

## *Rendez-vous à Bray ou le Roi du paradis perdu*

Peter Kravanja

Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.

Le souvenir d'une certaine image n'est que le regret  
d'un certain instant.

Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*

Remettre le passé au présent. Magie du présent.

Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*

Le narrateur du *Roi Cophetua*, la nouvelle de Julien Gracq dont André Delvaux s'est inspiré pour son film *Rendez-vous à Bray*, a été décrit comme un « guetteur de l'instant<sup>1</sup> ». Invité par un ami, Jacques Nueil, compositeur et, par ailleurs, aviateur au cours de la Grande Guerre, à quitter le Paris de 1917 pour le rejoindre dans sa villa La Fougeraie à Braye-la-Forêt, ce personnage qui dit « je », que la nouvelle ne nomme pas et que le film baptise Julien Eschenbach<sup>2</sup>, goûte, tout le long d'un après-midi et d'une soirée, le « singulier silence de l'heure qu'il est ». Seul, quoiqu'entouré par les soins discrets d'une servante, Julien attend un événement qui ne se produit pas : l'arrivée de son ami Jacques – sur lequel plane le soupçon de la mort. Le tableau de Burne-Jones qui donne son nom à la nouvelle lui fait comprendre la nature des rapports qui existent entre Jacques et cette femme silencieuse, énigmatique. La nuit, cette attente à La Fougeraie culmine, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique, dans une substitution subtile, qui laisse le sentiment étrangement inquiétant que le narrateur n'a fait que coller à un « scénario » orchestré par Jacques Nueil, « affectueusement de loin », comme un rituel initiatique.

« L'absence n'est-elle pas pour qui aime, la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des présences ? » (Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*.) Si le narrateur gracquien vit « tout à l'heure à travers maintenant », le film de Delvaux évoque le passé de Julien par des *flash-back* associatifs (comportant, bien sûr, quelques distorsions de la mémoire) : l'attente solitaire éveille en lui des souvenirs de ses rencontres, « à des intervalles irréguliers », avec Jacques, comme pour combler l'absence de son ami qui ne vient pas au rendez-vous.

Quel souvenir gardons-nous d'une amitié, d'un paysage, d'une époque disparue à jamais, mais aussi d'une église, d'un quatuor, d'un tableau, d'une poésie, d'une nouvelle, d'un film ? Comment ces expériences résistent-elles au temps ou sont-elles déformées par lui ? Lorsque se posent de telles questions, la rencontre avec Proust et son cycle romanesque *À la recherche du temps perdu* devient inévitable. *Rendez-vous à Bray* frappe en effet par les multiples allusions à la vie et à l'œuvre du grand écrivain. Notre analyse sera tout particulièrement guidée par ces résonances proustiennes<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> L'expression est de Michel Sineux, cf. son article « Le rendez-vous manqué », *Positif*, vol. 136, mars 1972, p. 61-63.

<sup>2</sup> Le prénom rappelle celui du pseudonyme littéraire de Louis Poirier, auteur de la nouvelle ; le nom de famille, celui du poète allemand médiéval, Wolfram von Eschenbach, auteur de *Parzival*, œuvre dont Richard Wagner s'inspira en partie pour le livret de son *Parsifal*. Le film inscrit ainsi d'emblée le personnage principal dans un cadre littéraire, avec des allusions au thème de la quête et au Moyen Âge. Nous verrons comment ce cadre s'élargira vers d'autres arts, notamment la musique, la peinture, la photographie et le cinéma. S'il est permis de mener encore un peu plus loin nos rapprochements onomastiques en substituant la lettre « A » à la lettre « E », le patronyme de Julien rappelle aussi celui de Gustav von Aschenbach, le protagoniste-écrivain de la nouvelle *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, dont s'inspira Luchino Visconti pour *Morte a Venezia*. Toutefois, nous conseillons beaucoup de prudence à qui voudrait rapprocher le film du « cinéaste du temps » italien et le film de Delvaux : *Morte a Venezia* sortit en Italie le 4 mars 1971, *Rendez-vous à Bray* fut tourné entre le 15 février et le 23 mars 1971 et sortit en Belgique le 20 janvier 1972.

<sup>3</sup> Par ailleurs, *Rendez-vous à Bray* ne fut pas, en 1971, le seul projet artistique à se montrer très sensible à l'œuvre de Proust. En février 1971, Luchino Visconti annonça une distribution prestigieuse pour son adaptation cinématographique de la *Recherche*, dont le scénario avait été écrit par Suso Cecchi d'Amico, et passa ensuite quatre semaines en repérages, à Paris et en Normandie.

## Gracq, lecteur de Proust

Les libertés que le film de Delvaux prend avec le récit de Gracq ne furent pas unanimement appréciées. Un critique, par exemple, se plaignit que « l'univers gracquien n'est aucunement recréé dans *Rendez-vous à Bray* et [que], ce qui est plus grave, le cinéaste aliène, dans cette partie d'échecs, ses propres pouvoirs magiques <sup>4</sup> ». La vieille (et éternelle ?) querelle au sujet de la légitimité de l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire a fait couler beaucoup d'encre (plutôt venimeuse). Nous ne nous y attarderons pas. Insistons seulement sur le fait que, plus une œuvre est riche, moins fidèle en sera l'adaptation et que là se font parfois, se font souvent de grandes rencontres <sup>5</sup>. Gracq lui-même parle d'une « collaboration sans nuages ». « Il faut du temps, et un peu d'accoutumance, pour qu'un écrivain s'habitue au film qu'on a tiré d'un de ses livres. » Et pourtant, d'ajouter : « Toutes les scènes inventées, à ma surprise admirative, me firent l'effet non d'ajouts étrangers, mais plutôt de branchages supplémentaires sortis naturellement d'un tronc qui nous devenait à demi-commun <sup>6</sup>. » Nous aurons l'occasion de confirmer cette déclaration, notamment à propos de la citation de *Fantômas*. Mais n'anticipons pas.

