

André Delvaux

Théodore Louis

Numéro 130, août 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/50701ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Louis, T. (1987). André Delvaux. *Séquences*, (130), 45–56.

André Delvaux



André Delvaux: l'homme qui a donné au cinéma belge de fiction ses lettres de noblesse. Huit longs métrages en vingt ans. Le premier, *L'Homme au crâne rasé* (1965), révéla un réalisateur venu sur le tard à la mise en scène. Si cette oeuvre fut saluée, à son apparition, pour son originalité, principalement en France, en Italie et en Grande-Bretagne, c'est *Rendez-vous à Bray*, prix Louis Delluc 1972, qui valut au cinéaste la consécration internationale.

Six autres films, très différents par l'inspiration et la qualité, allaient suivre. Les plus connus du public québécois sont *Benvenuta* et *Babel Opéra ou la répétition de Don Juan* qui furent présentés au Festival des Films du monde de Montréal, respectivement en 1983 et 1985; le premier y remporta le Prix spécial du Jury.

Une oeuvre et une écriture en perpétuelle évolution, fondées sur un dialogue entre le réel et l'imaginaire, mais où se noue également une réflexion sur l'art: en particulier, sur la littérature, la peinture, la musique (qu'André Delvaux pratiqua dans sa jeunesse, régulièrement).

C'est ce qui ressort clairement des entretiens que l'on va lire. Non seulement on peut embrasser, d'un seul coup d'oeil, la carrière du cinéaste belge le plus coté à l'étranger; non seulement on voit se dessiner la courbe d'une oeuvre abordée dans l'ordre chronologique et commentée, réétudiée, après coup, par son auteur à travers les phases successives de sa conception et de sa construction. Mais l'on peut aussi mesurer combien, pour le réalisateur d'*Un soir un train*, l'oeuvre cinématographique se laisse malaisément séparer des circonstances extérieures et des contingences matérielles qui en ont rendu l'éclosion possible.

Théodore Louis

FILMOGRAPHIE

- 1965 : L'Homme au crâne rasé
 1968 : Un soir un train
 1971 : Rendez-vous à Bray
 1973 : Belle
 1975 : Avec Dieric Bouts
 1979 : Femme entre chien et loup
 1980 : To Woody Allen, from Europe with Love
 1983 : Benvenuta
 1985 : Babel Opéra ou la répétition de Don Juan

Séquences — Avant d'aborder le cinéma, tu t'étais consacré principalement à la musique. Comment s'est effectué le passage d'une discipline artistique à une autre? Comment le pianiste Delvaux est-il devenu le cinéaste Delvaux?

André Delvaux — J'avais toujours été un « fou de cinéma ». J'étais à la fois un rat de cinémathèque et un professeur d'enseignement moyen aimant la littérature et la peinture et pratiquant la musique autant que j'aimais le cinéma. J'avais été à l'école des grands auteurs tant par ma formation universitaire que par ma formation de conservatoire. Et j'estime que, progressivement, les formes esthétiques, les grandes formes de l'art imprègnent quelqu'un qui les a fréquentées depuis quinze ou vingt ans. Ce quelqu'un n'est donc pas « innocent »; il ne saurait l'être. Quant à moi, je n'étais pas innocent du tout, en regard des formes esthétiques.

Ce qui frappe un musicien qui fréquente d'autres musiciens et entre en contact avec leur musique, c'est, presque toujours, le passage de la petite à la grande forme, c'est-à-dire le passage de l'étape purement affective et improvisée à l'étape de la construction. Comment est-il possible d'arriver à la forme « sonate » alors que l'on est parti de la forme madrigalistique, nécessairement réduite? Les réflexions de Bach, de Mozart, de Beethoven sont des réflexions fondamentales pour qui fréquente leurs oeuvres. D'ailleurs, j'ai, en ce qui me concerne, abordé le cinéma à travers la façon d'accompagner les films de longs métrages projetés au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, dans le cadre de « L'Écran du Séminaire des Arts ». À ce moment-là, c'était évidemment l'expérience musicale qui fournissait les solutions possibles.

Je pense que j'étais entouré des grandes troupes de la création artistique en regardant des « classiques » du cinéma. Les peintres m'aidaient, les littérateurs m'aidaient, la poésie et la musique m'aidaient dans tout cela et, bien sûr, la connaissance acquise et progressive des grandes oeuvres du cinéma. Et, là, c'est la Cinémathèque de Belgique qui m'a aidé, parce que j'ai commencé à faire cela systématiquement, quand j'avais vingt ans. Tâtant de la plume, tâtant du piano, pourquoi ne tâterais-je pas aussi du cinéma? J'ai commencé par de petites choses: c'était cela, nos classes. La grande différence d'alors et d'aujourd'hui, c'est qu'il n'existait pas encore d'école de cinéma; il n'existait pas de formation au cinéma dans notre pays. Il était donc normal que ces premiers essais (des courts métrages) aient la prétention et la faiblesse de tous les premiers essais de plume que l'on cache dans ses tiroirs en attendant de les brûler en souriant. Donc, pour moi, c'est à oublier...

