



André Delvaux, un maître du cinéma européen

André Delvaux, l'un des réalisateurs européens les plus injustement méconnus et oubliés, compte tenu de l'extrême intérêt de son œuvre, nous avait fait le grand honneur d'être le parrain des Quatrièmes Rencontres du Cinéma Francophone en Beaujolais, en octobre 1999. Le texte ci-dessous résulte d'un entretien en tête-à-tête avec le cinéaste. Un document d'autant plus important qu'André Delvaux est brutalement décédé le 4 octobre 2002, à l'âge de 76 ans.

L'auteur de dix films

Je crois que j'ai fait dix films en tout. En principe, il me faut trois ans pour en faire un. Au fond, c'est très simple : mes années ont été partagées entre l'école de cinéma où j'ai travaillé pratiquement toute ma vie, enfin jusqu'à maintenant, et la réalisation de films. Ça a été une même réflexion, parce qu'avec mes étudiants je discutais des problèmes que je rencontrais, encore que je n'aie jamais parlé avec eux de mes propres films.

Pour tout cela, il fallait du temps, d'autant plus que j'écrivais toujours les scénarios moi-même. Écrire un scénario, adaptation ou pas, ça me prenait environ un an, un an et demi. La préparation du film en production, vous savez, cette grosse machine, demandait un an encore. Et il fallait faire le film. Le faire, c'est dix semaines de tournage, le montage, tout le reste. Et très rapidement vous êtes à trois ans. Faites le compte. Pendant trente ans j'ai fait des films sans jamais m'arrêter. Donc ça a été très vite, même si on me dit que ça a été très lent.

Genèse de *Benvenuta*

De *Benvenuta*, je ne vais rien dire. C'est promis. Ça se passe dans une ville que j'aime beaucoup : Gand. Vous connaissez Bruges ? Eh bien, Gand, ce n'est pas ça. C'est autre chose. C'est une ville provinciale, mais très riche en arrière-fond historique. C'est une très très belle ville. Elle n'a pas le côté beauté vénitienne de Bruges qui est une sorte de ville-châsse. Gand, j'aimais d'autant plus qu'il y avait là des auteurs que j'appréciais beaucoup. Et c'est la ville où j'aurais souhaité vivre si je n'avais pas aimé la ville où j'ai toujours vécu. Il y avait là une femme auteur fort connue en Belgique qui s'appelait Suzanne Lilar et qui avait, je l'ai appris après, adoré *Rendez-vous à Bray*, un film que j'avais fait sur la musique à partir de Julien Gracq. Moi, je ne connaissais pas cette femme et je ne connaissais pas son oeuvre. Mais un jour un ami me dit : "Tiens, je viens t'apporter quelque chose. Peut-être que ça pourrait t'intéresser." Et il m'apporte un roman de Suzanne Lilar, qui s'appelait *La Confession anonyme*. En une nuit je l'ai lu et j'ai été frappé très fort par la description d'une scène d'amour dans un hôtel à Milan entre cette jeune femme pianiste et un magistrat milanais qu'elle rencontre. C'est un très grand amour immédiat. Le style du livre me rappelait d'ailleurs un peu Gracq et *Rendez-vous à Bray*. Et je me dis : "Ça, c'est pour moi." J'obtiens son téléphone et je vais voir cette femme que je ne connaissais pas et qui me dit : "Depuis *Rendez-vous à Bray* j'ai toujours espéré que vous viendriez me voir et que vous fassiez un film à partir de *La Confession anonyme*." Et on s'est mis à parler.

Et cette histoire de cette femme pianiste qui rencontre un magistrat milanais s'est imposée à moi, mais ce n'est pas devenu tout de suite un film, parce qu'à un moment donné, j'étais bloqué. Je ne savais pas très bien où était le sens de la chose. Et c'était très répétitif. Alors j'ai quitté *La Confession anonyme*. Mais il est arrivé quelque chose à Suzanne Lilar. Notre relation était très bonne, très forte. C'était une femme très âgée déjà. Et un jour, à l'heure précise où je la voyais toujours pour discuter du film, elle n'était pas là. Je me suis dit : "Il lui est arrivé quelque chose." J'ai forcé sa porte. Je ne l'ai pas trouvée. Un coup de téléphone m'a mis au courant : "Elle a été renversée par un taxi, et on l'opère." Ça a été un choc. Tout à coup j'ai compris que toute la discussion que j'avais eue avec elle, les questions que je lui avais posées avaient créé entre nous quelque chose d'identique, mais inversé, par rapport à ce qui se trouvait dans le roman. Et hop, j'ai vu la forme du film. Et c'est devenu ce que c'est maintenant.