Et Proust ? « Je n'ai jamais pu savoir où j'en étais avec Proust. » (*Lettrines*) Presque chaque fois que Gracq parle de l'auteur de la *Recherche*, il diminue l'éloge qu'il en fait et se définit négativement par rapport à lui. Christel, dans *Un beau ténébreux*, s'écrie <sup>7</sup> : « Que le temps perdu soit au moins perdu. Que ce qui fut vide au moins ne puisse en aucun cas être tourné à profit. » Dans son analyse de l'écriture proustienne, Gracq remarque que les personnages de la *Recherche* sont ancrés dans le passé, privés de la possibilité d'un avenir : « Je n'ergote en rien sur l'admiration que je porte comme tout le monde à la *Recherche du temps perdu*, si je remarque que la précision miraculeuse du souvenir, qui de partout afflue pour animer ses personnages, leur donne le rendu du détail vrai avec lequel aucune imagination ne peut rivaliser, les prive en même temps de ce tremblement d'avenir, de cette élation vers l'éventuel qui est une des cimes les plus rares de l'accomplissement romanesque. » (*En lisant en écrivant*) Si le film de Delvaux s'est éloigné du récit de Gracq en l'orientant vers une nostalgie du passé, il se révèle donc proustien *au sens de Gracq*.

## Goya, Burne-Jones, Vermeer

La nouvelle de Gracq accorde une place importante à une gravure de Goya, *La mala noche*, et à une peinture de Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*. Comme l'a remarqué Jean-Louis Leutrât, la présence de ces deux descriptions attire l'attention sur l'une des caractéristiques du baroque : substituer au cercle, avec son centre unique, l'ellipse à deux foyers <sup>8</sup>.

Dans le film, *La mala noche* décore le salon de musique de la maison de la mère de Jacques Nueil et se retrouve dans la chambre de la servante à la fin du film, cette chambre dont « le mobilier, à la fois ouvragé et lourd, à colonnes torsadées, d'une nuance foncée et luisante, faisait songer à l'ancienne Espagne <sup>9</sup> » (241). Le film établit ainsi un lien entre les deux endroits (Paris, Bray-la-Forêt), les deux demeures et, plus particulièrement – car c'est assise sous la gravure de Goya que M<sup>me</sup> Nueil assiste à la répétition de la musique de son fils – entre la mère, impérieuse et sévère, et la « servante-maîtresse », silencieuse et docile, deux femmes qui, malgré toutes les différences de caractère qui les séparent, semblent émaner de la même

---

(Malheureusement, ses efforts n'aboutirent pas et le scénario ne fut jamais réalisé. Pour une analyse détaillée du projet de Visconti et des autres adaptations cinématographiques de la *Recherche* (Pinter, Schlöndorff, Ruiz, Akerman), nous nous permettons de renvoyer à notre livre *Proust à l'écran* (Bruxelles, coll. « Palimpsestes », La Lettre volée, 2003.) Proust était dans l'air du temps. Le centenaire de sa naissance suscita d'ailleurs de nombreuses commémorations, notamment à Illiers, le village où Proust, enfant, venait passer ses vacances chez sa tante Elisabeth Amiot et qui devint, en 1971, Illiers-Combray.

<sup>4</sup> Michel SINEUX, « Le rendez-vous manqué », *loc. cit.*, p. 61.

<sup>5</sup> Cf. la célèbre conférence donnée par Gilles Deleuze à propos de l'acte de création, dont une transcription a été publiée sous le titre « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, vol. 27, automne 1998, p. 133-142.

<sup>6</sup> Julien GRACQ, « Une collaboration sans nuages », in Adolphe NYSENHOLC (s.l.d.), *André Delvaux ou les Visages de l'imaginaire*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 147-150.

<sup>7</sup> Cité par Jean-Louis LEUTRAT, *Julien Gracq*, Paris, Seuil, 1991, p. 74.

<sup>8</sup> Jean-Louis LEUTRAT, *Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>9</sup> Julien GRACQ, *Le Roi Cophetua*, dans le recueil *La Presqu'île*, Paris, José Corti, 1970. Les indications entre parenthèses renvoient à la pagination de cette édition.

nuit. À cette nuit – le narrateur gracquien se souvient de deux femmes figurant sur la gravure espagnole, « une forme noire, une forme blanche » (214) – le film oppose la figure d'Odile, jeune femme d'avant-guerre, légère, joyeuse, idyllique même, à laquelle correspond, par un dernier dédoublement, la « future jeune veuve » que rencontre Julien, en compagnie d'un soldat en permission, dans le train pour Bray-la-Forêt, rencontre qui provoque le *flash-back* de la promenade en voiture avec Jacques et Odile.

La première apparition de *La mala noche* évoque discrètement le tableau de Burne-Jones. Assis dans un fauteuil, à côté du mur auquel est accrochée la gravure, Jacques, en uniforme de lieutenant d'aviation, les traits fatigués, écoute Julien jouer du piano. La pose du compositeur rappelle celle du Roi dans la peinture préraphaélite. Sa main droite, à l'apparence raide (à cause d'une blessure de guerre ?), comme paralysée, est habillée d'un gant noir. Comme un écho de cette main gantée se trouve, en dessous de la gravure, sur une commode, une sculpture en bois représentant une main dans une position verticale, peu naturelle<sup>10</sup>. À la fin du film, la gravure espagnole apparaît à nouveau en évoquant, le temps d'un reflet, la peinture anglaise : Julien et la servante (ou, plutôt, leurs reflets) sont brièvement aperçus dans un miroir, dans la pose du fameux tableau. Ainsi fonctionne, par l'analogie visuelle, le jeu des places et de leurs substitutions. À travers le Roi Cophetua, Julien devient « le Roi de ce palais enchanté dont il doit délivrer la Princesse<sup>11</sup> ».