Affronter la grande forme

— *Peu après, tu allais faire L'Homme au crâne rasé. Tu abordais le long métrage d'une manière qui dépassait de beaucoup le niveau des gammes et exercices...*

— *En abordant L'Homme au crâne rasé, je savais que mon propos n'était pas d'allonger un court métrage, mais bien d'affronter le problème de ce que j'ai appelé la « grande forme ». Comment allais-je pouvoir affronter une heure et demie? J'ai décidé de faire confiance à une construction qui m'avait été suggérée par mon compatriote Johan Daisne, dans son roman écrit en néerlandais. Une construction alors ignorée du cinéma, mais qui existait depuis longtemps dans les tentatives romanesques. Une construction en trois « blocs », chacun correspondant à une thèse, une antithèse et une synthèse.*

La thèse de la beauté absolue, l'antithèse de l'horreur absolue, de la mort, de la pourriture des chairs, de la disparition des choses, de l'homme redevenu poussière; et — en fin de compte — une synthèse. Mais une synthèse pratiquement folle, projetée dans l'imaginaire où tous ces éléments trouveraient, quelque part, leur sens; au terme de quoi la folie de l'homme peut elle-même s'insérer dans la réalité. Et c'est alors une coda, si je puis me permettre un emprunt au vocabulaire musical; une coda où apparaît, tout d'un coup, à la fin d'un mouvement sonate, un sens supérieur de ce que l'on a entendu jusque là. Je m'étais donc dit: voilà une façon de construire en l'espace d'une heure trente.

— *Les éléments de nouveauté qu'offrait cette construction expliquent sans doute les réactions négatives de la critique.*

L'Homme au crâne rasé



— Certes. Inutile de te rappeler que le film a été pris en charge par l'étranger. Il n'empêche que quelques-uns ont pris sa défense en Belgique.

— Et le public?

— Eh bien, il s'en est trouvé un aussi pour *L'Homme au crâne rasé*. Mais c'était un public modeste. Et pour cause: le film était horriblement difficile; il n'apportait pas le charme de comédiens connus et provenait d'une terre qui n'avait jamais trouvé d'échos nulle part. Enfin, entendre parler le flamand dans un film, pratiquement cela était sans précédent...

— Mais ton film a été présenté au festival de Pesaro où Jean-Luc Godard a fait une longue intervention en sa faveur. Il a été montré ensuite, avec succès, au festival de Mannheim et enfin à Londres, au Festival des Festivals. Le professeur d'enseignement moyen était devenu quelqu'un.

— Il est un fait que, quand mon film est revenu en Belgique, j'ai reçu des propositions de l'étranger pour tourner d'autres films. Et c'est dans la lancée de cette réflexion sur *L'Homme au crâne rasé* que j'ai abordé *Un soir un train*. Ayant achevé une première expérience où je confrontais le réel à l'imaginaire et où, en même temps, je maniais trois « temps » différents (une construction qui se trouve dans « Les Palmiers sauvages » de Faulkner), je me suis dit: serait-il possible maintenant d'élaborer un espace imaginaire qui soit entièrement nourri du souvenir d'un espace réel — du souvenir de certains événements réels? Mais d'installer les deux de telle manière que l'un glisse dans l'autre, que l'un, progressivement, soit en osmose dans l'autre? Tel était le propos d'*Un soir un train*.

Cette fois encore, je m'étais inspiré d'une oeuvre de Johan Daisne: non plus un roman, mais une nouvelle dont la traduction littérale est: « Le Train de l'inertie ». J'avais trouvé dans cette oeuvre brève un thème qui me plaisait. Parce qu'en même temps, la thématique de la vie et de la mort, la thématique de la responsabilité de l'homme à l'égard de ses semblables et de l'homme et de son âme, en quelque sorte, était présente, mais je pense qu'une thématique ne se développe jamais si elle ne trouve pas la forme dans laquelle elle peut s'enraciner. Donc, cette même thématique, je l'ai abordée dans *Un soir un train* avec un propos formel différent.

— Dans *L'Homme au crâne rasé*, tu avais suivi d'assez près l'oeuvre littéraire; tu t'es davantage écarté, si je ne me trompe, de la nouvelle « Le Train de l'inertie ».

— Oui. Toute la partie « réelle », sur laquelle est bâti le film, est de mon cru. La nouvelle ne développe que l'épisode du train et ce qui suit. Les spectateurs qui voient le film aujourd'hui — comme j'ai pu m'en rendre compte lors d'une rétrospective de mes films à La Rochelle — ont des réactions très fortes; ils se rendent compte que les moments du voyage en train sont des moments métaphoriques de ce qui se passe dans la première partie. Ce sont, en fait, des rimes, des « doubles », ou, si tu préfères, ce sont des images décalées de ce qui s'est passé dans la première partie: la partie réaliste du film.

L'homme devant la mort

— L'une des scènes qui m'a le plus frappé, à l'époque, c'est l'insertion d'une pièce — le fragment d'une pièce de théâtre dans le discours filmique.

— Il s'agit là d'une moralité du Moyen-Âge. Cette fable évoque le destin de l'homme placé tout à coup en face de la mort et qui demande un délai à la mort et l'obtient. Pendant ce délai, il rencontre, allégoriquement, charité, bonté, foi, c'est-à-dire tout ce qui avait manqué à son existence jusque là; de telle façon que, placé devant la mort et dans l'instant où il lui faut maintenant affronter, il retrouve paix et sérénité — son unité devant Dieu, en quelque sorte. C'est vraiment l'image d'un monde catholique unitaire; un monde où la foi est l'unité totale du monde, n'est pas une foi éclatée. C'est une foi intégrée. C'était cela, la pièce du Moyen-Âge et je trouvais, quant à moi, qu'*Un soir un train* développait, quelque part, la même métaphore. C'était un homme vaniteux, orgueilleux, plein de l'orgueil de soi, certain de détenir les vérités, certain de pouvoir les enseigner aux autres.