Le goût de la peinture

J'ai beaucoup d'affinités avec certaines peintures. Au fur et à mesure des années ça change. Mais par exemple la présence des symbolistes de la fin du dix-neuvième siècle doit être sensible. Et j'ai trouvé chez les Nabis des formes de peinture qui me touchent très fort. Je suis très touché par ceux qu'on appelle chez nous pour l'instant des "peintres de l'âme" dans cette grande exposition qui vient de s'ouvrir à Bruxelles. Et il y a des peintres de chez moi qui m'ont réellement beaucoup frappé. Dans ma maison je vis quotidiennement en face de deux ou trois tableaux dont je ne me suis jamais fatigué et qui me donnent toujours à réfléchir sur la forme, sur le rapport des couleurs entre elles. Je ne suis pas touché par l'abstrait. C'est toujours le concret, mais le concret qui a un double sens, qui mène comme le symbolisme à une forme d'effusion. Et ça, on le retrouve dans mes films. La copie de *Benvenuto* que vous avez vue est en train de vieillir, mais les couleurs sont restées impeccables.

Ces références picturales, c'est très délibéré. Je commence toujours avec mon chef-opérateur, bien avant le film, à aller voir les tableaux dans les musées, dans les endroits où il y a des œuvres que j'ai envie de montrer. Le dialogue entre nous est très simple : je pourrais utiliser la langue comme je le fais maintenant avec vous pour essayer d'expliquer les choses, mais c'est très approximatif. Donc on va voir des œuvres partout dans les musées de chez nous, et je dis : "Ça oui, ça non, ça oui, ça non, cet élément-là, comme ça..." Il suffit de quelques exemples. Et alors un professionnel sensible, comme l'est un très bon chef-opérateur, sait directement de quoi on cause. Ce n'est plus la peine de se parler. C'est pareil avec le décorateur, Claude Pignot, qui est un des grands décorateurs français, avec qui j'ai fait pratiquement tous mes films et avec qui j'ai toujours eu ce genre de dialogue-là. Donc vous voyez qu'il y a ici tout un arrière-fond, une forme particulière de culture faite probablement de tout ce que j'ai vécu depuis l'enfance jusqu'à maintenant.

On peut chercher les références dans ce que l'on voit. Les références dans *Un Soir un train* sont directement visibles. Comme c'est un film de début de carrière, je pensais à ce moment-là que je n'avais pas, comment dire, ce type de subtilité dans le langage que je peux avoir à la fin d'une vie. Maintenant j'ai toujours envie de gommer, d'enlever, me disant toujours que le spectateur doit penser que je le prends pour un idiot si je dis les choses trop clairement. Il faut laisser à l'imagination de chacun, à la culture de chacun l'occasion d'entrer en dialogue avec l'œuvre ou de refuser le dialogue, ce qui est une chose très naturelle.

Le travail avec les comédiens

Peut-être que la chose neuve pour moi dans la vie a été le travail avec les comédiens. Ça, c'est un plaisir, une jouissance que je n'avais jamais connus avant. J'ai eu la chance dès mon premier film de disposer d'un comédien, Senne Rouffaer, qui, à travers ce qu'il était et à travers sa façon de travailler, m'a littéralement appris le métier. L'homme était inconnu. Il l'est d'ailleurs toujours. C'est un remarquable shakespearien. Et dans mon second film, *Un Soir, un train*, j'ai voulu voir ce que c'était que quelqu'un comme Montand, quelqu'un comme Anouk Aimée. Ce sont des gens à qui il ne fallait pas beaucoup dire. Anouk Aimée, je l'ai trouvée très fine comme comédienne et la femme est extrêmement belle. Il y a donc eu un rapport qui a été très heureux. Montand, je n'en parlerai pas maintenant, mais c'était un grand professionnel, c'est à dire qu'il connaissait la scène, qu'il savait ce qu'il faisait, ce qu'il ne voulait pas faire. Il était extrêmement conscient de ses moyens et de son rapport au public. Au moment où j'ai travaillé avec lui il y a trente ans, il était essentiellement chanteur. Et puis Resnais, en le demandant pour *La Guerre est finie*, lui avait donné cette idée qu'il pouvait probablement faire autre chose que chanter, encore que chanter est la chose la plus superbe qu'il ait jamais faite, vous le connaissez bien pour ça. Le travail de Montand sur mon film a été merveilleux. D'abord parce qu'il a passé beaucoup de temps sur les textes à se demander : "Qu'est-ce que ça veut dire? Qu'est-ce que ça veut exprimer?". Il me posait des questions auxquelles je n'étais pas du tout obligé de donner des réponses. Il fallait seulement le rassurer sur sa propre capacité à assumer cette situation du personnage dans *Un Soir, un train*, très différente de tout ce qu'on avait vu de lui avant. Mais il était sensible et surtout, ça j'apprécie, profondément professionnel. Les textes, il les connaissait, les questions il les posait. Il ne laissait rien passer. Il essayait. Il essayait les scènes plusieurs fois autrement. Il me demandait dans quel sens il fallait aller, si c'était bien comme ça. Et en général, avec lui, il fallait dire : "Un peu moins, un peu moins, moins, moins. Et quand on arrive à quelque chose de totalement neutre - c'est un travail très difficile avec les comédiens - neutre, je veux dire pas d'expression : "Tu dis ça froid, plat, plat ; je ne veux pas entendre d'expression", quand cela est fait, quand on l'a, alors on peut dire maintenant : "Laisse venir un peu". Et le "un peu" suffit pour le spectateur. Alors on a affaire à un grand comédien, et vous croyez à ce qu'il fait et à ce qu'il dit. Ça donne l'impression d'être la vérité des vérités. Des choses comme celles-là, c'est avec les gens qu'on les apprend. Dans *Benvenuta* Fanny Ardant est faite pour jouer les reines. Elle joue beaucoup d'autres choses maintenant, mais elle est faite pour jouer les reines. Gassman, c'est un dieu ; il a fait beaucoup de choses remarquables. Matthieu Carrière, avec qui j'ai travaillé le plus souvent, n'est pas quelqu'un de formé au théâtre. C'est quelqu'un d'intuitif au départ, qui peu à peu a cherché ses pas, a cherché sa place. Et on s'entend pour ça impeccablement, admirablement. Je n'ai plus besoin de lui dire quoi que ce soit. Il sait où il va, il sait que je le tiens bien, que je ne le laisserai pas sortir de sa marque, et alors il peut être impeccable. Françoise Fabian : très haute qualité, très haute qualité comme comédienne.

