

L'ŒUVRE AU NOIR : UN TITRE, DEUX ŒUVRES

par Maria Antonietta MASIELLO
(Université Blaise Pascal – Clermont- Ferrand
Université du Salento – Lecce)

*Le cinéma semble devoir toujours
osciller entre deux tendances :
la capture plus ou moins brute du réel
(le document) et la construction d'un
espace imaginaire (le rêve).*

Pascal BONITZER¹

Aujourd'hui de plus en plus de personnes préfèrent découvrir un beau roman non dans la salle de lecture d'une bibliothèque, mais plutôt dans la salle dolby stéréo d'un cinéma. Les cinéastes tirent l'enchantement, typique du cinéma, de livres toujours plus filmiques, pas seulement dans la trame narrative, mais même dans les choix visuels et auditifs de leurs auteurs.

Dans cet article, nous proposons une étude sur *L'Œuvre au Noir*, roman, publié en France en 1968, qui devient aussi une œuvre filmique en 1988, date de la projection du film d'André Delvaux au Festival de Cannes². Nous analyserons cette adaptation cinématographique, qui ne résulte pas seulement de la transposition d'un langage (romanesque), en un autre (cinématographique), mais surtout de la transmutation d'une

¹ Pascal BONITZER, « Le Grain de réel », *Décadrages*, Paris, Cahiers du cinéma / Éd. de l'Étoile, 1985, p. 11.

² Voir Luc HONOREZ, « Cannes, Delvaux, dans neuf jours, *L'Œuvre au Noir* », *Le Soir*, 4 mai 1988.

écriture, celle de Marguerite Yourcenar, en une autre, celle d'André Delvaux.

L'objectif principal de cet article se ramifie : il s'agit, d'une part, de décrire le long chemin qui va du roman au film, dès premières approches du texte jusqu'à la forme définitive du film et, d'autre part, de délimiter les spécificités de ces deux écritures, tout en tenant compte de leurs affinités et de leurs différences³.

1- Rencontre entre littérature et cinéma

Dès la naissance du cinématographe, nombre de textes ont abordé le sujet du passage de la page écrite à l'écran, s'arrêtant à la pure reconnaissance historico-évolutive des rapports entre littérature et cinéma, alors que notre travail se veut une analyse des analogies qui rapprochent les deux pratiques narratives dont il est question.

Nous avons cherché à identifier les pratiques du récit et des techniques linguistiques aptes à évoquer la narration avec un fort impact audiovisuel ; une comparaison structurelle parmi des univers narrés qui se reflètent en profondeur au point à créer des mondes équivalents⁴.

Le cinéma a toujours entretenu des rapports étroits avec la littérature. Beaucoup de best-sellers, en effet, ont été adaptés en films, en démontrant notamment comment l'adaptation n'est pas un phénomène isolé mais s'intègre à une logique d'ensemble de transmission et de réception des textes littéraires.

D'autre part, la linguistique⁵ et la sémiotique ont prêté leurs concepts et leurs grilles d'analyse à l'interprétation cinématographique⁶, montrant

³ Le présent travail est tiré d'une recherche accomplie pendant les années 2003/2004 auprès du CIDMY de Bruxelles. J'ai présenté ces recherches dans mon mémoire de thèse de « laurea » sous le titre *L'Œuvre au Noir : dalla scrittura all'immagine*. Cette thèse a été soutenue à l'Università degli Studi di Lecce, le 15 mars 2005.

⁴ Voir Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Seuil, coll. « U2 », n° 122, 1970.

⁵ Ludwig Wittgenstein, un des grands philosophes du langage du XX^e siècle, élabore la « théorie de l'image », selon laquelle un énoncé est une image de la réalité et représente un état de choses ; chaque image a quelque chose en commun avec ce qu'elle symbolise, c'est-à-dire la forme. De cette façon le langage a en commun avec la réalité seulement la forme la plus abstraite, la forme logique. Pour Wittgenstein le langage est une représentation de la réalité, est le miroir logique du monde.

ainsi qu'est possible ce lien étroit entre le langage des mots et celui des images⁷.

