

André BÉNIT

(Universidad Autónoma de Madrid)

## De l'image au texte et du texte à l'image. Littérature et cinéma. Suzanne Lilar et André Delvaux

Dans un ouvrage récent<sup>1</sup>, Dufays, Gemenne et Ledur soulignent la complémentarité de la lecture littéraire et de la réception audiovisuelle dans la formation des étudiants. Aujourd'hui que les moyens de connaissance audiovisuels évincent la lecture comme agent premier du savoir —surtout chez les jeunes—, sans doute serait-il opportun que les professeurs tiennent compte de l'influence croissante qu'exerce sur les pratiques de lecture ce rapport privilégié à l'image, qu'il s'agisse d'images fixes —bandes dessinées,...—, de spectacles —représentations théâtrales,...— ou de productions télévisées et cinématographiques.

Que les professeurs de littérature ne s'alarment toutefois pas: la lecture est loin d'avoir perdu ses privilèges. Par rapport à la réception audiovisuelle, elle possède d'indéniables atouts: outre qu'elle laisse au lecteur le loisir d'examiner les informations sans dépendre de leur agencement linéaire —sans doute, aujourd'hui, le magnétoscope flexibilise-t-il la lecture—, elle permet de capter plus d'informations en un temps plus court.

Par ailleurs, selon les spécialistes, les deux modes de perception, celui prioritairement analogique de l'image et celui digital du texte, sont vitaux pour l'équilibre intellectuel des individus. A cette complémentarité biologique s'ajoute la nécessité de pouvoir coordonner la vision abstraite du monde suscitée par l'écrit avec celle plus *concrète* et *immédiate* produite par l'image. Refuser tout contact avec l'écrit, ce serait se condamner à n'avoir du monde qu'une image fragmentaire et instantanée, à perdre la capacité d'émettre des jugements critiques étayés par une réflexion de type conceptuel; négliger les enjeux et les effets de la réception audiovisuelle serait cependant tout aussi dommageable.

Que le texte et l'image requièrent une approche spécifique, personne ne le niera; toutefois, il semble souhaitable d'appliquer au message audiovisuel

1 J.L. Dufays, L. Gemenne et D. Ledur, *Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996, pp. 114-115.

certaines procédures de la lecture littéraire<sup>2</sup>, l'objectif étant de faire des étudiants des récepteurs aptes à combiner les deux langages. Le recours à l'image -ou au spectacle-, envisagé en parallèle avec l'étude des œuvres littéraires dont ils s'inspirent, présente un double enjeu correspondant à deux temporalités de son usage<sup>3</sup>:

I. Le recours *antérieur* à l'image favorise la lecture de l'œuvre en question. Certes, dans le cas d'une pièce, se rendre au spectacle avant —ou au lieu— de lire le texte semble logique puisqu'il s'agit là du mode de réception "normal" de ce type de texte. Mais qu'en est-il du roman dont existe une adaptation cinématographique? D'après Michel Rolland<sup>4</sup>, le *détour* par la version filmique ou iconique crée les conditions d'une lecture meilleure:

Tout d'abord, le film crée un *horizon d'attente véritable* chez les lecteurs.

Ensuite, en offrant grâce à leur support-images le cadre d'une mimésis —qui, en dépit de son caractère fallacieux, produit un effet de réalité—, les récits filmiques suppléent en partie le manque de références extra-textuelles nécessaires à une compréhension de l'œuvre littéraire; ce référent extratextuel, qui pourra être réinvesti lors de la lecture du texte, est spécialement utile quand le récit parle de faits anciens ou étrangers à la culture de l'étudiant<sup>5</sup>.

Enfin, un travail sur le film permet de consolider les trois facteurs mis en œuvre lors de l'acte de lecture par lequel le texte acquiert sens et valeur<sup>6</sup>:

– *le facteur logique* —"qui réside dans la succession des opérations permettant de projeter sur le texte une structure sémantique globale"—, parce qu'il semble plus aisé de dégager une telle structure à partir d'un film, grâce à la plus grande familiarité des étudiants avec l'objet audiovisuel et au mode de réception lui-même: contrairement au livre, le film se consomme en une fois;