Le tableau lui-même apparaît à la pliure de la nouvelle comme du film. Le protagoniste l'aperçoit accroché au mur situé en face de sa table pendant le dîner préparé et servi par la servante (dîner dont le menu, dans le film, est identique à celui du repas organisé par Julien pour Jacques et Odile à l'auberge de campagne). Significativement, la description gracquienne de cette peinture se caractérise par l'inversion de la place qu'occupent les personnages. Jean-Louis Leutrat constate que, dans le film, le titre du tableau « figure au bas du cadre, comme dans les musées, alors que, dans la nouvelle, le narrateur retrouve ce titre par un effort de mémoire » et il en conclut que « l'écart entre cinéma et littérature est signifié ici au maximum<sup>12</sup> ». C'est oublier, nous semble-t-il, que le récit de Gracq insiste sur l'aspect « musée » de La Fougeraie (ce qui renforce encore, bien sûr, l'ambiance funèbre et la prémonition de la mort). Pour ne citer qu'un seul passage :

« Pendant que j'inclinai du bout du doigt, pour en lire les titres, les partitions soigneusement classées, que je laissais mon doigt glisser sur le couvercle du piano que ne ternissait aucun grain de poussière, l'image qui s'incrustait dans mon esprit devenait froide et même glaciale : c'était celle de ces demeures-musées où, dans l'angle d'une des pièces que le visiteur traverse, une chaîne tendue et un écriteau isolent la table, la chaise, l'encrier, les plumes encore taillées qu'a consacrées autrefois une main illustre, et où non le tremblement de la vie, mais plutôt une rigidité mortuaire saisit ce désordre épousseté. » (199-200)

Proust et Burne-Jones ? Une étude récente a tenté de déterminer l'influence du peintre anglais préraphaélite sur l'auteur de la *Recherche*<sup>13</sup>. S'il est certain que Proust connaissait Burne-Jones par les articles que John Ruskin lui avait consacrés, notamment dans son livre *The Bible of Amiens* (que Proust a traduit), l'artiste anglais n'est nulle part nommé dans la *Recherche*. Néanmoins, on ressent son atmosphère (médiévale, mystérieuse, brumeuse...) autour de certains personnages féminins, surtout ceux de M<sup>me</sup> de Guermantes et M<sup>me</sup> de Stermaria.

Mais c'est surtout en évoquant l'œuvre de Vermeer que *Rendez-vous à Bray* assure la rencontre picturale entre Gracq et Proust. L'admiration de Proust pour les tableaux du peintre hollandais et surtout pour *Vue de Delft*, « le plus beau tableau du monde<sup>14</sup> », est bien connue<sup>15</sup>. Gracq admire Vermeer comme Proust. *Le Roi Cophetua* ne contient qu'un seul passage (ou peut-être deux) qui fasse allusion à Vermeer. La référence est

<sup>10</sup> L'ensemble des signes n'est pas sans rappeler Paul Wittgenstein et le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel.

<sup>11</sup> Laure BORGOMANO, *L'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux*, Doctorat d'État en littérature comparée, Université de Grenoble 3, 1991, p. 273.

<sup>12</sup> Francis JACQUES et Jean-Louis LEUTRAT, *L'Autre Visible*, Paris, Méridiens Klincksieck/Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 143.

<sup>13</sup> Kazuko MAYA, « Proust et Burne-Jones », *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, 2001, p. 53-65.

<sup>14</sup> Le 1<sup>er</sup> mai 1921, peu après l'ouverture au Jeu de Paume de l'exposition de tableaux hollandais, Proust écrit au critique Jean-Louis Vaudoyer : « Depuis que j'ai vu au musée de La Haye la *Vue de Delft*, j'ai su que j'avais vu le plus beau tableau du monde. » Cf. Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust : Biographie*, Paris, Gallimard, 1996, t. II, p. 436-439.

<sup>15</sup> Cf., par exemple, Philippe BOYER, *Le Petit Pan de mur jaune*, Paris, Seuil, 1987.

subtile, mais elle semble s'imposer, car c'est à l'aide d'une *camera obscura* que le peintre composa la plupart de ses œuvres (et notamment *Vue de Delft*) :

« Les menus objets de la pièce s'y reflétaient avec cette même netteté de chambre noire qui envoûte les tableaux des intimistes hollandais. » (219)

Un peu plus loin, la servante est décrite ainsi :

« La lumière du flambeau qu'elle avait posé devant moi sur la table accentuait bizarrement le caractère rituel de ces ornements blancs qu'elle semblait avoir revêtus plutôt que noués à son front et à sa ceinture <sup>16</sup>. » (221)

Ce passage souligne d'abord, bien sûr, l'aspect initiatique (sur lequel nous reviendrons) que prennent progressivement les rapports qui unissent le narrateur et la servante, mais, comment ne pas penser, devant cette description, aux femmes immortalisées par Vermeer... Par ailleurs, tout comme la servante du *Roi Cophtua*, elles semblent presque impassibles, non pas par pauvreté des sentiments ou apathie, mais davantage par leur dissimulation des émotions qui ne doivent pas être communiquées au spectateur. Les séquences situées à La Fougeraie baignent dans cette atmosphère, en culminant par le plan de la servante, qui, assise au coin d'une table de cuisine – on voit même un bord de carrelage de couleur « bleu de Delft » –, la figure cachée dans la paume des mains, lève, surprise, le regard vers Julien.

Ces allusions à l'œuvre de Vermeer donnent encore plus de relief à la présence de la gravure de Goya et de la peinture de Burne-Jones. En effet, dans maints tableaux du peintre hollandais, l'on voit, sur le mur du fond, telle une clé permettant de comprendre l'idée exprimée par le tableau, des toiles qui ont un lien sémantique apparent avec les personnages. Le tableau de Burne-Jones a même plusieurs fonctions. Au niveau diégétique, il permet au protagoniste de saisir que la servante est en même temps la maîtresse de son ami. Plus subtilement, la peinture est présentée par Gracq comme une « annonce » (à l'envers). La servante est aussi l'Étrangère, l'ange étant par définition celui qui vient d'ailleurs, le messager du *tout autre*. Cette femme permet au narrateur gracquien (et à Julien) de franchir ce « rideau de silence un peu initiatique derrière lequel l'oreille déjà se disposait, se tendait vaguement vers un *autre* bruit » (192).

Le film contient encore d'autres clés d'interprétation : à la peinture s'ajoutent la musique (la comptine enfantine, à la manière de Brahms) et le cinéma (*Fantômas*).

Au début du film, en se préparant à partir à Braye-la-Forêt, Julien entend, puis voit, dans la cour sur laquelle donne la fenêtre de sa modeste chambre (adresse : 13<sup>bis</sup> rue St-Louis en l'île), une petite fille qui joue à la marelle. Elle chante le premier couplet d'une comptine :

Six, cinq, quatre, trois, deux, un et une,  
Mon oiseau a perdu ses plumes.  
Plumes de bois et plumes de fer,  
Nous nous retrouverons en enfer.  
Plumes de fer et plumes de bois,  
Le paradis n'est pas pour toi.

