

Université de Montréal

Pour un cinéma du « réel » : les films de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne

Par
Stéphanie Croteau

Département d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en études cinématographiques

Février 2012

© Stéphanie Croteau, 2012

Université de Montréal

Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Pour un cinéma du « réel » : les films de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne

présenté par :
Stéphanie Croteau

a été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes :

Richard Bégin
président-rapporteur

Michèle Garneau
directeur de recherche

Élène Tremblay
membre du jury

Résumé

Ce mémoire de maîtrise porte sur cinq films de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne : *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), *L'enfant* (2005) et *Le silence de Lorna* (2008). L'objectif de cette recherche est d'analyser la problématique du « réel » à travers ces cinq cas filmiques, en défendant l'idée que le réel, à défaut de pouvoir être représenté (Jacques Lacan), est *visé* – et exprimé – par l'appareillage cinématographique des Dardenne.

Dans le premier chapitre, nous déterminons en quoi le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne opère une *nouvelle fictionnalité* qui brouille les limites entre le document et la fiction. Dans le deuxième chapitre, nous situons l'approche des Frères dans la modernité cinématographique et nous analysons les enjeux esthétiques qui, au sein de leur cinéma, « posent le problème du réel ». Enfin, le troisième chapitre est entièrement dédié à l'acteur dardennien qui, par sa méthode, son jeu et ses postures, provoque l'expression du réel.

Mots clés

Fiction, réel, réalité, nouvelle fictionnalité, dispositif cinématographique, modernité, esthétique, jeu, acteur.

Abstract

This master's thesis focuses on five fiction films directed by Jean-Pierre and Luc Dardenne: *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), *L'enfant* (2005) and *Le silence de Lorna* (2008). This research aims to analyze the problem of “the real” through these five films, arguing that although the real can't be represented (Jacques Lacan), it can be targeted — and expressed — through the cinematic apparatus of the Dardenne.

In the first chapter, we explain how the films of Jean-Pierre and Luc Dardenne deploy a *new fictionality* that blurs the boundaries between document and fiction. In the second chapter, we place the Dardenne's approach in the context of modern cinema and analyze the aesthetic aspects that set out the problem of the real in their cinema. The third chapter is dedicated to the Dardennian actor, a proper "body-character" (Gilles Deleuze), who also participates in the expression of the non-obvious character of the real.

Keywords

Fiction, real, reality, new fictionality, cinematic apparatus, modernity, aesthetics, acting, actor.

Table des matières

Remerciements.....	iv
Introduction	2
Chapitre 1 : Du documentaire à la fiction.....	10
1.1 Racines documentaires	11
1.2 Le <i>muthos</i> des Dardenne	18
1.3 Rupture du schème sensori-moteur et <i>nouvelle fictionnalité</i>	21
1.4 Appareillage et extériorité	27
Chapitre 2 : Le cinéma des béances.....	33
2.1 Le cinéma de l'insignifiance de la réalité et de l'inévidence du réel	34
2.2 Figures scénariques de l'inévidence du réel.....	38
2.2.1 Incommunicabilité.....	39
2.2.2 Tragédie ontologique ou existentielle	40
2.3 Enjeux formels de l'inévidence du réel.....	44
2.3.1 Montage.....	45
2.3.2 Caméra	48
2.3.3 Son.....	50
2.3.4 Cadrage.....	52
2.3.5 Syntaxique du face-à-face	54
2.4 La révélation du visage.....	59
Chapitre 3 : Acteur, réel et modernité	63
3.1 Méthode et dé-théâtralisation	65
3.2 L'invention de l'acteur	70
3.3 Cinéma du corps.....	73
3.4 Re-théâtralisation.....	75
3.5 « L'Homme de dos » et l'inévidence	77
Conclusion.....	83
Bibliographie.....	87
Annexes	93

Remerciements

Je tiens à remercier, d'abord et surtout, ma directrice Michèle Garneau pour sa générosité intellectuelle et sa rigueur, ainsi que pour l'amitié et la confiance qu'elle m'a témoignées tout au long de cette recherche.

Je tiens également à remercier Silvestra Mariniello, qui a été d'une compréhension extraordinaire.

Je désire par ailleurs témoigner ma reconnaissance à Serge Cardinal, qui m'a éveillée à la question de l'acteur et à *L'Homme de dos* (Banu).

Enfin, mes sincères remerciements à ma famille, à mes proches et à mes collègues, pour leur soutien inestimable.

« Garder l'œil sec »
– Jean-Pierre et Luc Dardenne

Introduction

Le visionnement du film *Rosetta* (1999) de Jean-Pierre et Luc Dardenne fut l'élément déclencheur de ce mémoire. Puis une phrase de Luc Dardenne, lue dans une entrevue : « Il nous semblait qu'on pouvait aborder le réel par la fiction, que c'était possible » (Rebichon, 1999, p. 94). Une affirmation aussi audacieuse, proclamée par un homme à la fois cinéaste et docteur en philosophie, nous laissa perplexe.

La littérature portant sur le cinéma des Frères est majoritairement composée d'ouvrages qui nous offrent un parcours – parfois fort détaillé – de la carrière des Dardenne, et dans lesquels on parsème ici et là des pistes d'analyse principalement orientées autour du « réalisme » et de « l'humanisme » de ce cinéma.¹ De courts articles ainsi que plusieurs entrevues forment également le bassin théorique actuel sur cette filmographie. Il est à cet effet étonnant de constater que les études substantielles sur le sujet se font rares.

Par ailleurs, à travers la littérature sur les Dardenne, on laisse en suspens une problématique qui, au fur et à mesure que l'on aborde la théorie et la pratique des Frères, s'impose d'elle-même : l'expression du « réel » au sein de leur fiction cinématographique. Certains auteurs (notamment Jacqueline Nacache) ont soulevé

¹ *Le cinéma des frères Dardenne* (2009) sous la direction de Jacqueline Aubenas et *Jean-Pierre et Luc Dardenne* (2010) de Joseph Mai, en sont des exemples.

sommairement la dialectique entre le cinéma et le réel, en prenant toujours pour exemple les premiers documentaires des Dardenne. La singularité de notre recherche se loge donc dans le désir d'observer et d'analyser la place qu'occupe le réel au sein de cinq films de fiction des Frères, soit : *La promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le fils* (2002), *L'enfant* (2005) et *Le silence de Lorna* (2008).

Lorsque Luc Dardenne affirme « [qu'] il nous semblait qu'on pouvait aborder le réel dans la fiction, que c'était possible », on ne sait pas à quoi réfère le terme « réel », précisément. Ces propos nous ont d'abord menée à constater que l'emploi des termes « réalité » et « réel », que l'on utilise abondamment pour définir un pan de l'histoire du cinéma (« cinéma de la réalité », « cinéma du réel ») ainsi qu'une démarche cinématographique (être au plus près de la réalité, ou du réel), provoque deux problèmes récurrents. D'une part, ces deux concepts ne sont pas toujours définis, et d'autre part, il semble qu'ils soient utilisés comme s'il s'agissait là de synonymes.² Or, il nous a semblé fondamental de définir ces concepts et d'éclaircir leur différence, pour ensuite aborder comment le cinéma des Dardenne « problématise » le réel. Afin de définir ces deux termes, nous nous sommes tournée – et limitée – à la discipline à qui l'on doit ces concepts, c'est-à-dire, la psychanalyse.