*Professeur que j'avais certainement été aussi et qui, un jour, rencontre... rencontre quoi et qui? Rencontre les échéances essentielles, est amené à faire retour sur lui-même. Mais la fin du film montre que ce retour est une catastrophe: il le fait trop tard. C'est là sa punition. Il a donc perdu, à ce moment-là, l'essentiel et il ne le récupérera pas, ce qui est profondément tragique. Ça, c'était la volonté d'**Un soir un train**.*

— **Est-il exact que ce n'est pas une production belge?**

— *Absolument. La productrice, Mag Bodard, qui avait été sensible au succès de **L'Homme au crâne rasé**, désirait produire un film de moi. Je lui ai donc proposé le sujet flamand d'**Un soir un train**.*

*À l'intérieur de ce film, je touchais au problème des contradictions linguistiques, au problème du « Leuven Vlaams! »⁽¹⁾. Tu te souviens du « Walen, buiten! »⁽²⁾, à Louvain. Les fonctionnaires belges se sont montrés prudents et ont préféré s'abstenir. **Un soir un train** est le seul de mes films où n'a pas été investi un seul franc belge et c'est aussi le seul film auquel je n'ai plus, moi, le moindre droit. C'est un film qui m'échappe complètement. Je ne possède aucune copie et ne puis en demander, pas plus que je ne puis obtenir de projections. Un produit sorti de Belgique et qui n'y est jamais rentré...*

(1) • Louvain flamand! •

(2) • Wallons, dehors! •

Un soir un train



Mélanger le réel et l'imaginaire

— *Ensuite, tu as jeté ton dévolu sur une nouvelle de Julien Gracq, « Le Roi Cofutéa ».*

— *C'est qu'à la suite d'Un soir un train je désirais aborder une forme différente. J'avais traité une forme où il y a d'abord un bloc de réalité, puis un bloc d'imaginaire, enfin la coda, en guise de conclusion. Maintenant, je me disais: comment vais-je m'y prendre pour mélanger le réel actuel et l'imaginaire? Et, à partir de la donnée, très simple, de Gracq — donnée plus poétique qu'anecdotique, parce que bâtie, tout entière, sur la longue attente de l'homme seul dans une maison, sous le regard d'une servante, servante-maitresse probablement —, à partir de là, il me fallait inventer tout un passé à des personnages.*

La forme de ce film allait devenir une forme d'alternance; le présent tout entier serait traité toujours de la même manière, un peu comme si c'était un refrain revenant sans arrêt. Et le passé serait formé de couplets successifs, passant, en alternance, avec ce refrain. Ce qui est la forme classique du rondeau en musique. Je n'ignorais pas que la difficulté de la forme du rondeau était de savoir dans quel ordre on placerait les couplets successifs.

Mon propos, dès lors, était de me dire: tous ces éléments relatifs à la construction du passé des personnages — pendant que se développe, en refrain, l'attente de Julien — dans quel ordre vais-je les montrer? Est-ce que ce sera l'ordre dramatique qui va du plus plaisant au plus triste? Est-ce que ce sera l'ordre des saisons? Ou encore l'ordre chronologique du vieillissement? Et je laissais au temps du montage le soin de définir dans quel ordre on sentait venir le passé. Alors j'ai installé cet ordre à partir d'éléments analogiques. Ce sont d'abord des analogies de mémoire; analogies de sons dans le train; analogies de petites situations par rapport à un paysage. Ainsi, peu à peu, s'installaient les personnages.

Puis, ce sont des éléments chronologiques qui déterminent l'ensemble. C'est avant la guerre; c'est la déclaration de la guerre; c'est pendant la guerre. Et alors, en fin de compte, c'est un ordre affectif; c'est-à-dire que l'on grimpe dans les variations, jusqu'au moment de la plus intense beauté qui est le moment de la baignade; le moment où Odile rejoint, dans une sorte de pureté naturelle, de joie de vivre, les deux hommes et, à ce moment-là, on sait que l'on va arriver à la fin du film. Nous sommes prêts pour recevoir le sens réel du refrain, à savoir: le rapprochement de Julien et de la femme mystérieuse; rapprochement probablement voulu, par Jacques absent et sans doute déjà décédé.

Liberté dans le choix des sujets

— *Le prix Louis Delluc est venu couronner tes efforts. Tu aurais dorénavant carte blanche.*

— *C'est effectivement à partir de là que j'ai pu disposer d'une pleine liberté pour choisir mes sujets. En même temps, se mettait en place un mécanisme que j'ai toujours développé depuis lors et que je vais t'expliquer. Jusqu'à **Rendez-vous à Bray**, je n'avais pas grande liberté de production. Je ne m'en suis jamais plaint, parce que je n'ai jamais été en conflit avec un producteur. Il n'en reste pas moins qu'en ce qui concerne **Rendez-vous à Bray**, la majorité de la production était française. C'était, cette fois encore, Mag Bodard, avec une petite part de production belge. Eh bien, figure-toi que les Belges ont été floués dans cette coproduction. De toute la distribution du film, ils n'ont jamais vu les comptes en retour! Et moi-même, je n'ai jamais su exactement où **Rendez-vous à Bray** avait été montré. Ce n'est que de temps en temps, par des échos, que j'apprenais qu'il avait été présenté dans telle ville, dans tel pays. Il a connu finalement une diffusion très large.*

*Je me suis rendu compte, après cela, qu'il fallait se prémunir en matière de production; et que, si l'on voulait être son propre maître, par rapport au film que l'on réalisait, il importait d'avoir une part de production suffisamment forte pour disposer de « droits de regard » sur la diffusion du produit et sur les comptes. C'est à ce moment que j'ai décidé de faire **Belle**, avec une production majoritaire belge. Ce film marque mon début de collaboration avec Jean-Claude Batz. Celui-ci a créé la société*

