Mouvances Francophones

Pédagogies

Dir. Servanne Woodward

Volume 6, Issue-numéro 1 2021

De La Confession anonyme au film *Benvenuta* : recadrage d'une œuvre controversée

Carmen Cristea

Carmencristea78@yahoo.com

DOI: 10.5206/mf.v6i1.13428

De *La Confession anonyme* au film *Benvenuta* : recadrage d'une œuvre controversée

Sorti en 1983, le film *Benvenuta* est le fruit de la collaboration entre l'écrivaine Suzanne Lilar et le cinéaste André Delvaux. Le film porte à l'écran *La Confession anonyme* (1960), œuvre écrite par Suzanne Lilar, mais y ajoute également quelques scènes inspirées d'un autre texte autobiographique de l'écrivaine intitulé *Une Enfance gantoise* (1976). Suzanne Lilar est une écrivaine belge flamande de langue française, née au début du XX^e siècle, dont l'œuvre est profondément marquée par sa double appartenance culturelle. Son avènement sur la scène littéraire a lieu tardivement, à l'âge de 44 ans (Suzanne Lilar exerce tout d'abord la profession d'avocate) avec la publication et la représentation de la pièce de théâtre intitulée *Le Burlador* (1945). Bâtie à l'âge de la maturité, son œuvre est composée de plusieurs textes littéraires qui se distinguent par leur éclectisme thématique (la poésie, le trompe-l'œil, le double, l'amour, la sexualité, les différences de genre, l'appartenance culturelle) et générique (théâtre, essai, journal poétique, récit autobiographique, autofiction). *La Confession anonyme*, récit qui s'apparente à une autofiction (quoique revendiqué tardivement par l'auteure comme étant un récit autobiographique), est publiée pour la première fois en 1960. Ce texte raconte, en empruntant la scène énonciative de la confession, l'histoire de la passion amoureuse qui lie Benvenuta, une pianiste suédoise, à Livio, un homme d'état italien (présenté dans le film comme étant un magistrat). Le cheminement de cette relation passionnelle, marquée par des moments d'ivresse sensuelle – perçus comme des chutes –, et des moments d'extase et de « volupté de l'âme » (Lilar 1980 : 89), mène la protagoniste du récit à la découverte du lien foncier entre l'érotisme et le sacré. En effet, en transformant l'acte sexuel en rituel et la rencontre amoureuse en cérémonie, Livio – l'amant – initie Benvenuta à la maîtrise de soi dans la relation passionnelle, ce qui lui permet de puiser dans l'énergie sexuelle ainsi domptée l'élan vers la connaissance de l'absolu. Le film réalisé par André Delvaux, tout en gardant comme noyau de l'intrigue l'histoire d'amour de Livio et Benvenuta, ajoute, à part les scènes inspirées d'*Une Enfance gantoise*, un élément nouveau : la rencontre entre deux créateurs, en l'occurrence Jeanne, qui incarne l'auteure de *La Confession anonyme*, et François, jeune scénariste qui ambitionne de transposer au cinéma son livre. Ce dédoublement de l'histoire déplace ainsi le centre d'intérêt de l'intrigue de la passion amoureuse vers la mise en récit de cette passion, et les ressorts de l'acte créateur.

Dans notre analyse de ces deux œuvres (littéraire et cinématographique) nous nous proposons de déceler, dans un premier temps, les ambiguïtés, et les contradictions qui caractérisent le récit de Suzanne Lilar et influent sur sa réception, pour montrer, dans un deuxième temps, comment le scénariste et réalisateur André Delvaux arrive à saisir dans son film, mieux que tout autre exégète de l'œuvre lilarienne, non seulement les tensions qui la sous-tend, mais l'essence même de sa poétique. À l'aide de quelques outils théoriques offerts par l'analyse du discours, nous analyserons les fluctuations des scènes génériques et énonciatives de cette œuvre ainsi que les formes de dédoublement discursif qui rendent le récit ambigu et contribuent à son accueil mitigé. L'analyse de son adaptation cinématographique nous permettra d'observer comment ces stratégies d'écriture sont transposées dans le film de Delvaux qui table sur la surenchère de ce jeu des doubles et des reflets, chers à l'écrivaine, et mène une réflexion sur les liens qui se tissent entre la vie, la fiction et l'acte créateur.

La publication de *La Confession anonyme* : stratégie du trompe-l'œil et accueil mitigé

L'œuvre transposée au cinéma par André Delvaux, publiée tout d'abord sans nom d'auteur, suscite beaucoup de réactions à cause de son sujet mais aussi à cause de son anonymat de façade.

En effet, Suzanne Lilar recourt, à l'occasion de la publication de ce livre, à une stratégie assez étrange : d'une part, elle semble vouloir cacher son identité pour ne pas nuire (selon ses aveux) à l'image de son mari, figure de proue de la classe politique belge ; d'autre part, elle dévoile elle-même, officieusement, son identité ou bien offre aux lecteurs avisés quelques pistes pour la deviner. Il faut mentionner que tout au long de sa carrière littéraire, mais surtout à ses débuts, le nom et la fonction de son mari ont mis beaucoup d'entraves à son parcours d'écrivaine. Lors de la représentation de sa première pièce de théâtre à Paris, les journaux la désignent avant tout comme la « femme du Ministre de la Justice » (Tack 1946), tandis que le succès remporté par la représentation de sa pièce passe plutôt pour un événement mondain que littéraire. Voici un exemple emblématique tiré d'un article paru dans le quotidien *La Dernière Heure*, en 1946, à l'occasion de la première du *Burlador*, qui montre que le prestige de la fonction occupée par son mari éclipse l'image de l'écrivaine à ses débuts :