Chez les écrivains modernes, le texte exhibe sa facture, sa "texture", en gagnant l'*eloquentia* des images. Pour le cinéma il en est de même. Ainsi Orson Welles ou Jean-Luc Godard, par exemple, entendent dépasser cette idée du cinéma comme "fenêtre du monde" : il s'agit non plus de révéler la réalité du monde mais bien de dévoiler les artifices utilisés par le cinéma pour restituer ce réel⁸.

Dans son œuvre *Le cinéma : langue ou langage ?*, Christian Metz affirme que pour être un vrai langage, le cinéma ne devrait pas manipuler les images :

Si le cinéma veut être un vrai langage, [...] qu'il renonce d'abord à en être une caricature. Le film doit dire quelque chose ? Qu'il le dise sans se croire obligé de manier les images comme des mots et de les ajuster selon les règles d'une pseudo-syntaxe.⁹

D'autre part pour Metz la notion d'*expressivité esthétique* est la cause principale des divergences entre littérature et cinéma :

L'expressivité esthétique vient se greffer au cinéma sur une expressivité naturelle, celle du paysage ou du visage que nous montre le film. Dans les arts du verbe, elle se greffe, non point sur une véritable expressivité première, mais sur une signification conventionnelle, très largement inexpressive, celle du langage verbal. Aussi l'accès du cinéma à la dimension esthétique – expressivité sur expressivité – se fait-il en souplesse : art facile.¹⁰

⁶ Voir Umberto ECO, « Sémiologie des messages visuels », *Communication*, n° 15, 1970, Paris, Seuil, p. 11-51.

⁷ Voir Christian METZ, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communication*, n° 4, 1966, Paris, Seuil, p. 52-90.

⁸ Jean-Luc Godard s'approche la première fois du cinéma en 1954, avec un court-métrage *Opération Béton*, dans lequel il préfère restituer le réel sans recourir aux technologies. La raison ? Avec les technologies, la réalité n'est pas une identité à soi.

⁹ Voir Christian METZ, « Le cinéma : langue ou langage », *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

L'expressivité esthétique consiste donc en tout ce qui, échappant au code, laisse plus d'espace à la créativité de l'auteur, à son style. Pour cette raison, elle permet une infinité de lectures possibles. L'image ne correspond pas à une parole, mais plutôt à l'énoncé verbal, et cela veut dire nier la nature même de l'image :

une éventualité complexe de signification, dont la détermination dépend avant tout de son engagement dans un ensemble et de la forme de cet engagement.¹¹

Le film est un texte complexe dans lequel le langage des images, celui des sons (bruits concrets et musique) et celui de la parole s'articulent. Parler d'un texte filmique veut dire analyser un film comme un discours de significations, iconographiques et verbales, et en analyser les systèmes internes.

En considérant le film comme un déroulement de signifiants, notre lecture filmique se focalise sur la totalité de l'œuvre de Delvaux, prise dans sa création et dans son déroulement.

2- Rencontre entre l'écrivain et le metteur en scène

Lorsque, pour éprouver la maturité de son art, le cinéaste belge choisit de porter *L'Œuvre au Noir* à l'écran, il a déjà construit d'autres films sur la base de textes littéraires. Toutefois, avec cette œuvre il sait que sa tâche ne sera pas facile. André Delvaux s'intéresse à un roman d'envergure qui n'a pas, de prime abord, le caractère intimiste qui convient à son tempérament artistique. Le roman foisonne en effet de personnages, d'intrigues et de pensées qui composent une grande fresque humaine du XVI^e siècle, période de transition entre le Moyen Âge et la Renaissance. Le texte est dense, la lecture n'est pas toujours aisée, mais il vaut la peine de faire un effort : la récompense est grande.

Pour commencer le cinéaste se pose une question : « En quoi *L'Œuvre au Noir* me touche-t-elle ? »

¹¹ Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Colin, 1970, p. 19.

L'Œuvre au Noir : un titre, deux œuvres

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 la simple adaptation. [...] J'y lis d'abord, comme en un miroir, notre propre histoire¹².