² À titre d'exemple, nous pouvons nous référer à la première page de *Cinéma 2. L'image-temps* (1985) de Gilles Deleuze, où « réalité » et « réel » semblent se confondre. L'auteur écrit : « Mais les deux thèses avaient en commun de poser le problème au *niveau de la réalité* : le néo-réalisme produisait un "plus de réalité", formel ou matériel. Nous ne sommes pas sûrs toutefois que le problème se pose *ainsi* au niveau du *réel*, forme ou contenu » (nous soulignons, p. 7).

Jean-Claude Milner, professeur en philosophie et linguiste à l'Université Paris Diderot, définit la réalité comme « un tout du représentable » (1983, p. 8). Sans l'Imaginaire, explique l'auteur, « rien ne saurait s'imaginer, c'est-à-dire se représenter » (1983, p. 8), et ce qui se représente, c'est la réalité. Milner ancre donc cette définition dans la lignée de la théorie lacanienne, qui définit la réalité comme étant notre vision du monde tel que nous le percevons, soit la représentation du monde extérieur. Le symbolique, quant à lui, désigne *ce qui est véhiculé par les signifiants*, c'est-à-dire ce qui ordonne la réalité et « permet au sujet d'expulser du champ de sa représentation la réalité » (Chemana et Vandermersch, 2009, p. 492).

Par ailleurs, le concept du « réel » se définit comme ce qui est impossible à écrire et à se représenter : « l'indistinct et le dispersé comme tels » (Milner, 1983, p. 8). Il échappe au Symbolique (ce qui distingue) et à l'Imaginaire (ce qui lie et représente) :

« pour un être pris dans le tissu du représentable et du possible, le réel apparaîtra comme l'irreprésentable et l'impossible comme tels. Là donc où I [Imaginaire] instaure l'espace et le temps comme des modes spécifiables du rapport, dont le croisement détermine la forme de tout événement possible, R [Réel] y retranchera comme le hors-espace dont certaines topologies font métaphore, comme le hors-temps dont l'instant fait date, comme le hors-événement que la pure rencontre réalise » (Milner, 1983, p. 9).³

³ Pour plus de clarté, les termes [Réel], [Symbolique] et [Imaginaire] ont été rajoutés entre crochets dans la citation.

En ce sens, bien que le Symbolique et l'Imaginaire soient nécessaires à la présence de ce qui les excède – le Réel –, ils n'y donnent pas accès.⁴ Le Réel est donc cette *béance infranchissable* du nœud *R,S,I* : « [...] quelque chose jamais ne cesse d'exister [le Réel] ; quelque chose jamais ne cesse de s'écrire – si du moins, comme on le suppose, ça parle [le Symbolique] – ; quelque chose enfin ne cesse de se représenter [l'Imaginaire]⁵ ». « Cette part, cette Chose, cette butée que je rencontre dans l'assimilation du monde ou dans ma quête à me fondre en lui, cet impossible, Lacan lui a donné le nom de réel. D'où sa formule : “le réel, c'est l'impossible” » (Chaumon, 2004, p. 80).

En ce sens, puisqu'il constitue l'excédant (ou le sous-jacent) au Symbolique et à l'Imaginaire, le concept du « Réel » est-il envisageable pour analyser le cinéma de fiction des Dardenne ? Lier un mode de représentation (le cinéma) ainsi qu'un concept qui lui, échappe à tout ce qui se représente (le réalité) et à tout système de représentation⁶, cela ne comporterait-il pas un paradoxe ? À partir de quelles théories pourrait-on aborder cette problématique ?

⁴ Le Réel : « Il n'y a pas de signifiants pour dire la réalité du monde sans qu'il en reste une part, impossible à dire » (2004, p. 79-80), écrit Franck Chaumon.

⁵ Pour plus de clarté, les termes [Réel], [Symbolique] et [Imaginaire] ont été rajoutés entre crochets dans la citation empruntée à Jean-Claude Milner, 1983, p.10.

⁶ Par « système de représentation », nous désignons ici le signifiant, c'est-à-dire le « support du symbolique » (Chemana et Vanderersch, 2009, p. 492).

Lorsque l'on étudie la relation entre le cinéma et le Réel, on rencontre, bien évidemment, le terme « cinéma du réel »⁷ qui, précisément, soulève un important paradoxe : « Dans toutes les têtes, le cinéma rime avec fiction, alors le qualifier de réel ! Mais justement, [...] il s'agissait de rappeler que notre domaine de prédilection était bien le "réel", tout en affirmant une volonté et une exigence de cinéma ».⁸ Puisqu'elle désigne un *nouveau genre cinématographique* dans lequel on remarque *une tendance à la fiction* au sein des documentaires, cette appellation nous semble être trop imprécise pour pouvoir cerner la singularité du cinéma des Dardenne et comprendre l'important paradoxe du réel⁹ abordé par le cinéma de fiction.

Ce sont les théories sur le cinéma moderne (Youssef Ishaghpour pour sa théorisation de la *nouvelle fictionnalité*, Fabrice Revault d'Allonnes pour sa définition du cinéma moderne) qui nous permettront d'analyser la problématique du réel dans la filmographie des Dardenne, c'est-à-dire du réel visé par leur fiction cinématographique. La théorie de Gilles Deleuze (notamment le concept de l'image-temps, du cliché, du cinéma des corps et du *personnage-corps*) nous servira également d'assise pour aborder le cinéma des Frères. À cet effet, l'utilisation des concepts deleuziens pour défendre notre problématique est, il faut

⁷ Ce terme est apparu en 1978 dans les locaux de la Bibliothèque publique d'information (BPI), une institution hébergée par Le centre Pompidou, à Paris. (Baudouin, 2006-2007, [En ligne], hypothemuse.org/wp-content/.../

[Le_cinema_du_reel_qui_es_tu_.pdf](http://hypothemuse.org/wp-content/.../Le_cinema_du_reel_qui_es_tu_.pdf), dernière consultation 12 septembre 2011.

⁸ Baudouin. 2006-2007. [En ligne], hypothemuse.org/wp-content/.../Le_cinema_du_reel_qui_es_tu_.pdf, dernière consultation 12 septembre 2011.