Le lendemain matin, lorsque Julien renonce à prendre le train pour Paris et quitte la gare de Braye-la-Forêt (pour retourner à La Fougeraie ? La fin reste ouverte...), on entend, en *voix off*, le second couplet, qui est identique au premier, hormis le dernier vers :

Le paradis est pour le Roi.

Quel oiseau a perdu ses « plumes de fer » ? Jacques Nueil, aviateur de guerre, est-il mort ? En se substituant à lui, Julien devient le Roi et trouve le paradis – mais les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus...

---

<sup>16</sup> C'est nous qui soulignons.

## *Fantômas*, Apollinaire

Le soir, Julien aperçoit, de la cour de La Fougeraie, la silhouette de la servante, comme projetée en ombre chinoise sur la façade nocturne de la villa. Derrière la fenêtre de la cuisine, elle est en train de tourner lentement une cuillère dans une grande casserole. Le jeu d'ombre et de lumière provoque un *flash-back*. Jacques et Odile arrivent dans une salle de cinéma, où Julien est en train d'accompagner au piano *Juve contre Fantômas*, un des cinq films que Louis Feuillade réalisa, entre mai 1913 et mai 1914, d'après les romans de Pierre Souvestre et de Marcel Allain<sup>17</sup>. Jacques fait la tête, Odile fixe l'écran des yeux, comme hypnotisée par les ruses du Maître de l'Effroi. Après la séance, les deux amis se disputent. Jacques reproche au pianiste de gâcher son talent (et son toucher) sur une « misérable casserole dans une salle de quartier ». Selon lui, Julien ferait mieux de donner un récital chez les Hausman, invitation que le pianiste n'a pas du tout envie d'accepter. À la fin de la séquence, on retrouve Jacques, Odile et Julien dans un café. Les deux hommes écoutent en silence le monologue d'Odile : « Mais alors, Fantômas se venge. Pour mettre la Princesse Danidoff hors d'atteinte du monstre, Juve l'avait bouclée à la campagne, dans sa villa. Fantômas veut perpétrer un nouveau crime. Il envoie un serpent boa parcourir les tuyaux du chauffage central. Mais alors Juve, qui avait prévu le coup du boa, s'était bardé le corps d'une ceinture aux pointes d'acier, sur lesquelles le serpent s'empale par l'effet de ses propres contractions. Mais alors ! la Princesse perd la raison... et, en pleine nuit, elle parcourt les couloirs de la villa en tordant ses bras dans le désespoir... » C'est sur ces mots que se termine le *flash-back*, dont on devine aisément par quelle association (involontaire ?) de Julien il a été provoqué. Par ailleurs, la fascination (craintive) d'Odile pour (les images de) Fantômas rappelle, d'une certaine façon, celle de Julien pour les images nocturnes de la servante, fascination mêlée à la peur d'être aperçu par elle, en voyeur.

Les souvenirs d'Odile sont imprécis : les ingrédients sont bons, mais le récit qu'elle en tisse ne correspond pas au film en question. La Princesse Danidoff est un des personnages créés par Pierre Souvestre et Marcel Allain (l'Insaississable lui vole des bijoux à plusieurs reprises), mais c'est à Lady Beltham, femme sous l'emprise de Gurn, alias Fantômas, qu'appartient la « villa hantée ». Fantômas cache un boa dans les tuyaux du chauffage central de cette villa, serpent que l'inspecteur Juve ne tue pas avec une ceinture aux pointes d'acier, mais d'un coup de revolver. En revanche, une telle ceinture protège Juve contre le serpent que Fantômas fait entrer par la fenêtre, à l'aube, dans la chambre à coucher de l'inspecteur (une séquence qui est souvent citée comme un des sommets du réalisme fantastique de Feuillade). Et cetera. Par ailleurs, comme pour accentuer encore le caractère subjectif du *flash-back*, la citation du film de Feuillade n'est pas entièrement fidèle : l'ordre des plans extraits de *Juve contre Fantômas* n'est pas exactement celui du film. Distorsions de la mémoire ?

Cet hommage au *Fantômas* de Feuillade fonctionne comme une mise en abyme<sup>18</sup>. La servante est associée à une princesse qui habite dans une « villa hantée » (la villa de Lady Beltham est qualifiée ainsi par la pancarte qui annonce la troisième partie du film), dont la grille ressemble d'ailleurs à l'entrée de La Fougeraie. Aussi, dans les extraits de *Juve contre Fantômas* que montre le film de Delvaux, l'inspecteur Juve n'opère pas seul, mais toujours accompagné de son ami, le journaliste Fandor. (Passons sur une allusion éventuelle à l'amitié qui lie Julien et Jacques.) De nombreux détectives du genre policier travaillent avec un confident. Le duo Holmes-Watson en est sans doute l'exemple le plus célèbre, mais citons aussi Auguste Dupin et le narrateur de la nouvelle *The Purloined Letter* d'Edgar Allan Poe. Cette nouvelle a été traduite en français par Charles Baudelaire sous le titre *La Lettre volée*. Dans l'analyse qu'il donne de ce texte, Jacques Lacan remarque que la lettre en question n'a pas été volée, mais plutôt détournée, par une substitution, et qu'elle finit par arriver à sa destination par une res(ubs)titution<sup>19</sup>. La référence à Poe n'est pas seulement pertinente par les thèmes de

<sup>17</sup> Pour une vue panoramique des différentes versions cinématographiques (par Louis Feuillade, Claude Chabrol et d'autres réalisateurs) du génie maléfique, cf. Philippe AZOURY et Jean-Marc LALANNE, *Fantômas, style moderne*, Paris, Éd. Centre Pompidou, 2002.

<sup>18</sup> La mise en abyme est une figure qui a son histoire, ses chefs-d'œuvres et ses limites. Le cas de *Rendez-vous à Bray* évoque la statue de *L'Année dernière à Marienbad* (1961), un film qui baigne aussi dans une atmosphère à la fois proustienne et fantastique. Pour une analyse de ce film, cf. Jean-Louis LEUTRAT, *L'Année dernière à Marienbad*, Londres, coll. « BFI Film Classics », British Film Institute, 2000.

