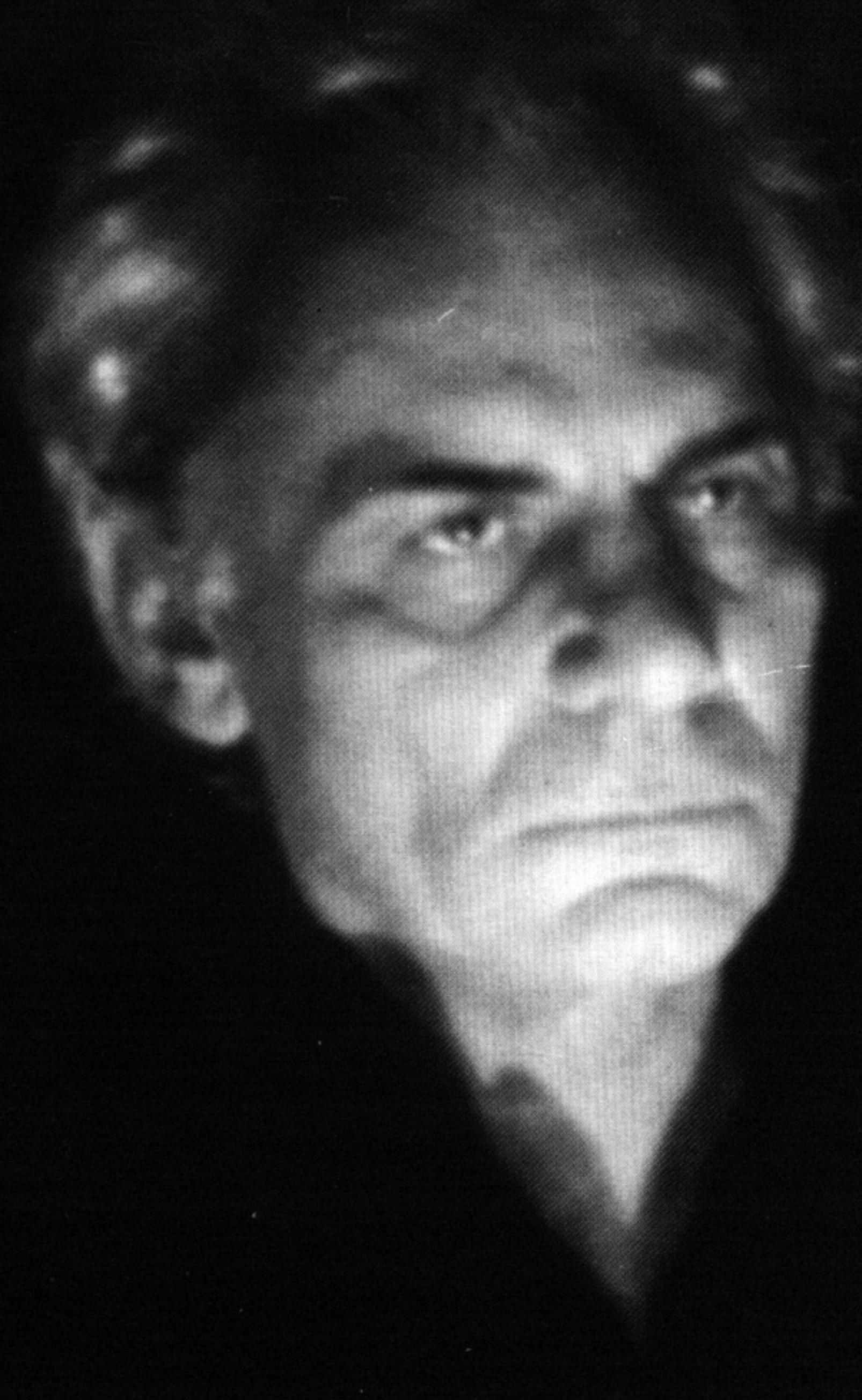


Document Citation

| | |
|---------------|--|
| Title | Andre Delvaux: une oeuvre--un film: L'oeuvre au noir |
| Author(s) | André Delvaux Marguerite Yourcenar |
| Source | <i>Editions Méridiens Klincksieck</i> |
| Date | 1988 |
| Type | press kit |
| Language | French |
| Pagination | |
| No. of Pages | 19 |
| Subjects | Delvaux, André (1926), Heverlee, Brabant, Belgium Yourcenar, Marguerite, France |
| Film Subjects | L'Oeuvre au noir (The Abyss), Delvaux, André, 1988 |



ANDRÉ DELVAUX
UNE ŒUVRE - UN FILM

L'ŒUVRE
AU NOIR



Méridiens Klincksieck

ANDRÉ DELVAUX

Une œuvre - un film

L'ŒUVRE AU NOIR

André Delvaux, un des cinéastes les plus marquants de notre époque, présente à Cannes le 12 mai un film particulièrement important dans sa carrière : *L'œuvre au noir*.

Voici enfin, 20 ans après sa publication, l'adaptation cinématographique de ce roman de Marguerite Yourcenar reconnu comme un chef-d'œuvre de la littérature universelle.

En consacrant un livre à André Delvaux au moment exceptionnel où il rencontre un des plus grands auteurs de ce siècle, en publiant l'analyse de son œuvre et plus particulièrement celle de ce tournage ainsi que la correspondance échangée avec Marguerite Yourcenar, nous éclairons de manière exceptionnelle ce dialogue entre deux créateurs.

On comprendra mieux ainsi ces six années de réflexion et de travail qui aboutissent au chef-d'œuvre présenté à Cannes.

Ce livre, sous la direction de Daniel Blampain, avec Laure Borgomano et Adolphe Nysenholc, préfacé par Luc Honorez, paraît aux Éditions Méridiens Klincksieck le 13 mai en même temps que la sortie officielle du film sur les écrans.

André DELVAUX dédicacera ce livre à la librairie ATMOSPHÈRE - Palais Croisette, vendredi 13 mai à 15 h.

Catherine RENAUDIE
Attachée de presse

Tél. 43 54 22 54 et 46 34 12 19
Éditions MÉRIDIENS KLINCKSIECK
103, Bd Saint-Michel, 75005 Paris

ISBN : 286563-206-7. Pages : 328 dont 48 pages photos. Format : 11 x 18. Prix : 80 F.

2

CORRESPONDANCE *

(26 février 1982) à Philippe Dussart une première note de six pages, destinée à Marguerite Yourcenar.

En janvier 1982, je travaille au scénario de Benvenuta, qui doit se tourner dans l'année et s'achever en 1983. Philippe Dussart, un producteur parisien que je connais depuis *Un Soir, un train* (1968) et *Rendez-vous à Bray* (1970) au temps où il collaborait avec la productrice Mag Bodard, me reparle de *L'Œuvre au noir*, dont nous avions, ensemble, avec l'ancien directeur du Centre National de la Cinématographie, Jacques Flaud, évoqué l'adaptation lors d'un festival de Cannes. Il me demande une ou deux pages pour amorcer le projet auprès de Gallimard et demander à ce sujet le sentiment de Marguerite Yourcenar.

J'envisage une coproduction possible entre Philippe Dussart, éventuellement d'autres partenaires (car le projet a une ampleur européenne) et la société belge *LA NOUVELLE IMAGERIE* qui a depuis une vingtaine d'années, avec la collaboration de Jean-Claude Batz, produit presque tous mes films. Dès lors, Jean-Claude suit de près l'évolution du projet. *LA NOUVELLE IMAGERIE* pense obtenir, dès que seraient acquis les droits d'adaptation, l'aide à la production des deux Communautés — flamande et francophone — en Belgique.

Le projet, outre un sujet typiquement « européen », réunit en effet un auteur français de haute réputation, lié à la Belgique par ses origines, et un cinéaste connu des deux Communautés ; le film se tournerait dans les Flandres pour l'essentiel, en français ; à l'intérieur d'une coproduction, les comédiens et l'équipe technique seraient aussi bien flamands que francophones.

Je relis le roman, et envoie quelques semaines plus tard

Voici quelques idées rassemblées ces dernières semaines autour de *L'Œuvre au noir*, dans la perspective d'un film éventuel. Elles m'ont amené à réfléchir aux raisons qui m'attachent à cette œuvre et aux thèmes de Marguerite Yourcenar en général, et dépassent par là le propos d'une simple adaptation.

En quoi *L'Œuvre au noir* me touche-t-elle ?