– *le facteur culturel* —"l'ensemble des savoirs [...] partagés par la communauté culturelle du lecteur"—, parce que la narration audiovisuelle assure la diffusion d'un référent culturel commun: s'il est difficile d'être sûr que l'ensemble des étudiants ont lu le roman, la version filmique peut en toute certitude être vue par tous;

2 "Puisqu'elles sont avant tout l'expression des compétences et des choix du récepteur, toutes les opérations [...] envisagées comme relevant de la lecture littéraire peuvent en effet s'appliquer autant à une pièce de théâtre, une bande dessinée, une image fixe, un film, une émission de télévision qu'à un texte considéré comme littéraire. L'image, comme le texte —et souvent plus que le texte—, peut faire l'objet d'une appropriation à la fois physique, imaginaire et intellectuelle (liseur/lu/lectant), d'une lecture au premier, au deuxième ou au troisième degré, d'un va-et-vient entre des attitudes participatives et critiques, entre des jugements d'ordre éthique esthétique, référentiel ou autre" (Ibid., p.267).

3 Dufays, Gemenne et Ledur, op. cit., pp. 267-272.

4 M. Rolland, "Etude du récit filmique et lecture littéraire", in Dufays, Gemenne et Ledur (sous la direction de), *Pour une lecture littéraire 2. Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve* (3-5 mai 1995), pp.116-119.

5 "Le récit filmique en confrontant l'élève à des types d'histoires qui ne sont en général pas encore intégrés à sa culture opère une sorte d'approvisionnement du futur lecteur littéraire" (M. Rolland, op. cit., p.118).

6 J L Dufays, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga, Collection Philosophie et langage, 1994, p.45.

— le facteur personnel — “qui consiste dans les intérêts et les compétences propres à chaque lecteur” —, parce que les compétences concernant l’approche du récit filmique étant plus vastes, les performances interprétatives lors de la lecture seront améliorées, sans compter que le rapport au film accroît les possibilités de plaisir et d’investissement fantasmatique.

La présentation *préalable* d’une adaptation filmique —ou iconique— permet donc une approche *motivante* et *dédramatisée* du texte et la mise en œuvre de compétences dont certains étudiants s’estimaient peut-être démunis. Une utilisation abusive de ce procédé risquerait toutefois de ramener le texte initial à une synopsis, un pré-texte, et de le dévaloriser au profit du récit filmique.

II. Le recours *postérieur* à l’image permet d’enrichir une lecture, en fixant mieux la compréhension et l’appréciation, et d’analyser la spécificité des deux langages. A cet égard, les auteurs insistent sur le fait qu’une telle analyse s’avère plus difficile pour les étudiants ayant d’abord vu l’image ou le film: quand rien ne précède leur réception, les productions iconiques exercent sur eux un pouvoir d’illusion qui entrave la prise de distance critique.

Afin de mettre en relation l’image et le texte, suivant les pistes proposées par Paul de Theux<sup>7</sup>, ils distinguent deux manières de concevoir didactiquement les rapports entre ces deux types de codes:

D’une part, comme *support pédagogique*, l’image peut servir:

- à *interpeller* les élèves, à susciter leur motivation à propos d’un texte ou d’une problématique —période, courant, auteur,...— qu’on s’apprête à découvrir;
- à *informer* les élèves, à leur communiquer des savoirs nouveaux à propos d’un texte ou d’une problématique;
- à *illustrer* un texte ou une problématique, à visualiser des informations reçues par d’autres biais (cours, textes);
- à *synthétiser* des éléments de connaissance.

D’autre part, utilisée comme *finalité pédagogique*, l’image permet aux étudiants d’apprendre la spécificité de chaque langage et d’améliorer ainsi la conscience des processus propres à la lecture comme de ceux de la grammaire de l’image.

La démarche la plus commune consiste bien sûr à comparer les versions textuelle et filmique d’un roman. Toutefois, au-delà d’une analyse des rapports entre les deux versions du récit, les étudiants seront invités non plus à juger le film en termes de *fidélité* ou de *trahison* mais à interpréter les libertés et les initiatives prises par le cinéaste.

C’est une telle analyse que nous tenterons d’ébaucher dans la seconde partie de cette communication, à partir de *Benvenuta*, le film le plus complexe

7 “Des pistes concrètes pour utiliser l’audiovisuel en classe”, in Français 2000, avril 1994, pp.17-21.

d'André Delvaux. Assurément, la version du cinéaste belge est loin d'être une simple transposition du roman dont il s'inspire, mais une authentique recreation.