<sup>19</sup> Jacques LACAN, « Le séminaire sur *La Lettre volée* », in *Écrits*, t. I, Paris, Seuil, 1966, p. 11-61.

la substitution et de l'inversion, mais aussi grâce à un détail du titre : pourquoi Bray, alors que, dans le film comme dans la nouvelle, le village s'appelle Bray-la-Forêt<sup>20</sup> ? Le film joue de façon subtile sur cette « lettre volée ». Au moment où Julien descend du train, la portière cache, puis révèle la dernière lettre du mot « Bray », qui est aussi l'initiale du nom d'Eschenbach qui figure sur la partition (inachevée) du nocturne composé par Jacques : « à Julien E. ». Le « e » « volé » peut être associé à la perte de l'ami.

La présence, dans *Rendez-vous à Bray*, de la citation d'un épisode de *Fantômas*, accompagné au piano par Julien, a souvent été interprétée comme une référence autobiographique de la part d'André Delvaux. C'est se montrer aveugle aux indices offerts par la nouvelle :

« Le souvenir me revenait – distinct – d'une avant-guerre perdue, aux étés plus ensoleillés que nature, butinés déjà par les frêles insectes de toile et de bois étrangement annonciateurs, mais jeune, joueuse, éventée, aventureuse, *détachée* comme aucune, où jamais les routes de France ne s'ouvrirent si fraîches, et qui revit encore pour moi, mystérieusement dépareillée, aussi bien dans les poèmes d'Apollinaire que dans la gouaille d'Arsène Lupin, ou le canotier naissant, posé de biais sur l'œil, de Maurice Chevalier. » (191)

Guillaume Apollinaire était fasciné par les volumes de *Fantômas*, « cet extraordinaire roman, plein de vie et d'imagination, écrit n'importe comment mais avec beaucoup de pittoresque » qu'il loua, dans sa fameuse chronique parue dans le *Mercure de France* le 16 juillet 1914, comme « au point de vue imaginaire une des œuvres les plus riches qui existent ». En 1912, Apollinaire et Max Jacob fondèrent la Société des Amis de *Fantômas*, « sans statuts, ni local, ni but défini, pas de bureau ». D'autres poètes, comme Jean Cocteau, Louis Aragon ou André Breton, exaltèrent l'insaisissable Maître de l'Effroi par maints chants d'amour. Leur fascination est, d'une certaine façon, celle de tout le surréalisme, saisi là en pleine nostalgie de l'enfance, souvenirs des semaines d'avant 1914. Et le cinéma ? Dans l'œuvre poétique d'Apollinaire, le cinéma n'occupe qu'une place fort limitée – un seul poème est entièrement consacré au cinéma. Toutefois, le poète déclara croire en l'avenir du cinéma, qu'il ne considérait pas seulement comme un art (le septième art, selon le célèbre calcul de Ricciotto Canudo, ami d'Apollinaire), mais comme une sorte de terre promise de la poésie, pas encore atteinte, mais attendue avec impatience et désir<sup>21</sup>. Par ailleurs, les références à Arsène Lupin – le gentleman cambrioleur – et au canotier du dandy Maurice Chevalier évoquent l'élégance de *Fantômas*, déguisé en banquier ou en magistrat. Telle est la solution de l'équation proposée par la nouvelle ; le film la déchiffre et l'amplifie.

## Du côté de Marcel

L'intérêt pour l'œuvre de Marcel Proust s'est toujours accompagné d'une curiosité quasi insatiable pour les détails de sa vie. Roland Barthes, qui parla souvent de Proust lors de ses conférences données au Collège de France, l'a formulé ainsi : « *Marcel*, être singulier, à la fois enfant et adulte, *puer senilis*, passionné et sage, proie de manies excentriques et lieu d'une réflexion souveraine sur le monde, l'amour, l'art, le temps, la mort. J'ai proposé d'appeler cet intérêt très spécial que les lecteurs peuvent porter à la vie de Marcel Proust (l'album des photographies de sa vie, dans la collection de la Pléiade, est épuisé depuis longtemps) le *marcellisme*, pour le distinguer du *proustisme*, qui ne serait que le goût d'une œuvre ou d'une manière littéraire<sup>22</sup>. » *Rendez-vous à Bray* cède quelque peu à ce *marcellisme* en parsemant, ça et là, des allusions à la vie de Proust.

Citons quelques exemples (tout en veillant à ne pas tomber dans le piège d'une interprétation abusive).

Le dédain de Jacques pour le cinéma, « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables ahuries par leur besogne et leurs soucis » selon l'expression tristement célèbre de Georges

<sup>20</sup> Cf. Francis JACQUES et Jean-Louis LEUTRAT, *L'Autre Visible*, op. cit., p. 144.

<sup>21</sup> Cf. Francis RAMIREZ et Christian ROLOT, « Guillaume Apollinaire et le désir de cinéma », *Cinémathèque*, vol. 7, printemps 1995, p. 50-60. Cf. aussi la biographie de Michel DÉCAUDIN, *Apollinaire*, Le Livre de Poche, 2002.

<sup>22</sup> Roland BARTHES, « Longtemps, je me suis couché de bonne heure », in *Les Inédits du Collège de France*, Paris, 1982, p. 831. Conférence donnée au Collège de France, le 19 octobre 1978.

Duhamel<sup>23</sup>, est aussi celui de Proust. La plupart des intellectuels de son temps – Apollinaire était une exception – partagent d'ailleurs, on l'a assez répété, ce credo anti-cinématographique<sup>24</sup>.

Comme dans la famille de Proust, le père de Jacques mourut avant son épouse. La mère du compositeur ressemble d'ailleurs physiquement à la mère du grand écrivain, telle que nous la connaissons par la célèbre photographie qui la montre, assise, entourée de ses deux fils<sup>25</sup>.

L'engouement de Proust pour la photographie est bien connu. Il attachait toute sa vie une importance extraordinaire à la possession de photographies. Il en avait toute une collection, la plupart étant dédiées. Son acharnement à obtenir un portrait de personnes qui répugnaient à s'en dessaisir est un trait de caractère qui donne toute la mesure de sa passion<sup>26</sup>. Les photographies de la famille de Jacques ou de ses proches, qui ornent le salon de La Fougeraie, évoquent subtilement cette passion proustienne.

