

Adapter *L'Oeuvre au noir* du livre au film

Jean-Claude Jaubert
(Collège Glendon, Université York)

Invariablement, à l'occasion de la sortie d'un film qui ose s'attaquer à un grand classique de la littérature, les discussions reprennent sur les imperfections, ou pire, les trahisons du film envers le livre. On recycle alors quelques vérités établies comme quoi un film ne saurait rendre dans sa totalité la richesse d'une grande oeuvre littéraire. On oublie trop facilement que le cinéma se nourrit, dans certains cas presque à 50% de littérature et que, dans la majorité des cas, on apprécie un film sans le comparer à l'oeuvre dont il est tiré. C'est presque toujours la règle par exemple pour l'adaptation de romans policiers.

Le cinéma récent nous a donné matière à réfléchir et à commenter en portant à l'écran quelques adaptations d'oeuvres appartenant au domaine protégé dans lequel un réalisateur ne peut entrer qu'avec une grande prudence, à moins que ce ne soit de l'imprudence.

On a vu le Britannique Stephen Frears s'attaquer à une double difficulté : transposer au cinéma le célèbre roman de Choderlos de Laclos *Les Liaisons dangereuses* et faire oublier que Gérard Philippe avait jadis incarné le diabolique marquis de Valmont. Le verdict public et critique fut largement favorable au Britannique. Il n'en a pas été de même pour André Delvaux qui, après avoir longuement hésité et correspondu abondamment avec Marguerite Yourcenar, a finalement tenté l'aventure de l'adaptation de *L'Oeuvre au noir*.

Présenté en sélection officielle au festival de Cannes 1988, le film a pu souffrir d'une sortie aussi difficile. Livrées aux feux de l'actualité et du spectacle consommation, les subtiles correspondances images/texte sur lesquelles reposent le cheminement et la sensualité du film n'ont pu agir sur un public volatile et des critiques submergés par un flot d'images.

Revu en dehors de la foire cannoise, et analysé à l'aide des nombreux documents annexes dont on dispose aujourd'hui, le film mérite mieux que cet accueil poli de la part de ceux qui considèrent André Delvaux comme le plus grand cinéaste belge d'aujourd'hui, ou froid, de la part de ceux qui estiment qu'il s'agit d'un film raté.

Une fois adopté le principe de base que la réussite ou l'échec d'une adaptation ne doit pas se mesurer selon le degré de fidélité à la lettre de l'oeuvre adaptée, mais plutôt selon le fonctionnement propre du film, sa cohérence interne qui est l'adéquation des procédés narratifs et suggestifs propres au cinéma et du récit, organisé de manière à respecter la matière et l'esprit du modèle; une fois donc acceptée l'idée qu'adaptation n'est pas illustration mais transposition, on peut aborder avec sympathie le travail de Delvaux et de son équipe.

On sait, par les entrevues accordées par André Delvaux à la sortie du film,¹ par la publication de la nombreuse correspondance échangée--avant la réalisation du film--entre Delvaux et Yourcenar et publiée par la suite,² que la décision d'adapter *L'Oeuvre au noir* n'a été prise qu'après que Marguerite Yourcenar eut accepté sans restriction, et même avec un certain enthousiasme, que le cinéaste élague le contenu et modifie la structure du roman.

Commencé en 1982, le dialogue entre le cinéaste et la romancière se poursuivra jusqu'à l'automne 1987, au moment du tournage du film, auquel n'assistera pas cette dernière, tout entière plongée dans l'écriture de *Quoi? L'éternité*. La mort, au printemps 1988, de Marguerite Yourcenar, surviendra avant qu'elle ait pu voir le film achevé.

Il n'a jamais été question pour Delvaux de suivre le roman dans tout le foisonnement de ses épisodes. Le désir du cinéaste est guidé par la "proximité morale" où il se sent avec la conception du monde développée dans le roman et par le souvenir, décanté dans sa mémoire, du personnage de Zénon. Le choix de Zénon comme fil unique et omniprésent de la narration amenait naturellement la suppression de toute la première partie *La vie errante*, sauf à conserver quelques scènes isolées, nécessaires à la compréhension des personnages, qui seront intégrées au récit linéaire de *La vie immobile* et de *La prison*, sous forme d'images mentales, traversant l'esprit de Zénon à des moments bien précis de sa vie.