S'interrogeant sur les motifs pour lesquels un cinéaste choisit tel ou tel roman pour en tirer un film, Delvaux, qui a puisé plusieurs de ses scénarios dans des œuvres d'écrivains français<sup>8</sup> et belges<sup>9</sup>, admet avoir trouvé dans celles-ci des éléments de récit ou des situations qui stimulent le travail d'adaptation; mais, précise-t-il, le véritable choc déclencheur n'a jamais été celui-là. Car l'acte qui le pousse à s'engager dans un projet, c'est l'exaltation provoquée en lui "non pas par le récit que mène l'auteur de l'œuvre écrite, mais par la jouissance que provoque la qualité sensuelle de sa langue"; il assume alors "le défi d'atteindre, dans [s]on langage, le niveau de beauté de celui ou de celle qui [l']a inspiré"<sup>10</sup>.

C'est une véritable passe d'armes qui s'engage entre l'écriture littéraire et l'imagination cinématographique: "Il faut "tuer" la machine littéraire et toute son organisation, pour vider les lieux et préparer le terreau où devra s'enraciner l'écriture nouvelle qui s'appelle Scénario". Selon Delvaux, il est vain de vouloir "s'en tenir à une fidélité littérale qui traduirait en une sorte de fac-similé impossible ce qu'un langage (le roman) a de spécifique et d'unique en un langage autre qui exige le respect de ses propres lois". Toutefois, la surprise est de taille lorsque "ce qui semblait impossible ou irréductible se rejoint dans une réciprocité de qualité et de niveau par laquelle l'original va regagner ce qu'il avait perdu. [...]. L'écho s'est transformé en enrichissement: on découvre [...] par cet échange, une fidélité profonde, une réciprocité sur laquelle les auteurs premiers, Gracq ou Lilar, ne se sont jamais trompés. Le plaisir qu'ils ont eu, eux, à écrire s'est en retour, comme en écho, retrouvé dans le langage d'images et de sons né du plaisir renouvelé". Pour le cinéaste, cette re-création n'est pas un plaisir solitaire mais "une forme subtile de stratégie amoureuse"<sup>11</sup>.

L'intrigue de *Benvenuta* est grosso modo la même que celle de *La Confession anonyme* de Suzanne Lilar, même si *Benvenuta* y est gantoise, comme la romancière, et que son amant Livio décède à la fin.

8 *Rendez-vous à Bray* (1971) est inspiré d'une nouvelle de Julien Gracq: "Le Roi Cophetua".

9 "D'une part, flamands, tels que Johan Daisne pour *L'homme au crâne rasé*, un classique de la littérature flamande contemporaine et pour *Un soir un train*, et Ivo Michiels, à qui il demande de collaborer comme co-scénariste pour également deux films, *Met Dieric Bouts* et *Femme entre chien et loup*; et d'autre part, francophones, comme Suzanne Lilar, née à Gand, il est vrai, de la *Confession anonyme* de laquelle il tire *Benvenuta*; Jacques Sojcher, dont *l'Essai de ne pas être mort* (1984) sert en partie *Babel Opéra*, où ce poète-philosophe joue d'ailleurs quelque peu son propre personnage; et Marguerite Yourcenar, née à Bruxelles, dont il adapte *L'Œuvre au noir*. Et, certes André Blavier, pataphysicien ami de Queneau, apparaît dans *Belle*; comme Pierre Mertens, qui lança le concept de "belgitude" dans un numéro de la *Quinzaine littéraire*, Françoise Lalande, Jef Geeraerts, dans *Babel Opéra*" (A. Nysenholc, "La belgitude d'André Delvaux", in Adolphe Nysenholc (éd.), *André Delvaux*, Editions de l'Université de Bruxelles, Collection *Le sens de l'image*, Revue de l'U.L.B., 1994/1-4, p. 31).

10 A. Delvaux, "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", in *André Delvaux*, p. 51.

11 "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", p. 52. Ailleurs, Delvaux signale que "La transposition d'une œuvre littéraire de fiction pose, par le passage d'un langage à un autre, des problèmes complexes, surtout quand le roman ou la nouvelle, de caractère spéculatif, tient de son langage propre l'essentiel de son intérêt" ("Le réalisme magique transposé du roman à l'écran", in *André Delvaux*, p.169).