Quelquefois, le film se réfère explicitement à la vie de Marcel Proust. Par exemple, Illiers et Cabourg font partie de la litanie de « noms de pays » que Julien et Jacques s'amuse ensemble à aligner, lors d'une promenade. De même, au moment de la déclaration de guerre, on entend, en *voix off*, la mère de Jacques s'écrier : « Odilon ! Marcel ! »

Le 26 février 1913, à la salle Pleyel, Proust écouta le quatuor Capet<sup>27</sup> jouer les quinzième, seizième et dix-septième quatuors (ou Grande Fugue) de Beethoven. Entre 1914 et 1917, il invita plusieurs fois chez lui, 102 boulevard Haussmann, les quatuors Capet et Poulet pour entendre Mozart, Ravel, Schumann et surtout Fauré, Franck et les derniers quatuors de Beethoven<sup>28</sup>. À cette époque, la musique était son principal aliment spirituel. Dans le film, Julien continue la chronique musicale que Jacques tenait avant le début de la guerre. (D'emblée, la substitution est au cœur même des liens qui unissent les deux amis.) Le pianiste discute avec son rédacteur en chef du compte rendu qu'il a écrit d'un concert donné par le quatuor Capet. Au programme : des œuvres de Debussy et de Franck. De ce dernier, Julien joue le *Prélude, Choral et Fugue*, lors du récital qu'il donne chez les Hausman (*sic*).

## **Franck, « la communication des âmes »**

César Franck a été novateur dans le domaine de la musique de chambre en introduisant le principe de la *forme cyclique* qui, par la résurgence des thèmes, d'un mouvement à l'autre, et par leur superposition dans le volet final, assure une grande cohérence à la structure de la composition. Selon Alfred Cortot, *Prélude, Choral et Fugue* « est l'un des dix plus grands chefs-d'œuvres de la littérature de piano ». C'est aussi une page d'une étrange et forte nouveauté lorsqu'elle est publiée en 1884, qui joue sur les « oppositions d'ombres et de lumières<sup>29</sup> ». Le film en fait entendre un extrait de plusieurs minutes. Le caractère mondain de la réception offerte par les Hausman contraste avec l'atmosphère plutôt populaire de la salle de cinéma. Julien joue au piano pour les deux publics – mais il se sent mal à l'aise dans le monde de la haute bourgeoisie aux allures aristocratiques ; le côté de Guermantes lui est indifférent, c'est au cinéma qu'appartient son âme (trois photographies de Fantômas décorent sa modeste chambre).

<sup>23</sup> In *Scènes de la vie future*, Paris, Fayard, 1930.

<sup>24</sup> Cf. l'essai de Yves BAUDELLE, « Proust et le cinéma », in Paul RENARD (s.l.d.), *Roman et Cinéma*, Lille, Roman 20/50, 1996, p. 45-70.

<sup>25</sup> Une reproduction de cette photographie (ou, plus exactement, de la partie qui exclut Robert Proust) figure sur la couverture du livre *Marcel Proust : Correspondance avec sa mère*, Paris, Plon, 1953.

<sup>26</sup> Pour plus d'informations sur le rôle de la photographie dans la vie de Proust, voir, par exemple, les trois premiers chapitres (« Naissance d'une passion », « Échanges de photographies » et « Rôle de la photographie dans la formation artistique de Proust ») de BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, 1997, ou encore la correspondance familiale des Proust.

<sup>27</sup> Lucien Capet (1873-1928), violoniste français, fondateur du quatuor Capet internationalement connu. Proust évoqua son interprétation de la sonate de Franck comme modèle de la sonate de Vinteuil (*Essais et Articles*, Paris, Folio-Essais, 1994, p. 261).

<sup>28</sup> Jean-Yves TADIÉ, *Marcel Proust : Biographie*, op. cit., t. II, p. 182, p. 269-270. Les circonstances dans lesquelles eut lieu le premier concert privé commandé par Proust au quatuor Poulet sont devenues légendaires par les divers témoignages des musiciens et de Céleste Albaret. Le cinéaste allemand Percy Adlon s'en inspira pour son admirable film biographique *Céleste* (1981).

<sup>29</sup> Cité par Jean GALLOIS, *Franck*, Paris, coll. « Solfèges », Seuil, 1966, p. 81.

Par ailleurs, *Prélude, Choral et Fugue* constitue l'unique accompagnement musical d'un film de Luchino Visconti, *Vaghe stelle dell'Orsa* (*Sandra*, 1965). Or, dans ce film, comme dans celui d'André Delvaux, une relation triangulaire entre deux hommes et une (ou plusieurs) femme(s) occupe une place primordiale. Comme l'a observé Suzanne Liandrat-Guigues dans son analyse du film de Visconti<sup>30</sup>, le morceau de Franck est caractérisé par une composition ternaire indiquée d'emblée par le titre en triptyque ; le passage du diptyque (cf. un « prélude et fugue » à la Jean-Sébastien Bach) au triptyque, par l'introduction du choral intermédiaire, accentue une figure dramatique présente dans le film de Visconti : à chaque couple s'ajoute un troisième élément. La même conclusion est valable pour *Rendez-vous à Bray* : entre Jacques et Julien s'interpose (si l'on peut dire) la mère, à Odile et Jacques s'ajoute Julien, l'absence de Jacques plane sur les rapports qui existent entre Julien et la servante.

L'univers vertigineux du *Prélude, Choral et Fugue* secoue le film en multipliant les allusions à Proust et à Visconti, mais ce dédoublement ne résonne que pendant quelques plans seulement. Par contre, la musique de Brahms (des fragments de quelques unes de ses dernières œuvres pour piano, dont notamment certains *Intermezzi*) est incorporée au film jusqu'à en être indissociable ; elle ne lui confère pas seulement une atmosphère intimiste, mais aussi un climat sonore d'une unité remarquable. Pour parler à l'instar de Gracq, l'élément musical « replonge les contours nets du film dans une espèce d'eau-mère, de milieu natif encore à demi-indifférencié<sup>31</sup> », d'où surgissent (des profondeurs de la cathédrale engloutie du Temps) les souvenirs d'avant-guerre de Julien, façonnés par les répétitions et les variations thématiques du *rondo* qui structure l'alternance du présent et du passé.