Voilà la réponse : en lisant le roman, le cinéaste y entrevoit quelques liaisons avec sa propre vie. Il se sent très proche de l'expérience du protagoniste Zénon ; comme lui, il est né et a grandi dans la Flandre, comme lui, il éprouve le besoin de partir découvrir le monde :

[...]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".¹³

Le metteur en scène ne veut absolument pas un « film historique ». Il ne considère pas comme si important le cadre historique où les personnages sont plongés, mais il est plus intéressé par leurs caractéristiques et leur aptitude à faire face aux difficultés. Pour le dire avec quelques mots de Delvaux, le roman :

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 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 les lieux divers. [...] 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

¹² Laure BORGOMANO et Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux, une œuvre, un film, L'Œuvre au Noir*, Méridien Klincksieck, Éd. Labor, 1988, p. 115-116.

¹³ *Ibid.*

hésitations, de ce 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. [...]¹⁴

L'écrivain, de son côté, accueille chaleureusement le projet d'André Delvaux, tout *sans réticences, mais non sans angoisse*¹⁵, parce qu'elle n'a pas aimé l'adaptation cinématographique du *Coup de grâce* par Schlöndorff. Malgré cela, elle aide le cinéaste à visualiser les personnages et les lieux du roman, à travers une riche correspondance qui s'est échelonnée de janvier 1982 à septembre 1987. Grâce à ce dialogue extraordinaire les différents moments de la création deviennent plus compréhensibles¹⁶. Et, une fois reçu le scénario, l'écrivain envoie un télégramme : « *Très beau. Tout mon accord* »¹⁷.

La beauté et la richesse de l'échange épistolaire caractérisent cet immense travail de réflexion qui a duré six ans et qui amène à la réalisation du film présenté au public en mai 1988.

Pour tous ceux qui ont lu le roman de Marguerite Yourcenar, l'adaptation cinématographique de *L'Œuvre au Noir* apparaît comme une gageure insoutenable. Vouloir juger le film d'André Delvaux à l'aune de la fidélité à la lettre relève d'une évidente mauvaise foi (ou d'une méconnaissance de l'œuvre originelle, ce qui, finalement, revient au même). Plus encore, s'acharner à restituer un maximum de faits serait, pour le cinéaste, se condamner à un de ces survols, quelquefois spectaculaires, mais toujours sans âme, dont le cinéma et plus encore la télévision nous affligent trop souvent. Il fallait, au contraire, se livrer à une totale reconstruction à partir de l'essentiel.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Lettre écrite par Marguerite Yourcenar à André Delvaux le 16 juillet 1982, recueillie dans « Correspondances Delvaux-Yourcenar », *Petite Plaisance. Marguerite Yourcenar 1903-1987*, Texte par Yvon BERNIER, Trust Petite Plaisance, Maine (USA), 1996, 35 pages.

¹⁶ Voir Gérard MEUDAL, « André Delvaux : carte blanche pour *L'Œuvre au Noir* », *Libération*, 19 et 20 décembre 1987.

¹⁷ Laure BORGOMANO et Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux, une œuvre, un film, L'Œuvre au Noir, op. cit.*, p. 152.

3- André Delvaux face au roman

Dans l'écriture de ses films, André Delvaux tend à rendre sensible la dimension temporelle de ce qui est raconté, dimension à travers laquelle il met en œuvre un certain réalisme magique. Ce courant artistico-littéraire a trait à une poétique qui se trouve à mi-chemin entre l'élément magique (surréaliste) et la représentation du réel (réaliste). Son but principal est la description méticuleuse et précise de la réalité, qui ne néglige aucun détail, mais qui atteint un effet d'« éloignement » à travers l'emploi des éléments magiques qui sont décrits aussi réalistement.

Conformément au langage qu'il utilise, très proche du langage musical, les thèmes et les entités thématiques plus étroites structurent et rythment ses films. L'unité de l'œuvre est rétroactive et demande au lecteur-spectateur une participation active.

Lors de la lecture du roman, André Delvaux est fasciné par la deuxième partie : « *La vie immobile* ». C'est le temps du bilan, celui des questions fondamentales que Zénon pose et se pose. C'est cela que Delvaux retient prioritairement, peut-être parce que cet essentiel du roman est un essentiel même pour lui.

Le centre de la narration est Zénon, le metteur en scène analyse son monde intérieur, il est intéressé à filmer « *L'Abîme* »¹⁸, le chapitre d'introspection du philosophe. Le cinéaste en garde l'essentiel pour la forme générale du film, qui ne s'arrêtera pas de ressembler comme à un nouveau plongeon dans la conscience, et de cette façon l'écran souligne sa fonction révélatrice et médiatrice.