⁹ Pour plus de simplicité, nous préférons écrire « réel » et non « Réel » pour désigner le concept lacanien.

le préciser, risquée. Lorsque le philosophe aborde le renversement qui s’opéra au cinéma dans les années cinquante, mouvance que les Dardenne poursuivent (nous le verrons) dans leur cinéma de fiction, Deleuze affirme que « [n]ous ne sommes pas sûrs toutefois que le problème se pose ainsi au niveau du réel, forme ou contenu. N’est-ce pas plutôt au niveau du “mental”, *en termes de pensée ?* » (1985, p. 7, nous soulignons). En énonçant cela dès la première page de *Cinéma 2. L’image-temps*, l’auteur scande donc que le problème du réel qui s’est manifesté pour la première fois au cinéma dans les années cinquante, c’est-à-dire « ne plus arriver à découper le réel et à l’organiser, mais errer en lui ; ne plus avoir la force d’agir, mais simplement celle d’essayer des postures » (Cardinal, 2010, p. 228), doit être abordé et conceptualisé *en termes de pensée*. Or, malgré les nombreux emprunts que nous ferons à la pensée deleuzienne, la question du réel – telle que nous désirons en rendre compte – ne sera pas abordée par une approche empirique transcendantale (Cardinal, 2010, XV), c’est-à-dire par une pensée du cinéma en termes de pensée. Ce qui nous intéressera, c’est *comment* ce problème de la pensée du réel (ce hiatus entre l’homme et le monde) s’exprime spécifiquement par le cinématographique, c’est-à-dire comment cela se manifeste en termes de dramaturgie, d’esthétique, d’appareillage et de jeu actorial.

Par ailleurs, si le cinéma des Dardenne se situe dans la continuité d’une mouvance qui, à partir des années cinquante, s’est mise à problématiser le réel, nous démontrerons comment les films de fiction des Frères apportent également une nouveauté à cette mouvance. À cet effet, nous déterminerons comment ces

cinéastes opèrent une re-problématisation du réel *par* leur cinéma, et comment cela provoque une « nouvelle modernité » en matière d'appareillage cinématographique.

Pour ce faire, dans le premier chapitre, il sera question de parcourir l'œuvre des Dardenne, de leurs premiers films d'intervention jusqu'à leur cinéma de fiction, afin de comprendre les tenants et aboutissants de ce passage du documentaire à la fiction. Par ailleurs, nous analyserons en quoi le cinéma fictionnel des Frères se situe dans ce que l'on désigne, dans l'histoire du cinéma, comme étant la *nouvelle fictionnalité* (Ishaghpour) ou le « nouveau récit » (Deleuze).

Dans le deuxième chapitre, il s'agira d'analyser en quoi cette *nouvelle fictionnalité* répond aux conditions d'une modernité cinématographique vouée au réel. Par l'analyse des figures scénariques et formelles du cinéma des Dardenne, nous démontrerons que la démarche des Frères vise à construire *un cinéma des béances* qui exprime une rupture du lien de l'homme et du monde.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons comment l'acteur dardennien exprime une inévidence¹⁰. Pour ce faire, nous analyserons la direction d'acteurs des Frères ainsi que le travail de dé-théâtralisation (au sens bressonien) puis de re-

¹⁰ Inévidence : « manque d'évidence du réel, du monde des choses, perçues et comprises lacunairement » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 60).

théâtralisation (tel que l'entend Youssef Ishaghpour) qu'ils opèrent. Enfin, nous analyserons le jeu de dos dans le film *Le fils*, afin de déterminer comment cette attitude du corps (Deleuze) accentue une indiscernabilité qui, nous le verrons, vise l'expression du réel.

Chapitre 1 : Du documentaire à la fiction

« André Bazin écrit dans son livre sur Jean Renoir : « [...] l'écran ne cherche pas à donner un sens à la réalité, il nous le livre comme une grille promenade sur un document chiffré.

Continuer dans cette voie. »

– Luc Dardenne, 2005, p. 53

Majoritairement (re)connus pour leur filmographie post 1996, c'est-à-dire à partir de *La promesse*, les frères Dardenne ont pourtant eu, bien avant cela, un parcours de plus de 20 ans dans le documentaire, parcours qui aura grandement influencé leur passage au cinéma de fiction. Leurs premiers pas dans le cinéma ont eu lieu à la fin des années soixante, période où l'arrivée du cinéma engagé, près du peuple, s'observe à l'échelle mondiale. En 1969, Jean-Pierre Dardenne s'inscrit en art dramatique à l'Institut des Arts de Diffusion (Louvain-la-Neuve) et y rencontre Armand Gatti, professeur, cinéaste, écrivain et metteur en scène pour un théâtre au « fond de l'air très rouge » (Aubenas, 2008, p. 44). C'est auprès de Gatti que les Frères travaillent pour la première fois en tant qu'assistants dans des pièces de théâtre et au cinéma, et qu'ils découvrent la pensée de Bertolt Brecht ainsi que d'Erwin Piscator. Ils réalisent ensuite, entre 1974 et 1977, leur première série de vidéos, laquelle est consacrée aux histoires individuelles des cités ouvrières en Wallonie. À partir de 1978, les Dardenne tournent leurs premiers documentaires,

sous la forme d'une trilogie ouvrière : *Le chant du rossignol* (1978), *Léon et son bateau* (1979) et *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (1980).

1.1 Racines documentaires

Dès leurs premières réalisations, les Dardenne s'intéressent à la révolte des résistants, à la vie quotidienne dans les quartiers des logements sociaux, au combat des militants syndicaux et aux immigrés. La question de la mémoire, de la résistance et de l'histoire individuelle et politique a toujours été au cœur de leur œuvre. Filmés à Seraing, la Meuse ou au bassin sidérurgique liégeois, paysage intime de leur jeunesse, ces documentaires sont tous consacrés à la résistance du mouvement ouvrier dans le bassin sidérurgique en Wallonie, depuis la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux importantes grèves des entreprises en 1960.

Dans *R... ne répond plus* (1981), les Dardenne réalisent l'un de leurs derniers documentaires, dans lequel ils s'interrogent sur l'avenir de la parole à travers le flot des radios libres, « cacophonie où plus aucune opinion n'est audible » (Aubenas, 2008, p. 44). À la fois testament du combat qu'ils ont mené dans le premier versant de leur filmographie, c'est-à-dire tenter de *donner la parole et faire entendre* le vécu, ce film est également l'aveu d'un constat survenu à la fin de leur parcours au sein du cinéma documentaire, constat qu'ils n'écriront qu'à demi-mots : le *Réel* ne répond plus. Enfin, tout juste avant de passer au

cinéma de fiction¹¹, les Dardenne se penchent sur le théâtre politique de Jean Louvet dans *Regarde Jonathan* (1983), et continuent de creuser une problématique qui, depuis leurs premiers vidéos jusque dans leurs tous récents films de fiction, traverse leur œuvre : « qu'en est-il de la classe ouvrière, de ses espoirs, de ses luttes ? » (Aubenas, 2008, p. 59).