J'y lis d'abord, comme en un miroir, notre propre histoire. À la fin de la guerre, je sortais de l'adolescence. J'étais Flamand. Université Libre de Bruxelles, libre pensée, libre examen. Années d'exaltation où tout est possible, nos pouvoirs sont infinis, rien ne barre les horizons de notre jeunesse, pas même Hiroshima. Je découvre le monde, la France et l'Italie d'abord. En vingt ans, s'accumulent les menaces, les désenchantements, les angoisses, l'odeur quotidienne d'une apocalypse possible. En quarante ans, tout s'effondre — hormis certaines valeurs personnelles. Affrontements idéologiques ? Préparation de génocides ? Proximité des fanatismes ? 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. Mais sans la fin, car cette fin, il décide de la faire exemplaire pour nous, dans l'intuition de l'œuvre au rouge, de l'œuvre au blanc.

Cet aspect à la fois actuel et intemporel de *L'Œuvre au noir* entraîne une conséquence importante : de même que le roman n'est pas un « roman historique » au sens convenu, le film qui se déroule devant mes yeux n'est pas un « film en costumes », ni un « film historique ».

Il décrit avant tout l'espace intérieur d'un homme, l'itinéraire qui le mène de vingt ans à cinquante-huit ans — de la constitution d'une conscience organisée jusqu'à

* Extraits des épreuves non corrigées.

l'extrême pointe de cette conscience, par une multitude de moments que sont les rencontres individuelles, jalons qui d'âge en âge confrontent Zénon avec des êtres, des situations, des caractères, des morales et des idées, dans des lieux divers. Disons, pour fixer les grands moments : la Flandre (Bruges et Dranoutre), la France du Nord et les environs de Montpellier, le nord de l'Italie et la Toscane (j'ai souvenir de collines pelées aux environs de Sienne je crois, et de cloîtres déserts), le pays de Bâle et l'Allemagne du sud, le retour à Bruges, les plaines et la mer aux embouchures de l'Escaut.

Il n'est pas question d'oublier l'époque (de 1520 à 1560) ni l'incidence juste des faits d'histoire sur Zénon, mais je me débarrasserais en tout cas du carnaval des costumes et des décors dits d'époque, de ce qui sent la vénération et l'embaumement — au profit de ce qui est proche de nous dans l'expérience quotidienne de Zénon : la nature autour de lui, l'eau et le sable, les plaines et les collines, leurs lignes changeantes du nord au sud, la substance palpable des matières et des peaux, de la chose vivante dont il cherche obstinément la loi et le principe... Et non la reconstitution des ensembles. Plus importants que les faits de l'Histoire me semblent les caractères des personnes et leur pouvoir révélateur dans les affrontements ; aussi important que les caractères, le sens qu'ils prennent dans la trajectoire de Zénon. Zénon est au centre de sa propre histoire, bien évidemment, mais pas comme un archétype, ni dans la droite ligne du héros destiné à vivre la geste et particulièrement doué pour cela. Zénon a ses contradictions, ses hésitations, des va-et-vient entre la lâcheté et le courage, une façon bien vivante de tanguer en cherchant le cap, étonné de ce qu'à cinquante ans plusieurs Zénon soient encore possibles. C'est donc un homme au présent, par rapport à qui l'Histoire apparaît comme un processus au présent, un processus vivant.

Ceci peut paraître un peu théorique, je le sais bien, mais je vous parle en réalité de solutions en matière de langage et de style, pour l'image et pour le son. Vous vous souviendrez que dans *Avec Dirc Bouts*, un essai d'une demi-heure réalisé il y a cinq ans à contre-courant des films

sur l'art, j'avais lié la réflexion du peintre d'alors à celle de l'écrivain et du cinéaste d'aujourd'hui, et intimement confronté les formes, couleurs et sujets de Bouts avec les villes et les gens d'aujourd'hui en Flandre. Je chercherais dans la même voie, mais avec d'autres moyens puisqu'il s'agit de fiction, et que les points forts de la trajectoire sont donnés par le roman lui-même.

Cela me porte à parler du style et du langage, de l'écriture cinématographique. Il est prématûré d'en avancer les solutions, mais on voit dès à présent comment se pose le problème. En effet, de la vie intérieure de Zénon et de sa lente révolution dans une coulée de quarante ans, peu de signes extérieurs sont évidents ; or, c'est une donnée fondamentale du sujet. De plus, Zénon tient du dissident de tous les temps la nécessité du secret, l'obligation de cacher derrière la façade de l'homme quelconque sa déviance, d'exercer à tout moment et en toute chose son libre arbitre. Si l'essentiel de Zénon est bien dans sa déviance par rapport aux idées reçues et à l'Autorité, et qu'il ait pris soin par une seconde nature de la bien masquer, cela devra se lire et s'exprimer comme une ligne majeure : préoccupation permanente pour moi !

D'autre part, le style et l'approche d'un sujet chez Marguerite Yourcenar ne lorgnent jamais vers le spectacle audio-visuel, et n'en portent pas même la trace comme il est d'usage dans la littérature romanesque. Le narratif et l'anecdotique, l'aspect « telling a story » se voient chez elle, de propos délibéré et par une certaine morale de l'écriture, réduits au strict nécessaire, traités en quelques mots et parfois resoulés dans une proposition subordonnée (au plein sens du mot), laissant à l'imagination et à la culture du lecteur le soin de reconstruire l'événement.

Le trajet de l'adaptation est donc long, et implique une re-création dans nos langages si on souhaite, comme je le crois, une fidélité à l'original. Je chercherais les éléments de langage propres à révéler les zones nécessaires de cet espace intérieur : style plastique, formes et couleurs, visages et regards, tempo, langues et voix... Il est trop tôt pour décider de cela, mais je discerne cependant une ligne possible, une manière de réfléchir précise et néanmoins

hors du temps et de la mode. Je pense à Cranach (portrait du Dr Johannes Scheyring au musée de Bruxelles) plutôt qu'à tout impressionnisme, aux lignes nettes de Spilliaert (les formes dans le vent, les peupliers, les digues et la mer), à la tête de l'homme couché (ou mort) apparaissant dans les buissons à gauche de la Chute d'Icare de Breughel, à la ligne sèche et précise de Dürer plutôt qu'à une pâte lourde. Par rapport à cela, l'Allemagne pourrait par exemple être traitée plutôt à la Murnau, en sfumato. Dans l'ensemble, Dreyer (celui des visages de Jeanne) et Mnouchkine (personnages et paysages de *Molière*) me semblent s'approcher de ces solutions, parfois Bresson dans ses meilleurs moments (*Un Condamné à mort*). Je ne vous cite ces noms qu'à défaut de pouvoir m'expliquer mieux aujourd'hui; il me semble d'ailleurs que la musique ou le dessin m'offriraient des analogies plus justes.

Notre chance à nous jouerait plutôt contre le film historique: personnages très individualisés dans des rues où la pierre, prise par la mousse et l'herbe folle, n'est pas plus d'aujourd'hui que d'hier, pas plus que les vergers ou les convulsions des strates géologiques, ou les animaux — ces animaux que Galien décrivait à défaut de pouvoir disséquer des hommes (Vésale, contemporain de Zénon, le lui reprochait bien). Une multitude de phénomènes naturels, permanents, humains nourrissent la réflexion de Zénon: la mer, le sable et les oyats, les lapereaux qu'il reçoit d'une femme et auxquels il rend la liberté (c'est un de ses derniers gestes propitiatoires avant la fin, de même que sa purification par l'eau). Tout cela est proche de nous, et traverse les âges. Je ne sais si je fais comprendre ainsi à quel point on s'éloigne de l'imagerie?

Quant aux villes et villages qu'il traverse, je serais loin de m'en passer, mais ne compte pas utiliser Bruges comme une réserve d'accessoires. Il me semble que le seul moyen d'en utiliser la réalité actuelle est de la mettre en style, par la ligne et la lumière, de la reconstruire par la vertu des cadres, des focales, des rapports de tons (et non de construire des décors). J'accuserais les contrastes des paysages, leurs lumières et leurs densités si différentes quand on va du nord au sud. J'ai à vrai dire une telle

habitude des formes de ma Flandre et du pays où je vis que tout autre pays, me fût-il aussi proche que le vôtre! — est étrange et lointain. Contrastes: les dégradés des plaines du nord dans les lumières d'été et d'automne — mais la dure netteté de la neige aux derniers moments de Zénon. Les horizontales des pays de Flandre et de Picardie où il rencontre Henri-Maximilien — mais les arêtes vives aux environs de Nîmes et Montpellier, ainsi que les collines convulsionnées dans la lumière sèche d'avril près de Sienne. Les eaux limoneuses dans les plaines de la Lys — mais l'eau tiède et transparente du Gard et du Gardon, et Vaucluse.