Ce rétrécissement de la matière du livre à la seule histoire de Zénon revenu à Bruges, est tout à fait compréhensible et facilement accepté par les spectateurs, même par ceux - difficiles à contenter - qui cherchent à retrouver en tout point le roman derrière le film. Étudier le travail d'adaptation du cinéaste ne consiste pas à relever les «trous» du récit filmique comparé au récit scriptural, mais bien plutôt à examiner si le film peut vivre son existence indépendante - car tous les spectateurs n'auront pas nécessairement lu le livre dont il est adapté - et si son écriture fait de lui une authentique oeuvre d'art.

On peut imaginer facilement - et la longue entrevue accordée par Delvaux à François Jost dans *L'Avant-scène cinéma* le confirme - que la première question

à résoudre pour le cinéaste adaptateur, après la décision prise de l'élimination de tout ce qui ne touchait pas directement la vie de Zénon - fut le choix d'une structure narrative. Le roman de Yourcenar multiplie les points de vue. Le récit qui se déroule sous les yeux du lecteur est à multiple voix. Tantôt le narrateur (Faut-il dire la narratrice puisqu'il s'agit en fait de l'auteure elle-même ?) raconte les péripéties que subissent ses personnages comme si elles étaient vues de l'extérieur par ce témoin invisible. Tantôt, ce narrateur s'identifie à un personnage unique--le plus souvent Zénon--continue à parler à la troisième personne, mais devient comme un double extériorisé du personnage, ce qui lui permet d'analyser ses gestes et ses pensées :

Il [Zénon] s'examinait pensant, comme il eût pu compter du doigt à son poignet les pulsations de l'artère radiale, ou sous ses côtes le va-et-vient de son souffle³ ;

tantôt également, l'auteure laisse la parole aux personnages chargés alors de faire avancer le récit selon leur propre point de vue. Une façon qu'a le narrateur de faire comme s'il laissait à tel ou tel personnage la liberté de ses actions et paroles.

La structure cinématographique que recherchait le cinéaste s'est imposée d'abord, on l'a vu, comme une focalisation sur le personnage de Zénon. A quelques exceptions près (la mort de Henri-Maximilien, par exemple), Zénon est présent dans toutes les scènes que l'on peut définir comme narratives, ce qui exclut les quelques plans de paysage pur, inserts qui ont une fonction autre que narrative et que nous étudierons plus loin. Il s'agit donc d'un récit, non pas raconté par Zénon--ce qui, au cinéma, devrait plutôt se dire «vu par Zénon»--mais vécu par Zénon.

Commençant son récit avec un personnage qui a dépassé soixante ans, dont on sait, par le carton pré-générique, qu'il a quitté sa patrie et sa famille il y a trente ans, le cinéaste a dû décider d'un procédé pour intégrer à son récit chronologique des éléments survenus antérieurement et nécessaires à la bonne compréhension du film. Delvaux pouvait traiter ces scènes comme des flash-back classiques. Il a vite rejeté cette possibilité.

C'est un problème de structure, de construction. Je les [flash-back] trouvais lourds. Je les trouvais aussi installés dans une technique qui est pour moi devenue conventionnelle.⁴

Il se réfère spécifiquement par là à la technique qui consiste à codifier le passage d'un temps diégétique à un autre en prenant comme trait d'union un élément commun aux deux époques.

Misant sur la capacité reconstructive du spectateur, Delvaux choisit une structure qu'il appelle «un puzzle» :

... les éléments ne sont plus subordonnés les uns aux autres par la technique du flash-back, mais ils sont radicalement indépendants les uns des autres ... [le spectateur] reçoit comme des pièces séparées des éléments dont il sait que, plus tard, progressivement, dans le système du film, il recevra la solution.⁵

Les morceaux du puzzle ne sont pas si nombreux en réalité. Sur un total de quatre-vingts scènes identifiées par le découpage de *L'Avant-scène*, on n'en compte qu'une quinzaine qui se situent en dehors de la chronologie linéaire du récit, et presque la moitié d'entre elles (sept) se situent durant les quinze-vingt premières minutes du film, c'est-à-dire à un moment où, selon les termes de Delvaux : «le spectateur [se trouve] dans son état idéal de réception.»

Delvaux, on le voit, repousse délibérément une grammaire cinématographique codifiée par l'usage dans laquelle le "signal" flash-back (focalisation sur un personnage, irruption dans la bande sonore d'un thème musical indiquant qu'on sort de l'histoire présente pour entrer dans un autre temps) est clairement indiqué, pour favoriser un autre type de grammaire, non lié à une reconstruction temporelle des événements. Cette nouvelle grammaire mérite une étude plus approfondie car nous allons voir qu'elle a, en définitive, orienté et influencé le montage final du film.