Rendez-vous à Bray





Belle

« La Nouvelle Imagerie » qui, depuis, a produit tous mes films. Et tu remarqueras que, depuis lors, j'ai fait l'impossible pour conserver la majorité financière dans les coproductions. Il est extrêmement important, pour un petit pays comme le nôtre, de veiller à conserver un contrôle majoritaire sur un film coproduit avec un grand pays. C'est évidemment, pour nous Belges, un problème majeur. J'ai donc décidé de faire **Belle**, pour peu d'argent d'ailleurs. Je crois que, si **Rendez-vous à Bray** avait dû coûter, en ce temps-là, quelque 13 millions ou 14 millions de francs belges, **Belle** n'a coûté que 11 millions à peine. Nous l'avons entièrement tourné en Belgique, avec une coproduction française minoritaire et nous avons été tout à fait libres de faire le film comme nous l'entendions. Les prix des films sont devenus maintenant à ce point aberrants qu'il est exclu que nous puissions continuer à être majoritaires.

Mais **Belle** était une quatrième forme de variations sur le problème fondamental dont nous avons parlé depuis le début de cet entretien. Il me plaisait, à présent, de traiter l'imaginaire et le réel au même niveau et de la même façon, les traitant tous les deux à l'intérieur de décors entièrement réels, pour voir s'il était possible d'installer un style imaginaire.

— **C'était ton premier scénario original?**

— C'était mon premier scénario complètement original pour une fiction de long métrage. Je m'étais dit que j'installerais cette alternance de la petite ville provinciale de Spa avec le personnage central de Mathieu, rêveur plein d'illusions, attaché à sa ville, attaché à sa vie confortable, entre sa femme et sa fille. J'ai donc fait **Belle** en alternant ainsi la petite ville de Spa avec son réalisme quotidien. D'autre part, l'immensité des Fagnes, traitée de façon réelle également, mais en installant, à l'intérieur de ce développement anecdotique des systèmes de contradictions tels que le spectateur devait finir par se rendre compte que ce qu'il voyait ne pouvait pas être entièrement, exclusivement réel.

— **Mais on ne trouve pas, dans Belle, de joints entre le réel et l'imaginaire, comme dans tes deux films antérieurs. Ne crois-tu pas que l'on pourrait, de ce point de vue, établir un parallèle entre Belle et L'Homme au crâne rasé?**

— Absolument. J'estime, en effet, que **Belle** est une variation personnelle sur **L'Homme au crâne rasé**: sur les problèmes formels de ce film. Mais **Belle** a ceci de particulier qu'il achève une première boucle. C'est tout un projet dans ce que l'on appelait alors le « réalisme magique ». Parce que c'est vraiment de ça qu'il s'agit.

Dieric Bouts

— **En t'attaquant ensuite à Met Dieric Bouts⁽³⁾, une commande de la télévision belge néerlandophone, tu retournais, presque malgré toi, au cinéma flamand.**

— La question que je me posais alors était la suivante: pourrais-je faire quelque chose de valable à partir de ce peintre? J'étais très sceptique et j'avais d'abord pensé ne pas faire le film. Cependant, j'ai remarqué soudainement que Dieric Bouts avait vécu à Louvain et qu'il y était mort. C'est la ville où les miens ont vécu et où ils sont tous enterrés. J'y suis né moi-même et j'y ai vécu quatre ans. J'y suis retourné sans arrêt. Tout d'un coup, je me suis demandé qui était cet homme; je me suis demandé où il était enterré. Bref, j'ai senti qu'il y avait une analogie entre la façon dont les gens travaillaient jadis et la façon dont nous travaillons, nous. Quand j'ai vu les contrats que Dieric Bouts avait signés pour faire, par exemple, « La Cène » et « Le Saint Sacrement », je me suis aperçu qu'ils ressemblaient curieusement aux contrats que nous passions avec la TV ou avec des producteurs. Et, à partir de ce parallélisme, j'ai installé l'idée, quelque part, d'un va-et-vient entre ce peintre et nous-mêmes. Et j'ai fait cela en collaboration avec l'écrivain Ivo Michiels qui est un bon connaisseur de l'histoire de l'art de la peinture et qui avait, par ailleurs, un intérêt particulier pour le cinéma.

Et nous avons donc fait ce moyen métrage d'une demi-heure qui, à mon avis, est le film le plus spécifiquement et le plus profondément flamand que j'ai jamais réalisé. Le sujet en est le rapport aux autres, la persistance, ou, plus exactement, la permanence de la mort dans ce qui se passe autour de nous, le rapport que nous avons avec nos ancêtres, avec ceux

Met Dieric Bouts



(3) Avec Dieric Bouts.

qui nous ont précédés, la dégradation des choses, le fait que tout retourne en poussière; le fait que la craquelure du tableau, que l'écorce de l'arbre, qui est en train de mourir, que les pierres, que la mousse sur la pierre tombale et que les images de nous disparaissent, parce que la chimie s'en altère — que tout cela, c'est une seule et même chose.

C'est donc devenu un film de réflexion sur ce que nous sommes, sur ce que c'est qu'être louvaniste ou de vivre comme moi, à Linkebeek, ou, comme Michiels à Zonnegem; ce que sont les paysages pour le peintre, ce que sont les paysages pour le cinéaste, ce que c'est que la trahison, cette idée d'épine dans le pied, cette trahison qui est dans Judas et qui était une idée obsessionnelle chez Ivo Michiels et qui a été réinstallée d'ailleurs, plus tard, dans mon film **Femme entre chien et loup**. J'ai montré, en alternance, des oeuvres de Bouts et des oeuvres de réalité: des localités comme Louvain, Zonnegem, Linkebeek. Aussi n'était-ce pas un film « sur » Dieric Bouts, mais bien **Avec Dieric Bouts**, comme l'indique le titre original flamand.