Le cinéaste restitue le foisonnement du roman et, surtout, réintroduit une dimension affective par le jeu des sons, des couleurs, du rythme, des affrontements du montage et par une incertitude ouvrant sur l'imaginaire. Toutefois, dans l'écriture du film, dans les plans fermés, Delvaux refuse toutes perspectives au-delà du cadre nécessaire, sauf en de brutales ouvertures par la lumière sur les gros plans de la nature, ou par le cadre lors du bain purificateur de Zénon.

À ce stade, il nous semble intéressant de donner quelques exemples. Dans le roman l'auteur nous présente beaucoup de bains de Zénon : avec

¹⁸ Voir Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p. 209-245.

Catherine, dans le chapitre « Le retour à Bruges »¹⁹, en compagnie de la dame de Frösö, dans « L'Abîme »²⁰, et celui avant l'arrestation, dans « La promenade sur la dune »²¹. Parmi ces descriptions le metteur en scène prend en considération seulement le bain rituel des Anges, dans le chapitre « Les désordres de la chair »²², vu comme un moyen d'approche entre Zénon et Myers. Ce dernier personnage a un rôle précis dans le film, il est le confident du protagoniste. À travers ses discours, il évoquera les voyages de son ami, et les images éclaireront les souvenirs d'enfance de Zénon. Hilzonde, sa mère, Marthe, sa petite sœur, Henri-Maximilien, son cousin. Les éléments essentiels de la première partie du roman, « La vie errante », seront ainsi peu à peu intégrés dans la première partie du film, même si c'est dans un ordre différent.

Le film raconte une histoire, tirée du roman de Marguerite Yourcenar, mais il a lui-même une histoire à part. Il s'agit d'une succession de métamorphoses, jusqu'à la forme définitive, genre de *work in progress*.

L'Œuvre au Noir représente le renouvellement de l'œuvre entière de Delvaux. Laure Borgomano, dans son essai *André Delvaux, une œuvre, un film*, suit le parcours du cinéaste dès ses premiers films jusqu'à *L'Œuvre au Noir*. Elle soutient que l'imaginaire de Zénon, libéré de ses rationalismes, prenant de plus en plus corps, permet au spectateur de développer sa propre fantaisie à son gré. Dans *L'Œuvre au Noir*, roman à la troisième personne, l'écrivain est omniscient, mais le metteur en scène est fidèle au réalisme magique qui met en question l'objectivité des choses²³. Il adopte la technique du personnage conducteur, moyen d'expression cinématographique de l'intériorité et condition primaire.

4- Deux façons différentes de voir la réalité

L'écriture et l'image sont des formes d'expression différentes, ainsi le Zénon du roman, le marcheur solitaire qui aurait voulu parvenir à une terre promise de l'Humanisme, est vu dans une autre perspective dans le

¹⁹ Voir Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 191-208.

²⁰ *Ibid.*, p. 228-229.

²¹ *Ibid.*, p. 315-348.

²² *Ibid.*, p. 284-314. Dans le film voir scènes 278-283.

²³ Voir Luc HONOREZ, « Delvaux a trouvé son Zénon : Gian Maria Volonté », *Le Soir*, 7 mai 1987.

film. Certainement, la littérature et le cinéma sont toujours assez proches comme arts du récit ; mais dans l'une la figure est mentale, dans l'autre elle est plastique. Pour Marguerite Yourcenar il s'agit avant tout d'une éthique, pour André Delvaux d'une esthétique : pour l'écrivain le sens prend la forme, pour le cinéaste la forme donne le sens.

Le film n'est pas une copie conforme du roman, il s'en inspire seulement ; de Yourcenar le metteur en scène a tiré un nouveau Delvaux. Que cela se passe à partir du réalisme magique de Johan Daisne²⁴, du post-réalisme de Julien Gracq²⁵, du mysticisme moderne de Suzanne Lilar²⁶, ou du "néoclassicisme" de Marguerite Yourcenar, Delvaux réinvestit toujours son réalisme poétique. Il explique la matière première, comme l'alchimiste, selon sa sensibilité. Contrairement à l'écrivain qui regarde la clarté, Delvaux vise à l'ambiguïté, à une certaine ambiguïté sceptique, il oppose à la réalité ce qui se trouve dans la pensée, dans les sentiments du héros.