L'Allemagne et l'Autriche, c'est autre chose encore, mais surtout par les sonorités, les aspérités d'une langue qu'on chante autrement. J'aime les accents, et la diversité des langues dans cette petite terre qu'est l'Europe de l'ouest. Cette diversité de langage, donc de musique et de pensée, Zénon la rencontrerait comme un signe de la diversité et de l'infinité richesse de la création. Il parlerait le français, bien sûr, et les étrangers de rencontre conserveraient avec lui leurs accents spécifiques: cela concerne les acteurs de la France du nord, confrontés au français plus rocallieux de Zénon; ceux de la France méditerranéenne, ceux d'Italie, ceux de l'Allemagne du sud. Si nous retrouvons la dame de Frôsô, cela sera savoureux. Zénon parlerait tout aussi bien, de courts instants, ce curieux west-flamand que M. Yourcenar appelle, je crois, «la bouillie de Cyprien» et du petit peuple brugeois. Mais aussi, pourquoi pas? le latin dans ses rapports avec tel ecclésiastique ou savant (Vésale était à Venise ou à Padoue entre 1538 et 1540). Enfin, je rêve un peu...

Je ne suis du reste pas fixé sur la forme définitive que prendrait un scénario, c'est un travail de longue haleine. Les personnages qui m'attachent le plus dans la perpétuelle découverte du monde par Zénon sont sans doute Hélzonde, Henri-Maximilien Ligre et son père, Wivine, Jean Myers, les Fugger, Bénédicte et Martha la sèche, Marguerite d'Autriche (mais oui!), Cyprien et les «Anges», Idelette de Loos et sa moricaude, le Prieur des Cordeliers de Bruges, Gilles Rombaut...

Quant aux lieux, j'en ai dit quelques mots. Les saisons seraient diverses; la mort de Zénon serait par temps de neige à Bruges. La musique ne serait en tout cas pas d'époque, mais de sonorités et de timbres actuels. Je pourrais vous parler de quelques moments spectaculaires, en vif contraste avec le côté «Kammerspiel» de la vie quotidienne de Zénon; de la manière de traiter les moments de violence fulgurante, à l'arrière-plan de certaines actions et sans complaisance. Mais c'est pour plus tard.

Ces quelques notes, encore fort modestes, vous permettront peut-être de pressentir dans quel sens, dans quelle perspective morale, et par quels moyens j'entends rester fidèle à l'esprit de l'œuvre de Marguerite Yourcenar, et chercher les solutions personnelles de problèmes devenus, par la vertu de *L'Œuvre au noir*, personnels. Pour autant, bien entendu, que l'auteur trouve bon que j'en prenne le risque librement, et m'accorde sa confiance. Vous pourriez lui dire, puisque nous y avions travaillé ensemble avec bonheur, comment s'étaient jadis traduits une nouvelle de Johan Daisne, et un récit de Gracq.

D'André DELVAUX à Philippe DUSSART (1er juin 1982)

J'ai bien reçu copie de la lettre que Martine Offroy vous a envoyée et suis heureux que la réponse de Madame Yourcenar à ma proposition d'adaptation cinématographique de *L'Œuvre au noir* ne soit pas a priori négative.

J'ai pensé d'abord pouvoir répondre rapidement à ses observations sur mon texte ; mais les réponses entraînant à leur tour d'autres questions pour moi-même, je me suis donné un délai pour réfléchir et lever quelques ambiguïtés. Veuillez m'en excuser.

Tout d'abord, sur le danger de déviations que pourrait entraîner l'adaptation au cinéma de cette œuvre, je puis donner des assurances simples :

— L'anti-cléricalisme. Outre le fait que je n'ai rien d'un anti-clérical (l'anti-cléricalisme est un prurit d'adolescence, sans rapport avec l'esprit de libre examen), il ne serait d'aucun intérêt que Zénon fût confronté à des bigots ou à des caricatures de religieux. Ce serait, ne fût-ce qu'au plan de la dramaturgie, le réduire à un pourfendeur de médiocres, victime conventionnelle des méchants. L'enjeu est autrement élevé, et dépasse Zénon lui-même. L'évêque qui se charge d'instruire son procès « avec équité », invitant deux théologiens de l'Université de Louvain en qualité d'auditeurs, est un homme probe, du niveau intellectuel et moral de Zénon ; sur maints points, ils s'entendent. Mais les temps ne sont pas à la liberté d'opinion, et la seule idée que l'univers puisse être organisé sans place pour la volonté personnelle de Dieu est une vue trop hardie pour que ces deux hommes de qualité, ici le juge et l'accusé, ne s'opposent et ne se retrouvent, tout proches qu'ils soient, sur les versants opposés de la crête. Il ne s'agit pas d'une opposition entre médiocrité et intelligence, mais, dans un procès d'idées auquel je consacrerai tous mes soins, de l'affrontement de plusieurs intelligences sur des points de doctrine et de société toujours actuels.

— L'ésotérisme ou l'occultisme. Cela me semble sans

intérêt (même s'il importe d'y faire allusion), pour la raison, toujours dramaturgique, que le public n'entend goutte à ces rébus. Et j'avoue n'y pas entendre plus moi-même. Puisque ces mystères nous échappent, ne feignons donc pas...

— Dans un sens érotique. Soyons logique avec Zénon lui-même. Il a décidé que l'éros n'occuperait dans sa vie qu'une place assignée, ce qui ne l'empêche pas d'être subtile et nuancée. Je suis bien décidé à ce que le film, sur ce plan non plus, n'échappe ni au contrôle de Zénon ni au mien. Que deux ou trois épisodes simplement sensuels puissent exister ou colorer les rapports de personnages, cela c'est l'œuvre de Marguerite Yourcenar elle-même qui le dit en lui accordant une place pudique et en l'insérant surtout dans la trajectoire de l'homme. Mais du mot à l'image ? Il m'est facile de promettre sur ce point, comme chacun sait, n'importe quoi. Mais qu'alors l'œuvre faite parle pour moi, puisque en fin de compte elle est la seule vérité : que Madame Yourcenar voie *Rendez-vous à Bray* ou quelque autre de mes films, et décide de son propre risque.

Il faut d'autre part être clair sur la zone d'indépendance qu'exige mon propre travail. L'adaptation (terme impropre) d'une œuvre littéraire en un film est une transformation radicale, une transmutation, le passage d'un langage à un langage fondamentalement autre. Cela implique que l'un ne saurait être l'illustration conforme de l'autre. Il faut donc bien se dire que je serai porté à chercher des équivalents dont j'entends être responsable, dont la substance anecdotique peut s'écartier des supports qu'offre à ce plan l'œuvre originale, mais dont j'imagine qu'ils tiendront la hauteur du propos que l'on reconnaît à *L'Œuvre au noir*. Il est prématuré d'en imaginer la mesure, et présomptueux d'en promettre la réussite. Je ne puis qu'essayer ; c'est là mon vrai risque. C'est là aussi le risque, majeur j'en conviens, que Madame Yourcenar décidera de courir ou de ne pas courir.

Pour la durée de l'adaptation, je serais porté pour l'instant à penser que deux heures sont une durée à peu

près juste, à la fois pour une courbe dramatique d'une seule coulée, sans lenteurs et sans « loose ends ». La construction me semble pouvoir être chronologique, sans flash-backs de la pensée de Zénon à sa propre existence, de forme limpide et non alambiquée, car les difficultés sont assez grandes comme cela.

L'idée de violence refoulée à l'arrière-plan m'était venue de ce que la violence pure est redoutable à l'écran. A la fois parce que, montrée et non signifiée (comme la guerre et les atrocités devenues monnaie courante à la télévision, et mélangées aux repas des familles), elle n'est plus d'aucun poids moral et abrutit la réflexion ; et que, remise cent fois en scène avec des surenchères de sadisme, elle doit être repensée sous peine de ne pas exister. Je cherche donc le moyen d'éviter l'usure et la complaisance.

Quant aux acteurs, je n'y pense pas actuellement en termes de noms, car cela risque d'entraîner les personnages en train de naître vers des visages, des gestes, des voix déjà figées. J'ai, il y a un mois, cherché des « têtes » dans les salles du XV^e et du XVI^e au Metropolitan de New York, en ai photographié une trentaine (surtout allemandes et des Pays-Bas), repérant des personnages comme j'aimerais en voir quelque part dans le film, cherchant dans tel portrait de Van der Goes le côté maigre et vif, émacié même, de Zénon jeune... A vrai dire, et quoiqu'il faille éviter les têtes trop connues qui substituent leur mythologie propre à la vraisemblance d'un personnage, je vois de temps à autre un comédien capable de conserver un semblant de vérité (Heinz Bennent en Allemagne, Trintignant en France, le vieux Paolo Stoppa en Italie). Mais c'est pour plus tard, cela.