Le film contient néanmoins une addition originale: Delvaux double la relation première, celle de Benvenuta-Livio, de sa propre relation avec l'auteur d'*Une enfance gantoise*: François, un jeune scénariste, est chargé d'écrire un script à partir de *La Confession anonyme*, un roman réputé autobiographique. Afin de reconstituer la vie de Benvenuta, il se rend à Gand pour interroger l'écrivain, Jeanne, une femme plus âgée que lui. Lors de leurs rencontres hebdomadaires, ils élaborent le scénario —qui se réalise sous nos yeux— et vivent une partie de l'existence de leurs héros.

Afin d'expliquer le chassé-croisé de ces couples en relation d'âge inversée et situés l'un dans le réel, l'autre sur le plan de la fiction, recourons à la genèse du film.

Le 7 novembre 1979, Delvaux découvre *La Confession anonyme*, un récit largement autobiographique et antipuritain, publié en 1960, sans nom d'auteur. Assurément ne convenait-il pas que la femme d'un ministre d'Etat confessât publiquement une expérience aussi scandaleuse que celle relatée dans le roman.

Au centre de *La Confession anonyme* dans lequel l'acte d'amour est promu au rang de sacrement et son jeu cérémonial devient liturgie, le personnage du séducteur quinquagénaire, Livio, inspiré de M.B. que Suzanne Lilar rencontra à Rome en 1955 et sans lequel elle serait restée "ignorante du prodige"<sup>12</sup>. Guidée par cet *hiérophante de l'éros*, Benvenuta découvre dans l'amour physique "une catégorie méconnue et comme interdite du sacré"; le thème platonicien de l'initiation se mêle ici avec celui de la fécondation spirituelle<sup>13</sup>.

Ce qui fascinera Delvaux dans ce roman, c'est la langue "à double sens": le style classique, précis, musical, mais aussi une métaphore permanente, celle de l'amour sensuel, sexuel, présent derrière les mots: "C'est que perce partout l'analogie avec l'amour physique et avec ce que chacun de nous en sait de plus secret"<sup>14</sup>.

Ce qui le convaincra de réaliser *Benvenuta*<sup>15</sup>, plus que le thème de l'amour ritualisé, ce sont ces chambres d'hôtel milanais pareilles à des églises et où se déroule la liturgie du sexe, "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 [...]. Toujours je pénétrais dans leur fraîcheur de grotte ou de coquille avec l'impression de m'y enfoncer", c'est cette métaphore de l'amour vécu comme pénétration physique autant que comme rituel religieux. A partir de là le problème était de savoir "où se trouvait le vrai sujet"<sup>16</sup>.

Dès le lendemain, lui qui avait toujours refusé le contact avec les auteurs dont il tirait un film, "par peur de les heurter en transformant leur œuvre, par peur aussi d'avoir comme interlocuteur l'homme, alors que je ne

12 S. Lilar, *Les moments merveilleux* (Extrait), in *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986, p. 150.

13 Postface à *La Confession anonyme*, Gallimard, 1983, p. 241 et p. 243.

14 A. Delvaux, "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", in *Cahiers Suzanne Lilar*, p. 73.

15 "Du livre au film: plaisirs de l'infidélité", p. 51.

16 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

voulais dialoguer qu'avec l'œuvre"<sup>17</sup>, téléphone à la romancière qu'il ne connaît pas. De semaine en semaine, le même jour à la même heure, il se rendra chez elle, dans son appartement bruxellois du Sablon:

Je n'avais encore aucune idée de la manière dont je traiterais le film. Il y avait tant de passages que je ne comprenais pas bien, d'idées que je voulais préciser. Je voulais surtout l'entendre parler, écouter sa voix raconter les liens philosophiques qu'elle avait tissés à travers l'œuvre et que moi je ne repérais pas facilement<sup>18</sup>

Entre eux s'installe un véritable rituel, "d'une précision maniaque". De ces "quatre années de rencontres, de conversations, de projets ébauchés et quelquefois abandonnés", ils donneront des versions concordantes<sup>19</sup>.

Dès le début, gêné par l'étroitesse de l'espace autobiographique de ce roman à la première personne, Delvaux part en quête d'un procédé de narration plus cinématographique que la confession<sup>20</sup>. "Déjà il rêvait complexification, dédoublement"<sup>21</sup>.