La vie d'une femme

— **T'attendant, après cela, à Femme entre chien et loup, tu ne quittais toujours pas le film flamand traitant de problèmes spécifiquement flamands...**

— Oui, et comme le ministère flamand de la culture me faisait des propositions, j'étais bien décidé à poursuivre ma collaboration avec Ivo Michiels. J'avais été frappé par la résurgence du nationalisme flamand dans les années 1975-76. C'étaient les grandes bagarres des Fourons et je sentais, par ailleurs, des formes d'extrémisme fascisant revenir dans notre pays. Comme, par ailleurs, Ivo Michiels avait bien connu la période de l'Occupation allemande, pendant la Deuxième Guerre mondiale, j'estimais intéressant de dire quelque chose à ce propos.

Mais je me dois d'ajouter que le sujet de la collaboration avec l'Allemagne était un sujet tabou. En outre, il me semblait important de faire quelque chose en un domaine où l'ignorance entre les communautés française et flamande était très grande. J'ai toujours été frappé par le fait que la communauté francophone de Belgique ne connaît rien de l'histoire flamande — rien du tout. Pour la raison évidente qu'on ne la lui a jamais enseignée. Cela faisait partie, en général, des blocs politiques auxquels on ne pouvait pas toucher dans l'enseignement. De plus, il s'agissait d'une langue que les gens ne maîtrisaient pas, ils n'allaient jamais lire ce qui s'écrivait dans les journaux flamands et il me paraissait intéressant de dire des choses qui n'étaient pas connues.

Je sentais que, si nous parvenions à écrire ce sujet d'une manière claire et forte, nous avions une chance, Michiels et moi, de ne pas nous faire refuser le sujet là où des jeunes s'attaquant à ce sujet-là n'auraient pas eu la moindre chance de quoi que ce soit. C'est ce que nous avons fait et nous avons été aidés pour le faire.

Comme le sujet se présentait, à première vue, sous la forme de la vie d'une femme qui prend conscience d'elle-même, de ce qu'elle est ou de ce qu'elle n'est pas, en l'espace d'une quinzaine d'années — de la déclaration de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'en 1955 —, cela pouvait se voir comme un film sur une femme, comme une histoire d'amour aussi; et c'est sous cet angle-là que j'ai trouvé la coproduction française. Danièle Delorme a coproduit le film et elle l'a coproduit remarquablement. Elle et Yves Robert, fondateur de la société « La Guéville », ont apporté à ce film une part très importante. Mais, comme la production était moitié belge et moitié française nous avons pu conserver la maîtrise du film, d'autant plus que nous le tournions intégralement en Belgique, avec, pour l'essentiel, des comédiens de chez nous, auxquels étaient venus s'ajouter l'acteur hollandais Rutger Hauer et la Française Marie-Christine Barrault.

Ce film-là, donc, nous l'avons tourné librement, mais nous savions que cela risquait de faire problème. Dieu merci, quand nous avons montré le film, les autorités subsidiaires n'ont pas réagi; elles ont estimé sans doute qu'il offrait des points de

Femme entre chien et loup



vue suffisamment contradictoires et alternés pour ne pas se heurter à des difficultés particulières. Eh bien, **Femme entre chien et loup** a obtenu un succès considérable en Belgique. Il a été bien distribué et a fait beaucoup d'argent. Le spectateur était touché; les gens, tout à coup, se trouvaient confrontés à une partie de leur histoire personnelle, regardée d'une certaine manière, mais qui leur rappelait des souvenirs.

— **Y avait-il des souvenirs à toi, dans ce film?**

— *Beaucoup: tous les rapports avec la famille paysanne. C'est-à-dire que nous sommes partis de nos souvenirs à Michiels et à moi et je ne voulais, à aucun prix, un scénario écrit en tant que scénario, c'est-à-dire d'une écriture purement technique, destiné aux cinéastes, mais je pensais qu'Ivo Michiels serait au meilleur de sa forme s'il pouvait écrire dans son style. Le scénario est de nous deux, mais il a été écrit par Ivo Michiels⁽⁴⁾. Le film a été bien distribué en France et il s'est très bien vendu ailleurs aussi. On l'a regardé, en général, comme un film sur le destin d'une femme qui était personnifiée par une vedette française, Marie-Christine Barrault.*

Portrait de Woody Allen

— **Tu as fait ensuite ton film sur Woody Allen. Était-ce encore une commande?**

— *Une « idée », plus exactement. Elle était de mon directeur de production Pierre Drouot et de Daniel Van Avermaet. Elle consistait à faire faire par un réalisateur de cinéma le portrait d'un autre réalisateur. Ils m'ont demandé si je voulais bien faire le portrait de Woody Allen. Comme j'avais fait le film sur Dieric Bouts, Pierre Drouot, qui est un homme assez remarquable, se demandait ce que j'allais faire, moi, sur Woody Allen. Et comme je savais que Woody Allen refusait les interviews, je n'ai pas beaucoup discuté du projet avec Pierre et j'ai accepté, en me disant à part moi: Woody Allen refusera. Il se trouve qu'il a accepté. Je pense qu'il était content qu'un cinéaste européen s'intéresse à lui et qu'il ait affaire à un collègue — disons: à un professionnel de sa propre branche.*