Vous déduirez de tout ceci que l'idée de ce film ne me quitte pas, et me tourmente un peu, même si la préparation de *Benvenuta* m'accapare pour l'instant tout entier. *L'Œuvre au noir*, il ne faut pas nous faire d'illusion, est un sujet difficile et délicat, en perpétuelle balance entre les dangers que j'évoquais il y a deux mois et l'éventualité de n'être jamais exactement conforme à l'image mentale que

120

s'en est déjà faite, soyons-en sûrs, Madame Yourcenar. Risque presque démesuré pour moi !

Je ne le ferai donc, ce film, que si elle est vraiment d'accord sans réticence (sinon sans angoisse) ; que si l'écriture s'en présente bien ; que s'il peut se réaliser dans de bonnes conditions traditionnelles de qualité. Je crois qu'on peut serrer l'œuvre en deux heures, sans délayage, et pas en forme de « série » pour éviter le côté de chronique qui entache trop d'œuvres de télévision. Rythme cinématographique donc, compatible avec le passage sur télévision.

J'allais oublier ce à quoi je suis le plus sensible : veuillez dire ou faire dire à Madame Yourcenar que sa réponse (et le seul fait qu'elle ait bien voulu m'honorer d'un premier geste de confiance), m'a profondément ému et donne le courage d'affronter les doutes qui m'assaillent dans l'exercice quotidien du métier. Au cas où elle estimerait qu'une rencontre est utile pour éclaircir ou confirmer les idées, je serais heureux de la retrouver.

André DELVAUX

Marguerite YOURCENAR à André DELVAUX

Maine, USA
16 juillet 1982

Marguerite Yourcenar a été favorablement impressionnée par la lettre de Delvaux à Philippe Dussart. Elle considère que les points de vue coïncident et souhaiterait avoir le plaisir de connaître le cinéaste. « C'est vous dire que je m'intéresse sans réticence, sinon sans angoisse à votre projet. »

Elle reconnaît que, depuis les critiques qu'elle a faites du film *Le Coup de grâce de Schloendorff*, elle passe pour « difficile à vivre » dans le monde du cinéma. L'esprit du récit ne doit pas être trahi, même si « le titre transposé dans une autre forme d'art est en quelque sorte éclaté ». ci

Le problème est de trouver le physique de Zénon. Elle envoie deux portraits du XVI^e siècle qu'elle considère comme beaux, mais qui n'expriment pas la froide ardeur de Zénon. ce

Elle marque donc son adhésion de principe au projet de Delvaux, mais tout reste à négocier avec la maison d'édition.

122

D'André DELVAUX à Marguerite YOURCENAR

6 août 1982

Chère Madame,

Je suis très touché que vous ayez voulu me répondre personnellement et très heureux de ce que vous me dites.

Je me disais : si je m'entends bien avec Zénon (qui n'est pas facile à vivre), je m'entendrai bien avec elle. Et en approchant Zénon, j'avais l'impression que cela «venait bien». Toute réticence, croyez bien que je ne l'aurais attribuée qu'à un défaut de perspective de ma part, à une mésentente avec lui — sur lui. Il vaut mieux vivre bien avec son personnage, car c'est pour deux ou trois ans au moins...

Je regarde Zénon sur les cartes que vous avez la gentillesse de m'envoyer : surtout la terracotta, que je m'en veux de n'avoir pas vue au Metropolitan (j'ai dû passer la salle — s'il est exposé), et qui me rappelle à la fois, mais vaguement, un portrait de Dante, et plus précisément ce Heinz Bennent allemand — encore que ses succès des deux dernières années l'aient changé un peu. Ah ! Si on pouvait oublier tous les acteurs et leurs noms et que Zénon fût vraiment Zénon et disparût pour de bon dans sa prison de Bruges ; et la neige dehors !

J'avais approché Schloendorff à Cannes il y a trois mois, pour savoir de lui s'il avait les réticences que j'ai sur *Le Coup de grâce* ; impossible de tirer un mot sérieux d'un homme «en représentation», emporté par le vent du festival. Ce monde, je l'évite tant que je peux, et ne me retrouve heureux que dans la paix de Linkebeek, une petite vallée verdoyante et difficile d'accès, en contrebas d'un village désuet en bordure de Bruxelles, que ne traverse aucune route importante. Morceau de Forêt de Soignes, hêtres immenses, où jadis Ruusbroec a défriché...

123

Marguerite YOURCENAR à André DELVAUX

Maine
2 avril 1986

Marguerite Yourcenar accepte de rencontrer André Delvaux à Bruxelles ou à Bruges. Elle a lu le livre André Delvaux ou les visages de l'imaginaire qui lui a été envoyé.

Selon elle, Zénon n'échappe pas à son temps. N'y a-t-il pas là de «sérieux problèmes» pour un cinéaste qui priviliege le fantastique du XX^e siècle ?

Elle est tout à fait d'accord pour que le film ne porte que sur la fin de la vie de Zénon.

Je me plaît à imaginer, chère Madame, que nous allons nous rencontrer, peut-être pas dans votre Maine lointain, mais là ? ou à Paris quand vous viendrez ? Je commence à tourner *Benvenuta* (d'après Suzanne Lilar) dans quelques semaines, et entre donc au couvent pour plusieurs mois ! J'imagine que les producteurs et Gallimard vont me presser un peu — mais je serai prudent, car la forme qui nous satisfera est loin d'être trouvée ; à supposer aussi que les problèmes matériels aient été résolus.

Bien à vous,

André DELVAUX

126

Notre rencontre fut heureuse, chaleureuse même. Voici les notes prises à l'issue d'un entretien d'une heure et demie, le dimanche 27 avril 1986, à l'hôtel Amigo de Bruxelles.

Elle avait, le matin au téléphone, refusé de déjeuner. Venait d'Amsterdam, crochet par Bruxelles pour me voir, avant Bruges. Accompagnée d'un homme (plutôt androgyn) d'une cinquantaine d'années qui, me dit-elle, l'accompagne et l'aide à voyager, elle a l'air assez affaiblie. Nous prenons des oranges pressées au bar. Où en suis-je par rapport à *L'Œuvre au noir*?

Je lui dis mes hésitations, mes tentatives successives de commencer par Zénon sortant de la mer (elle relève, comme moi, qu'on n'en sait pas assez sur sa situation), de commencer par le temps de Cyprien et des anges (mais on partirait de l'anecdote, ici accessoire), ou de commencer par l'arrestation de Zénon (mais il y a trop de raisons de retours en arrière); elle me suit très bien. Pourquoi pas de la maladie du prieur et de sa mort? Ce serait mettre en boucle cette mort et la fin de Zénon, ce qui est déjà plus plausible.

Mais alors, me dit-elle en me devançant à peine, pourquoi ne pas revenir avec Zénon et le prieur dans leur calèche? Ce prieur «qui en sait plus qu'on ne pense sur Zénon sans le lui montrer»; des soldats les arrêteraient avant Tournai, «leur demanderaient leurs papiers»: on devinerait l'homme recherché, qui se cache sous le nom de Sébastien Théus... J'élargis cet accord aux conséquences: la «Vie immobile» peu à peu se trufferait des réminiscences de la «Vie errante», par éclairs successifs et par efforts de mémoire. C'est ainsi que se découvriraient Hilzonde, dame Marguerite, Perrotin et son assassinat peu à peu compris, la dérobade de Zénon se tenant à distance de Marguerite et disparu quand le chanoine Campanus, son fin professeur, lui assura que le jeune homme sait le grec et l'hébreu...

Marguerite Yourcenar me rappelle Colas Gheel et les ouvriers; Josse (p. 234), sans doute fils de Greete, qui lui

indiqua le chemin et le point de ralliement à Heyst pour fuir... Nous passons les personnages en revue, et je marque ainsi combien je resterai près de ces personnages, silhouettes ou figures de premier plan. Car j'explique que je me suis rapproché d'eux à mesure que je prenais conscience de n'avoir pas à «rêver» autour d'eux, mais à plutôt respecter le tissu serré, logique et très bien noué du roman dans son écriture; c'est après tout, à ce qu'il me semble, la solution de plusieurs problèmes mineurs; mon souci majeur sera de tisser le passé dans le présent, de préciser les liens de Sébastien Théus d'abord, ensuite de Zénon arrêté, avec son enfance de bâtard, ses voyages, ses recherches en physiologie, alchimie, philosophie...

Marguerite Yourcenar me demande où j'en suis avec Idelette de Loos. J'insiste sur sa place relative mais essentielle, pour éviter de déséquilibrer Zénon dans ses expériences sensuelles ou érotiques: son monde doit rester assez complet, de Aleï, par la dame de Frösö, vers la tentation de Cyprien, d'Idelette et des anges. Marguerite Yourcenar n'a rien contre la nudité (d'ailleurs reprise au *Jardin des Délices* de Bosch, dis-je); je lui répète que je ne grossirai pas cet aspect de l'homme par compromis commercial... d'ailleurs assez dépassé.