Un épisode nous semble digne d'être noté. Dans la dernière rencontre de Zénon avec Campanus, arrivé en prison pour chercher à sauver *in extremis* le condamné²⁷, Delvaux efface toutes les répliques du médecin, en lui faisant exprimer tout ce qu'il pense seulement à travers son visage. Tout le discours du chanoine se lit sur son expression muette, mais très expressive. Dans cette scène, le cinéaste simplifie encore les mouvements des acteurs, en séparant Zénon de Campanus : l'un assis près du feu, éclairé par les flammes rouges et chaudes, l'autre debout près de la fenêtre, illuminé par une lumière bleue et froide. De cette façon le dialogue devient un long monologue.

Le film se termine, comme tous les travaux de Delvaux, avec un point d'interrogation. Marguerite Yourcenar établit une sorte d'escalier

²⁴ Johan Daisne est l'auteur de deux œuvres *De man die zijn haar kort liet knippen* et *De trein der traagheid* portées sur le grand écran par André Delvaux avec les titres *L'Homme au crâne rasé* (1965) et *Un soir, un train* (1968).

²⁵ Julien Gracq a écrit en 1970 un recueil de nouvelles, *La Presqu'île*, qui comprend trois textes : « La Route », « La Presqu'île » et « Le Roi Cophetua ». De cette dernière nouvelle, le cinéaste belge André Delvaux a tiré en 1971 un film intitulé *Rendez-vous à Bray*.

²⁶ André Delvaux a recréé au cinéma un roman de Suzanne Lilar, *La Confession anonyme*, avec le nom de *Benvenuta* en 1983.

²⁷ Voir Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, *op. cit.*, p. 412-432. Dans le film voir scènes 490-505.

d'incroyance du XVI^e siècle²⁸; chaque figurant actualise un certain degré d'athéisme : Gilles Rombaut, rude gardien de prison, « n'était pas très sûr qu'il y eût un Bon Dieu, vu le vilain état de ce bas monde »²⁹.

En ce qui concerne l'image, dont l'effet réel semble arrêter la positivité des choses, Delvaux y introduit une touche de doute. Le présent s'oblitére de passé. Le récit, rendu plus linéaire par les suppressions, a une certaine continuité, même si riche de flash-back.

Dans un article, Luc Honorez souligne qu'une des morales du cinéma est :

la mise en ordre de tout et la vie lumière qui doit passer à travers nous, cornues fragiles, qui allons de la chair à la pourriture en une lente métamorphose, que peuvent cristalliser des images virant sur les nerfs tendus de nos sensations mal définies... Mon dieu, j'ai froid, la nuit est noire, je pense à tous ces morts qu'on enterre ce soir, gavés de vie, désireux d'amour, cannibales rêveurs de leur propre enveloppe. Où est le sens ? Pourquoi la plupart des existences ne sont-elles lues par de Petits Poucets perdus dans un bois où rugit l'ogre convulsif du monde ?³⁰

Seuls les artistes réussissent à trouver les réponses à ces questions, des artistes comme Marguerite Yourcenar avec son roman et comme André Delvaux dans son adaptation cinématographique.

Si on regarde le film on est face à un engrenage qui pousse le spectateur dans l'histoire. Le cinéaste célèbre le roman de Marguerite Yourcenar et s'identifie avec Zénon, médecin et alchimiste du XVI^e siècle. Sur l'écran on voit une mosaïque : réalité et imagination de Zénon, passé et présent, mélangés, rythmés musicalement par des scènes très brèves, ponctuées par des séquences plus longues qui se répondent (l'enfer de la taverne, le paradis de la cuisine maternelle). Une mosaïque, sur laquelle on peut lire le dernier voyage de Zénon, son voyage *immobile*. En tant qu'alchimiste, Delvaux « réduit » ce roman dans son

²⁸ Voir Adolphe NYSENHOLC, « La pensée de Ch. De Coster / comparaison avec Rabelais et Yourcenar », *Études littéraires*, Université Libre de Bruxelles, vol. 21, n° 2, 1988, p. 19-36.

²⁹ Voir Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir*, op. cit., p. 386.