La notoriété de mes acteurs ne m'a jamais été une gêne pour obtenir le contact avec eux. J'ai compris très vite que le grand comédien, la grande comédienne, ont d'abord besoin d'un bon texte. Ils cherchent ce qu'on appelle le bon texte, quelque chose qui leur permette de déployer un registre. Et ils cherchent toujours un metteur en scène qui puisse comprendre cela, bien fonctionner avec eux, les respecter et les mettre en situation de donner le meilleur d'eux-mêmes. C'est ce qu'on appelle la direction d'acteur. Mais ce terme ne veut rien dire en soi. C'est vraiment une question de contact. Si le metteur en scène a un bon rapport à l'espace dans lequel il veut travailler, s'il dispose d'un bon texte, il sait alors très bien où il veut aller, et le comédien sait ça aussi. C'est ce qu'il cherche, ce capital de confiance qui s'installe. Ça va très vite, ce genre de choses-là. Et alors ça peut aller très loin. Avec les plus grands

comédiens, je n'ai jamais eu d'échec. Dès qu'on sent que cette confiance est là, ils sont prêts à aller très loin, à prendre tous les risques. C'est un rapport triangulaire donc : situation-texte, comédiens, mise en scène. Et autour d'eux fonctionnent des équipes qui doivent être en harmonie avec ce niveau d'exigence. C'est comme ça qu'on apprend à se former. Ces équipes sont faites de gens qui peuvent alors être de très haute qualité. Dans ce domaine-là, il n'y a pas de maître et d'exécutant. Tout le monde a sa propre maîtrise et en même temps sait comment exécuter par rapport aux autres. Les chefs-opérateurs sont comme ça, les décorateurs sont comme ça, les grands premiers assistants sont comme ça, les bons producteurs sont comme ça. Ce sont des gens qui se sont entièrement investis au service d'une chose belle qu'il faut construire ensemble. Ça, c'est probablement le plus bel aspect du métier. Ce n'est pas un travail solitaire.

On ne crée pas seul

Écrire un scénario original, je l'ai fait une fois pour *Belle*. Mais quand on part d'une œuvre existante il y a une différence première. C'est que, le texte étant là, la base est donnée. On sait donc quelle est la valeur de cette base qu'on a choisie. Alors que, quand on invente entièrement soi-même, il faut bien partir de zéro. J'ai souvent pensé à ça : si j'écris moi-même, qu'est-ce qui va me dire que ce n'est pas complètement médiocre au départ ? Je ne pourrai probablement pas le voir moi-même puisque j'y pense sans arrêt et que je vis avec. Alors que, partant du texte de quelqu'un d'autre, j'ai cette base stable qui me semble essentielle. Ça m'a donné une sorte de sécurité. Le fait est que je n'avais pas une énorme confiance en moi au départ. Je n'ai jamais appris à faire du cinéma. Jamais. Alors comment faire sinon partir des autres, des signes des autres, des musiques des autres, des textes des autres, du travail des étudiants aussi.