A propos d'Aleï, nous touchons à la mort et à la souffrance: la peste, le cancer. Aleï meurt candide et avec la confiance d'un chien qui aime son maître (Marguerite Yourcenar aime cette comparaison); le Prieur meurt d'un cancer du larynx, là où (comme je le lui raconte) Aimé Wiams meurt d'un cancer à l'estomac, bientôt généralisé. C'est le moment du: «Fuyez, Zénon!»

Elle trouve juste l'idée de procéder par gros plans, par visages, mains, regards, objets, plutôt que par grands ensembles auxquels ne se prêtent ni nos villes si mal conservées (elle parle de Bruges, du couvent des Dominicains qu'elle aime tant), ni une production qui risque en soi d'être chère... Les costumes, disons-nous tous deux, doivent être portés «usés» pour paraître plausibles. Elle cite quelques exemples de documents (Cracovie) qu'elle avait jadis copiés dans le détail... Les visages? Je cherche actuellement du côté de Dürer, et

127

128

des documents d'époque (peintures, gravures). Zénon? demande-t-elle. A mon avis, un Mathieu Carrière (que d'ailleurs elle trouvait trop jeune dans *Le Coup de Grâce*) est trop jeune, et son registre trop limité. Je cite, prudemment, Jean-Louis Trintignant, un choix auquel elle souscrit, n'ignorant d'ailleurs pas les contraintes de l'affiche dans un film d'envergure. Elle se demande même si un non-acteur serait possible; je la convaincs vite du contraire: Zénon est «poisson», double et ambigu, il ne va jamais droit à l'obstacle, il n'attaque pas de front; mais il a un noyau dur, sans compromis: ce sera non, et plutôt la mort. Et la fin? demanda-t-elle. Je la vois bien comme elle est décrite, le soleil, le rugissement de cascade... «Le blanc pâle se transmutait en or rouge sans que cessât pourtant l'originelle noirceur»: l'œuvre au blanc, au rouge, au noir...

Nous sommes bien du même avis. Elle me donne explicitement son accord, et qui contacter chez Gallimard, et son adresse à Paris (le Ritz) du 2 au 17 mai, et son téléphone privé en Amérique. Je la quitte à treize heures. Elle me dit: «... Et bonne chance!»

André DELVAUX

Le dossier destiné à nos Commissions d'aide à l'écriture et à la production cinématographique en Belgique contient, outre certains des textes jadis destinés à Marguerite Yourcenar, une description du projet qui vise cette fois à convaincre de la plausibilité tant économique qu'esthétique du film en chantier. Car un projet de cet ordre est cher. Sera-t-il accessible au public? L'œuvre de Marguerite Yourcenar n'est-elle, par ailleurs, pas trop difficile d'accès?

André DELVAUX

L'Œuvre au noir: description du projet

Si vous me donnez dix lignes pour vous raconter de quoi il s'agit, les voici:

«Un homme traqué, recherché depuis des années dans les régions immenses contrôlées par l'orthodoxie religieuse et politique, revient au pays natal de Bruges, poussé par d'obscures raisons et sous un faux nom. Il erre en Europe depuis quelque vingt ans, et peut se croire oublié... Petit à petit, morceau par morceau, au gré des rencontres et des hasards, va se reconstituer dans la mémoire des autres le puzzle de son existence et de ses idées. Cela fait de lui un «homme à brûler». Il s'appelle Zénon.»

Je vois donc ce film d'abord comme une sorte de film policier, de suspense conduisant Zénon à sa fin inéluctable. Thème courant, mythe connu. Héros poursuivi pour non-conformisme religieux, politique, sexuel, pour dissidence. Cela, aujourd'hui, nous le connaissons bien: nous pouvons citer des noms, des dates, des procès. Mais Zénon vit au XVI^e siècle, dans nos Pays-Bas, et dans des zones d'inquisition qui le poussent jusqu'à Padoue, Montpellier, aux anciennes terres occitanes et cathares.

Le livre de Marguerite Yourcenar est difficile d'accès, je

130

8

le sais. J'y vois trois raisons. La première, c'est le style. A contre-courant des usages dans la littérature romanesque d'aujourd'hui, Marguerite Yourcenar ne lorgne jamais vers le spectacle audio-visuel. L'anecdote s'y voit réduit au strict nécessaire, refoulé parfois dans la proposition subordonnée (au plein sens du mot), laissant à l'imagination et à la culture du lecteur le soin de reconstituer l'événement. Mais n'est-ce pas là précisément ce qui m'avait attiré dans Daisne et Gracq et Lilar? cette responsabilité laissée au cinéaste de bâtir le film en toute liberté? La seconde raison, c'est que ce style brasse les idées autant que les caractères: fanatismes de tout ordre, pans entiers de doctrines hérétiques en médecine, alchimie, philosophie. Dans toute la première partie («La vie errante»), il traite par blocs séparés de situations et de personnages qui n'ont avec le personnage principal de Zénon que des rapports parfois indirects; ils constituent un substrat idéologique, un terreau dans lequel croît obscurément, irrésistiblement, un Zénon libre, en des temps où cette liberté est intolérable. Autant que 1556, c'est 1956. La troisième raison est propre à la construction du roman: ce n'est que dans la seconde partie, dès le retour de Zénon sur les lieux de l'enfance et de la jeunesse («La vie immobile») que se développe une anecdote ininterrompue jusqu'à la fin.

C'est cette seconde partie qui me fournira, avec l'assentiment de Marguerite Yourcenar qui d'ailleurs y avait songé avant que je ne le suggère, la trame du scénario. Trame chronologique et claire, mais où personnages et situations, à première vue indépendants les uns des autres, révèlent pièce par pièce leur double fond, leur souterraine connexion avec le destin de Zénon. Pour moi, pas un détail de perdu. Tout s'emboîte.

A mesure que se prépare autour de Zénon le piège où il tombera («On tombe toujours dans une trappe quelconque: autant valait que ce fût celle-là»), le film s'intériorisera. Les événements d'abord subis de dehors reprennent leur place dans les cases morales ou affectives où ils s'emboîtent profondément: la mère Hilzonde, l'enfance, les amours passagères, la mort des amis et des êtres aimés, le pays natal.

/ 1

... Pensez bien à ces derniers mots: je retrouve ici à la fois les thèmes masqués sous différentes identités dans mes premiers films, dans «Bouts» autant que dans «Benvenuta», ainsi que des variations nouvelles sur la forme miroir.

Le film (ainsi que cela est écrit ailleurs dans les pages 3 et 4 de la correspondance ci-jointe avec Marguerite Yourcenar) ne se présente pas comme un «film historique en costumes». Il n'empêche qu'il faut, en travaillant par réduction, effacer toute l'image actuelle de la culture inscrite dans les paysages, les rues, les villes et les intérieurs, dont se nourrissent à peu de frais les films contemporains. Il n'est donc pas exclu, après repérages, que je doive recourir à certaines constructions et au studio.

L'idée de la coproduction a été lancée il y a quatre ans entre Philippe Dussart, Gallimard et La Nouvelle Image, au moment où allait se tourner d'abord «Benvenuta». Après conversations et correspondance, Marguerite Yourcenar m'a donné carte blanche il y a trois mois pour travailler sans elle. Je conserve dans l'écriture le souci permanent de réaliser le film dans les limites budgétaires — étroites pour ce genre — que décrit ci-après Jean-Claude Batz, aux termes du protocole d'accord conclu entre les coproducteurs. C'est là pour moi un souci permanent, mais il me semble juste de procéder comme cela, et pas à l'inverse: la morale du métier. Travailant depuis Pâques 1986, je me donne encore quatre mois pour l'écriture d'une *continuité* qui permette un chiffrage précis. Les repérages sont déjà en cours. Je compte tourner dès le troisième tiers de l'année 1987, en espérant achever le film entre Pâques et juillet 1988 (si les vents et les dieux me sont favorables).

André DELVAUX

D'André DELVAUX à Marguerite YOURCENAR

Linkebeek, 11 août 1986

Chère Madame Yourcenar,

Je retrouve votre visage dans «Le Soir» d'avant-hier, c'est une photo heureuse. On me téléphone, ceux qui savaient, ceux qui ne connaissaient pas notre projet. Ce que vous dites à Francis Kohn me touche. Le texte aussi est de bon niveau. Et surtout, que vous ayez repris «Le labyrinthe du Monde» me fait plaisir.