En 1987, les Dardenne changent leur fusil d'épaule et réalisent leur premier film de fiction, *Falsch*, tiré de la pièce de théâtre inachevée de Kalisky, dramaturge dont l'œuvre se concentre autour du « rapport au père, [du] non-dit des familles, [de] la dérision de l'être jeté dans l'histoire » (Aubenas, 2008, p. 76). L'adaptation d'une pièce de théâtre telle que *Falsch* ne surprend pas : celle-ci se situe dans la lignée des enjeux chers aux Frères, c'est-à-dire la parole des survivants et l'histoire individuelle dans la grande Histoire. Cette fiction sera teintée de deux influences majeures, la première étant le travail d'Armand Gatti, leur maître, avec qui « ils ont clamé haut et fort que le réel n'est pas un marécage où l'on s'enfonce, se perd, se dissout mais une matière que la pensée doit pétrir » (Aubenas, 2008, p. 77), et qui leur aura appris l'essentiel, c'est-à-dire « le geste créateur [qui] ordonne le réel » (Aubenas, 2008, p. 77). La deuxième est l'étude du théâtre politique de Jean Louvet. *Falsch*, précisons-le, est une expérience charnière pour les Dardenne, d'abord puisqu'ils délaissèrent la vidéo et tournèrent pour la

¹¹ Dans *R... ne répond plus*, ils firent entre autres leur premier pas dans la fiction, en mettant en scène des personnages de fiction.

première fois en 35 mm, ensuite parce qu'ils y ont établi ce qui deviendra leur méthode, c'est-à-dire la construction d'un *lyrisme sec* :

« Il faut rester modeste, mais je reprendrai une expression de Dreyer qui dit que lorsqu'il travaille sur des adaptations de théâtre, il épure le texte. [...] Pour le texte, le jeu des comédiens, les lumières nous avons senti qu'il fallait préserver le lyrisme, mais un lyrisme qui connaît ses propres limites, un lyrisme sec. On a conservé le côté litannique, la structure des phrases mais enlevé des morceaux d'exaspération de l'écriture qui allaient forcer les comédiens à jouer "théâtre". Il ne fallait pas que le texte joue contre l'image, fasse obstacle » (Aubenas, 2008, p. 86).

Après *Falsch*, les Dardenne écrivent leur premier scénario, un court-métrage intitulé *Il court, il court le monde* (1987) qui constitue une véritable « fiction/manifeste » :

« Le premier scénario original des Dardenne énonce une peur – ne pas voir – et une certitude – il faut prendre le temps d'ouvrir les yeux. C'est une prise de position de cinéaste. Passer à côté du monde, de préférer la rapidité à la réflexion, est ce qui va réunir les personnages de cette histoire qui est aussi une parabole » (Aubenas, 2008, p. 94).

Sous une commande du Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles, ils filment ensuite *Je pense à vous* (1992), entourés d'une équipe technique dont le chef opérateur « proposait des images léchées, classiques¹² » et d'un casting d'acteurs professionnels. Ne soyons pas surpris, « dès le début ce fut le malentendu » pour reprendre les termes de Luc Dardenne (2005, p. 17), et *Je pense à vous* fut un échec cuisant pour les Frères : « plus jamais d'expérience pareille » (Aubenas, 2008, p. 104). Endettés jusqu'au cou et aigris de cette douloureuse expérience, ils prendront par la suite un temps d'arrêt de quatre ans et reviendront vers le cinéma,

¹² Jacques Aubenas, p. 104.

en rédigeant le scénario qui sera celui de *La promesse* (1996), « en essayant de retrouver l'énergie de [leurs] tournages documentaires en vidéo » (Aubenas, 2008, p. 104). À la barre de leur projet en tant que scénaristes, producteurs et réalisateurs, et entourés d'une petite équipe qu'ils auront choisie minutieusement, les Frères réalisent enfin *La promesse*, une œuvre sans concession qui marque leur entrée définitive dans un cinéma de fiction bien à eux.

Chez les Dardenne – tout comme chez le cinéaste Abbas Kiarostami –, le passage du documentaire à la fiction aura laissé ses marques. En « quasi-clandestins du cinéma », pour reprendre les termes de François Gorin¹³, ils ont notamment tourné *La promesse* dans une usine désaffectée de Seraing, région constituée de bâtisses désertées où le travail clandestin des immigrés abonde. Luc Dardenne explique : « Chez nous, 25 % des jeunes sont au chômage, et les moins jeunes sont préretraités. Ce genre de trafic ignoble est rentré dans les mœurs [...] » (Gorin, 1996, p. 37). Les Frères, également, construisent leurs scénarios de fiction à partir de faits divers entendus ici et là. Par exemple, le film *La promesse* est né d'une nouvelle impliquant des travailleurs clandestins burkinabés (Cheze, 2005, p. 74). Pour *L'enfant*, « il y avait l'image de cette jeune fille qu'[ils] avai[ent] croisée dans la rue qui poussait son landau avec une grande brusquerie » (Goudet, p. 9) ainsi que la nouvelle « sur un couple qui avait vendu son enfant »

¹³ Gorin, 1996, p. 37.

(Cheze, 2005, p. 75). *Le silence de Lorna*, quant à lui, relève d'une histoire racontée, impliquant un junkie qui avait été approché par la mafia albanaise à Bruxelles pour accepter un mariage en blanc avec une prostituée, en échange d'argent (Houdassine, 2008, p. 37).

La capacité du cinéma des Frères à résonner avec la réalité belge – par exemple, à Charleroi, qu'un mafieux comme Roger vende des travailleurs immigrés à la police n'est pas quelque chose de rare – et à *opérer* dans la réalité (à la sortie de *Rosetta*, la Belgique a mis en place *Le Plan Rosetta* pour aider les jeunes à se trouver un emploi), n'est ainsi pas fortuite : leurs fictions cinématographiques sont porteuses de vérités belges. Ce que ce cinéma donne à voir, « c'est "Belgique année zéro", mais avec trois points de suspension... »¹⁴. Également, ce que les Frères mettent en scène dans leurs fictions, c'est l'anonymat des masses, ce qui, dans le cinéma classique wallonien (appelé également « l'imagerie wallonne »¹⁵ par les Dardenne), est minoritaire : la jeunesse laissée à elle-même, les immigrés clandestins, l'exploitation humaine, le proxénétisme, l'aide sociale, les mariages arrangés, etc.

En ce qui a trait à leur technique de tournage, l'indication que les Dardenne donnent à leurs techniciens – « Faites pas de cinéma » (Gorin, 1996, p. 37) –, est

¹⁴ Cette affirmation provient de Jean-Pierre Dardenne à propos de *La promesse* (Gorin, 1996, p. 37). Toutefois, il nous semble que cette affirmation concerne tous les films qui suivront *La promesse*.

¹⁵ Luc Dardenne l'écrit notamment dans son journal *Au dos de nos images*, p. 55.

également le symptôme de leur long parcours dans le cinéma documentaire, parcours dont ils conserveront plusieurs façons de faire :

« On est parti avec le principe que la caméra est toujours en retard sur Igor, comme dans un documentaire. » [...] Souvent la caméra n'est pas à la bonne place, pour justement ne pas montrer la scène comme il aurait fallu la voir pour que les choses soient bien claires » (les Frères cités par Horguelin, 1998, p. 16).

Afin d'éviter de construire *un cinéma prévisible, confortable, établi*, les Dardenne réinventent par ailleurs continuellement leur technique. Par exemple, pour *L'enfant* et *Le silence de Lorna*, ils délaissèrent la nervosité de la caméra à l'épaule que l'on retrouvait dans leurs films précédents¹⁶. Les Frères expliquent d'ailleurs ce choix : « Sur *Le fils*, dès que nous sentions que nous refaisions un plan d'un de nos films précédents, nous le recommencions » (Cheze, 2005, p. 75).