Le travail des étudiants, c'est très important. Je discute avec eux sans arrêt. Ce dont je discute avec eux, c'est ce dont je discute avec moi-même. Il n'y a jamais eu un niveau "professeur devant ses étudiants" et un niveau "inventeur" ou "réalisateur". Tout ça, c'est absolument pareil. Les étudiants savent ça très bien. Ils ont toujours bien senti ça chez moi. Avec eux, j'ai toujours partagé tout, absolument tout. Toujours au même niveau. La seule chose que je n'ai jamais faite avec eux, je le disais tout à l'heure, c'est d'étudier mes propres films. Très souvent, quand on invite des réalisateurs, ils viennent avec leurs films, ils les projettent, et puis il y a dialogue, discussion. Ça, je ne l'ai jamais fait, me disant que ce n'était pas de ça qu'ils avaient besoin. Mes films sont là. Qu'ils les prennent. Qu'ils ne les prennent pas. Mais il faut inventer. Et d'ailleurs, vous savez, Jaco Van Dormael, Alain Berliner qui a fait *Ma Vie en rose*, ce sont des gens avec qui j'ai vécu à l'école pendant quatre ans et que j'ai continué à voir et dont j'ai vu les films, qui ont parfois discuté leurs films avec moi, parfois pas. On se connaissait très bien. On s'est revus. Je pense qu'il faut vraiment partir de la vie, donc partir des autres, partir de l'œuvre des autres, travailler avec les autres, tout partager... Oui, c'est le sens de l'existence.

Ça ne me gêne pas du tout de partir d'un livre, parce que je le transforme à tel point, je transsubstantifie cette matière à un point tel que ça devient autre chose, que ça devient un film. Je peux m'exprimer entièrement moi-même à travers l'idée première de quelqu'un d'autre. Or les auteurs qu'on aime sont des gens d'une extrême importance. On connaît leur valeur au départ. On place sa confiance dans cette forme première d'écriture. Alors, grâce à cette confiance-là, on peut commencer à travailler soi-même. Ce n'est donc pas seulement une question de prudence. Il me semble naturel de ne jamais s'arrêter à un texte en soi. Je ne suis jamais resté fidèle à un texte. Je suis un profond infidèle. Je travaille cette substance.

Elle est là pour être travaillée. Je pense que toutes les œuvres sont comme ça. Les œuvres ne sont pas mortes. Elles ne sont pas fossilisées. Le véritable respect des œuvres c'est de les rendre sans arrêt vivantes, de les reprendre, de leur donner vie nouvelle dans des formes nouvelles. C'est le monde, ça. Molière l'a fait avec Plaute et avec d'autres. Voyez tous ces sujets premiers, tout ce que c'est devenu. Et c'est un processus qui se fait sans arrêt. Les inventions se sont faites comme ça. On n'invente jamais à partir de zéro. On invente à partir de ce qu'on est, de ce qu'on a été fait, à partir de sa propre vie, de sa propre expérience, de ce qu'on a lu, de ce qu'on a vécu. C'est ce processus-là qui est un processus vivant.

Le jeu avec le verbe

Un spectateur parlait d' "entrée par le verbe" dans mes films, et donnait l'exemple du soliloque de l'ouvrier dans la rue dans *Benvenuta* . Eh bien oui, cette scène a été très amusante à faire . Ça commence par une plaisanterie. Vous savez, Gand est une ville flamande, où ce qui est flamand a le haut du pavé, et vous connaissez les problèmes linguistiques belges actuellement. Donc il est en effet des Flamands, purement flamands qui, de toute façon, refuseront le français. Ainsi quand le personnage de Matthieu Carrière demande son chemin en français, l'autre lui répond en flamand. François ne comprend rien. Mais dès qu'il dit qu'il est alsacien, "Ah, bon !" : il obtient une réponse en français ! Ça commence par une plaisanterie. Mais vous entrez très vite avec moi (avec Matthieu Carrière !) chez cette femme-auteur et il faut engager un dialogue. Le principe de ce dialogue au début est impossible. Cette femme refuse tout. Elle refuse l'identification avec *Benvenuta*, elle ne dit pas un mot. Elle est revêche. Il faut que François parle. Et alors ce jeune scénariste parle, parle. Qu'est-ce qu'il fait? Il raconte des histoires. Quand il raconte sa propre vie, c'est celle de Rilke. Mais la femme n'est pas idiote. Elle dit : "J'ai déjà entendu ça quelque part." Plus tard aussi, dans l'autre partie du film, Livio fait la même chose et raconte une histoire qui fait dire à *Benvenuta* : "Mais j'ai déjà lu ça dans Kafka."