A mesure que je relis les «Archives» et Zénon, un air de famille me semble de plus en plus évident, amenuisant la distance entre la fiction et la forme mémorialiste. A vrai dire, Zénon — enfin, *L'Œuvre au noir* — m'apparaît de plus en plus comme les mémoires Yourcenar, des mémoires d'un passé à peine lointain, moins éloigné après tout que ce labyrinthe des années 10 ou 20 dont vous parlez. A vrai dire aussi, quoi qu'il paraisse (puisque je n'écris guère, je l'accorde), je ne vous ai pas laissée depuis avril dernier, vivant près de Zénon jour et nuit. Il n'y a guère que les dimanches où je me force à émonder dans le jardin... sinon, deux promenades par jour avec le Golden Retriever et les deux chats (une petite squatter grise tard venue et très intelligente, qui mène la vie dure au matou).

Curieuse relation avec Zénon, si attachant, et avec qui je ne me permets aucune sensibleurie; angoisse aussi, et petites lâchetés quotidiennes pour échapper à l'écriture... Monceaux de documentation et de notes; je refais votre trajet, forcément, et peut-être à travers d'autres textes: le grand Braudel, le deuxième volume de Duby sur la Vie privée (au Seuil). Et Vinci, Campanella (que je dévore), Vésale dont je pense utiliser les planches (le cancer du Prieur), Dürer (qui me servira de source pour la recherche des visages). Je n'ai pas encore mis la main sur Servet, et Giordano Bruno attend sur le bureau d'en bas. La ligne

anecdotique, continue depuis le retour à Bruges (le début), me semble maintenant simple à suivre, sans grands écarts; ce qui me donne toujours à réfléchir, ce sont les multiples retours au passé, les analogies posées un peu partout chez vous comme des rimes. Une image peut entraîner l'autre, bien sûr (bûcherons au charbon de bois — âtre — feu — bûcher — ossements blanchis — Don Blas de Vela...), mais le procédé est toujours délicat à employer. De plus, il postule le point de vue intérieur — exclusif de tout autre — 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?). Myers peut-être, Martha (dans le retour en arrière au moment de la mort de Bénédicte, évoqué par analogie avec Myers; ou peut-être au moment du procès, en privé avec Campanus...).

En tout cas, les thèmes de l'eau, du feu, de la terre et de la végétation seront récurrents. Un problème matériel me préoccupe depuis un mois, c'est la quasi inexistence d'horizons intacts dans le pays de Flandre. Je viens d'y trouver une réserve naturelle au sud de Dixmude; j'en verrai d'autres dans le nord. Mais le souci de procéder par «réduction», par effacement de toute culture actuelle au bénéfice de la nature (feu, ciel, eau, terre, animaux, flore) isole une zone de «vocabulaire» et m'aide. Comme si je nettoyais notre terre de sa pollution!

D'autre part, vous m'en donnez, du souci. A Dranouter, je n'ai trouvé qu'un village quelconque, des paysages surpeuplés que je ne puis regarder que de loin, à partir des flancs du Mont Kemmel. Il va falloir imaginer cela ailleurs, sans doute dans certaines étendues restées plausibles en Ille de France, je verrai bien. Figurez-vous que je n'ai pas réussi à situer l'endroit précis à Mont Noir. J'aimerais bien, affectivement.

Mais j'éprouve un autre sentiment, étrange. Comme si Zénon avait vécu, et que l'idée de la réincarnation ne lui eût pas été étrangère. Animal? fleur? oiseau? Non,

133

134

Marguerite Yourcenar elle-même, revivant ses errances et son temps à peine décalé, ses travaux et ses jours; plus peut-être; s'étant contentée de changer de signe, comme il suffit parfois de remplacer le moins par le plus pour vérifier l'hypothèse du monde. La nature et la vie ainsi imitent l'art — ce que je trouve juste et vrai. Borges eût aimé cela, il l'a dit cent fois. Labyrinthe pour labyrinthe, vous ne pensez pas?

Je vais promener mon chien, qui me regarde et s'impatiente. Les chats sont à la cuisine. Le 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,

André DELVAUX

Maine
16 septembre 1986

Marguerite Yourcenar a beaucoup aimé la lettre d'André Delvaux. Elle apprécie sa façon de travailler.

L'Œuvre au noir ou les mémoires de Marguerite Yourcenar? Oui et non. Ego unum et multis in me, telle était la devise alchimique de Zénon.

*Zénon a ses caractéristiques propres, mais, si l'on accepte l'idée de réincarnation, la romancière se référerait volontiers aux vers d'Empédocle qu'elle a traduits 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.»*

Le «muet des eaux» est le poisson silencieux, jusqu'à la mort hors de l'eau. Des mots qu'elle ne peut oublier.

Marguerite Yourcenar passe brièvement en revue les différents personnages: Hilzone, Ilona, la dame de Frösö, la boulangerie de Salzbourg. Elle précise leur importance à ses yeux. Elle conseille des paysages de forêts ou de dunes (un coin très particulier du Zwin), situe Mont Noir et explique de le nom de Dranoutre, comme d'autres lieux-dits, n'a été choisi que pour sa consonance française.

2 octobre 1986
à Linkebeek

Chère Madame Yourcenar,

Étrange. L'image du poisson agonisant silencieusement hors de l'eau, j'y avais pensé pour la mort de Zénon, puis l'avais abandonnée en raison de l'analogie sans doute trop directe (le pouls, les branchies) — et d'une répugnance à la réaliser. Je ne me souvenais pas des vers d'Empédocle; les amis V.D.K. (ambassade de Belgique à Rome) m'avaient offert *La Couronne et la lyre* en 79, et j'avais été ravi de trouver accessible le monde de la Grèce dont m'avait éloigné des expériences scolaires malheureuses. «Le muet des eaux», Zénon, parle peu, en effet. Ce qui me frappe en travaillant, c'est que ce sont surtout les autres qui parlent; je le vois, lui, écoutant. Un regard, un silence. Mais parfois, avec le prieur, Henri-Maximilien, Myers (que le laisse vivre un peu plus longtemps que vous ne le lui avez accordé: j'ai trop besoin de lui pour nous informer, en même temps que Zénon sur le passé). Avec Campanus, avant la fin, ses répliques sont brèves, à la limite de la sécheresse, tandis que l'autre s'attache à le convaincre.

Pour les moments du procès, que j'attaquerai par les visages, et non par les ensembles usés des cours et salles d'audience, etc., je n'ai pas encore consulté le Malcolm Letts que vous citez. Par contre, j'ai mis la main sur les actes du grand Inquisiteur Pieter Titelmans, grâce à un professeur gantois (Johan Decavele) qui les avait soigneusement dépouillés. Peut-être vous a-t-il servi pour Pierre Le Coq, personnage riche à développer à partir de vos données dramatiques: son endettement chez les Ligre, l'éventuelle incidence qu'avait à cet égard son attitude envers l'accusé, les conséquences du refus de Martha et Philibert...

136

137

J'apprends que plusieurs villes hollandaises organisent des expositions dans les deux mois à venir sur le XVI^e siècle, plus précisément sur le temps des iconoclastes; à Amsterdam, sans doute aux archives ou au Rijksmuseum. Peut-être cela vous a-t-il incité à vous y trouver en novembre? (Les Hollandais ont par ailleurs été les visiteurs les plus assidus des «Chambres d'amis» à Gand, dont je vous parlerai) — Je suis en tout cas très heureux de vous retrouver à Amsterdam — par exemple pour bien fixer les plans: le samedi 15 novembre à l'Europe à l'heure qui vous conviendra; je vous y téléphonerai deux ou trois jours avant.

Amsterdam, c'est très bien; inutile alors de vous dérouter par Bruxelles (encore que je me fasse un plaisir de vous retrouver à Linkebeek, qui est en bordure de la Forêt de Soignes à 10 minutes au sud de Bruxelles, là où Ruusbroec (le prieur «de Vaux-verts» comme disait Bossuet) vivait quand il n'était pas à Sainte-Gudule. Vos renseignements sur le Mont Noir, Dranoutre, et votre suggestion du Zwin me sont très utiles. J'ai été repérer (c'est notre jargon) au Zwin samedi et dimanche derniers: parfait pour la «fuite» de Zénon. M. Burggreave n'était pas là, ce sera pour plus tard. En octobre, ce sera Bruges dans le détail.

Je vous lis avec plaisir, chère Madame Yourcenar. Mais vous êtes, je le sais, au travail; un silence, donc... et ce sera bientôt Amsterdam.

Très amicalement,

André DELVAUX

D'André DELVAUX à Marguerite YOURCENAR

18 novembre 1986

Chère Marguerite Yourcenar,

Convalescence. Depuis plusieurs jours, je projette de vous écrire d'ici. Mais cette seule perspective, importante pour moi, est provocatrice d'angoisse, de sorte que voici mon troisième début de lettre — après un premier mot, sans doute confus envoyé sur le coup de l'événement. Je me fais du souci de ne pas vous avoir retrouvée à Amsterdam ; rencontre dont je me faisais une fête, car Zénon va bien, vient bien, et je voulais avec vous partager ces moments et cette croissance.