La lecture de *A la recherche d'une enfance*, un récit dans lequel S. Lilar relate son enfance gantoise, lui fera concevoir "une dimension supplémentaire pour Benvenuta"; comme il l'écrira à la romancière, il flaire un principe de construction: le père chef de gare, la communion, les premières traces de Hadewych, des rituels religieux/amoureux, le cahier de chansons jeté au feu, la violence,... "Les rapports dans l'amour me semblent de mieux en mieux enracinés dans ce passé"<sup>22</sup>. Delvaux y puisera à pleines mains et sélectionnera dans *La Confession*, écrite vingt ans plus tôt, des séquences en fonction de tout de ce qu'il a vraiment envie de montrer, de donner à entendre.

Le mois de retraite passé à Ostende en novembre 1980, afin d'y rédiger le scénario, le plongera "dans le désespoir". Delvaux se sent alors impuissant "à construire une œuvre solide où tous les liens que Suzanne avait soigneusement tissés entre les événements et les réflexions qu'en fait sa Benvenuta se retrouveraient": "J'aurais dû y réfléchir plus avant. Puisque pour moi le contenu de ce

17 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

18 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p. 74.

19 "Jamais il ne fut question entre nous de collaboration. [...]. Mon rôle se bornait à répondre à ces interrogatoires auxquels il me soumettait, véritables séances d'évocation dont je n'étais que le médium à travers lequel passaient la voix de Benvenuta, la mémoire de Benvenuta auxquelles il venait se ressourcer. [...]. J'admira alors que dans notre relation il y ait eu comme un échange des rôles. Tout ce que le cinéaste dissimulait de féminité venait maintenant au jour, se vouant à développer le germe qu'y avait déposé la passion de Benvenuta et de Livio" (S. Lilar, "Faire un film avec Delvaux", in *André Delvaux*, pp.249-250; consulter également A. Delvaux, "De "La confession anonyme" à Benvenuta", pp.74-76).

20 *La Confession anonyme* est une confession au sens propre: longue lettre à la première personne de Benvenuta adressée à Virginia, l'une des maîtresses de son amant, un récit conduit suivant l'ordre chaotique de la mémoire.

21 "Faire un film avec Delvaux", p.250.

22 Cité par S. Lilar, *ibid.*, p.251.

livre était son style —l'amour transmuté à l'intérieur d'un style qui constitue le langage de l'œuvre—, si je quittais le langage de l'œuvre [...], je ne me retrouverais que devant quelques événements en soi dérisoires et qui ne prendraient alors que la pâle coloration des aventures que tous ont connues quelque part un jour"<sup>23</sup>.

Le 20 janvier 1981, comme tous les vendredis à cinq heures, Delvaux se rend chez la romancière mais, cette fois, il n'obtient pas de réponse. Gagné par une folle inquiétude —Suzanne Lilar a alors 80 ans—, il sonne chez une voisine et, par la terrasse arrière, pénètre par effraction dans l'appartement.

"J'ai vraiment eu une grande peur... parce que, passant de pièce en pièce [...], je ne la trouvais pas. [...] J'ai eu vraiment peur de pénétrer dans la chambre; mais il n'y avait personne". Quelques instants après, un coup de fil donné par une fille de Suzanne Lilar chez la voisine, l'informerait que sa mère a été renversée par une voiture."Cela a été un tel choc, cette peur de perdre quelqu'un..."<sup>24</sup>. La romancière s'en remettra vite.

Des conversations que Delvaux aura avec son entourage surgira l'idée "que c'était là le film, le nœud même qui allait donner substance à l'histoire"<sup>25</sup>:

"Au fond, cette recherche désespérante d'un sujet, par un scénariste, auprès d'une romancière dont il essaie de percer le secret pour en tirer un film, liée à certains événements qui pourraient être graves, est un thème dramatique en soi. Pourquoi cette tentative désespérée de pénétrer le monde d'un être, faite par quelqu'un qui est peut-être trop jeune pour vraiment y accéder, n'offrirait-elle pas un intérêt? Pourquoi ne serait-il pas possible de considérer que les personnages de Benvenuta et de Livio, en partie imaginaires et ambigus, tireraient en fait leur ambiguïté non pas de l'écriture de Suzanne Lilar auteur de *La Confession anonyme*, mais du fait que, par l'écoulement du temps, l'auteur lui-même ou bien ne se souviendrait plus de certains événements, ou bien cèlerait ceux-ci, ou bien mentirait à certains moments et, à d'autres, en révélerait des vérités partielles? Une ambiguïté s'installerait partout qui peut-être pourrait se couler dans une forme intéressante"<sup>26</sup>, une "construction en chiasme":