Le « Tout-Bruxelles » et le « Tout-Anvers » s'étaient donné rendez-vous jeudi soir, à Paris, à l'occasion de la création, au théâtre Saint-Georges, du « Burlador », la pièce de M^{me} Lilar, femme du ministre de la Justice. La première manifestation de cet événement fut le déjeuner offert par l'ambassadeur de Belgique et la baronne Guillaume en l'honneur de M^{me} Lilar. (Tack 1946)

En choisissant l'anonymat pour la publication de *La Confession anonyme*, Lilar tente donc de se débarrasser du poids d'un nom qui met un obstacle à son avenir d'écrivaine. Mais elle succombe à la tentation de dévoiler son identité, car elle tient à s'approprier cette œuvre – qu'elle considère d'emblée comme l'apogée de son art – et à affirmer sa place dans le champ littéraire. Si, malgré l'accueil mitigé reçu par son œuvre, et la position sociale de Lilar au moment de la publication l'empêchent de se dévoiler et d'intervenir directement pour orienter la lecture de son texte – comme elle l'avait fait avec ses ouvrages précédents –, elle offre cependant, avec la complicité de son éditeur, quelques indices afin de guider ses lecteurs. Ainsi, elle publie *La Confession anonyme* à quelques mois de différence près d'un autre roman, *Le Divertissement portugais*, livre qu'elle signe de son nom. Les choix éditoriaux qu'elle fait (même maison d'édition, même style de couverture), les sujets abordés (l'amour, la rencontre entre deux cultures, la figure de l'artiste) et, pour les lecteurs plus fins, le style de l'écriture, permettent de créer assez facilement un lien entre les deux textes. Cette stratégie, par laquelle elle essaie de se dévoiler tout en se protégeant, n'a pourtant pas porté ses fruits. On remarque, par le biais des commentaires parus dans la presse de l'époque (Kiesel 1960), que la dissimulation du nom de l'auteure est perçue avant tout comme une tactique visant un effet opposé, c'est-à-dire, attiser la curiosité du public, provoquer « la sensation » et mettre sous les feux de la rampe le livre, et implicitement son mystérieux auteur :

Il y a quelques mois paraissait chez Julliard, à Paris, un gros livre, remarquablement écrit, qui posa aux chroniqueurs une énigme assez excitante. Cet ouvrage, intitulé « La Confession anonyme », ne portait pas – ce qui est logique – de nom d'auteur. Et l'éditeur, malin, bien que lui donnant la présentation habituelle de ses livres – couverture blanche à cadre vert – ne faisait pas figurer son nom sur ladite couverture, tout en se rattrapant discrètement sur le dos de celle-ci. Un mystère aussi astucieusement mis en relief devait piquer la curiosité. D'autant plus que les « aveux » contenus dans cette « Confession » étaient à la fois extrêmement osés et rédigés d'une plume qui trahissait un écrivain en pleine possession de son métier et non pas l'amateur échauffé, de classe et format moyens.

« Quelle est donc cette femme ? » se demandait-on. Et une réponse ne devait pas tarder à venir : il s'agirait de l'épouse du vice-président du Conseil belge – notre concitoyenne M^{me} Suzanne Lilar. – Information sérieuse ou « ballon d'essai » à la recherche de la sensation ? Il est difficile de le dire, et délicat d'aller confesser l'auteure présumée de cette « Confession » (Frédéric Kiesel, « Suzanne Lilar entre un 'divertissement' et une 'confession' », *Le Courrier d'Anvers*, 26 août 1960)

Quant au sujet du livre, les critiques et les journalistes de l'époque lui reprochent souvent le mélange « rebutant » d'érotisme et de mysticisme (Chenapan 1960) ; certains journalistes évoquent même les rumeurs d'une possible poursuite judiciaire de l'auteure (Chenapan 1960).

Les « doubles sens » et l'ambiguïté discursive de *La Confession anonyme*

En effet, si l'anonymat intrigue, le récit quant à lui déroute ses lecteurs autant par son ambiguïté que par l'audace de son propos, notamment en ce qui concerne le rapport entre l'amour passionnel et le sacré. Dans la préface autographe qui accompagne la réédition de 1980 de son livre (après la mort de son mari, Suzanne Lilar renonce à l'anonymat) l'écrivaine tente d'apporter une explication à l'accueil reçu par son œuvre. Dans cette préface qui se veut également un guide de lecture (c'est d'ailleurs une des manies de Suzanne Lilar qui n'aura de cesse tout au long de sa carrière littéraire de bâtir un appareil paratextuel presque aussi développé que son œuvre), Lilar présente *La Confession anonyme* comme un roman antipuritain et explique la réception peu favorable que reçut son œuvre en 1960 par la subversion du religieux :

Chemin faisant, un pas considérable a été franchi. L'acte d'amour a été comparé à un sacrement. Son cérémonial est devenu liturgie. Ne nous y trompons pas, si la Confession a été tenue pour un livre subversif, c'est à cause de cette promotion. (Lilar 1980 : 11)

Au-delà de sa fonction justificative et corrective, cette préface joue également un autre rôle important : elle remet en question la scène générique du récit. Si en 1960 le livre a été présenté au public comme une « confession », tel que le suggère son titre, la préface écrite par Lilar pour accompagner l'édition de 1980 relègue le récit au statut d'œuvre de fiction. L'auteure semble vouloir y faire preuve d'une prise de distance critique par rapport à son texte et adopte par conséquent une posture objective : elle y recourt, par exemple, à la troisième personne lorsqu'elle désigne l'« auteur » de la *Confession anonyme*. Conçue comme un bouclier qui puisse faire passer une vision de l'amour qu'elle juge « subversive », la préface de *La Confession anonyme* lui permet de tester, tout en se protégeant, la réaction du public, au dévoilement du nom. Mais, quelques années plus tard, Lilar change à nouveau d'avis et revendique cette fois-ci le caractère autobiographique de son texte (Lilar 1986 : 134). Dans *Les Moments merveilleux*, texte inédit (qui s'apparente à une forme de journal) publié en 1986, mais également dans des entrevues qu'elle donne dans la foulée de la réédition de *La Confession anonyme*, Lilar présente son œuvre comme le fruit d'une expérience personnelle et elle s'avance même jusqu'à offrir au public la clé des personnages (par exemple, le personnage de Livio masquerait, selon ses dires, l'avocat Manlio Borelli, le grand amour de sa vie dont témoigne par ailleurs sa correspondance léguée aux Archives et Musée de la littérature de Bruxelles).