Tous ces jeux-là, ces moments de dialogue, je crois que ça peut vieillir. Peut-être est-ce que ça vieillira mal. Mais j'aime les monologues de Jeanne à la fin. Quand Jeanne parle pour la dernière fois, elle dit l'effusion mystique que la mère de *Benvenuta* avait dite dans le café, parlant de l'ange pendant la messe, qui se révèle à elle et lui enfonce un dard en or dans son..., bref! C'est une allusion sexuelle sous forme religieuse. Et Jeanne reprend cela. Elle redit ça exactement comme Livio à sa façon l'avait dit dans les mêmes mots au début. Donc ce jeu de va-et-vient, de miroir permanent fait partie du plaisir de la construction. C'est très rare un film, c'est très difficile un film dans lequel il y a au fond deux histoires qui sont, à vrai dire, sans rapport. D'ailleurs mes comédiens ne se rencontraient pas. Quand Mathieu Carrière et Françoise Fabian travaillaient, jamais Fanny Ardant et Gassman n'étaient là. C'était complètement à part. Il n'y a qu'à l'extrême fin où, par l'effet du montage, on peut penser que François voit sa créature, *Benvenuta*, marcher le long du canal de Coupure à Gand. Tout est basé là-dessus. Au fond, on a affaire à un mouvement sonate mais on ne sait pas que c'est un mouvement sonate. Il y a deux thèmes totalement différents apparemment et qu'on alterne avec des variations, et progressivement vous vous mettez à vous apercevoir que ces deux thèmes se ressemblent et puis finalement que c'est la même chose, que c'est identique. Ces choses-là on les a vues dans les variations de Beethoven, on voit ça dans Bach sans arrêt. La musique vous apprend ces choses-là, vous apprend à faire comme ça. C'est très amusant parce que c'est un défi : est-ce que ça va marcher ? Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Ça, c'est le jeu, donc, avec le verbe au sens large.

Le réalisme magique

Parler de fantastique à propos de mes films est dangereux, parce que je ne crois pas qu'il s'agisse de fantastique. Je pars, mais par intuition seulement, du fait que je suis très attiré par le double sens des choses, par les niveaux différents de réalité dans les choses que j'utilise et dans les histoires que je raconte. Ce que j'aime bien, c'est feindre le réel, feindre la réalité quotidienne des choses, et arriver à créer cette incertitude, ce sentiment d'étrangeté qui fait qu'en fin de compte on se rend compte qu'on n'est pas dans le réel réel, qu'on n'est pas dans la réalité pure, qu'on est dans le mystère. Et ce mystère peut s'appeler la magie du réel. C'est le réalisme magique. Ce mot, cette expression existent. Le réalisme magique, vous le trouvez chez des auteurs comme Calvino, comme Julien Gracq, qui est un des seuls en France, car ce courant n'est guère français. On le retrouve chez Jünger en Allemagne, chez Pessoa au Portugal, maintenant chez Tabucchi en Italie, et je trouve aussi chez Paul Auster.

Magritte est un bon exemple dans un autre registre. Magritte est un peintre académique, aussi académique que moi je peux l'être quand je fais de la mise en scène. C'est à dire qu'il représente la réalité, mais la réalité pure. S'il peint un rocher, j'ai l'impression d'avoir affaire à un vrai rocher. Une pièce est une pièce. Une fenêtre est une fenêtre. Le ciel est le ciel. Un oiseau est un oiseau. Mais dans un même espace, il pose des éléments de réalité pure qui sont incongrus, qui ne fonctionnent pas ensemble. Le rocher est suspendu en l'air au-dessus de la mer. La lune est là et la forêt est là, mais la lune est devant la forêt, pas derrière. L'étrangeté vient de là, l'étrangeté profonde. Le surréalisme a fait usage de ce type d'approche, et Magritte pour ça est exemplaire. J'ai connu Magritte. Par le hasard des choses j'habitais à côté de chez lui. On se voyait, mais on ne parlait pas de ces choses-là. Il n'y avait pas de discussion entre nous là-dessus. Il me montrait ce qu'il était en train de peindre et me disait : "Qu'est-ce que vous pensez... (on se vouvoyait toujours), est-ce que vous pensez que ça va comme ça ? que ça tient comme ça ?" "Oui, oui, très bien". Voilà, pas au-delà de ça.