Comment expliquer, donc, ce transfert du documentaire à la fiction, une fiction dans laquelle ils entremêlent les valeurs du documentaire ? À travers de nombreuses entrevues, les Dardenne s'expliquent toujours évasivement :

« Ils nous demandent pourquoi nous avons arrêté de faire des films documentaires et chaque fois nous répondons de manière évasive en disant que nous ressentions une limite, une résistance venant des gens que nous filmions et de la manière dont les événements se déroulaient. Résistance que l'on peut en partie vaincre par une certaine mise en scène et par le montage, mais résistance quand même et perpétuelle tentation de manipulation » (cités par Horguelin, 1998, p. 23).

¹⁶ Il est également intéressant de remarquer que la caméra à l'épaule est devenue populaire dans le cinéma commercial des années 2000, alors que dans la même période, les Frères se départirent de ce procédé.

À ce sujet, et au-delà de l'idée que l'approche documentaire ne leur permettrait plus d'outrepasser la « résistance » qu'ils désiraient franchir, nous pourrions tenter une explication. Dans leurs documentaires, les Dardenne désiraient d'abord et avant tout donner la parole à la classe ouvrière. Au terme de plusieurs années dans le cinéma d'intervention, ils ont, tel que nous l'avons souligné, réalisé *R... Ne répond plus*, un documentaire portant sur l'impossibilité de donner la parole (et de la faire entendre) aujourd'hui. Suite à cela, les Dardenne affirmèrent :

« Et puis, il nous a semblé qu'on n'avait plus la même force et le même enthousiasme pour travailler dans le documentaire. On avait l'impression d'être arrivés au bout de quelque chose. On avait le sentiment de faire dire aux gens des choses qu'on avait envie de dire nous-mêmes, alors pourquoi ne pas essayer de le dire directement ? » (cités par Horguelin, 1998, p. 14).

Il ne s'agissait donc pas, pour les Frères, d'un réel qui ne répondait plus, mais d'un réel qui ne répondait pas assez (les sujets filmés ayant notamment désormais envie de *jouer*). Les Dardenne se tournèrent donc vers la fiction cinématographique non pas pour donner la parole (tel qu'ils n'arrivaient plus à le faire dans le cinéma documentaire) mais bien pour la reprendre. Pour ce faire, les Dardenne décidèrent d'intervenir en s'appropriant du récit, du *muthos*¹⁷. La mise en intrigue (c'est-à-dire le fait de s'approprier la narration, de construire une histoire fictionnelle) est fort importante pour comprendre pourquoi la fiction leur a permis d'aborder le

¹⁷ Il faut comprendre *muthos* d'après la proposition d'Aristote, concept qui désigne la construction de l'intrigue par l'agencement (ou d'interrelation) d'actions, d'événements et de faits. Il s'agit d'une mise en récit articulée sous une logique cohérente et nécessaire (nous nous référons à l'ouvrage de Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit : pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, 2007).

réel. Pour cela, il nous faut, d'abord et avant tout, mettre en lumière les caractéristiques propres au *muthos* dardennien.

1.2 Le *muthos* des Dardenne

D'une part, le récit de fiction des Dardenne puise dans le mythe. On le remarque, notamment, dans le journal *Au dos de nos images* de Luc Dardenne, dans lequel il a transcrit quelques lignes de *La Poétique* :

« tous les cas où c'est entre personnes amies que se produisent les événements tragiques, par exemple un frère qui tue son frère, est sur le point de le tuer, ou comment contre lui quelque autre forfait de ce genre, un fils qui fait de même envers son père, ou une mère envers son fils, ou un fils envers sa mère, ces cas-là sont précisément ceux qu'il faut rechercher » (2005, p. 134-135).

Par rapport à cette citation d'Aristote, Luc Dardenne ajoute ceci :

« Pourquoi ces cas-là sont-ils précisément ceux qu'il faut rechercher ? Parce que c'est dans la famille, entre le père, la mère, le fils, le frère, la sœur que l'amour et la haine sont les plus intenses. Entre eux germent le premier puissant désir de se donner, le premier puissant désir de donner la mort, les premières terribles et fatales rivalités. Entre eux germent les premiers interdits où se joue le renoncement à ces désirs et à ces rivalités. Au commencement il y a la famille. Nous y retournerons nécessairement chaque fois que nous tentons d'inventer une histoire.¹⁸ »

¹⁸ (2005, p. 135). Cette citation de Luc Dardenne va dans le même sens que la définition même du mythe : « On trouve donc toujours une histoire primordiale, et cette histoire a un commencement. [...] Ce commencement est toujours implicite dans la série des mythes qui racontent les événements ayant eu lieu après la création ou l'apparition du monde, les mythes de l'origine des plantes, des animaux et de l'homme, ou *de la mort, du mariage et de la famille* » (Bonnetoy, 1999, p.1394, nous soulignons).

Le mythe, dans le cinéma des Dardenne, se remarque sous différentes variations dans leurs cinq films de fiction : *La promesse* porte sur le meurtre d'un père innocent ; *Rosetta* tente de s'enlever la vie (et celle de sa mère) avec du gaz propane dans la petite roulotte ; *Le fils* porte sur la mort d'un fils ; *L'enfant* nous donne à voir un père qui tue son fils (il le vend), et *Le silence de Lorna* porte sur une femme qui a gardé sous silence la planification du meurtre de son mari. Dans *Le fils*, également, on reconnaît le mythe d'Abraham : dans l'une des scènes finales, Francis porte sur ses épaules une planche de bois et suit son père symbolique, Olivier, qu'il voit de dos, tout comme Isaac portait sur ses épaules des morceaux de bois, en marchant derrière son père jusqu'à la montagne. Francis ignore qu'Olivier sait la vérité et qu'il tentera de l'étrangler pour venger son fils, tout comme Isaac ne savait pas que son père projetait de le tuer en guise de sacrifice. « Dans le silence d'Abraham, il y a l'espoir que le meurtre n'aura pas lieu, que Dieu pourvoira », écrit Luc Dardenne ; « Dans le silence d'Olivier, il y a la montée du désir du meurtre » (2005, p. 137). Le personnage d'Olivier incarne la figure du père (Abraham) mis à l'épreuve, un père qui découvre l'impossibilité de tuer (Abraham épargna son fils ; Olivier ne tuera pas Francis).