Cependant, ni les explications qu'elle offre dans la préface de 1980, ni la réappropriation autobiographique du récit à laquelle elle s'adonne plus tard, ne justifient pas, en totalité, le malaise et l'incompréhension que persiste à susciter son œuvre même après le dévoilement du nom de l'auteure. Ce malaise réside, selon nous, dans son ambiguïté constitutive qui se révèle autant au niveau énonciatif, par le dédoublement discursif, qu'au niveau thématique par l'ambivalence des protagonistes et de leurs propos. André Delvaux saisit très bien ce trait constitutif de l'œuvre lilarienne lorsqu'il évoque les défis posés par la transposition de la *Confession anonyme*, parmi lesquels se retrouvent les « doubles sens » (Delvaux 1986 : 73) de cette œuvre dont le véritable propos n'arrête pas de se dérober.

Suzanne Lilar nous semble, en effet, tenir dans ce récit un double discours sur l'amour et sur la figure du séducteur incarné par la personnage de Livio : d'une part, en faisant l'éloge de l'amour passionnel comme voie menant à l'expérience du sacré, elle rend hommage à celui qui accomplit le rôle d'initiateur et lui ouvre ce nouveau chemin de la connaissance (en l'occurrence Livio) ; d'autre part, en réduisant le personnage masculin à son rôle de séducteur et initiateur auquel l'expérience

du sacré reste inaccessible (dans la préface du *Burlador*, la pièce de théâtre qui marque ses débuts littéraires, Suzanne Lilar parle de l'« innocence » de Don Juan), elle en fait un outil, une marionnette voire un « comédien » selon la désignation qu'elle emploie dans les pages de *La Confession anonyme* dont le rôle se résume, essentiellement, à éveiller la femme à l'amour et à la connaissance du sacré, sans qu'il puisse tirer profit de cette expérience.

La correspondance que l'auteure a entretenue avec Manlio Borelli (incarné, selon ses déclarations, par le personnage de Livio) corrobore, selon nous, la piste de l'ambiguïté de l'image du personnage masculin dépeint par son récit. Dans une lettre datant de 1960, son amant, bien que flatté par ce texte qui rend hommage à leur histoire d'amour (leur relation avait cessé un peu avant la parution du livre), semble désemparé par le personnage qui est censé l'incarner et dans lequel il a du mal à se reconnaître :

Chérie, je suis content d'avoir lu ici les deux livres, hors d'un milieu qui leur eût été hostile, si on en eût eu connaissance. *Le Divertissement portugais* est délicieux bien que quelques pages soient lourdes de l'érudition qu'était le luxe de mon Archange Gabriel et que je soupçonne traduit une expérience personnelle. Mais, non : je ne suis pas jaloux du prince lithuanien ; je reconnais que bien plus que moi il eût mérité le dévouement de ton amour ; peut-être en le créant ou en le décrivant tu as pris la petite vengeance sur le comédien de la *Confession*. Pour cette dernière, je suis parfaitement d'accord avec ceux qui ont parlé de chef-d'œuvre. Je dois la relire ; il y a des pages superbes ; je ne sais qu'on ait jamais expliqué et traduit le mystère ou un mystère d'amour et qu'en parlant de la chair on ait monté si haut dans les cieux de l'esprit. Moi, je ne m'y reconnais plus sous la richesse des vêtements que tu as accumulés je dirais mieux que tu as accrochés sur moi. En lisant quelques fois je me suis vu comme un écrin, comme un mannequin, quelquefois comme... [illisible], toujours comme le vase que tu as rempli des trésors de ton ivresse lucide. (Lettre manuscrite de Manlio Borelli à S. Lilar, 13 juillet 1960, ML 778/141)

Cette lettre prouve également, malgré les efforts que déploie l'écrivaine pour relier ce récit à sa propre vie, qu'une fois le processus créateur enclenché, la transfiguration est inévitable et que, par conséquent, toute tentative de rapprochement entre la vie et l'œuvre est vouée à l'échec.

En parlant des difficultés posées par l'adaptation de *La Confession anonyme*, André Delvaux fait également mention de la « métaphore permanente » (Delvaux 1986) que file ce texte. Ses remarques font écho aux figures du double et du trompe-l'œil qui traversent l'œuvre entière de l'écrivaine belge et à propos desquelles elle expose en détail sa vision dans deux textes en particulier : la préface de la pièce *Le Roi lépreux* intitulée *Dans le monde des doubles* (Lilar 1951) et *Le Journal de l'analogue* (Lilar 1954). La vérité, selon la vision exprimée par Lilar dans ces textes, ne serait perceptible que dans l'entre-deux, dans le jeu (entendu ici comme mouvement) entre l'illusion et la désillusion dont le trompe-l'œil offre un exemple éloquent. La vérité ne se laisse donc saisir, selon l'écrivaine, que dans cet interstice des possibles qui constitue l'espace entre la tromperie et le détrompement. Or, c'est bien à ce jeu entre la réalité et la fiction, la vérité et le mensonge que se prête l'écrivaine lorsqu'elle écrit et publie son texte. En effet, la « confession anonyme » qu'elle livre au public en 1960 est un leurre assez rapidement démasqué par les interventions de l'écrivaine et, plus tard, par la préface qui accompagne la réédition du livre. À son tour, la préface entre en contradiction avec les prises de position publiques de l'écrivaine qui défend, par la suite, l'aspect autobiographique de son texte. La scène énonciative du récit, quant à elle, réitère cette hésitation, ce va-et-vient entre la vie et la fiction. La « confession » annoncée dans l'incipit prend au fil des pages l'allure d'un plaidoyer de la défense, tandis que la véridicité du récit est d'emblée présentée comme étant un aspect secondaire voire sans importance : « Je verse à mon dossier le poids de cette confession qui vous fera rêver. Je pourrais, il est vrai, me vanter. Je le ferai sans doute. Mais il y a un ton de sincérité qui ne trompe pas (Lilar 1980 : 23).