Voici d'abord la liste des scènes que j'appelle «hors chronologie» :

1. Scène prégénérique, dans la campagne, adieux Zénon/Henri-Maximilien. Un texte s'inscrit sur l'image, nous apprenant que cette scène a eu lieu il y a trente ans.
2. Mort d'Henri-Maximilien dans le paysage raviné des environs de Sienna, tué d'un coup de feu.
3. L'autodafé. Un titre de livre apparaît : *Traité du monde possible*.
4. Ancienne maison Ligre. Zénon (aujourd'hui) rencontre sa mère Hilzonde (telle qu'elle était lorsqu'il était enfant); puis Zénon devient petit enfant.
- 5,6. Rue de Cologne. Zénon, médecin, est appelé pour soigner Bénédicte, cousine de sa demi-soeur, Martha.
7. A Innsbruck, Zénon rencontre Henri-Maximilien blessé. Il le soigne. Ils se parlent de leur vie respective, puis doivent se quitter précipitamment.
8. Bref souvenir d'enfance : Zénon et Henri-Maximilien courent en tenant chacun un oeuf en équilibre dans une cuillère.
9. Plan de colline avec potence et pendu qui se balance.
- 10,11. Inserts de paysages : rue de Bruges enneigée, etc.

12. Paysage au bord d'un canal. Des enfants jouent (A ce moment du récit, Zénon est emprisonné et attend son procès).
13. Évocation de Campanus qui parle des beaux jours de Dranoutre. Vision de l'oeuf sur la main de l'enfant.
14. Plan du canal de Bruges. Pour la deuxième fois, une scène hors chronologie nous montre des images d'eau et suivent directement la visite du procureur Le Cocq.
15. Dernier plan du film : dans la main d'un enfant (Zénon), un oeuf roule au bout des doigts et tombe.

La fonction narrative/explicative d'une partie de ces scènes hors chronologie est certaine, surtout celles placées dans la première partie du film. Elles apportent des renseignements sur le passé familial de Zénon et sur son passé de médecin savant, condamné pour ses écrits (l'autodafé). Par leur traitement photographique-ralenti, surexposition, prédominance du blanc - pour les scènes d'enfance, par la répétition du thème de l'eau, elles remplissent nettement une autre fonction, non-narrative cette fois, plus sensorielle, ou plus précisément plus émotionnelle.

La scène de la mort d'Henri-Maximilien ne peut être un flash-back au sens strict du récit puisque, au moment où elle intervient, aucun des deux personnages en présence (Zénon et le prieur) n'en ont eu connaissance. Elle est en fait amenée par une correspondance auditive, le claquement de coups de tonnerre. La scène fonctionne comme une *réserve* narrative et émotionnelle pour le spectateur. Elle ne prendra que plus tard sa place dans la chronologie du récit.

Cette technique de la réserve n'est pas nouvelle. Les spectateurs de cinéma sont habitués depuis longtemps à enregistrer des informations qui ne prennent tout leur sens que dans la suite du film. Ainsi, dans *Le Cuirassé Potemkine*, de S. M. Eisenstein, on voit un pope observer de haut les mutins rassemblés sur le pont inférieur et prêts à être exécutés. D'un geste rythmé, ce pope *diabolique* frappe dans sa main ouverte avec son crucifix. Ce n'est que quelques scènes plus tard qu'un gros plan nous révélera que les bras de la croix sont coupants comme un rasoir, puisque la croix, échappée des mains du pope, s'est plantée dans une planche. Ce geste rythmé révélait en fait la pensée secrète du pope qui aurait voulu mettre à mort les mutins.

Pour revenir à notre scène de la mort d'Henri-Maximilien, la réserve purement narrative est en réalité dépassée par un entrelacs de réserves thématiques : présence de l'eau qui recouvre, efface, entraîne; futilité et fragilité des productions humaines (le livre de poèmes d'Henri-Maximilien

emporté par la pluie, comme seront emportées par le feu et par l'oubli les oeuvres de Zénon).

La scène de la rencontre avec la mère est, elle aussi, un flash-back impossible, puisque Zénon y occupe successivement, sans transition, deux époques différentes (enfance et âge adulte), sans que les autres personnages aient changé. Cette scène baigne dans une lumière très blanche qui sera l'éclairage des souvenirs d'enfance. On associe à cette scène le bonheur innocent de l'enfance, mais on y reconnaît aussi bien des prémonitions : ici la fascination de Zénon pour la patte de poulet--annonce de toutes les recherches qu'il va faire plus tard,--et les oeufs blancs sur lesquels se développera le thème final de la légèreté et fragilité de la vie qui s'échappe de la main d'un enfant.