Mais je me suis dit très rapidement, que ce qui m'intéressait là-dedans c'était le choc de cette incongruité des choses, alors que les choses sont apparemment réelles, académiques. Et est-ce que je ne pourrais pas faire ça, non dans l'espace, mais dans le temps ? C'est à dire que je mettrais ensemble à un certain moment des choses d'un total réalisme ; mais progressivement, à mesure qu'on les développerait, on s'apercevrait qu'il y a quelque chose qui ne va pas, quelque chose qui ne tient pas ou qui est étrange, presque imperceptible mais incongru. Freud appelle ça "l'inquiétante étrangeté". Il a un mot pour ça : das Unheimliche. Heim, c'est la maison. Heimlich, ça veut dire "qui a rapport avec la maison". Unheimlich, c'en est la négation. On a cherché un équivalent, et on a pu traduire ça par "l'inquiétante étrangeté des choses". Je trouve que ça me convient très bien. Ainsi dans *Benvenuta*, à un moment donné, voilà que l'auteur, qui est un vrai homme, se trouve confronté à sa créature, qui est une vraie femme qui est sa créature inventée par lui. Donc tout à coup se mettent ensemble des éléments qui au départ semblaient tout à fait différents. J'aimais beaucoup ça. Dans *Un Soir, un train*, là c'est évident, l'idée étant que l'on va passer progressivement d'un réel, montré comme le réel quotidien, à un état où le réel se met sans qu'on le sache à devenir autre chose, et sans qu'on puisse mettre le doigt sur la raison pour laquelle c'est comme ça. Et alors je peux entrer dans ce monde-là où tout se tient sauf, en fin de compte, le principal, parce que c'est le fond même du monde qui s'écroule. Il y a quelque chose qui ne va pas. Ça, c'est le sens profond du film. Comme le dit la pièce moyenâgeuse, chaque homme vivant mal et ayant mal vécu, et ne s'en rendant pas compte, imaginant qu'il est le maître du monde et de tout le monde, qu'il maîtrise son destin, progressivement est amené à s'apercevoir que ce destin, il ne le maîtrise pas du tout, qu'il en est entièrement la proie. Et, se sentant coupable de ne pas avoir vu ça, il perd l'essentiel dans son existence. Ici, c'est la femme qu'il aime et

qui l'aime, femme remarquable, admirable, que, par sottise, sans savoir, il perd. Et la mort est là pour le lui montrer. Et le voilà démuni. C'est un très grand thème, ça. Mais ce thème est traité dans une forme du réalisme magique. Et vous savez, il n'est pas nécessaire d'expliquer ça à un comédien qui va jouer le rôle. Il ne faut surtout pas expliquer ce genre de choses-là. Il faut travailler. Il faut demander des choses, les faire faire. Et puis, sans qu'il le sache même, on arrive à cela. Montand, j'en ai parlé tout à l'heure, savait que progressivement on entrait dans un monde qui devenait un monde étrange, et il me disait après avoir tout tourné : "Dis donc André, dis-moi un peu maintenant, je ne te l'ai jamais demandé, mais il faut que je te le demande, pour toi, c'est à quel moment du film qu'on entre dans l'autre monde ?" Je ne lui ai pas donné de réponse, mais la question semblait très juste et elle montrait que le film fonctionnait. Mais je peux vous donner un élément technique maintenant, car il y a quand même longtemps que le film a été fait! Quand on est dans un train et que le train roule, pas le TGV de maintenant qui ne fait pas de bruit - ça, je l'ai remarqué encore hier, c'est totalement différent - mais dans les trains qu'on a connus jadis, on entend très bien ce roulement des trains sur les rails. On entend aussi le bruit de la locomotive. Il y a tout un bruit de train qui est un bruit permanent auquel on se fait totalement. Or si vous filmez les choses vraiment comme elles sont, mais que vous supprimiez ce bruit-là ou que vous le baissiez très fortement, le spectateur qui est dans la salle verra ce train et ne se rendra pas compte que le bruit n'est plus là. Pourtant il éprouvera inconsciemment ce sentiment d'inquiétante étrangeté...

Le mystique et le charnel

Suzanne Lilar était fortement marquée par les anciens, par les antiques. Et moi, je l'étais aussi, mais je les connaissais moins bien qu'elle. Je l'interrogeais là-dessus. Elle s'expliquait admirablement sur le sens des choses, le sens à la fois matériel et spirituel de l'amour. Cela mène non pas à une forme de religiosité, mais à une utilisation du vocabulaire religieux. Et en effet une des bases de *Benvenuta* se trouve chez les mystiques flamands du Moyen-Âge, que moi, je connaissais bien par ma formation première à l'université. Ce sont des textes superbes, des textes du treizième siècle. Souvenez-vous de ce que dit la mère quand elle apparaît dans le café, quand elle parle de la vision qu'elle vient d'avoir, où elle a été emportée par cette chose qui la dépasse et qu'elle ne peut s'expliquer. Ce côté-là est, je trouve, très puissant. Ce sont de très beaux textes que j'ai utilisés tels quels pratiquement pour la vision de la mère que Jeanne reprend après dans son dernier dialogue, presque monologue, avec François sur la force de l'amour qui la pénètre.