Au fur et à mesure que le récit avance, l'*ethos* de l'aveu et de la culpabilité qu'on retrouve au début de texte est éclipsé par un *ethos* de la justification et de la défense qui passe parfois par la remise en question de la crédibilité de l'accusateur :

Une brute ! diriez-vous. Ah ! non...Au contraire. Vous l'auriez vu, caressant mon chien de ses grandes et belles mains...Mais dans l'amour, chaque fois cette comédie de violence, ces sévices rituels, la femme souffletée, quelques fois jetée à terre, les mains de l'homme s'acharnant à lui déformer le visage, comme s'il voulait la remodeler à son gré [...] Ce geste de l'agenouillement, de la prosternation, comme Inge en était indignée ! Elle sortait de grands mots, dont le plus bénin était *masochisme*. Il est vrai que j'aurais pu l'accabler d'un autre qu'on y associe généralement si j'avais la malignité de lui rappeler certaines confidences : ce Doberman qu'elle possédait et qui avait pris plaisir à ses coups. (Lilar 1980 : 39-40)

Ce n'est d'ailleurs pas le seul texte de Suzanne Lilar dans lequel on retrouve ce revirement de la posture énonciative. Dans *Le Divertissement portugais*, par exemple, on peut observer une forme de dédoublement de la voix narrative qui adopte à la fois un discours mimétique (en reproduisant une série de clichés sur les femmes, les Belges, les écrivains) et une forme de distanciation ironique par laquelle elle démonte ces stéréotypes. Cette manie du dédoublement atteint son comble avec la publication en 1983 dans les *Cahiers Suzanne Lilar* du *Journal en partie double*. Le journal est, effectivement, double, comme son titre l'indique, et ce sur le plan de la disposition paginale des entrées et sur celui du contenu. Il est conçu graphiquement en deux colonnes qui correspondent à deux moments de rédaction : les notes de la première colonne commencent le 12 mars 1927, s'arrêtent en 1928 et sont reprises en 1930. Les notes de la seconde colonne sont datées de 1979, 1977, 1978 et 1979. Il ne s'agit pas d'un second journal que l'auteure décide d'incorporer au premier afin de le publier, mais d'un travail d'annotation qui s'y greffe tardivement, et qu'elle décide de livrer tel quel au public. Il est donc conçu comme une glose, comme un écho dissonant du journal original nourri par une prise de distance critique - et parfois ironique.

Dans *La Confession anonyme*, l'ambiguïté de la posture énonciative est renforcée par l'ambiguïté des personnages que le récit met en scène qui, eux aussi, font l'objet d'une permanente remise en question, que cela soit à l'intérieur même de l'œuvre ou par l'entremise de l'appareil paratextuel que Lilar construit autour de son texte. Bien avant même que l'auteure intervienne pour préciser ce que le personnage de Livio incarne ou bien ce qu'il cache, l'amant de *La Confession anonyme* se présente comme un personnage très ambivalent voire parfois paradoxal autant dans son rapport à l'amour que dans son rapport à la religion catholique dont il est présenté comme un fervent pratiquant. Par ailleurs, Livio se décrit lui-même comme étant un « débauché », « excédé du plaisir » qui rêve du « rocher d'améthyste » et de l'exultation de l'âme (Lilar 1980 : 58). Son ambivalence puiserait ses sources dans un passé historique lointain et dans une culture millénaire dont il est l'héritier et le symbole :

[...] Livio portait en lui l'héritage de sa race qui est une des plus vieilles au monde. [...] Une longue expérience de gloire, de volupté et de sagesse lui composait un fonds où voisinaient pêle-mêle l'orgueil de l'empire, la débauche ingénument affichée des maisons publiques de Pompéi et les envolées mystiques de l'École de Crotone. (Lilar 1980 : 45)

La narratrice, quant à elle, oscille entre la vénération de son amant - elle le désigne par les mots « prêtre » ou « hiérophante » de l'amour (Lilar 1980 : 85) - et une attitude plus critique voire même parfois imprégnée d'ironie à son égard lorsqu'elle le présente comme un « comédien » qui s'adonne à la « pantomime du sexe » (Lilar 1980 : 46-47) ou bien lorsqu'elle met en évidence son bigotisme ou les clichés qu'il énonce avec une « pointe d'impertinence et de fatuité » (Lilar 1980 : 31) :

Livio, comme tout Italien, était profondément catholique. Selon moi, il l'était même d'une façon choquante et, pour ma rigueur de protestante et de Nordique, à peine compréhensible. Je veux dire qu'à une évidente spiritualité, il mêlait les superstitions les plus naïves et les plus rebutantes pratiques [...] Lui qui ne se fût jamais mis au lit sans avoir fait ses prières et n'eût pas manqué une messe, ne cessait de pécher contre le sixième commandement, n'ayant jamais pu se résoudre à croire tout à fait à la malignité des œuvres de chair [...] (Lilar 1980 : 56)

Comme on peut l'observer dans cet extrait, la narratrice souligne les différences qui la séparent de son amant, entre autres, sa culture italienne et catholique – dont Livio serait le prototype – qui le rend plus incliné aux mélanges et aux compromis et qui serait à l'opposé de la culture nordique et protestante de la narratrice. Les qualificatifs « naïves » ou « rebutantes » qu'elle emploie pour décrire les pratiques religieuses de son amant témoignent non seulement d'une prise de distance critique mais aussi d'un certain mépris à son égard. Par ailleurs, une des « scènes » de prière de l'amant décrite dans le roman est reprise dans le film d'André Delvaux. Le cinéaste se plaît à exagérer les gestes de l'amant lorsqu'il s'agenouille ou qu'il se frappe la poitrine pendant la prière pour mieux montrer le jeu de comédien de l'amant.