La musique est le lien privilégié qui unit Jacques et Julien ; elle ressuscite le passé et restitue au pianiste la personne de son ami. Inspiré par la tonalité du dernier Brahms (une imitation qui n'aurait sans doute pas déplu à l'auteur des *Pastiches et Mélanges*), le nocturne que le compositeur a dédié à Julien ponctue les moments-clés du film. L'élément musical assure la *communication des âmes*. Ainsi Proust : « De même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si la musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être – s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées – la communication des âmes. » (*La Prisonnière*) Si les photographies de Jacques et de ses proches, qui décoorent le salon de La Fougeraie, affirment visuellement le *ça a été* barthésien, la musique accompagne les souvenirs de Julien, les déclenche parfois, et en est une trace audible qui persiste au présent.

## Un rendez-vous proustien

Julien Gracq note : « L'enchaînement des séquences dans *À la recherche du temps perdu* ressemble souvent – plutôt qu'à l'articulation habituelle en chapelet des scènes romanesques selon l'écoulement du temps – à la multiplication cellulaire par dédoublement des noyaux. Dès qu'un foyer d'intérêt inédit ou inattendu se densifie suffisamment sur les marges d'un des tableaux animés qui constituent la *Recherche*, il centre sur lui l'attention et le regard du narrateur et devient le noyau d'une séquence neuve, laquelle organise aussitôt son autonomie. » (*En lisant en écrivant*) Cette remarque portant sur l'architecture de la *Recherche* s'applique aussi à la structure (musicale) de *Rendez-vous à Bray*. C'est là encore un aspect proustien du film. Nous avons déjà évoqué un certain nombre d'allusions à la vie de l'écrivain. Citons maintenant quelques références à son cycle romanesque (sans perdre de vue, répétons-le, les hasards d'une lecture *proustifiante* par trop enthousiaste)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Les Images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 145.

<sup>31</sup> Julien GRACQ, « Une collaboration sans nuages », *loc. cit.*, p. 149.

<sup>32</sup> La question des allusions à l'œuvre de Proust s'impose et d'autres l'ont étudiée avant nous, dont notamment Laure Borgomano dans sa thèse *L'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux*, *op. cit.* Nous en partageons les grandes lignes, sans toutefois la suivre jusqu'au bout de chacune de ses interprétations. (Pour ne citer qu'un seul exemple, sa conclusion : « Quant au téléphone, on sait ce qu'en pense Proust et ceux de La Fougeraie restent obstinément muets. » (p. 355) nous semble plutôt hâtive, même si nous n'oublions pas que Proust résilia en effet son abonnement au téléphone en 1914, cf. Céleste ALBARET, *Monsieur Proust*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 64.)



Commençons par les références proustiennes liées à la Grande Guerre, toile de fond du *Temps retrouvé*. Les interventions de la censure, les blancs dans les journaux que lit Julien, évoquent les exclamations de M<sup>me</sup> Verdurin, qui constate avec regret que l'« on a encore *caviardé* toute la fin de l'article de Norpois ». Quant à la qualité des informations fournies par la presse, le narrateur proustien les commente à plusieurs reprises<sup>33</sup>. Le tremblement qui secoue un instant la solitude et l'attente de Julien à La Fougeraie n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'effroi du narrateur devant la « rapidité avec laquelle le théâtre de ces victoires [annoncées par les journaux] se rapprochait de Paris ». De même, l'incitation du rédacteur en chef de Julien : « Si vous avez une opinion personnelle sur Wagner ou sur la guerre, dites-la ! », rappelle la germanophilie de M. de Charlus et de son neveu, Robert de Saint-Loup. (« Il faut décidément l'arrivée des Allemands pour qu'on puisse entendre du Wagner à Paris. ») Comme ce dernier, Jacques part à la guerre « comme on part à une fête », une guerre dont les deux hommes prévoient qu'elle sera « l'affaire de quelques semaines » seulement. Contrairement à son ami, Julien ne part pas au front : étranger (il est luxembourgeois), il est exempt de toute obligation militaire vis-à-vis de la France. Son statut évoque celui du narrateur de la *Recherche*, qui, souffrant, ne participe pas non plus à la guerre.

D'autres éléments rapprochent Julien du narrateur proustien : un certain détachement des événements et, surtout, le fait que le passé soit ressuscité à travers lui, comme vu par ses yeux . Au salon de La Fougeraie, la caméra se focalise sur lui, elle s'attarde sur son visage ; l'espace du salon n'est jamais montré d'un point de vue qui permettrait au spectateur d'en saisir la globalité.

Si Jacques ressemble par moments quelque peu à Charlus ou à Saint-Loup, Julien partage certains traits avec Morel : lors de la soirée chez les Hausman (dont les mondanités évoquent les réceptions chez M<sup>me</sup> de Sainte-Euverte ou chez les Guermantes), le pianiste est le protégé du compositeur – un rôle contre lequel il se révolte. Les deux musiciens, Morel comme Julien, ont d'ailleurs obtenu un Premier Prix de Conservatoire et sont d'origine modeste.

Les noms de lieux (Toutainville, Cabourg, Criqueville, Criquebœuf...) que Jacques et Julien s'amuse ensemble à aligner, lors d'une promenade, font penser au goût du narrateur pour la toponymie – un goût qu'il partage avec le curé de Combray – et aux stations balnéaires desservies par le petit train de Balbec.