³⁰ Luc HONOREZ, « L'Œuvre au Noir : noces alchimiques dans le fracas du monde », *Le Soir*, 12 mai 1988.

film, il le fait entièrement grâce au regard de Gian Maria Volonté, parfait Zénon, dont le visage émacié, terrible et compréhensif, démontre que la connaissance acquise n'est qu'une pâle image du savoir quand elle n'est pas accompagnée par l'amour pour l'aventure.

Zénon est pensé en action, traversé par d'autres existences, par d'autres aventures, celles du soldat-poète Henri-Maximilien, celles du jeune moine Cyprien, celles de la servante Catherine : leurs aventures pourraient risquer de détourner le héros. Comme poète, Delvaux connaît bien le pouvoir des images, puisque grâce à leur signification explicite et conventionnelle, il réussit à trouver leur contenu secret, leur résonance intuitive, affective, tout ce qu'un enfant perçoit pour ensuite l'oublier dans l'âge adulte.

C'est un film *épuré*, mais aussi *grouillant*, comme le thème de l'eau qui coule sans arrêt au fil du film : la ferme qui brûle, l'hôpital où Zénon pratique son art, le tribunal de l'Inquisition, l'auberge lieu de danse, la mort d'Henri-Maximilien, les corps nus et « heureux » de la secte des Anges, les rappels de la nature.

Mais il y a aussi quelque chose d'une chaleur humaine : sont évidents l'amour spirituel qui a lié Delvaux et Yourcenar, la joie du metteur en scène à diriger sa troupe, Mathieu Carrière, Anna Karina, Jean Bouise, Senne Roeffaer, Johan Leysen, Dora Van Der Groen, Marie-Christine Barrault.

À la fin, on n'a pas le temps de pleurer la mort de Zénon, parce que Delvaux reprend l'image de l'enfant qui joue dans un champ comme si le protagoniste se demandait à quoi peut servir de grandir si la connaissance, la plus heureuse, la plus sereine, la plus essentielle, n'est que celle de l'enfance quand « *le monde se levait et nous montait au cœur [...]* »³¹.

5- En guise de conclusion

De la conception de *L'Œuvre au Noir* à la réalisation, le film s'éloigne nettement du roman ; il s'agit d'un travail autonome dans le cadre d'un

³¹ Luc HONOREZ, « *L'Œuvre au Noir* : noces alchimiques dans le fracas du monde », *Le Soir*, 12 mai 1988.

nouveau découpage de la réalité, en fonction d'une nouvelle perception des choses.

Le regard de l'écrivain est une vision de haut, presque divine, elle connaît tout de tous. Alors que dans le film, on ne découvre les choses qu'à travers les yeux du protagoniste : seulement ce qui est aperçu par la conscience qui imagine peut vivre. D'où les limites de la connaissance, l'impénétrabilité des êtres, l'ambiguïté du héros, rébus ou labyrinthes dans lesquels on se perd dans le moment où l'on croit se trouver.

Comme Michel Lequeux l'écrit dans un article :

André Delvaux a gagné un double pari : sauf à exiger l'impossible restitution intégrale du roman, les admirateurs du chef-d'œuvre de Marguerite Yourcenar seront satisfaits de la qualité et de la fidélité de cette adaptation ; les autres découvriront une œuvre personnelle, séduisante et dense, au langage original en même temps que d'une grande clarté, qui présente, de surcroît, l'intérêt de traiter, sans didactisme ni ennui, de problèmes essentiels que le XVI^e siècle du récit n'empêche pas d'être les nôtres³².

Vouloir juger le film d'André Delvaux comme tout à fait fidèle au roman signifierait ne pas reconnaître sa spécificité alors que le metteur en scène, au contraire, a été un grand connaisseur de l'œuvre yourcenarienne pour l'avoir immédiatement comprise.

Du roman de Marguerite Yourcenar au film d'André Delvaux, le protagoniste, Zénon, subit la même œuvre au noir, la première des trois phases dont l'accomplissement est nécessaire pour achever le *magnum opus*.

En effet, selon la tradition, l'alchimiste doit successivement mener à bien l'œuvre au noir, au blanc, et enfin au rouge afin de pouvoir accomplir la transmutation du plomb en or, d'obtenir la pierre philosophale ou de produire la panacée. Après avoir traversé sa nuit sombre et avoir fait face aux problèmes de son époque, Zénon peut jouir de la lumière de « l'œuvre au blanc ».