Qu'il s'agisse du va-et-vient entre la vie et la fiction, de l'ambiguïté de la posture énonciative et des personnages ou bien des fluctuations de la scène générique, toutes ces stratégies décrites ci-dessus s'inscrivent dans une démarche d'écriture qui met au centre de sa poétique le jeu entre la réalité et la fiction, la multiplication des perspectives ainsi que la remise en question permanente de la vérité. Ces stratégies font de *La Confession anonyme* un texte dont le sens fuit sans cesse, tel que le souligne Delvaux (1986), mais également un objet littéraire inédit qui soulève, entre autres, la question du rapport de l'art au réel et à la vérité. Cette dernière question, qui se révèle au cinéaste après une longue quête désespérée d'un sujet pour son scénario, sera au cœur du film *Benvenuta*.

Le film *Benvenuta*

André Delvaux découvre le texte de Suzanne Lilar par hasard. C'est un ami qui lui prête *La Confession anonyme* que Delvaux lit d'un trait ; c'est un véritable coup de foudre (Delvaux 1986 : 72). En décidant de la transposer au cinéma, il se prête également à un exercice inédit dans sa carrière de cinéaste : il décide de rencontrer l'auteure (chose qu'il n'a jamais voulu faire auparavant pour les œuvres littéraires qu'il avait transposées au cinéma) afin d'élucider certains mystères qui planaient encore sur ce texte et surtout afin de « savoir où se trouvait le vrai sujet » (Delvaux 1986 : 74) de cette œuvre.

Au bout d'un an de rencontres régulières qui installent entre le cinéaste et l'auteure un véritable rituel, le sujet du scénario semble toujours se dérober. Delvaux a le sentiment de se trouver « devant une œuvre fermée sur son style, une œuvre faite [...] et que l'on ne peut que caresser comme un de ces impeccables cailloux lisses sur lequel, jeune loup, vous vous cassez les dents ». (Delvaux 1986 : 75). Enfin, après des mois de recherches désespérées le sujet commence à prendre forme :

Pourquoi – s'interroge Delvaux - cette tentative désespérée de pénétrer le monde d'un être, faite par quelqu'un qui est peut-être trop jeune pour vraiment y accéder, n'offrirait-elle un intérêt ? Pourquoi ne serait-il pas possible de considérer que les personnages de *Benvenuta* et de Livio, en partie imaginaires et ambigus, tireraient en fait leur ambiguïté non pas de l'écriture de la Confession anonyme, mais du fait que, par l'écoulement du temps, l'auteur lui-même ne se souviendrait plus de certains événements, ou bien cèlerait ceux-ci, ou bien mentirait à certains moments et, à d'autres, en révélerait des vérités partielles ? Une ambiguïté qui s'installerait partout, qui peut-être pourrait se couler dans une forme intéressante. (Delvaux 1986 : 76)

VITTORIO GASSMAN
FRANÇOISE FABIAN

FANNY ARDANT
MATHIEU CARRIERE

BENVENUTA

un film de
ANDRE DELVAUX

D'après le roman de SUZANNE LILAR
LA CONFESSION ANONYME

avec CLAIRE WAUTHION

Adaptation et dialogues ANDRE DELVAUX / musique FREDERIC DEVREESE / image CHARLIE VAN DAMME

Une coproduction U G C / EUROPE 1 / FR3 Paris, LA NOUVELLE IMAGERIE / Bruxelles, OPERA FILMS / Rome, avec l'aide du ministère de la communauté FRANCAISE de BELGIQUE

LA CONFESSION ANONYME de SUZANNE LILAR éditions GALLIMARD

musique originale: disque MILAN

Benvenuta

Benvenuta

BENJAMIN BAUTINORE

Le scénario final du film met ainsi en scène deux histoires parallèles qui finissent par se rejoindre : la rencontre entre Livio et Benvenuta, les protagonistes de *La Confession anonyme* et la rencontre entre Jeanne – qui incarne le personnage de l'écrivaine – et François – un jeune scénariste à la recherche d'un sujet. Le film met l'accent sur le déroulement du processus créateur et sur la genèse des deux œuvres : littéraire et cinématographique. Le réalisateur, dans une lettre adressée à Suzanne Lilar en 1986 qui fait allusion à l'amitié qui les lie depuis un certain temps, évoque la création de ce film comme une « autobiographie à deux » :

Ma très chère Suzanne,

Voici le programme promis. J'ai parlé hier avec Soidu et nous nous sommes d'emblée enfoncés dans le maquis d'énonciation selon Genette. Une pensée de Lacan et me voilà égaré. Perdu sans vous. Benvenuta tout à coup me paraît limpide et me manque. J'espère son retour. Je la reverrai sans vous lundi. L'autobiographie n'est au cinéma plausible, me semble-t-il, que masqué derrière le langage de l'art. Notre réalité n'intéresse personne, Dieu merci ! (Raconte pas ta vie !) À propos, peut-on parler d'autobiographie à deux ? Vous voyez bien, sans vous, je biographe à vide. Je vous embrasse. (Lettre manuscrite d'André Delvaux à Suzanne Lilar, le 20 février 1986, ML 08499/224)

La réussite du film consiste en effet à présenter de manière remarquable la complexité de la genèse d'une œuvre qui comporte toujours une part de soi et une part de l'autre, une part d'imaginaire et une part de réel qui s'y confondent. Le caractère autobiographique du film ne réside pas uniquement dans le fait qu'il s'inspire de la rencontre entre les deux créateurs, mais aussi de son ambition à montrer comment l'un et l'autre inventent leur personnage et s'identifient à lui au cours du processus créateur, pour arriver en fin de compte à bâtir une identité qui serait à la fois fruit de l'imagination et de l'expérience vécue.