Delvaux créera entre l'auteur, cette fois-ci âgé, et le questionneur, cette fois-ci jeune, une situation analogue à celle des personnages du roman. "De même que Livio fait l'initiation amoureuse de Benvenuta, ainsi Jeanne fera l'initiation littéraire de François, Jeanne lui apprendra à écrire, Jeanne l'aidera à faire son scénario et son film. Pour que cette situation prenne une coloration dramatique et une dynamique, j'imaginai que Jeanne, d'abord murée dans ses souvenirs, refuserait le contact de ce jeune homme, mais que, peu à peu, par un mécanisme de rapprochement entre eux —"peu à peu allait renaître son ancien

23 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.75.

24 Laure Borgomano, "Entretien avec André Delvaux", in *André Delvaux*, p.238.

25 "Entretien avec André Delvaux", p.238.

26 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.76.

amour qu'elle fixerait sur François"<sup>27</sup> —, "Jeanne finirait par se livrer, sans pour autant perdre son ambiguïté"<sup>28</sup>.

Fascinée elle aussi par le thème du double, l'auteur du *Journal de l'analogue et du Couple* sera aussitôt comblée par ce scénario et sa cascade de duplications, par la sous-intrigue doublant l'action principale et la mise en miroir des deux amours. La scène où François, pénétrant par effraction dans l'appartement de Jeanne, découvre soudain le sentiment qui le lie à son interlocutrice, lui fera comprendre que, si le cinéaste les dédouble ainsi, c'est pour l'incorporer, elle, à son œuvre à lui dans une fusion plus intime que tout ce dont elle avait pu rêver.

Commentant la façon dont le thème du double et la forme miroir s'articulent dans cette œuvre, Giorgio Tinazzi signale qu' "on y déchiffre dans toute sa précision la combinatoire interne du réalisme magique"<sup>29</sup>.

Indubitablement, l'œuvre fictionnelle de Delvaux propose une vision du monde proche de cette esthétique<sup>30</sup>. Pour cet intellectuel écartelé entre deux langues et deux communautés rivales, ce choix de sujets qui "parcourent l'esthétique du réalisme magique" provient sans doute de l'affrontement qui mine son pays d'origine, ce "pays de l'entre-deux, qui ne réussit à recouvrer son unité que dans l'imaginaire devenu langage: dans l'œuvre, c'est le pays où je vis"<sup>31</sup>

"C'est le propre du réalisme magique que les images en soi paraissent être la reproduction fidèle du réel quotidien"<sup>32</sup>, signale Delvaux. Chez celui pour qui l'on ne peut rendre l'imaginaire qu'en étant réaliste, le réalisme magique consistera à faire se chevaucher l'imaginaire et le réel.

Cette tension sera rendue par la construction du film, plus subtile dans *Benvenuta* où la succession de séquences réalistes mais contradictoires sur le plan logique bouscule la foi du spectateur en un monde matériellement stable.

Disposant de deux lignes fortes, le cinéaste les alternera plus ou moins arbitrairement tout en veillant "à ce que jamais le destin de Livio et Benvenuta ne soit parallèle à celui de Jeanne et de François", en les traitant en étrangères, laissant seulement "se glisser à l'intérieur de ce jeu des échos, des rimes, des mots que l'on retrouve tout à coup dans la bouche d'un autre personnage dans l'autre ligne, des situations qui se répètent en miroir"<sup>33</sup>.

Dans un premier temps, tout paraît simple; les deux histoires semblent nettement séparées: deux créateurs, Jeanne et François, composent un scénario mettant en scène Livio et Benvenuta; ceux-là constituent le versant "réaliste" du

27 "Entretien avec André Delvaux", p.238.

28 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.77.