— **Est-ce qu'il connaissait ton oeuvre?**

— *Il avait dû voir un de mes films: **Rendez-vous à Bray**, je crois. Quant à moi, je ne savais pas très bien ce que j'allais faire. J'étais pourtant décidé à rassembler de la matière sur cet acteur-auteur-réalisateur. C'est ce que j'ai fait à New York et, quand je suis rentré en Europe, j'avais accumulé sur Woody Allen une matière considérable; mais une matière dans laquelle j'avais fait mes images à moi, des images traduisant mes propres obsessions: les grands cimetières juifs de Brooklyn au-dessus desquels passent, sur d'immenses viaducs, les métros de New York; les rues de New York vues d'une façon très particulière; les couleurs new-yorkaises, les crépuscules, les détails de la vie à Brooklyn, les endroits où Woody Allen avait vécu; et, bien sûr, on voyait ce dernier au travail: en tournage, au montage et revenant en Europe.*

— **Et interrogé par toi...**

— *Oui, mais je n'apparaissais pas dans le film.*

— **Tu le traversais...**

— *Une fois, c'est vrai. Mais cela, c'était un autre propos. C'est que, revenu à New York, je me suis avisé que cette matière ressemblait à ce que l'on appelle couramment une matière de télévision; c'est-à-dire qu'elle n'avait aucun sens. Elle montrait extérieurement des actes, des actions et des personnages, Woody Allen lui-même, bien sûr; mais elle ne pénétrait nullement dans la vie de l'homme; elle ne pénétrait pas davantage dans son oeuvre. Et, tout à coup, je me suis aperçu que mon rapport avec l'oeuvre de ce réalisateur était celui-là même que j'avais eu avec l'oeuvre de Dieric Bouts. Et j'ai dû m'investir moi-même dans le film. Et c'est dans l'incapacité où je me trouvais de rentrer et dans le personnage et dans l'oeuvre que j'ai découvert la clé de la manière dont il fallait faire ce film.*



(4) Ce scénario a fait l'objet d'un traitement romanesque publié sous le titre original flamand « Een Tuin tussen Hond en Wolf » (Un jardin entre Chien et Loup), « De Bezige Bij », Amsterdam, 1977. Édition « Actes Sud » pour la traduction française.

En conséquence, j'ai retourné des plans sur ma table de montage, sur mon montage à Bruxelles, sur les trains que je voyais, par la fenêtre de ma salle de montage, passer au-dessus de la jonction Nord-Midi, qui était pour moi l'analogie des métros new-yorkais, des trains new-yorkais que je voyais passer au-dessus des cimetières de Brooklyn où étaient enterrés les ancêtres de Woody Allen et au-delà de quoi vivait ma propre famille. J'avais enfin trouvé la forme qui me permettait de construire ce film sur Woody Allen. Voilà.

Inventer les formes

— Il m'a semblé que ce film a marqué un tournant dans ta manière de construire et d'écrire un film. Ce que tu as fait ensuite se situe dans la dépendance ou dans le sillage du Woody Allen où le montage — j'entends: l'organisation des images dans l'espace et le temps — joue un rôle plus important, plus déterminant que dans tout ce que tu avais fait jusque-là.

— Ça, c'est bien possible, puisque l'on devient de plus en plus conscient de l'importance d'inventer les formes. Parce qu'il ne faut pas se faire d'illusions: ce n'est pas dans la naïveté du rapport à la nature que l'oeuvre se fait; ce n'est pas dans la candeur du contact direct que la vérité se révèle. C'est dans la lutte avec la forme que l'oeuvre se construit. Je crois que le développement des formes, qui est à la base de la peinture et de la musique, ainsi que des oeuvres romanesques, est aussi à la base du développement du cinéma. L'ensemble des films connaît un développement organique.

Benvenuto



J'ajoute que je n'ai jamais été obligé de faire un film en dehors de ma ligne. J'ai toujours été aidé par Jean-Claude Batz et par Jacqueline Louis qui tient en main l'organisation de « La Nouvelle Imagerie ». Sans ces deux personnes, qui sont les ombres ignorées derrière la toile, je n'aurais jamais pu travailler de cette manière.

— *Si nous en venions à ton film suivant, Benvenuta?*

— *Cette fois, c'est un ami diplomate, Marcel Vandekerckhove, qui passe me voir à la maison et me dit: « Tiens, j'ai avec moi un roman de Suzanne Lilar. Suzanne Lilar, tu connais? » — « Non ». — « Tu n'as pas lu « La Confession anonyme ». — « Non ». — « Eh bien, c'est quelque chose qui pourrait t'intéresser ». J'ai donc lu « La Confession anonyme » en quelques heures et j'ai décidé aussitôt de rencontrer l'auteur. J'avais trouvé l'idée d'un film à faire. J'avais été frappé par le contenu de ce roman, par la façon dont l'amour y était à la fois incarné et désincarné et par la thématique essentielle de l'auteur pour qui l'amour charnel finissait par déboucher sur le divin. J'ai rencontré Suzanne Lilar, nous nous sommes bien entendus et, comme j'avais pas mal de questions à lui poser par rapport à son oeuvre, je l'ai revue régulièrement.*

Entre nous, s'est installée l'habitude de nous retrouver tous les vendredis à 17 h, pour parler des différents aspects du roman sur lesquels je la questionnais sans arrêt. Il s'est établi entre nous une sorte de rituel. Le rituel quotidien de deux personnes qui se comprennent bien et accumulent entre elles les « non dits » qui vont faire leur culture commune, ici à travers cette oeuvre de départ: « La Confession anonyme ». Puis, je me suis isolé pendant un ou deux mois, en plein hiver, à la mer, à Ostende, et je me suis efforcé d'écrire un scénario. Et je me suis trouvé confronté à un ensemble de soixante, ou soixante-dix séquences que je ne parvenais pas à mettre dans un ordre dramaturgique satisfaisant. Je n'en sortais pas. Je ne savais comment aborder ce film, par quel bout le prendre. J'étais devenu très perplexe.