Le film propose ainsi une compréhension étendue de la notion d'autobiographie artistique dans laquelle l'expérience imaginée aurait la même valeur, la même véridicité que l'expérience vécue. La scène finale du film nous semble révélatrice en ce sens. Si le film débute par une séquence qui présente le jeune scénariste François à la recherche d'une adresse et d'un écrivain, la dernière scène est centrée sur un regard – celui du scénariste à nouveau – fixé sur une image, celle d'une rue et d'une silhouette. Mais cette silhouette indistincte vers laquelle pointe son regard se dévoile, dans la séquence suivante du film placée dans le même cadre, comme étant celle du personnage de Benvenuta. La superposition spatiale et temporelle des deux séquences (la même rue, les mêmes arbres, la même saison) entraîne une superposition voire une confusion des plans diégétique et extradiégétique : l'objet du regard de François devient Benvenuta même, son personnage, qui sort de la diégèse pour rejoindre le cadre extradiégétique. De plus, la voix de François est « supprimée » dans cette séquence du film. Le mouvement de ses lèvres, très expressif (comme dans un film muet), nous laisse deviner le mot qu'il prononce : Benvenuta. Ce corps « aphone » qui clôt la dernière scène du film transpose François du côté de la fiction, au même niveau que le personnage auquel il tente de donner vie dans son scénario. L'œuvre prend forme au prix de l'*aliénation* de l'artiste, au sens étymologique du terme (devenir étranger à soi-même).

La recherche du sujet se tourne ainsi vers la genèse de l'œuvre qui s'érige elle-même en sujet digne d'une quête initiatique. L'artiste qui, par souci de rigueur, veut à tout prix démêler le fictif du non-fictif dans l'œuvre de l'écrivaine finit par tomber dans le même piège. Il se laisse en fin de compte envoûter par ce jeu entre le réel et l'imagination, riche en émotions et surtout en expériences qui dépassent l'observation sensible.

L'infini miroitement

L'intérêt de cette collaboration entre l'écrivaine Suzanne Lilar et le cinéaste André Delvaux réside aussi dans le fait qu'elle porte à l'écran non seulement la figure d'un écrivain et les personnages issus de son imagination ou de son expérience personnelle, mais également sa façon propre de créer. Le jeu de miroirs, les mises en abyme, la citation, l'intertextualité, le dédoublement de la voix narrative, le brouillage des pistes référentielles deviennent autant de techniques privilégiées par le cinéaste qui multiplie, à la manière de l'écrivaine qui l'inspire, le nombre de miroirs et les jeux de rappels entre les personnages et les situations.

Dans le premier exemplaire du scénario envoyé avec une dédicace à l'auteure, Delvaux explique bien cette démarche qui mise sur les symétries, les échos, le chevauchement entre le cadre réel et l'imaginaire :

Ainsi commence ce jeu de miroirs entre deux histoires en abyme, entre lesquelles se tissent aussi des liens plus subtils et plus étranges (paroles et phrases en écho, dialogues et gestes, langues et musiques, sons et lieux), et naissent des symétries parfois interchangeables entre égarements du corps et ceux de l'esprit mystique, et leur réconciliation. [...] De la Flandre à l'Italie du Nord ou du Sud, correspondances, harmoniques entre deux histoires d'amour en chiasme. Séries imprévisibles d'événements néanmoins logiques et insaisissables, tant ils relèvent à la fois du réel et de l'imaginaire, du passé vécu ou réinventé dans le présent. (Delvaux 1981)

Enfin, la démarche du cinéaste pourrait également être comprise comme une forme de recadrage. Cette mise en abyme croisée, définie par Delvaux comme étant un chiasme, est aussi une manière de corriger et de rajuster, en fin de compte, les « déformations » successives de l'œuvre de Lilar. En effet, en investissant Jeanne du rôle d'initiatrice et en la rapprochant du protagoniste masculin, on montre que, si l'œuvre cache des traces autobiographiques, il ne faut pas les chercher uniquement sous le masque du personnage féminin, mais également sous celui de l'homme. Jeanne-Lilar serait donc à la fois Benvenuta et Livio¹.

Les techniques d'écriture cinématographique imaginées par le scénariste se veulent un écho aux techniques d'écriture privilégiées par Lilar qui table souvent sur la mise en scène de l'image auctoriale, le mélange entre la fiction et la réalité, les jeux de rappels, la mise en abyme ou le dédoublement énonciatif. Par exemple, la scission auteur/narrateur/personnage, qui est plus marquée dans le film, impose d'entrée de jeu deux « figures » différentes : celle de Jeanne, l'écrivaine, et celle de Benvenuta, le personnage. Lors de ses premières rencontres avec le scénariste François, Jeanne marque clairement la distance qui la sépare de son personnage en utilisant le pronom « elle » ou l'appellatif « Benvenuta » qui désigne son personnage. Mais, à mesure que les rencontres ont lieu et que les deux artistes se rapprochent, la distance s'estompe. L'émotion qui s'empare de Jeanne à l'évocation de son personnage et des expériences qu'il vit l'amène à commettre des lapsus significatifs. La ligne de démarcation entre le *je* extradiegétique et le *elle* de la diégèse est alors franchie. Le passé et le présent se chevauchent et, d'une voix étreinte par l'émotion, Jeanne déclare : « Il s'éloigne de moi. Elle aussi s'éloigne de lui ». L'utilisation du présent ainsi que l'emploi consécutif de la première personne (« moi ») et de la troisième personne (« elle ») crée un effet d'ambiguïté par rapport au référent, lequel pourrait en l'occurrence désigner Livio, mais également François, à l'instar du « elle » qui désigne à la fois Benvenuta et Jeanne.