J'ai amené ici Zénon, deux quintettes de Mozart, les deux quatuors de Janacek. C'est assez pour me remplir ma vie, une vie ; et je remercie le hasard de me délivrer du téléphone, de la correspondance, de cette horrible TV. Cellule presque monacale donc et qui par ce détour curieux rejoint la forme réduite, dégraissée, la ligne sèche qui est celle de mon écriture du scénario. Le film de Zénon sera pauvre, de la bonne pauvreté veux-je dire. Tout prend forme à partir de lui, comme nous en étions convenus à Bruxelles, depuis son retour avec le Prieur jusqu'à sa mort décidée. Ayant concédé à Myers (je vous l'avais déjà dit) un temps de vie avec Zénon retrouvé un peu plus long, pour permettre la récurrence de quelques moments du passé dont j'avais grand besoin, je me suis aperçu de deux faits actuellement importants pour moi.

D'abord, pour ce qui est du rapport entre le livre et le scénario. Alors que jusqu'ici l'œuvre originale, fût-elle de Daisne ou de Gracq ou de Lilar, me donnait le départ pour rêver et laisser se développer l'imaginaire selon ses propres lois ou le long de sa propre voie, pour Zénon au contraire j'ai le sentiment de n'inventer rien, de creuser l'œuvre à la recherche de toutes les solutions dont j'ai besoin, situations, lieux, détails matériels cachés au creux

140

d'une phrase, collision de deux mots qui fournissent l'idée et réduisent à rien la différence entre prose et poésie. La maladie actuelle me donne un regard neuf, embrumé parfois de ces brumes jaillies scandaleusement, comme vous dites, et malgré soi, dans l'état de vulnérabilité.

J'ai relu il y a deux jours *La conversation à Innsbruck*, hier *l'Abîme* — Ce sont là des fragments durs, irréductibles, l'un à cause de la forme de dialogue philosophique qu'il faut soigneusement distinguer de tout dialogue dramatique ; l'autre par le retour spéculatif de Zénon sur lui-même au moment où sa vie semble s'arrêter. Et c'est là cependant qu'apparaissent la dame de «Frösö», et «l'homme reconné dehors sur le petit banc de pierre», recru et transi sous le regard de la boulangère... Ensuite, je n'ai pas réussi jusqu'ici à développer Henri-Maximilien comme je le souhaiterais. Ce personnage que j'aime et qui me rend heureux (encore que je sois, moi, du côté de Zénon, avec ses ambiguïtés et son irréductibilité), il me semble que c'est à partir de lui que je puis pousser plus haut la température de l'autre, laisser tout à coup se débonder Zénon le «muet des eaux» — Je trouverai. Peut-être tirerai-je avantage de la circonstance : l'instinct qui porte Zénon à fuir d'Innsbruck tout juste à temps, au nez de l'officier d'inquisition. Je sais actuellement trop peu aussi de la dame de Frösö, ou plutôt : je dois développer la matérialité de ce rapport — puisqu'il m'est interdit de tout simplement le «dire». Combien de temps aura-t-il passé avec elle ? Dans quel entourage ? En quoi leur complicité de camarades, extra-sensuelle, se sera-t-elle montrée, et de quoi nourrie ? Ce que j'ignore encore, c'est si se dégage de cette vie de Zénon une ligne «historique», si elle renvoie bien à plus loin que lui. Mais en même temps, je me demande si cela est bien nécessaire, et s'il ne vaut pas mieux faire confiance à l'intimisme radical, à l'anti-spectaculaire : Zénon pur, Zénon tout entier, et lui seul. *Unum et multi in ei.*

Il y a deux semaines, chère Marguerite Yourcenar, j'étais à Prague où j'avais la souvenir de ruelles en labyrinthe, et où je voulais m'assurer de l'état mécanique des Studios Barrandov. Je pensais aussi aux bords de la

141

Moldavie, si différents des bords de l'Escaut, si «Europe centrale». Je pensais à Aleï, à la petite prisonnière trop vite abandonnée en arrière-saix d'armée. C'est au retour de Prague que m'a surpris cette défaillance.

Où serez-vous maintenant ? Resterez-vous à Zurich ? Je puis écrire, téléphoner. On m'impose encore quatre semaines de convalescence à domicile. Vous m'avez dit que vous seriez à Paris à peu près tout le mois de décembre. Peut-être pourrai-je vous y retrouver.

Vous savez, par ailleurs, que vous serez la bienvenue à Bruxelles, à Linkebeek (encore que je n'ose insister, mais ne prenez pas cela pour de la froideur, je vous prie).

Je vous embrasse, et ai bien envie de vous voir.

André DELVAUX

D'André DELVAUX à Marguerite YOURCENAR

Le scénario complet de L'Œuvre au noir est envoyé à Marguerite Yourcenar le 24 février 1987 à Rabat.

Linkbeek

23 février 1987

Chère Marguerite Yourcenar,

Voici donc, comme promis pour la fin de février, le scénario achevé il y a une semaine. Je me souviens bien des mots par lesquels je sollicitais votre accord «sans réticence, sinon sans angoisse». Vous m'aviez donné, ce dimanche d'il y a un an à l'Amigo, carte blanche. Aurai-je réussi aujourd'hui à retrouver les traits essentiels de ce Zénon avec qui je vis depuis si longtemps? A garder au personnage sa hauteur si intransigeante, à ses paroles et à ses actes le style et le ton que vous lui avez donnés, cette musique Yourcenar qui n'est pas faite seulement d'une langue personnelle lentement affinée au cours d'une vie, au long des œuvres?

Je fais appel maintenant à votre imagination, car les mots ne sont pas les images. Je crois m'être attaché essentiellement, dans une dramaturgie qui se développe d'une seule coulée sur les (un peu moins de) deux heures auxquelles les moyens disponibles me forcent à me tenir, d'abord à préserver la ligne intimiste sur laquelle nous nous sommes accordés, dans le refus de toute complaisance au spectaculaire ou au sensationnel; aussi à respecter la formulation qui est la vôtre dans la mesure où de bons comédiens sont capables de porter ce texte.

Cette recherche m'a rendu très heureux, pourquoi ne pas vous le dire simplement? même si le scénario ne correspond pas encore entièrement à mes ambitions (Dra-noutre trop lourd à greffer comme passé sur un présent pas encore solidement installé, Don Blas de Vela et le sentiment trop fruste de la trahison, les allusions aux marchandages des emprunteurs trop éloignés à mon sens de la ligne de Zénon...). J'ai d'autre part tenté, vous le verrez, de ne

146

manipuler que le matériau que m'offre le livre, m'interdisant d'inventer sinon pour les besoins de l'exposition ou de l'information.

Et cependant, je reste démunie. Pour la raison suivante: 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», mais proche de vous, à côté de vous.

Je vais livrer à partir de maintenant quelques batailles difficiles, d'abord pour réduire d'environ vingt minutes le texte que vous avez sous les yeux (le dialogue e.a. me semble parfois trop fourni), ensuite pour me garantir en production les moyens qui permettent de vraiment réaliser le film comme je le vois.

Je prends quelques jours de repos (indispensables...), commence à composer mon équipe, et attends un signe de vous, un sentiment, des précisions bienvenues si vous le souhaitez. Je vous retrouverai avec plaisir à Paris, chère Marguerite Yourcenar, comme nous nous le sommes promis.

À vous très amicalement,

André DELVAUX

Télégramme de Marguerite YOURCENAR à André DELVAUX:

Très beau — Tout mon accord — Serai à Paris dimanche — le 8.

148

DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE

Système du récit

André GAUDREAU

Préface de Paul RICŒUR

Il est mille et une façons de raconter, et chacune d'elles suppose un dispositif narratif particulier ; certains posant entre l'auteur et le public une série d'instances intermédiaires faisant office de narrateurs, tels Schéhérazade (*Les Mille et Une Nuits*) ou Romano (*Les Yeux Noirs*, le récent film de Mikhalkov).

Mais il est d'autres récits qui semblent directement distillés par ceux-là mêmes qui les ont créés, tel *l'Odyssée* où le narrateur est identifié à Homère ou *L'Arroseur arrosé* qui, à titre de récit filmique, vient directement au spectateur.