Peu de temps après, Suzanne Lilar a eu un accident grave. Je suis arrivé chez elle et n'ai pas trouvé de réponse. J'ai craint le pire. Je suis entré dans l'appartement, je l'ai parcouru, mais elle, je ne l'ai pas trouvée. Sa fille devait m'apprendre qu'elle avait eu un accident le matin même: un taxi l'avait renversée et elle se trouvait en salle d'opération. Elle s'en est très bien tirée. Mais j'avais eu grand peur. Elle avait, je pense, quatre-vingts ans; et, tout à coup, m'est apparue la solution de ce film; sa solution formelle, plus exactement: la forme dans laquelle je pourrais couler ce récit.

Benvenuta et son double

Il existe un premier « double » dans le personnage de Benvenuta. Cette héroïne est aussi bien la Thérèse extasiée de Bernin que la Thérèse épouvantée de la Villa des Mystères; c'est-à-dire à la fois une chrétienne et une païenne, une catholique et une polythéiste. Livio est en proie au même partage. Ce côté « double » de Benvenuta, je cherchais à le retrouver dans la construction. Il y avait un parallélisme à esquisser à condition de réinventer l'accident de Suzanne Lilar. Tout d'un coup, j'imaginai un metteur en scène cherchant à percer le secret de cette femme. Or, cette fois-ci, le metteur en scène était jeune et la femme âgée et cela dans une construction de « double ». La symétrie « en miroir » inverse les proportions. Et subitement, la construction en scénario double m'est apparue.

Ce serait, cette fois, la femme âgée (la romancière) qui initierait l'homme plus jeune; ce qui est exactement la forme symétrique de Livio et de Benvenuta. Il me suffisait alors d'inventer la dynamique dramatique, à savoir: puisque Livio disparaît tout à la fin, la femme romancière — autre initiatrice — disparaîtrait donc aussi. Pour construire le film, il fallait donc que la romancière de « La Confession anonyme » refuse, au début, de s'identifier à Benvenuta, soucieuse de conserver son secret. Mais elle se prendrait, peu à peu, d'amour pour ce jeune homme et ne pourrait donc s'empêcher de revivre l'amour qu'elle avait déjà décrit jadis.

Alors, ces deux histoires parallèles, je pourrais les écrire séparément et laisser au montage le soin de les alterner. Cette alternance allait alors jouer le jeu du parallélisme — et de la différence. C'est-à-dire: Livio et Benvenuta, d'une part, François

et Jeanne, de l'autre, évolueraient, mais en réservant des surprises; sinon, la forme eût été trop mécanique. Et l'avantage majeur de cette forme est qu'une histoire compléterait l'autre et me dispenserait de tout dire. Ainsi, à la fin, ne sait-on pas que Jeanne meurt; et cependant, la forme elle-même en établit la certitude. À dix ans de distance, c'est une nouvelle variation de la forme en miroir, comme l'avait été *Belle*; mais évidemment plus raffinée.

— **L'action de *Benvenuta* se situant en Belgique et en Italie, cela devenait, presque automatiquement, une coproduction internationale...**

— Il est évident que nous ne disposions pas en Belgique de moyens réclamés par un film de ce genre. Aussi, le scénario une fois écrit, j'avais demandé l'accord d'U.G.C., à Paris, et l'avais obtenu. Il me fallait, par ailleurs, envisager une affiche prestigieuse. Il n'était pas question de tourner un tel film avec des acteurs inconnus, le film ne pourrait pas se vendre sur mon nom seul. Il était donc entendu qu'en Italie, je prendrais un grand comédien. Je pensais, pour le rôle de Livio, à Marcello Mastroianni et aussi à Vittorio Gassman. En France, je devrais avoir, au moins, un comédien majeur et peut-être deux. Je croyais pouvoir négocier avec Isabelle Adjani pour le rôle de Benvenuta et, pour celui de Jeanne, avec Anouk Aimée. Pour François enfin, je songeais à Mathieu Carrière.

Cependant, nous avons eu, assez rapidement, des problèmes avec Adjani qui souhaitait rajeunir le rôle. Je refusai. Je ne pouvais pas imaginer que Benvenuta fut une « nymphette » opposée à Livio qui eût été un barbon. Qu'est-ce que cette histoire allait devenir? J'ai donc senti que je ne réussirais jamais à persuader Isabelle Adjani de jouer une Benvenuta de trente ans. On a, dès lors, cherché ailleurs. J'ai trouvé Fanny Ardant que j'ai réussi à imposer à la production, parce qu'elle était en train de devenir une vedette; et le rôle de Benvenuta lui allait comme un gant. Je n'avais jamais imaginé que l'on puisse trouver une telle adéquation d'un rôle à un personnage; quelqu'un qui eût à la fois cette violence contenue et cette beauté royale, parce que c'est une reine, n'est-ce pas? Quand je la regarde à la fin du film, cette veuve noire qui va brûler ses derniers souvenirs d'un amour devenu totalement idéal, je pense que c'est un très grand moment.