¹ La correspondance que Suzanne Lilar a entretenue avec Manlio Borrelli – le modèle de Livio, selon ses aveux –, et qui est conservée aux Archives et Musée de la littérature, pourrait d'ailleurs corroborer la piste d'une déformation originelle réalisée par l'écrivaine et « corrigée », ou du moins remise en question, par le film. Par exemple, certains gestes attribués au personnage masculin dans le roman (comme celui du serment de chasteté) sont assumés dans la correspondance par Suzanne Lilar elle-même.

Delvaux comprend aussi très bien le fait que l'œuvre de Suzanne Lilar, tisse elle-même son propre intertexte grâce au jeu de rappels et de références. La nécessité d'intégrer *Une Enfance gantoise* dans le scénario du film s'impose alors au cinéaste comme la manière de mettre en valeur le continuum dans lequel s'inscrit cette œuvre bâtie sur la multiplication des reflets et l'infinie réfraction d'une image. À part ce jeu de miroirs entre les œuvres et les personnages qui les peuplent, le masque, autre image obsessive dans l'œuvre de Lilar, devient également un des leitmotifs du film. Des toiles représentant des masques – qui rappellent celles du peintre flamand James Ensor (1860-1949) – illustrent fréquemment l'arrière-plan des scènes de rencontre entre les deux artistes. Le clin d'œil du cinéaste à James Ensor nous semble très éloquent. Le masque occupe une place importante dans l'œuvre du peintre belge. Il représente pour l'artiste-peintre un moyen de révéler l'intériorité, mais aussi de critiquer voire de se moquer de la société. L'œuvre de James Ensor, tout comme celle de Suzanne Lilar, table sur le jeu de renvois et la mise en scène de soi. Les autoportraits hantent plusieurs de ses toiles (*Autoportrait au chapeau fleuri*, 1883, *Autoportrait aux masques* 1899) ; souvent, ils permettent à l'artiste d'orienter la réception de ses œuvres et de préparer son entrée dans la postérité.

Les techniques de cadrage filmique, et notamment la profondeur de champ, permettent au cinéaste de jouer avec les effets de perspective et de faire un gros plan sur un personnage (en l'occurrence Jeanne), au détriment de son interlocuteur, lequel est projeté dans un arrière-plan flou. Le personnage qui occupe la scène principale sort ainsi du cadre afin de se rapprocher du spectateur et de l'interpeller, tandis que le personnage situé à l'arrière-plan, dont les contours sont partiellement effacés, se confond avec les éléments du cadre. Par exemple, dans l'une des scènes de rencontre entre le scénariste et l'écrivaine, le visage de Jeanne se détache en relief au premier plan, tandis que le visage de François, dont les traits estompés se devinent à peine, se perd parmi les masques du tableau qui sert de toile de fond à la scène.

La quête ardue du sens de l'œuvre par le jeune scénariste le conduit inévitablement à l'image de soi que l'auteure construit par le biais de la création. Cette image, qui est par ailleurs une obsession de l'écrivaine et un élément clé de sa démarche esthétique, le cinéaste se l'approprie afin de la restituer une fois de plus à travers un regard neuf, le sien, mais en tenant également compte d'un autre regard, dont la mise en scène n'ignore pas la présence-menace : le regard implicite du spectateur.

À mesure que la machine créatrice avance et que le protagoniste-scénariste précise le sujet de sa quête, les hésitations et les glissements entre les deux cadres (diégétique et extradiégétique) se multiplient. En débutant sa quête avec un *a priori* (« Cette Benvenuta, c'est vous », lance le scénariste lorsqu'il rencontre l'écrivaine pour la première fois) et un objectif précis (démêler la part de fictif et de réel qui se cachent dans la création de Suzanne Lilar), François est amené, au cours du processus de gestation créatrice, à rejoindre l'univers qu'il est en train de créer afin de se rapprocher de l'auteure. L'acte créateur s'avère ainsi plus qu'un geste d'auto-engendrement fictif ; c'est une forme de dé-localisation parce qu'au cours du processus, l'artiste se déplace et se re-place pour vivre dans cet Autre auquel il donne vie et qui appartient à la fois au réel et au fictif. Cette vision de l'art et de l'acte créateur portée par le film arrive à faire la part des choses à propos des controverses suscitées par l'œuvre au moment de sa publication, à savoir le lien entre cette histoire d'amour et la vie de l'écrivaine même. En effet, il démasque, indirectement, la superficialité d'un regard centré sur la figure de l'auteur. L'auteur serait, comme le film le suggère très bien, une création et une émanation de l'œuvre.