Or, qu'est-ce qu'un mythe, et que *peut-il* ? La mythologie, telle que définie dans le *Dictionnaire des mythologies*, sert à « expliquer la totalité du réel et justifie[r] ses contradictions » (Bonnetoy, 1999, p. 1393). Dans son ouvrage portant sur le récit contemporain, Marie-Pascale Huglo, également, affirme que le récit traditionnel « agence une (fausse) plénitude, celle d'un sens bien

agencé » (2007, p. 52), par un commencement, un milieu et une fin (cela équivaut, en quelque sorte, aux péripéties d'un héros du cinéma classique dans lequel il y avait toujours, *malgré tout*, une clôture). Si l'on s'appuie sur ces définitions, force est d'admettre que les Dardenne font du mythe autre chose, c'est-à-dire qu'il lui enlèvent son sens plein qui « explique et justifie à la fois l'existence du monde, de l'homme et de la société » (Bonnefoy, 1999, p. 1394), en supprimant d'abord l'une de ses principales caractéristiques : un commencement ainsi qu'une fin circonscrite. Le *muthos* du cinéma de fiction des Frères ne nous donne pas à voir le « triomphe de la concordance sur la discordance » (Leclerc-Olive, 1997, p. 48) à travers un mythe exemplaire, bien au contraire. Les éléments et les faits du récit ne s'emboîtent pas les uns dans les autres, formant un « tout » cohérent (nous y reviendrons dans le deuxième chapitre). Les Frères placent le mythe dans le monde d'aujourd'hui et provoquent une discordance, en mettant de l'avant l'inévidence de leur récit (ce que nous analyserons dans le deuxième chapitre) et celle du monde même (le réel insaisissable). Ils composent du *muthos* en « renvers[ant] la vieille hiérarchie aristotélécienne qui privilégiait [...] la rationalité de l'intrigue »¹⁹. Or, qu'arrive-t-il lorsqu'un personnage *vit* le mythe (par exemple le mythe d'Abraham pour Olivier), et que l'une des conditions du mythe – la puissance de sa clôture – est rompue ? Le récit perd alors sa signification et son exemplarité, et plonge le personnage (ainsi que le spectateur) dans l'opacité :

¹⁹ Selon la pensée de Jacques Rancière : « C'est pourquoi l'art des images mobiles peut renverser la vieille hiérarchie aristotélécienne qui privilégiait le *muthos* – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'*opsis* – l'effet sensible du spectacle » (2001, p. 8), par l'affrontement entre le régime représentatif et le régime esthétique de l'image cinématographique. Cet affrontement – entre régime représentatif et régime esthétique – ne sera toutefois pas abordé dans notre problématique.

« à travers le sacré se tissent une série de liens entre l'univers et l'homme ; c'est à travers ces liens que les hommes sont protégés de la solitude et de l'angoisse. Quand les frontières du sacré s'effondrent [...] [on] les jette dans [...] "l'insécurité ontologique", insécurité qui surgit dès que l'être sent ou pressent qu'une part de lui-même se meut loin du jeu de l'exigence sociale » (Bonnefoy, 1999, p. 1414-1415).

Voilà un enjeu de leur méthode : puiser dans le mythe et décroiser le *muthos* de sa clôture hermétique, construire une fiction dépourvue d'un sens *plein*. *Fictionnaliser*, c'est-à-dire penser la fiction comme une possibilité d'autre chose, c'est-à-dire comme un appareillage capable d'exprimer la béance qui subsiste entre l'homme et le monde.

1.3 Rupture du schème sensori-moteur et *nouvelle fictionnalité*

Dans son ouvrage *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Gilles Deleuze opère une classification des images cinématographiques à partir de la perception des signes optiques et sonores. Son ouvrage élabore une analyse du cinéma dit « classique », où le schème sensori-moteur relève d'une dramaturgie de l'action :

« Il s'agissait de percevoir dans une situation ce qui servirait à l'action, ce qui servirait à transformer ou à révéler la situation, après s'en être imprégné, après avoir trouvé en soi la force d'accomplir l'action réclamée par la situation » (Cardinal, 2010, p. 129).

Le cinéma classique de fiction est un tout organique, clos, fermé sur lui-même et continu, dans lequel on vise la clôture de la représentation, le « déroulement organico-actif inexorable vers un dénouement » (Warren cité par Garneau, 2001, p. 34). L'art des studios est ainsi, selon Youssef Ishaghpour, « une

tentative de recréer un sens et le mythe » (1995, p. 31), soit de « disposer du sens de l'existence (1996, p. 71), de lui établir un sens *plein*. Cette narrativité nous est donnée à voir à l'aide d'un dispositif cinématographique *invisible*, c'est-à-dire que tous les éléments qui manifesteraient la présence du cinéma sont réduits au minimum (l'utilisation d'un montage fluide, notamment). Lorsque l'univers de la fiction est tourné à l'intérieur des murs des studios dans lesquels on recrée le monde, une unification s'opère entre la figure et le lieu, la fiction et le monde : la fiction se donne à voir comme étant le sens même du monde. Ce « sens du monde » construit par la fiction classique est, nous l'avons vu, pourvu d'un récit agencé et cohérent.

Par ailleurs, s'il existe une approche classique qui vise à *faire sens* dans le cinéma de fiction, on peut également remarquer que les documentaires post années soixante cherchaient également cela. Tel que l'écrit Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*, le cinéma de la réalité et le cinéma documentaire avaient jusqu'alors deux mandats :

« tantôt de faire voir objectivement des milieux, situations et personnages réels, tantôt de montrer subjectivement les manières de voir de ces personnages eux-mêmes, la manière dont ils voyaient eux-mêmes la situation, leur milieu, leurs problèmes. Sommairement, c'était le pôle documentaire ou ethnographique, et le pôle enquête ou reportage » (1985, p. 195).

Bien que tournés à l'extérieur des studios, c'est-à-dire dans le monde même, ces films donnaient à voir un réel préexistant, attendu, et déterminé : « Il y avait ce que voit la caméra, ce que voit le personnage, l'antagonisme possible et *la*

résolution nécessaire des deux » (1985, p. 195, nous soulignons). Un renversement dans les modes de représentation s'est toutefois opéré dans les années soixante : « partout on enregistre ce que Gilles Deleuze appelle une "faillite des schèmes sensori-moteurs", comme si une panne générale avait envahi l'image. Faire avancer l'histoire ne va plus de soi » (Garneau, 2001, p. 31). La narrativité classique entre en crise. L'image cinématographique relève d'une perception sensori-motrice pure, c'est-à-dire qu'elle ne répond plus au schème causal de l'action : « [le personnage] est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action » (Deleuze, 1985, p. 9). Cette nouvelle perception est inséparable d'une situation optique et sonore pure. Par ce terme, Deleuze désigne une situation dans laquelle le personnage *ne sait comment répondre*. Le personnage est incapable de prolonger sa perception en mouvement qui assurerait une continuité de l'action. Il est sidéré²⁰, et cela se traduit parfois par une errance (on peut notamment penser aux personnages du cinéma d'Antonioni), ou par une maladresse excessive.²¹

²⁰ Gilles Deleuze, à propos de l'héroïne de *Stromboli* (Roberto Rossellini) : « Elle court, d'accord, mais c'est secondaire, il faut bien les faire marcher un peu de temps en temps, mais ce n'est pas ça. Elle court, et elle court jusqu'à ce qu'elle arrive à un petit mur elle toute seule, et elle lance sa grande phrase, sa grande phrase qui est quelque chose comme : "je suis finie, j'ai peur, mon Dieu c'est trop beau, c'est trop violent". [...] "Je suis finie, j'ai peur": situation optique pure. » (Deleuze, 1983. [En ligne], <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=74&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1>, dernière consultation 2 avril 2012).