Tout aussi proustien est le mécanisme associatif, ébranlé par des impressions sensibles (perçues par l'ouïe, la vue, le goût...), qui provoque les réminiscences de Julien. Dans son analyse de la *Recherche*, Gilles Deleuze explique ainsi ce mécanisme : « D'une part, [il s'agit d'une] ressemblance entre une sensation présente et une sensation passée ; d'autre part, [d'une] contiguïté de la sensation passée avec un ensemble que nous vivions alors, et qui ressuscite sous l'effet de la sensation présente<sup>34</sup>. » Ainsi, la saveur du vin, du repas entier que goûte Julien, est semblable à celle du repas qu'il avait commandé, à l'auberge de campagne, pour Jacques, Odile et lui-même (à la Fougeraie, les rôles sont inversés : c'est Jacques qui a commandé le (même) repas pour Julien) ; et cette saveur ressuscite cette évasion à trois. Significativement, les images ressurgissent de façon palpitante, d'abord par bribes et détails, pour ensuite prendre forme et consistance dans la durée. Proust : « Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. » (*Du côté de chez Swann*)

La comparaison avec la *Recherche* a toutefois ses limites : dans le cas de *Rendez-vous à Bray*, on ne peut parler de mémoire involontaire (toujours au sens de Deleuze). En effet, la madeleine, les clochers, les pavés, la serviette, le bruit de la cuillère ou d'une conduite d'eau, ces impressions sensibles sont comme le signe d'un tout autre objet, à déchiffrer, à interpréter (Combray, les jeunes filles, Venise...). Un pareil travail de décryptage ne s'impose pas à Julien. Son parcours n'est pas celui du narrateur proustien, qui perçoit, à travers

---

<sup>33</sup> « On lit les journaux comme on aime, un bandeau sur les yeux. On ne cherche pas à comprendre les faits. On écoute les douces paroles du rédacteur en chef, comme on écoute les paroles de sa maîtresse. On est battu et content parce qu'on ne se croit pas battu, mais vainqueur. » (*Le Temps retrouvé*).

<sup>34</sup> Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 70.

les éclats de la mémoire involontaire, une image instantanée de l'éternité, la joie du temps retrouvé, « un peu de temps à l'état pur », et qui reçoit, à la fin du roman, la révélation de la rédemption par l'Art.

## Conclusion

Quel est alors l'itinéraire de Julien ?

La nouvelle de Gracq suggère discrètement que la servante n'est pas seulement la maîtresse de Jacques, mais aussi la prêtresse d'un rituel initiatique, conçu par lui pour le jeune pianiste. En route pour Bray-la-Forêt, le narrateur gracquien s'exprime ainsi :

« On traversait alors, après le vacarme parisien, ces forêts nobles et vides qui barricadaient les avancées de la vie civile comme un rideau de silence un peu initiatique derrière lequel l'oreille déjà se disposait, se tendait vaguement vers un *autre* bruit. » (192)

Dans le film, la communion (la communication) avec la Mort – la quête de Julien Eschenbach rejoint celle d'Orphée – est assurée non seulement par la musique, mais aussi par le repas (que, significativement, Julien mange seul, ce qui en affirme le caractère sacré) et par l'union charnelle de Julien et de la servante. Eros et Thanatos... Le lendemain, après cette « nuit transfigurée », le narrateur gracquien (percé par le contact avec l'au-delà ?) repart pour Paris ; dans le film, Julien demande un journal à la gare de Bray-la-Forêt et constate qu'aucun avion n'a pu décoller depuis 48 heures, en raison du mauvais temps – Jacques serait-il encore en vie ? Julien reprend le chemin de la villa de son ami...

Les questions de langage et d'identité sont au centre de l'œuvre de Delvaux<sup>35</sup>. À plusieurs reprises, le film insiste sur le fait que Julien est un étranger ; on se méfie même de lui à cause de son accent luxembourgeois (qui est donc d'une sonorité plutôt germanique) : dans le train, le soldat veut savoir s'il est alsacien et, à Bray-la-Forêt, les deux enfants auxquels le jeune homme demande le chemin de La Fougeraie se taisent et l'observent avec suspicion.

On peut penser au statut de *metoikos* ou *resident alien* que revendiquait T.S. Eliot pour les poètes. Ou aussi à Gilles Deleuze et son « devenir-minoritaire », la recherche d'une langue mineure à l'intérieur d'une langue, ce « bégaiement vital qui est le charme de quelqu'un »<sup>36</sup>. Ou encore, à un ange de Rilke qui effrayerait Julien par sa beauté et son mystère, ce Julien candide, dont la volonté de ne pas compromettre une certaine idée de pureté qu'il se fait de lui-même transpire à travers les discussions qu'il a avec Jacques.

Et Proust, nous permettons-nous de demander une dernière fois ?

Dans le film comme dans la nouvelle, le protagoniste s'annonce à La Fougeraie par un coup de sonnette qui paraît « étrangement hors de saison » à l'oreille du narrateur gracquien :

« La main levée déjà vers la sonnette de la grille, hésitant à m'annoncer, j'écoutai une fois encore, intimidé, une saute de la rafale coucher les arbres de la venelle. Le tintement de la sonnette au fond de cette cépée morfondue me paraissait étrangement hors de saison. » (197)

Un indice infime, certes, mais comment ne pas penser aux visites de M. Swann à la famille du narrateur, un soir de Pâques, à Combray ? Il y a peu d'idées sur lesquelles Proust ait autant insisté que sur la composition de son livre, dont la structure circulaire est apparente. Dans la mesure où la sonnette de Combray, au bruit « ferrugineux, intarissable et glacé » et dont le tintement est décrit comme « rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais », ouvre et ferme la *Recherche*, le « rendez-vous urgent avec moi-même » du narrateur qui décide, à la fin du *Temps retrouvé*, de ne vivre désormais que pour son œuvre, le renvoie au village où, enfant, il passait les vacances de Pâques chez sa tante Léonie ; et c'est une expérience *initiale*

<sup>35</sup> Cf., notamment à propos de *Rendez-vous à Bray*, Philip MOSLEY, *Split Screen: Belgian Cinema and Cultural Identity*, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 117-118.

<sup>36</sup> Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, coll. « Champs », Flammarion, 1996, p. 11.

mais aussi *initiatique* (la tasse de thé, la madeleine) qui « lance » le roman en faisant resurgir Combray. Le rendez-vous à Bray-la-Forêt est donc – peut-être – aussi un rendez-vous avec Combray – ultime justification de la disparition de la lettre « e » ?

## **Remerciements**

Nous remercions le Professeur Adolphe Nysenholc d'avoir encouragé nos recherches sur *Rendez-vous à Bray*. François Chatelain et Catherine Libert ont eu la gentillesse de relire le présent essai et de suggérer quelques améliorations linguistiques. Nous remercions également la Cinémathèque Royale de Belgique et l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion (INSAS) de nous avoir donné accès à leurs bibliothèques.