En reprenant les mots de Marguerite Yourcenar :

³² Michel LEQUEUX, « L'Œuvre au Noir », *Les liné-fiches de Grand Angle*, n° 106, 6 janvier 1988.

L'Œuvre au Noir : un titre, deux œuvres

La « nuit obscure », la « nuit de l'âme », répond en quelque sorte à l'« œuvre au noir »³³ [...] Je crois qu'il [Zénon] est arrivé à l'œuvre au blanc et à l'œuvre au rouge sans s'en apercevoir. Il s'est dit qu'il ne dépasserait pas l'œuvre au noir, la plus difficile de toutes parce que le plus difficile est de briser nos concepts et de nous séparer de nos illusions et que c'était déjà un triomphe suffisant pour une vie. Mais à l'époque où il se dit cela, il est déjà dans cette période de purification et de service qui constitue l'œuvre au blanc³⁴.

Et la dernière image de Zénon, au moment où la mort lui paraît « normale et nécessaire », représente une image allégorique de l'œuvre au rouge : Zénon a rejoint son éternité³⁵. Dans le roman, cette lumière est le signe que la mort du personnage principal a été une purification. Les lumières de la Renaissance l'ont transformé en vrai esprit libre, capable de choisir entre les pour et les contre³⁶, et aussi de surpasser ce dualisme et résoudre ainsi ces deux contradictions.

Maurice Delcroix relève des occurrences nettes de la combinaison de oui et du non dans *L'Œuvre au Noir*. C'est Zénon qui s'interroge sur les choix importants de la vie et en particulier sur Dieu. Et Dieu est bien le Oui dans le Non, fondu dans la vie. Avec son refus final de la vie, Zénon dit non à Tout.

Et ce sont cette harmonie et cette identité retrouvées que le film démontre à travers les images de l'enfance de Zénon, qui symbolisent sa renaissance, son retour aux origines.

Le cinéaste se sent profondément proche de ce que l'écrivain écrit dans son roman, il s'exprime avec ses propres mots, à travers sa sensibilité d'artiste.

En choisissant de présenter son film par une focalisation interne, André Delvaux permet au spectateur de pénétrer dans l'univers mental de Zénon, au moins aussi important que la réalité extérieure, selon les principes du réalisme magique. Grâce à ce réalisme on accède à une

³³ Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, Mercure de France, 1972, p. 124.

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ Patrick de ROSBO, *Entretiens radiophoniques avec Marguerite Yourcenar*, *op. cit.*, p. 129.

³⁶ Voir Maurice DELCROIX, « Marguerite Yourcenar entre le oui et le non », *Marche Romane*, XXXI, 1981, p. 65-78.

vision symboliste des choses et on acquiert une autre logique de pensée. On peut alors percevoir les correspondances cachées qui soutiennent l'univers, les essences du monde et des hommes.

Tout cela répond aux intentions du philosophe, à sa recherche intellectuelle et spirituelle.

L'affirmation de Zénon – « Tout est magie dans les rapports qu'entretient l'homme avec les secrets de l'univers »³⁷ – représente justement le réalisme magique que le médecin-alchimiste cherche de quelque façon à définir.

Le metteur en scène affirme que « derrière les choses, il y a un mystère permanent »³⁸. C'est ce mystère, caché dans quelque lieu, une rue, un théâtre, une église, que Delvaux, fidèle aux préceptes du surréalisme, cherche de diverses manières, non pas à déchiffrer, mais à découvrir, à faire émerger, patiemment.

Pour conclure, il nous semblerait restrictif d'affirmer qu'on reste « ébloui » par la révélation du cinéaste. On peut dire, au contraire, qu'on est sous l'hypnose de Delvaux et de la magie dont il habille les choses quotidiennes³⁹.

³⁷ Film : scène LXXV, plan 409.

³⁸ Michel BOUJUT, « André Delvaux : “Un soir, un train est un film profondément flamand” », *Combat*, 14 novembre 1968, p. 13.

³⁹ Voir Danièle HEYMANN, « *L'Œuvre au Noir* en gros plan », *Le Monde*, 6 janvier 1988, p.1 et 9.