Tout comme le livre de Suzanne Lilar, le film de Delvaux reçoit un accueil mitigé. Une vingtaine d'années plus tard, le malaise provoqué par la parution du livre en 1960 semble se reproduire. « Puzzle déroutant », « amour froid », « intrigue compliquée » (Séguret 1983) sont quelques exemples de qualificatifs choisis par la presse qui donnent une impression de déjà-vu. On

reproche entre autres au réalisateur le désir de se distinguer à tout prix (Séguret 1983) ou bien de s'être servi de son film pour illustrer une thèse, si bien qu'il en aurait compliqué l'intrigue et supprimé l'émotion. « On peut se perdre ainsi, affirme la journaliste Claire Devarrieux, dans une construction aux possibilités illimitées, comme si Delvaux avait voulu donner à ses élèves (il enseigne le cinéma à Bruxelles) un thème de lecture filmique » (Devarrieux 1983). Ces reproches en disent long sur la réussite de Delvaux : le film est, en effet, plus que l'adaptation d'un livre ; c'est l'esprit d'une œuvre et la célébration d'une démarche créatrice. Dans un article paru dans le journal *La Lanterne*, une dizaine d'années après la réalisation du film, Suzanne Lilar déclare :

« Son film respecte parfaitement l'esprit de mon livre ». Et pour souligner le grand émoi que cette œuvre-miroir suscite en elle, elle ajoute : « Je pensais qu'une des marques du vieillissement était de ne plus sentir les larmes vous monter aux yeux. Ce film m'a montré que ce n'était pas exact : il m'a fait redécouvrir le don des larmes. (Anonyme, 1992)

Le film de Delvaux, inspiré par l'œuvre et la poétique de Lilar, témoigne également de la quête esthétique de deux créateurs qui placent l'image (l'image de soi, mais également l'image comme médium d'expression), dont la force et l'intérêt résident dans sa plurivocité, au centre de leurs préoccupations. L'acte créateur, ses liens et ses rapports à la vie préoccupent, dans la même mesure, les deux artistes. Le mérite de Delvaux consiste notamment dans le fait d'avoir soulevé quelques-unes des questions par lesquelles l'œuvre lilarienne avait interpellé le public de son temps, tout en essayant d'y apporter un nouvel éclairage. Pourtant, le film, trop « intellectuel », à l'instar du roman, n'arrive pas à toucher le grand public ni, par conséquent, à accroître la popularité de Lilar. Tout comme l'œuvre littéraire, le film s'adresse à un cercle d'initiés, plus à même de suivre le canevas alambiqué de l'intrigue. Toutefois, si la popularité de l'œuvre ne s'est pas beaucoup accrue, elle est devenue, de l'avis même de ces initiés, une fois qu'elle a été décryptée et transposée au cinéma, plus « accessible ». L'écrivaine s'est sans doute réjouie d'avoir eu ce privilège de se révéler une fois de plus sous un autre masque.

Carmen Cristea
Dawson College, Montréal

Bibliographie

ANONYME (1992) « Suzanne Lilar, femme de ministre, n'avait pas pu signer de son nom » in *La Lanterne*, 14 décembre 1992.

CHENAPAN (1960) « *Le divertissement portugais* par Suzanne Lilar » in *Pan*, mois ? 1960.

DELVAUX, A. (1986) « De *La confession anonyme* à *Benvenuta* », in *Cahiers Suzanne Lilar*. Paris : Gallimard : 71-81.

DELVAUX, A.(1981) *Benvenuta*, scénario d'André Delvaux d'après *La confession anonyme* de Suzanne Lilar, N.I.M. Fonds Suzanne Lilar. Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature.

DEVARRIEUX, C.(1983) « *Benvenuta* d'André Delvaux. Cérémonial amoureux » in *Le Monde*, 14 septembre 1983.

KIESEL, F.(1960) « Suzanne Lilar entre un "divertissement" et une "confession" » in *Le Courrier d'Anvers*, 26 août 1960.

LETTRE manuscrite de Manlio Borelli à Suzanne Lilar, 13 juillet 1960. Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature, ML 778/141.

LETTRE manuscrite de André Delvaux à Suzanne Lilar, 20 février 1986. Bruxelles : Archives & Musée de la Littérature ML 08499/224.

LILAR, S. (1969) *Journal de l'analogiste*. Paris : Julliard.

----- (1980) *La confession anonyme*. Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.

----- (1998) *Le divertissement portugais*. Bruxelles : Labor.

----- (1999) « Le Burlador » (préface de l'auteure), in Suzanne Lilar, *Théâtre*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

----- (1999) « Le roi lépreux » (pièce et préface de l'auteure), in Suzanne Lilar, *Théâtre*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

----- (1999) « Tous les chemins mènent au ciel » (préface de l'auteure), in Suzanne Lilar, *Théâtre*. Bruxelles : Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique.

----- (1976) *Une enfance gantoise*. Paris : Grasset.

----- (1986) « Journal en partie double », in *Cahiers Suzanne Lilar*. Paris : Gallimard.

----- (1986) « Les moments merveilleux », in *Cahiers Suzanne Lilar*. Paris : Gallimard.

MAINGUENEAU, D. (2004) *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.

MEIZOZ, J. (2009) « Ce que l'on fait dire au silence : posture, éthos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, n° 3, 2009, [en ligne]. [<http://aad.revues.org/667?lang=en>]

SÉGURET, O. (1983) « *Benvenuta*, l'amour froid » in *Libération*, 14 septembre 1983.

TACK, R. (1946) « Le rendez-vous franco-belge à Paris à l'occasion de la création de *Burlador*, la pièce de Suzanne Lilar » in *La Dernière Heure*, 14 décembre 1946.

QUAGHEBEUR, M. (2008) « Maria van Rysselberghe et Suzanne Lilar : deux façons d'indiquer et de voiler le nom de l'auteur », in Beida Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, suivi d'un entretien avec Patrick Chamoiseau. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne: 161-176.

Filmographie

DELVAUX, A. (1983) *Benvenuta*, [Union générale cinématographique](#) (UGC)/[Europe 1](#) /[France 3 Cinéma](#) (FR3)/[La Nouvelle Imagerie](#)/[Opera Film Produzione](#)/[Ministère de la Communauté française de Belgique](#), 105 min.