Je ne suis pas catholique de formation ni de conviction en soi, mais je suis très sensible à cela. Je veux dire que la spiritualité est présente et m'a toujours, me semble-il, nourri à travers les plus grands textes. J'aime cette obstination à porter le sentiment au plus haut, comme un fer rougi au feu. Et le spectateur y est sensible. Je sais cela. Dans *Un Soir un train*, à un moment donné, Anne s'exprime en reprenant un texte de cette pièce de théâtre dont elle cherche les décors et les costumes. Et elle dit, elle vient de dire et le répète en face de cet homme qui est en train de manger ses huîtres en face d'elle et qui est un pur matérialiste : "Si Dieu d'un seul coup plongeait dans l'enfer tous les océans et toutes les mers, ça ferait moins de bruit qu'une goutte de sang tombant sur un fer rougi au feu." C'est superbe, ça. Eh bien, cette force-là, c'est vraiment la vision matérialisée de ce qu'il y a de plus mystique et de plus puissant dans la grandeur d'une spiritualité qui couvre tout, qui prend tout en charge, la totalité de l'univers intérieur et extérieur. C'est une idée forte, un sentiment fort et qu'on peut

faire passer, pourquoi pas, dans un film autant que dans un texte mystique ou dans un tableau comme l'ont fait des peintres du quinzième siècle.

Vous m'avez interrogé sur la présence fréquente des aliments et de la boisson dans mes films, présence qui peut vous sembler contradictoire avec ce que je viens de souligner. Mon rapport au vin et à la nourriture est double. D'abord, oui, j'ai un côté jouisseur par rapport à cela, et donc la nourriture est chose essentielle pour moi. Mais la nourriture est aussi le contact permanent des êtres en soi. Manger ensemble est chose essentielle. Les repas sont choses essentielles, parce que les êtres sont ensemble et se révèlent dans un repas. Ils communient ensemble avec la même chose. Et, d'autre part, ce sont tout de même des mots qui ont un sens religieux immédiat : le pain, le vin, le poisson. Dans *Benvenuta*, c'est clair. Le personnage le dit lui-même, d'ailleurs. Le pain est là. Le vin est là. Il demande : "Quel est le vin qu'il faut boire quand je serai à Naples? - Le vin du Vésuve." Comme dit Livio à un moment crucial, là où il rompt tout : "Le vin des cendres." Oui, ce sont en même temps, c'est évident, des signes religieux bien connus. C'est là heureusement le double sens des choses. C'est important. D'ailleurs c'est une de mes raisons pour venir en Beaujolais. Par exemple on ira, je le sais, dans un bouchon. Je m'attends fort à trouver des choses avec plaisir. C'est le plaisir du partage.

Je ne peins pas les amours impossibles

Vous me demandiez si j'avais présente à l'esprit la scène de la Solfatara dans *Voyage en Italie* de Rossellini en écrivant mon film, cette scène où le couple assiste à la découverte du corps des amants dans les cendres du Vésuve. Eh bien, non. Je ne me la suis rappelée qu'après. D'abord la visite de la Solfatara se trouve aussi décrite en partie dans *La Confession anonyme* de Suzanne Lilar. Ça vient de là. Et puis après, en terminant le scénario et en faisant le film, quelqu'un m'a rappelé *Voyage en Italie*, que j'avais vu avant. Je me suis dit : "Tiens. Au fond Rossellini a fait ça. Il a découvert que les corps fossilisés sont l'idée de la mort des amants. Et voilà ce que nous serons." Il doit y avoir une influence là, qui n'a donc pas été consciente au début, mais qui est certaine puisque j'avais vu le film. Mais la référence directe vient du livre de Suzanne Lilar.

Ne croyez pas que les amours que je peins sont des amours impossibles. Elles ne sont pas impossibles, elles sont fortes. Elles sont solides. Regardez dans *Un soir, un train* l'histoire de cet homme qui aime cette femme superficiellement, qui est prétentieux, imbu de lui-même, de sa propre force, qui pense qu'il est plus solide que Dieu puisqu'il réécrit l'histoire de chaque homme en disant qu'on est maître de son destin, la preuve... Il explique cela. Et puis il y a en face de lui cette femme qui est silencieuse, puisqu'il est le parleur. La femme, elle, souvent se tait. Elle aime. Elle est la beauté, une beauté liée en même temps à son silence. Or perdre l'être aimé, c'est une des choses les plus horribles qui soit. Ce sentiment-là, je l'ai vécu. La vie est faite de ça, parce qu'il est très rare qu'on meure les deux en même temps. Donc il y a toujours l'un qui pense à l'autre. C'est un sentiment fondamental. Donc ces amours ne sont pas exceptionnelles. Ces amours, au contraire, sont quotidiennes. Bien sûr, on les voudrait éternelles. Ah, si on pouvait.! J'ai souvent rêvé à Philémon et Baucis, qu'on puisse à un moment s'enraciner tous les deux en même temps, devenir arbre avec les racines en terre, qu'un seul tronc s'établisse et que la vie devienne cette autre chose ensemble! C'est superbe, comme idée. C'est complètement idéal. C'est impossible. Les amours impossibles, c'est ça.