²¹ Sur la maladresse et le *geste faux* : « La perception optique sonore ne se prolonge plus qu'en mouvements inadaptés frappés d'une étrange maladresse, d'un gauchissement : il tombe à côté, le geste tombe à côté tout le temps ; le type se cogne, il passe à travers, il se butte, il se cogne, ça ne va pas. Tout se passe comme si le prolongement naturel de la perception en mouvement était compromis » (*Ibid.*).

Il y a donc crise de l'image-action : il ne s'agit plus d'une dramaturgie de l'action menée par l'image-mouvement, mais d'une dramaturgie du regard que l'on remarque par l'arrivée de l'image-temps directe. Il s'agit d'un *cinéma de voyant*, tel que l'explique Deleuze, marqué par l'événement considérable qu'est le néoréalisme italien :

« C'est cela, je crois, la grande invention du néo-réalisme : on ne croit plus tellement aux possibilités d'agir sur des situations, ou de réagir à des situations, et pourtant on n'est pas du tout passif, on saisit ou on révèle quelque chose d'intolérable, d'insupportable, même dans la vie la plus quotidienne. C'est un cinéma de Voyant »²².

La causalité dramatique (cause à effet) ainsi que la continuité narrative se délient. Du *suspens du regard* propre au cinéma classique, nous faisons désormais face au regard *suspendu*. Cette rupture entraîne un tout nouveau récit, qui se détache de la logique aristotélicienne. Ce que soulève André Bazin sur le levé de la bonne dans *Umberto D* (de Sica) en est emblématique. Tout à coup, on ne filme plus l'action du personnage, nous sommes désormais *avec* le personnage, on donne à voir l'ordinaire, le quotidien : la petite bonne enceinte qui s'assied, broie du café, s'étire, baille, tire sa jambe lentement pour fermer la porte.

Plusieurs facteurs expliquent ce renversement – dans l'image et dans le récit : l'émergence de nouveaux matériaux cinématographiques, l'allègement de l'équipement technique qui rend possible la caméra à l'épaule, l'arrivée du son direct, la démocratisation des techniques cinématographiques –, facteurs qui

²² Cité par Krtolica, 2010, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=25.

permettent désormais le tournage à l'extérieur, c'est-à-dire sur les lieux de l'Histoire. Ce qui surgit dans les années cinquante relève également d'un changement des mentalités et d'une prise de conscience qui s'est opérée au sortir de la Deuxième Guerre mondiale : l'appareillage cinématographique possède les capacités techniques pour porter un nouveau regard sur notre monde.

« En d'autres termes, la caméra n'est plus seulement au service du drame, c'est-à-dire de la fiction, elle n'est plus seulement psychologisante, mais documentarisante, c'est-à-dire historique, topographique, ethnologique, sociologique. À côté de l'histoire qu'on nous raconte (le semblant de la fiction), se raconte aussi l'Histoire (le document et son effet de réalité). La révélation n'est donc plus strictement fictionnelle (mimétique et vraisemblable), elle nous renvoie à notre monde actuel, elle produit de l'historicité » (Garneau, 2001, p. 29).

Cette *révolution* se remarque d'abord dans les années cinquante avec le néoréalisme en Italie, pour ensuite s'observer à l'échelle internationale dans les années 50-60-70 : « ce qui était une possibilité chez Rossellini a pu ainsi devenir une pratique effective » (Ishaghpour, 1996, p. 72). Le cinéma direct au Québec (Michel Brault, Gilles Groulx), le Novo Cinema au Brésil (Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos), le *Free Cinema* à Londres (Lindsay Anderson), le Nouveau Cinéma en Allemagne (les Straub, Fassbinder), la Nouvelle Vague en France (Alain Resnais, Jean-Luc Godard) et la Nouvelle vague iranienne (Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf) sont des exemples de ce nouveau récit et de cette nouvelle image.

Bien qu'ils se situent ici et là dans une approche fictionnelle ou davantage documentaire, tous ces films ont en commun ce nouveau mandat : la révélation et l'exploration du monde par un *muthos* qui, nous l'avons souligné, *n'impose plus un sens*. Également, en se libérant de l'univers clos des studios, ces films ont également tous en commun de brouiller la frontière de ces deux dimensions. Tel que Youssef Ishaghpour le mentionne : « tout à coup s'est imposé avec force ce fait étrange qu'on promène acteurs, fiction et caméra dans un monde qui leur préexiste et qu'on se trouve donc en permanence à la lisière du semblant et du document » (1996, p. 62).

Ce détour dans la théorie du cinéma nous permet ainsi de comprendre que la démarche des Dardenne se situe dans la continuité de la mouvance amorcée dans les années cinquante, d'abord par la crise du récit dont leur cinéma témoigne. En effet, les Frères persistent à respecter une maxime qui s'applique à tous leurs films de fiction : « Ne pas construire d'intrigue, ne pas raconter, ne pas organiser un développement. Être avec Rosetta, être avec elle et voir comment elle va aux choses et comment les choses viennent à elle » (Dardenne, 2005, p. 66). Également, les Frères lâchent leurs acteurs dans une fiction réduite au minimum, et tournent leurs films dans le monde de la réalité (indifférent à la fiction cinématographique en cours). À travers leur *nouvelle fictionnalité*, une brèche s'ouvre alors dans la diégèse filmique.

1.4 Appareillage et extériorité

La *nouvelle fictionnalité* entraîne, nous l'avons vu, un brouillage entre le document et la fiction. La rencontre de ces deux dimensions provoque, ici et là, une confrontation, un écart. En effet, à certains moments, la fiction s'expose comme quelque chose d'extérieur à la réalité, elle se marginalise (Garneau, 2001, p. 30). Par exemple, en pénétrant l'image, le monde de la réalité (et son contexte historico-social) ne forme plus seulement une toile de fond sur laquelle se meuvent les personnages : il prend au contraire de l'importance. Le monde de la réalité et de la fiction sont mis côte à côte. Voire, le contexte historico-social participe à la mise en échec de l'action du protagoniste.

Dans la révolution néoréaliste, ce sont notamment les plans sur les ruines de l'Italie qui introduisirent la réalité du monde dans la fiction. Nous pouvons penser notamment à *Allemagne année zéro* (1948), dans lequel Rossellini filme le quotidien d'Edmund en plan large, dans les véritables décombres d'un pays. Dans la scène finale, on filme en champ contre-champ le visage d'Edmund et les ruines des immeubles. Le personnage et les décombres forment un face-à-face. Le garçon, face à « l'insupportable » du monde lui-même, se cache les yeux puis regarde à nouveau les ruines, puis se laisse tomber dans le vide. La caméra enregistre la chute du corps : le film se termine sur un plan de la ville. La réalité du monde est ainsi entrée dans la fiction, crevassant la réalité canonique que nous

présentaient jusque-là les studios de cinéma, et *dépasse les personnages*. Une béance s'installe entre l'homme et le monde.