Allant à l'encontre d'une certaine orthodoxie narratologique, André Gaudreault propose un système du récit dont le premier principe revient à poser, même là où il y a un narrateur attesté, un "filtre" unifié, en quelque sorte une instance intermédiaire qui serait l'empreinte de l'auteur, à l'intérieur du texte. Cette instance, ne s'incarnant jamais dans un acteur, gagnera toujours à se distinguer nettement du commun des narrateurs délégués, et porte ici le nom de "*narrator*".

Tenant compte des trois grandes pratiques contemporaines que sont celles du *romancier*, du *dramaturge* et du *cinéaste*, A. Gaudreault cerne les contours de ce "*narrator*". Ce qui l'amène à jeter un éclairage neuf sur les tenants et les aboutissants du récit scriptural, scénique, mais aussi filmique.

Mais il est aussi mille et une façons d'aborder le phénomène de la narration.

De Platon et Aristote à Genette et Todorov, A. Gaudreault, partant des nombreux acquis de la "narratologie de l'expression" contribue à dégager à son tour quelques-uns des nombreux "principes" du récit, offrant une relecture originale et documentée de la *République* et la *Poétique*, ayant donné naissance aux deux catégories bien connues que sont la *diégèse* et la *mimèse*. Il démontre comment ce couple notionnel "traditionnellement" reconnu comme dichotomique... ne le serait justement pas.

Proposant deux nouvelles expressions - *diègèsis* mimétique et *diègèsis* non mimétique - pour mieux rendre compte de l'opposition platonicienne, il compare la prestation *orale* de l'aède, à celle *scénique* des acteurs du théâtre antique. Puis tenant compte de la narration écrite du romancier, il dégage deux modes fondamentaux de communication du récit : la *narration* et la *monstration*. Celle-là, qui est le fait du narrateur scriptural, et celle-ci, qui est le fait du "monstrateur" scénique, représenteraient les deux modes privilégiés de transmission narrative effectués par le truchement du "littéraire".

D'un côté, des personnages de papier dont l'activité vient au lecteur par le filtre d'un regard - conscience focale -, de l'autre des acteurs en chair et en os qui, par leur jeu, sont "auteurs de la représentation".

Que dire alors du cinéma, qui, considéré sous cet angle, semble d'abord donner prise à l'équivalent sur écran de la monstration scénique ?

Tout autant que la pièce de théâtre, le film communique son récit par le truchement de *personnages en acte*.

Mais l'hypothèse fondamentale d'A. Gaudreault est que, par diverses techniques, et tout particulièrement celle du montage, le récit filmique se détache de la seule monstration pour donner prise à la narration scripturale sur l'écran.

En passant du littéraire (roman, théâtre) au filmique, le *récit*, qui combine allègrement *monstration* et *narration*, se ferait *système* - et même système de systèmes puisque narration et monstration en sont déjà !

C'est en questionnant principalement le "cinéma des premiers temps" qu'il poursuit sa recherche, ce qui l'amène à s'interroger sur le statut narratif des premières œuvres des frères Lumière, sur le développement du montage et sur l'importance à accorder au rôle joué par le bonimenteur appelé en cours de projection à accompagner de sa narration verbale le film, comme le fera plus tard, à sa manière, le narrateur en voix off.

Il insiste aussi sur l'intérêt qu'il y a à distinguer les produits respectifs du tournage et du montage, la *monstration* et la *narration* filmiques, dans la mesure où ceux-ci résultent d'activités langagières résolument distinctes, ayant chacune leur spécificité. Ce qu'ont apparemment compris les premiers théoriciens du cinéma que furent les juges et avocats impliqués dans les nombreuses poursuites judiciaires qu'entamèrent, au tournant du siècle, les compagnies américaines essayant de protéger leur droit au Copyright. Les minutes de ces procès montrent

que l'on avait alors une conscience bien nette que la *procédure* du montage recelait des implications d'un tout autre niveau que le seul *procédé* à la base du cinématographe.

Mais le cinéma parlant, qui articule souvent narration verbale et narration iconique, n'est pas oublié. Reprenant les hypothèses d'Albert Laffay et tenant compte des principaux développements de la narratologie filmique depuis Jean Mitry et Christian Metz, A. Gaudreault suggère de consérer le "grand imagier" (l'expression est de Laffay) comme un méga-narrateur qui aurait à modifier la "voix" des sous-instances du film.

Par exemple, celle qui prend le corps d'un acteur et feint d'être à l'origine des énoncés narratifs tout en laissant au spectateur l'illusion d'être l'unique responsable du récit.

Se refusant d'accorder à un narrateur délégué un tel pouvoir, A. Gaudreault remonte la chaîne des diverses instances donatrices du récit et reconnaît "le grand imagier" comme source ultime de la communication narrative par le film.

Préfacé par Paul RICŒUR, ce livre répond à plusieurs questions et problèmes soulevés il y a plus de quinze ans par G. Genette et ouvre cette réflexion à un champ nouveau, celui du cinéma, et tout particulièrement du cinéma à ses débuts.

ISBN : 286563-199-0

Pages : 204

Format : 16 x 23

Prix : 120 F

L'AUTEUR :

André GAUDREAU, né en 1952, a soutenu en 1983 une thèse de doctorat sur la narration filmique à l'Université de Paris III - Sorbonne. Il est actuellement professeur agrégé au Département de littérature et responsable du programme d'études cinématographiques à l'Université Laval.

Subventionné par de prestigieux organismes tels que : le Conseil des Arts du Canada, le Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada, l'Institut Québécois du Cinéma, la Société Générale du Cinéma du Québec... il a organisé de nombreuses recherches sur les débuts du cinéma et publié des articles en France et au Québec, mais aussi aux États-Unis et en Angleterre.

De 1984 à 1986, il a été Président de l'Association Québécoise des Études Cinématographiques.

Directeur du GRAF (Groupe de Recherche et d'Analyse Filmographique), il prépare actuellement un cahier thématique qui s'intitulera "*Ce que je vois de mon ciné... la représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*" et réunira une quinzaine d'analyses filmographiques et une dizaine d'articles de spécialistes parmi les plus réputés.

Cet ouvrage paraîtra fin mai aux éditions MÉRIDIENS KLINCKSIECK à l'occasion du 43^e Congrès de la Fédération Internationale des Archives du Film, réunissant en juin, les représentants des cinémathèques du monde entier. Ce congrès se tiendra à Paris au Musée d'Orsay, et sera suivi d'une exposition qui soulignera le 50^e anniversaire de la F.I.A.F. (juin à septembre).

DOMITOR :

Association Internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps.

Fondée en 1985, cette association regroupe 192 membres de 22 pays.

Président : André GAUDREAU

Vices-Présidents : Emmanuel TOULET

(Bibliothèque de l'Arsenal)

David FRANCIS

(National Film Archive, Londres).

Pour la petite histoire, on doit à LECHÈRE, représentant des champagnes MOËT et CHANDON et ami d'Antoine LUMIÈRE (père de Louis et Auguste) la proposition du mot DOMITOR pour nommer le cinématographe, proposition qui fut catégoriquement refusée par les deux frères...

**André GAUDREAUlT dédicacera son livre à la librairie
ATMOSPHÈRE-Palais Croisette, lundi 16 mai à 14 h.**

**LA CINÉMATHÈQUE UNIVERSITAIRE
LES ÉDITIONS MÉRIDIENS KLINCKSIECK
LE CENTRE CULTUREL CANADIEN**

vous invitent à une projection spéciale :

PAROLES ET MUSIQUES AU TEMPS DU MUET

Un programme de films des premiers temps du cinéma, présentés et commentés par André GAUDREAUlT à l'occasion du lancement de son ouvrage :

**DU LITTÉRAIRE AU FILMIQUE
Système du récit**

le 25 mai 1988 à 18 heures, à l'Amphithéâtre A du Centre CENSIER, 13, rue Santeuil, 75005 PARIS.

Au piano : Pascal CREPET

La Projection sera suivie d'un cocktail en salle 31.

Les ouvrages consacrés au cinéma, aux Éditions MÉRIDIENS KLINCKSIECK :

- Michel COLIN - LANGUE, FILM, DISCOURS - Prolégomènes à une sémiologie générale du film.
1985, 240 pages.
- MÉLIES - MÉLIES ET LA NAISSANCE DU SPECTACLE CINÉMATOGRAPHIQUE
- sous la Direction de Madeleine Malthête-Méliès.
Colloque de Cerisy-La-Salle, 1981.
1984, 244 pages.
- Dominique NOGUEZ - UNE RENAISSANCE DU CINÉMA : LE CINÉMA
“UNDERGROUND” AMÉRICAIN
1984, 424 pages.
- Adolphe NYSENHOLC - CHARLES CHAPLIN, OU LA LÉGENDE DES IMAGES
Ouvrage publié avec le concours du CNL.
1987, 264 pages, 15 dessins in-texte et 40 photos hors-texte.