La brève scène (scène huit de mon relevé) de la course des deux enfants, Zénon et Henri-Maximilien, tenant chacun un oeuf en équilibre dans une cuillère est classiquement codée comme un souvenir qui envahit l'esprit de Zénon par association d'idées.

Il a fermé la porte de sa chambre à clef, la servante Catherine a tenté de l'ouvrir puis est repartie et la voix lointaine d'Hilzonde appelant «Zénon! Henri-Maximilien!» s'est fait entendre. De la voix, on est passé à l'image et à la course des enfants dans la nature. Clairement, une telle scène ne nous apporte aucune information supplémentaire sur le plan strict du récit, mais elle contribue d'une façon essentielle à fixer le thème de l'oeuf (blanc, c'est très important) associé à l'enfance, à la pureté et à l'éphémère.

A partir de ce moment du film, les scènes, ou plans, qui ne font pas partie du récit chronologique n'ont plus de fonction proprement diégétique. Elles renforcent toutes une thématique binaire qui nous conduit de la vie à la mort. Et c'est le développement supra-narratif de cette thématique qui permet à Delvaux de dépasser les contingences du récit pour s'approcher d'une lecture essentielle (qui va à l'essence) du roman.

Un romancier peut aisément manipuler, dans le foisonnement du roman, de nombreux thèmes. Un cinéaste ne peut se permettre cette richesse thématique au risque de créer la confusion chez son spectateur. Il doit donc réduire le nombre de thèmes, les choisir judicieusement et les présenter dans son film sous un statut cinématographique différent du reste du récit (ralenti, images surexposées, musique, leitmotiv, etc.). Delvaux a pratiqué cette réduction en ne conservant que les thèmes essentiels, liés entre eux par des oppositions primaires.

J'ai déjà mentionné les thèmes opposés, mais «logiquement» liés, de la vie et de la mort. Sur ces deux grands axes thématiques se greffe la deuxième opposition de thèmes : le feu et l'eau. L'entrelacement de ces quatre thèmes,

de plus en plus souvent rappelés à mesure que nous approchons de la fin du film, rejoint le livre de Yourcenar au plus profond de sa substance.

Depuis la plénitude de vie, que l'on n'atteint que durant l'enfance, à la mort, symbolisée par l'oeuf fragile qui roule de la main de l'enfant se refermant sur le vide (plan répété deux fois : une fois durant le procès, après l'intervention du chanoine Campanus regrettant les beaux jours de Dranoutre et une fois, à la toute fin du film, lorsque Zénon, qui vient de se couper les veines, ne peut plus être découvert que mort et sourit de contentement, juste avant son dernier souffle,) s'est accomplie la réduction totale, la dissolution de la substance, c'est-à-dire l'opération qui est la plus difficile du grand oeuvre : «l'oeuvre au noir».

Cette recherche de l'équivalence cinématographique a fait donner par Delvaux une importance bien plus grande que dans le roman au souvenir des oeufs dans la main de l'enfant qui n'apparaît qu'une fois chez Yourcenar.

C'est durant le montage final, la dernière phase de la création, la troisième selon les études les plus récentes sur le système du récit filmique⁶, que Delvaux a eu l'intuition qu'il lui fallait ôter du film des scènes explicatives qui donnaient trop d'importance au récit, au détriment du sens profond.

J'ai supprimé un peu partout des phrases ou des lambeaux de phrase dont je pensais que je pouvais me passer sans perte [...] En revoyant le film dans sa dernière étape, j'ai trouvé qu'une lourdeur s'était installée dans la première partie, dont je voulais me débarrasser, parce qu'elle freinait le développement dramatique.⁷

La dissolution totale, symbolisée visuellement par la main de l'enfant qui se referme sur le vide, c'est la réduction de la destinée de Zénon qui, après une vie faite de tribulations, de dangers évités de justesse, de compromis avec lui-même, se purifie; au physique en se baignant dans la mer, et au moral en assumant sa véritable identité, et choisit librement sa mort.

La mort est évidemment le pôle magnétique du film autour duquel gravitent les personnages principaux et secondaires. La mort, en cette époque de brutalités guerrières et religieuses, est rarement naturelle. Zénon a passé sa vie à lui échapper et à la combattre en tant que médecin, mais elle resserre toujours son étau autour de lui. Il suffit que l'intendant du couvent, Pierre de Hamaere, exige de Zénon qu'il tienne un registre des malades pour que cela évoque dans l'esprit de ce dernier un paysage de mort, avec potence, pendu, incendie et cris de corbeaux (scène neuf, hors chronologie).