La floraison du cinéma belge

Cette floraison du cinéma belge aujourd'hui, je n'en suis pas particulièrement étonné, mais j'en suis plutôt ravi. Ma génération dans le cinéma, travaillant jusque dans les années 80, a toujours connu ce type de problème fondamental : parvenir à intéresser un public. Les meilleurs films chez nous étaient des "films d'auteur", comme on dit. C'est un type de public. Par conséquent le problème économique restait important. Il fallait arriver à sauter le pas pour arriver à un cinéma qui soit accessible et populaire, mais au bon sens du terme. Ce n'est pas négatif du tout. Il fallait arriver à imposer en même temps une grande qualité et un succès très large. Le premier à avoir réussi ça chez nous, ça a été Jaco Van Dormael à la fin des années 80 avec *Toto le héros*. Ce n'était pas un hasard puisque très vite il y en a eu d'autres. Il y a eu ce brûlot curieux : C'est arrivé près de chez vous . Il y a eu des films musicaux. Il y a eu *Ma vie en rose*. Et puis alors *Le Huitième jour*, qui est un film certainement moins pur que *Toto le héros*, mais qui a fait un succès considérable, si bien qu'actuellement Jaco Van Dormael ne peut plus se permettre de faire un film à moitié bon marché. Et, en même temps, autre chose a éclaté chez nous qui n'éclatait pas auparavant : c'est le film de réalité dont *La Promesse* des frères Dardenne est un exemple majeur. Ça date de quatre ans. Et maintenant vous avez vu *Rosetta* et vous vous posez la question : quel est le rapport entre ce film, sa qualité ou son éventuelle naïveté, les prix qu'il a récoltés, le succès qu'il a, etc ? Ça pose donc non seulement de nouveaux problèmes au cinéma, ça ouvre de nouvelles perspectives. Donc je pense que c'est dans les années nonante que chez nous, tout d'un coup, tout ce terreau qui était préparé soigneusement, pas par l'effet du hasard, s'est mis à donner une floraison éclatante de films que vous pouvez voir maintenant et qui sont vraiment très nombreux et dans des registres très différents. Il y a des films d'auteur, des films de l'imaginaire, des films du réel ; et cet éventail-là chez nous n'existait pas avant. C'est donc une fin de siècle, me semble-t-il, très.

Projets ?

Ce que pourrait être un prochain film, je ne le sais pas. Si j'avais une idée précise de film, je serais en train d'écrire. C'est très difficile d'écrire un film, et c'est très difficile d'arriver à le monter, à le produire. D'abord une chose qui me handicape, c'est que j'ai l'impression d'avoir écrit pas mal de choses, et j'ai peur de les redire. Peut-être est-ce que ce que j'ai envie de dire maintenant, je l'ai dit déjà. D'autre part, les films sont beaucoup plus chers qu'avant. Un film comme *Benvenuta* devait se situer, en argent français, à quinze millions de francs à peu près. Par rapport à aujourd'hui ce n'est pas cher du tout. Aujourd'hui il faut multiplier ça par trois pour faire un film. Comment les trouver ? Où les trouver ? Or les producteurs cherchent, de toute façon, à pouvoir rentabiliser ce qu'ils investissent. Et avec ce genre d'exigence-ci, je comprends très bien qu'ils me disent qu'ils ne peuvent pas rentabiliser. Ça, c'est un problème fondamental. Alors vais-je me battre pour essayer en fin de compte quand même d'y arriver ? Ou trouverai-je simplement qu'ils ont raison ? Je ne sais pas. Il faut peut-être faire d'autres genres de film, très bon marché, tout près de la réalité, où le sens et l'importance du propos différent du type de qualité que l'on trouve dans ce, oserais-je dire, produit.

J'ai écrit plusieurs choses, une fois à partir de Tabucchi, une fois à partir de Calvino. Mais ces projets n'ont pas abouti. D'abord parce que j'ai eu un problème de santé qui m'a bloqué pendant presque un an. Et puis tout simplement parce que je n'ai pas obtenu les droits. Le processus s'est donc arrêté. Mais je vais m'y remettre.

Je suis en train d'écrire sur le cinéma et le temps, sur la musicalité et le temps au cinéma. C'est un travail pour l'Université. Donc, je suis très tenu par ça. Et comme, je vous l'ai dit, je n'ai pas une idée précise de scénario, je n'ai ni les moyens ni la force de convaincre des producteurs d'engager des sommes considérables sur une idée qui n'est pas une idée forte en soi. J'attends. Mais je ne suis pas en manque !