Cela dit, par rapport à Fanny en Benvenuta, il fallait changer de Jeanne; il en fallait une qui acceptât d'être nettement plus âgée. J'ai donc été amené à devoir remplacer Anouk Aimée par Françoise Fabian. La distribution est donc devenue: Françoise Fabian, Vittorio Gassman, Fanny Ardant et Mathieu Carrière. Avec Claire Wauthion qui est l'une de nos plus remarquables comédiennes dans le rôle de Inge, l'amie de Benvenuta. Le film a été remarquablement distribué en Belgique où il a fait d'excellentes recettes. Il a été moins bien distribué en France. Mais il a, depuis lors, fait lentement son trajet dans les autres pays. Il est maintenant vendu un peu partout, notamment en Russie et au Japon.

L'envers de l'Opéra national

— **Puis, tu as fait *Babel Opéra*...**

— ... sur une proposition d'Aymé Williams qui avait envie de développer, à travers la Loterie nationale, dont il est l'un des principaux responsables, une forme de mécénat que l'État ne pouvait plus se permettre. Lorsqu'il m'a demandé de faire un film sur mon pays, j'ai réfléchi, j'ai combiné l'envie de montrer l'envers de l'Opéra national au travail et l'envie de montrer la Belgique sous certains de ses aspects.

— **Ce qui a toujours été l'une de tes préoccupations essentielles.**

— Ce n'est peut-être pas une préoccupation permanente dans la mesure où je fais, en général, mes films en Belgique; donc, cela me paraît naturel. Mais il se trouve que le Théâtre royal de la Monnaie (L'Opéra national) avait préparé un « *Don Giovanni* » de Mozart dans une mise en scène et des décors de Karl Heinz Hermann, dont j'avais beaucoup apprécié le travail jusque-là. Et je me disais que j'avais envie de montrer un document, de telle manière que se conserve, dans une forme qui soit belle, l'image du travail de cet opéra.

Babel Opéra



*On sait que le public ignore généralement tout de la répétition d'un opéra. J'ai donc imaginé, autour de cette répétition, quelques personnages qui me permettent de montrer des paysages que j'aimais particulièrement et où j'avais d'ailleurs installé jadis des épisodes de mes films précédents. C'est devenu une **Babel Opéra** autour de cette idée que l'opéra figure, en Belgique, quelque part, l'image de notre pays, l'image de cette Tour de Babel où se mélangent les langues, les cultures et les arts. C'est devenu un film très particulier dont je sais, à présent, qu'il est toujours reçu à l'étranger comme une image particulière de ce pays.*

Naissance de l'idée de liberté

— Tu es plongé actuellement dans un projet, que tu caressais depuis quelque temps, et qui consiste à réaliser un film d'après le roman de Marguerite Yourcenar, « L'Oeuvre au noir ». Un de tes projets les plus ambitieux...

— Très ambitieux, puisque ce livre dépeint notamment la naissance de l'idée de liberté chez un Européen confronté aux divers fanatismes dont nous connaissons les résurgences actuelles. Zénon, le personnage principal, est ce que nous appellerions aujourd'hui un dissident. D'autre part, c'est vraiment la naissance de l'idée d'une Europe, à travers les errances de Zénon. Et pourrait-on choisir, par ailleurs, une oeuvre qui, une nouvelle fois, soit plus belge que celle-là?

« En fait, Zénon est né en Flandre française; il a vécu en Flandre. Adolescent, il a quitté son pays natal pour commencer une vie errante, à travers l'Europe: il a parcouru la France, l'Italie, l'Allemagne, la Suisse. Il revient à Bruges, non pour y mourir, mais pour y vivre ignoré, caché sous un faux nom. Mais son passé le rattrapera. Et cet homme, avec ses idées, avec la façon qu'il a d'aborder les problèmes, qui ressemble à la fois à Erasme et à Léonard de Vinci, cet homme est vraiment ce qu'on appellera alors un homme à brûler. Ce sera la fin de Zénon, dans Bruges, sous la neige...

— Ce film va te permettre de réaffirmer l'amour de ton pays...

— J'ajouterai: le retour à l'enfance, le rôle de la mer, la vie qui, progressivement, décapite vos amis et connaissances, qui fait le vide autour de nous; l'homme qui fait réflexion sur lui-même; l'homme qui défend sa conception de la liberté et cela dans un pays que je connais bien: la Flandre française, des parties installées en Ardenne, au retour de Zénon, et puis des parties dans la Flandre brugeoise, et tout cela pour un film qui, bien sûr, sera une production internationale. C'est, pour moi, une épreuve nouvelle, puisque, cette fois, je souhaite bâtir un film sur une idée simple: celle de l'homme pourchassé; l'homme poursuivi qui croit échapper non pas à son destin, mais aux forces qui veulent sa destruction et qui finit, malgré tout, par être la proie de ces forces-là, qui finit par tomber dans le piège que, inéluctablement, cette époque de fanatisme prépare pour lui.

C'est donc, quelque part, l'image d'un Zénon contemporain, même si le film se déroule au XVI^e siècle. Je suis bien décidé à estomper l'aspect « carnavalesque » du film historique.

— En intériorisant les événements?

— Les événements, mais aussi les personnages. J'espère trouver quelque chose qui se rapproche — si tout se passe bien — de l'intériorité qu'ont recherchée un Dreyer, un Bresson, un Tarkovski. Je pense que ce sont là de bons maîtres.

— Serait-ce une production exclusivement belge?

— Ce sera une coproduction franco-belge à 60/40, avec une distribution internationale: autour de Gian Maria Volonte, Mathieu Carrière, Heinz Bennent, Johan Leysen graviteront les comédiens belges Senne Rouffaer, Roger Van Hool, Jules-Henri Marchant, Christian Maillet... Le tournage devrait commencer au mois de septembre en Italie pour se poursuivre en Belgique.