Le deuxième grand balancement binaire entre deux thèmes antinomiques--l'eau et le feu--nous renvoie judicieusement à la fois à la réalité géographique--la géographie de Bruges, ville de canaux et d'eau--et à la vérité historique--

les bûchers et les autodafés--et nous ramène simultanément à l'alchimie et à la lutte des forces opposées.

C'est l'eau surtout que Delvaux utilise pour faire le lien entre le récit linéaire et les scènes hors récit. Si l'eau de la mer, dans la lumière blanche du matin, est purificatrice pour Zénon qui s'y baigne nu, elle est plus souvent force incontrôlable : pluie diluvienne au moment de la mort d'Henri-Maximilien et au moment où Zénon arrive à Bruges, ou nappe noire des canaux de Bruges, crevée par des bulles qui troublent sa surface. Cette eau noire des canaux, montrée dans le cours du récit «aux moments, dit Delvaux, où la vie est une horreur pour Zénon»,⁸ après la mort de Myers, après la scène de l'auberge où des soldats brutalisent Citrouille, après l'annonce du procureur Pierre Le Cocq qu'un moine, convaincu d'hérésie, vient d'être brûlé vif. Elle est l'éternité, elle est l'oubli, le temps qui recouvre toute chose; elle répond parfaitement à la phrase du roman : «Immuable nappe d'eau noire qui coule dans l'eau noire».⁹

Il ne fait pas de doute pour moi que Delvaux a réussi, par l'utilisation judicieuse de quelques leitmotifs visuels qui prennent peu à peu le pas, au cours du film, sur le motif narratif, à amener le spectateur à cette sérénité athée qui faisait la sagesse des grands alchimistes, rivaux de Dieu. Tenter le Grand oeuvre, c'est se poser en rival de Dieu, et professer la dissolution totale de la matière, c'est admettre sans terreur qu'il n'y a rien après la vie que le vide sur lequel se referme une main d'enfant.

Delvaux réussit bien à se détacher peu à peu, au cours du récit, de la matière pour s'élever vers l'esprit, suivant en cela l'opération de réduction alchimique et c'est pourquoi il est regrettable, à mon sens, que le suicide de Zénon soit traité avec un réalisme aussi insistant - main qui tranche l'artère fémorale, rôle de l'agonie). Ce réalisme des derniers plans paraît en contradiction avec le niveau d'abstraction où nous avait conduit le film.

Cette restriction mise à part, on peut considérer le film de Delvaux comme formant un tout cohérent dans lequel le récit de la destinée de Zénon nous conduit naturellement à une réflexion sur la nature humaine et à une meilleure connaissance du passé. C'est aussi ce que visait, je pense, Marguerite Yourcenar dans son roman.



NOTES

- * *L'Oeuvre au noir*. Réalisation : André Delvaux; d'après le roman de Marguerite Yourcenar. Co-production France-Belgique. Interprètes : Gian Maria Volonte, Sami Frey, Anna Karina, Jean Bouise, Philippe Léotard, Marie-Christine Barrault, Marie-France Pisier. Présenté au festival de Cannes 1988.
- 1 Voir notamment *Revue du cinéma*, No. 439, Paris, Juin 1988, pp. 63-71; *L'Avant-scène cinéma*, No. 371, (Paris, Mai 1988) pp. 5-17.
- 2 Daniel Blampain, Laure Borgoma, Adolphe Nysenholc, *André Delvaux, une oeuvre, un film* (Éditions Labor/Méridiens, Klincksieck) 1988, 336 pages, 80 illustrations.
- 3 Marguerite Yourcenar, *L'Oeuvre au noir*. (Paris : Editions Gallimard, Collection Folio, 1968), p. 213.
- 4 Entretien avec François Jost, *Avant-scène cinéma, op. cit.*, p. 9.
- 5 *Ibid.*
- 6 André Gaudreault, *Du littéraire au filmique système du récit*, (Presses de l'Université Laval - Méridiens Klincksieck, 1988), 200 pages.
Gaudreault isole trois principaux champs d'intervention du cinéaste dans le processus de la construction du récit filmique. Premier niveau : le «profilmique», semblable au travail du monstateur scénique du théâtre, porte sur le travail de mise en scène. Deuxième niveau : «le filmographique» renvoie au processus de prise de vues avec tout ce que permet le travail de la caméra. Troisième niveau : le traitement des images déjà tournées, la manipulation du montage qui est le privilège du «méga-monstateur» (par analogie avec le «méga-narrateur» du récit scriptural).
- 7 *Avant-scène cinéma, op. cit.*, p. 8.
- 8 *Avant-scène cinéma, op. cit.*, p. 12.
- 9 Cité par Delvaux, dans *Avant-scène cinéma, op. cit.*, p. 17.