29 G. Tinazzi, "André Delvaux: le cinéma et son double", in *André Delvaux*, p.109.

30 Pour une analyse détaillée, consulter notamment Laure Borgomano, "André Delvaux au fil de l'œuvre", in Daniel Blampain (sous la direction de), *André Delvaux. Une œuvre-un film: L'Œuvre au noir*, Bruxelles, Editions Labor, n°15, 1988, pp.15-104 et "Poétique de l'œuvre cinématographique d'André Delvaux", in *André Delvaux*, pp.53-65.

31 A. Delvaux "Cinéma francophone de Belgique: crise d'identité et pluralité culturelle", in *André Delvaux*, p.43.

32 Cité par S. Lilar, "Faire un film avec Delvaux", p.253.

33 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.79.



film, ceux-ci le volet imaginaire... jusqu'au dénouement où réel et imaginaire se rejoignent définitivement: François aperçoit alors Benvenuta le long du canal de Coupure. Très vite cependant, la structure d'emboîtement a fait place à celle du miroir: le chiasme Jeanne-François/Livio-Benvenuta se compose en effet d'histoires qui s'entremêlent peu à peu; rapprochant progressivement les événements des deux séries, le film relate *en même temps* l'élaboration du scénario et la métamorphose du couple des créateurs par celui de leurs créations, au point que l'histoire de Benvenuta et Livio devient celle de Jeanne et François, et ce alors même que ces personnages "réels" croyaient alimenter la fiction de leur propre imaginaire.

"Qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui est imaginaire? Le réel est-il la relation Jeanne-François et l'imaginaire la relation Benvenuta-Livio? [...]. Le film suit le scénario que suggère Jeanne et que reconstitue François, cependant la matière de ce scénario procède de l'aventure même de Benvenuta et de Livio"<sup>34</sup>.

Selon le vœu du cinéaste, chaque histoire fournit la clé de l'autre, devient "l'interprétation imaginaire de l'autre"<sup>35</sup>; car, si les sentiments vécus par les personnages "réels" déteignent forcément sur ceux de leurs créations, François ne saisit le sens de ce qu'il vit que par le scénario qu'il construit avec Jeanne.

Comme le signale Laure Borgomano, une telle construction "suppose que se répètent des scènes ayant suffisamment d'éléments communs pour que s'installe le soupçon"<sup>36</sup>. Sautant du monde "réel" au monde "imaginaire" et vice versa, les objets, tel le médaillon d'améthyste offert par Livio à Benvenuta et que Jeanne portera au cou, assureront l'unité et la porosité des deux univers. Il en va de même de la reprise de certaines images, paroles ou musiques<sup>37</sup>: la fusion Jeanne-Benvenuta sera totale lorsque François reprendra en écho une phrase de celle-ci: "Plus rien ne pourra empêcher que ceci ait eu lieu entre toi et moi". Selon le cinéaste, ces indices, dont *Benvenuta* est parsemé, doivent permettre à l'intelligence et à l'imagination du spectateur de reconstituer *la totalité d'un destin*.

Commentant la genèse de ce film, Delvaux dit encore: "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"<sup>38</sup>. Et en effet, *Benvenuta* contient une seule histoire double, celle d'une double initiation, érotique —celle déjà présente dans *La Confession anonyme* —et artistique— celle du jeune scénariste par la vieille romancière.

34 René Micha, "Benvenuta" d'André Delvaux: Une adaptation exemplaire de la "Confession anonyme" de Suzanne Lilar, in A. Nysenholc (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Revue de l'U.L.B., 1985, p.216.

35 Table ronde à l'Institut Français de Heidelberg. Entretien transcrit par Mireille Calle-Gruber (cité par L. Borgomano, "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.56).

36 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.57.

37 Consulter Dominique Nasta, "La musicalité delvalienne à la recherche d'une écoute active", in *André Delvaux*, pp.141-150.

38 Cité par G. Tinazzi, op. cit., p.117.

La plupart des films de Delvaux suivent ainsi l'évolution d'un personnage, et ce parcours consiste généralement en une quête d'identité; en fin d'initiation, le protagoniste principal accède à la découverte de soi-même et à la révélation du réalisme magique: "il prend conscience de la double réalité indissociable que constituent le réel et l'imaginaire, et plus particulièrement sa vie intérieure subjective et sa vie objective"<sup>39</sup>.

S'initier, n'est-ce pas vaincre la mort au profit d'une nouvelle naissance? "La mort enfin vaincue s'accompagne de la disparition de tous les doubles qui ont jalonné l'itinéraire du héros, doubles de lui-même, doubles aussi du réalisateur / manipulateur / initiateur"<sup>40</sup>.

Certes, tel qu'il en témoigne, la fin du roman où Livio disparaît du monde physique de Benvenuta pour continuer à vivre dans ce Milan lointain et dans le passé de son amante —qui a tiré de lui l'essentiel de ce qu'il pouvait donner, *l'idée de l'absolu*—, pouvait lui suggérer un dénouement pour cette histoire double en miroir. Cependant, Delvaux désirait accentuer le final dramatique: "Dans un film comme dans une pièce de théâtre, la mort est toujours un événement radical et puissant pour terminer l'œuvre. Ainsi Livio mourrait"<sup>41</sup>. Afin de respecter la ligne tracée par la romancière, "puisque l'essence même de Livio était vivante en Benvenuta", la mort de celui-ci ne revêtirait aucune importance et Benvenuta se surprendrait de n'en point souffrir. L'accident dont la romancière fut victime en janvier 1981 suscitera le parallèle de cette situation entre François et Jeanne, laquelle s'effacera dans une mise en scène reproduisant ce que le cinéaste avait alors expérimenté.

"De même que Livio, ayant initié Benvenuta à l'amour, peut disparaître, de même Jeanne, ayant initié François à l'amour de l'écriture en lui révélant la forme vivante de son scénario, pourra à son tour disparaître. Seuls resteront alors face à face l'auteur et sa créature"<sup>42</sup>, des personnages appartenant à des niveaux différents, réel et imaginaire, mais profondément imbriqués; François voit, de l'autre côté de ce canal au nom symbolique, sa création imaginaire.

"A travers le trajet du héros delvalien, parcourant toutes les étapes qui le mènent jusqu'à la connaissance de soi, le spectateur, peu à peu, déchiffre le sens du texte filmique et découvre la richesse d'un monde, celui du cinéaste, le nôtre, où le réalisme magique réconcilie enfin le réel et l'imaginaire, l'art et la vie"<sup>43</sup>.

Laissons à la romancière le soin de conclure:

"En dépit d'une densité de pensée unique au cinéma, la signification de ce film est claire. A condition de viser assez haut, l'amour profane débouche sur le même versant que l'amour divin. Ainsi la vérité serait-elle simple, divinement

39 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.77.

40 "Poétique de l'œuvre cinématographique d'André Delvaux", p.64.

41 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.78.

42 "De "La Confession anonyme" à Benvenuta", p.81.

43 "André Delvaux au fil de l'œuvre", p.96.

simple. Tel est le mystère dont Benvenuta était en quête depuis l'enfance, à travers les contradictions et les paradoxes de la violence et de l'ascèse. C'est aussi l'initiation proposée au spectateur, pour une fois invité à sortir de la passivité pour déchiffrer ensemble et en même temps les images visibles et leur invisible au-delà<sup>44</sup>.

Initier les étudiants pour faire d'eux des lecteurs et des spectateurs actifs, n'est-ce pas là en définitive l'objectif qui nous réunit?

### **Bibliographie:**

- BORGOMANO, L., "André Delvaux au fil de l'œuvre", in Daniel Blampain (sous la direction de), *André Delvaux. Une œuvre-un film: L'Œuvre au noir*, Bruxelles, Editions Labor, n°15, 1988, pp.15-104.
- DUFAYS, J.-L., *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Pierre Mardaga, Collection Philosophie et langage, 1994.
- DUFAYS, J.-L., Gemenne, L. et Ledur, D., *Pour une lecture littéraire 1. Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996.
- DUFAYS, J.-L., Gemenne, L. et Ledur, D (sous la direction de), *Pour une lecture littéraire 2. Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3-5 mai 1995)*.
- LILAR, S., *La Confession anonyme*, Paris, Editions Gallimard, 1983.
- NYSENHOLC, A. (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Editions de l'Université de Bruxelles, Revue de l'U.L.B., 1985.
- NYSENHOLC, A. (éd.), *André Delvaux*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, Collection *Le sens de l'image*, Revue de l'U.L.B., 1994/1-4.
- Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Editions Gallimard, 1986.