Dans le cinéma des Dardenne, le contexte historico-social ne s'exprime pas par le monde de la réalité dans lequel le protagoniste principal erre en plan large (comme c'était le cas dans *Allemagne année zéro*). En effet, bien que tous les films des Frères soient tournés à l'extérieur, paradoxalement, les plans d'ensemble et de paysages sont absents de l'image. Le « où » ainsi que le « quand » du récit ne sont également jamais précisés. Or, les Frères réussissent tout de même à nous mettre en face-à-face avec un contexte historique et social, et d'une façon fort singulière : en nous rivant sur le corps des acteurs. En effet, ce qui se situe en hors-champ – la ville, le monde, l'Histoire²³ – met les personnages dardenniens dans une incapacité d'agir et de s'en sortir. En se resserrant sur les vêtements, les corps, les visages et les gestes des personnages, la caméra réanime toutefois ce hors-champ dans le champ, et nous situe devant du social (c'est-à-dire qu'elle rend le social implicite). Dans *Rosetta*, les Dardenne filment la jeunesse belge d'aujourd'hui (pauvre et majoritairement au chômage) en gros plan sur le corps de l'actrice, à l'aide d'une caméra *documentarisante*, c'est-à-dire qui adopte le langage du documentaire et l'applique à la fiction, en captant tous les moindres gestes d'un personnage dans son ordinaire quotidienneté. Le corps des personnages produit de l'historicité, en nous renvoyant constamment à ce hors-

²³ Un monde que nous apercevons par bribes : l'immeuble délabré dans *la Promesse*, la roulette à gaufres dans *Rosetta*, l'école de menuiserie dans *Le fils*, la cachette sous le pont dans *L'enfant*, la buanderie dans *Le silence de Lorna*, etc.

champ (le contexte historico-politique) qui dépasse le personnage. Rosetta n'arrive pas à trouver sa place en société (elle est sans emploi) : entre elle et le monde, quelque chose d'irréconciliable persiste. Entre la fiction et le document, un interstice demeure.

D'autres procédés rendent également visible et sensible l'écart entre la fiction et le document, le personnage et le monde actuel, notamment par une autoréflexivité qui témoigne de la présence du cinéma (et de sa fiction) dans le monde de la réalité. Nous pouvons entre autres penser à Kiarostami qui insère dans *Le goût de la cerise* (1997) de nombreux « cadres dans le cadre » par le jeu des pare-brises et des vitres des voitures, qui constituent tour à tour des écrans où viennent se refléter l'extérieur – la réalité. Également, lors des scènes où la caméra est dans la voiture et face à la route, la caméra de Kiarostami n'est pas subjective, mais *regardante* : « Quand la voiture entre dans une courbe ou en sort, la caméra s'égare : elle suit le mouvement bien sûr, mais toujours en regardant un petit peu plus avant, un petit peu plus loin, sur le côté, vers le vide » (de Baecque, 1992, p. 31). Le dispositif, dès lors, apparaît comme étant différencié de celui de la voiture et/ou du personnage, et se détache de sa fonction purement illustrative : il porte un regard autonome vers le monde de la réalité, en dehors de l'univers de la fiction.

Le cinéma des frères Dardenne exprime la présence du cinéma dans le monde même, mais différemment, c'est-à-dire par la manifestation régulière des « défaillances » de l'appareillage cinématographique. En effet, on remarque des décalages au sein de la fiction : la caméra qui peine à suivre un acteur, les sons que l'on capte mal, la caméra qui frôle la tête de Rosetta, le montage hachuré, l'image floue, les sautes d'axe, la caméra qui se bute sur le visage – ou la nuque – d'un acteur et qui ne sert plus la psychologie des personnages. Par exemple, dans les premières scènes du film *Rosetta*, la caméra des Dardenne déjoue la jeune fille (qui est en train de courir) en prenant des raccourcis, procédé radical qui marque une différence entre l'appareillage cinématographique et la fiction en cours. Lorsque la caméra s'immobilise car elle n'arrive plus à suivre Rosetta, la fiction se poursuit *malgré tout* en hors-champ (Rosetta qui fuit les policiers) et échappe au dispositif.

Dans les films qui expriment l'extériorité de l'univers de la fiction vis-à-vis du monde de la réalité²⁴, tels que ceux des Dardenne, on remarque ainsi une déliaison entre les deux instances (fiction, monde), un écart qui nous donne à voir simultanément la fiction cinématographique et ce qui lui échappe, des personnages et des acteurs, une narration fictionnelle et un discours sous-jacent.

²⁴ J'emprunte ce concept à Michèle Garneau, 2006, p.29. Au sein des études cinématographiques, ce concept traverse également la pensée de Youssef Ishaghpour dans son ouvrage *Le cinéma* (1996) et *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui* (1995).

Cette déliaison (ou cet écart) marque une fêlure entre la figure, le lieu, le personnage et le monde. Kiarostami vise juste en affirmant qu'il s'agit-là d'un cinéma qui « reconstrui[t] le réel » (Ciment, 1997, p. 100). La problématique du « réel », au sein de cette *nouvelle fictionnalité*, s'impose d'elle-même. Ce que le *nouveau cinéma* met en œuvre – l'irruption (et la confrontation) de la réalité dans la fiction –, provoque une friction, une faille, une rupture, ou un interstice qui répond à la définition lacanienne du réel – *cette part, cette Chose, cette butée que je rencontre dans l'assimilation du monde ou dans ma quête à me fondre en lui, cet impossible*.

Or, plus on étudie les effets de réel dans la fiction, plus on rencontre certaines conditions de la modernité cinématographique. Plusieurs auteurs ont en effet soulevé, ici et là, l'étroite relation entre le renversement des années cinquante (un phénomène qu'ils désignèrent comme l'avènement d'une mouvance moderne) et « l'irruption » du réel au cinéma. André Bazin a pour sa part défendu l'idée d'un réel *visé* : « Le réel n'était plus représenté ou reproduit, mais "visé". Au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néo-réalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu » (Deleuze sur Bazin, 1985, p. 7). Jacques Rancière porte également un constat sur la relation entre le réel et la modernité, dont l'un des témoins exemplaires, explique-t-il, est Roberto Rossellini : « l'inventeur d'un cinéma de l'imprévu, opposant au récit classique la discontinuité et l'ambiguïté essentielles du réel » (2001, p. 145). Ishaghpour, en reprenant la problématique de Bazin, désigne par ailleurs cette nouvelle démarche comme étant la *révélation du*

réel, c'est-à-dire un monde révélé par le dispositif cinématographique : « Un monde libéré de “la subjectivité”, comme fondement ou maîtrise, et aussi de “la signification”, et rendu enfin visible » (1995, p. 66).

Or, puisque le Réel désigne le *sous-jacent* d'après la définition lacanienne, il nous semble plus juste d'affirmer que ce nouveau cinéma parvient à exprimer, par l'appareillage cinématographique, la présence de cette *Irreprésentable Chose* qui ne saurait toutefois être rendue visible, ni révélée. Il s'agirait plutôt d'un cinéma qui *pose le problème du réel*,²⁵ et dans lequel on reconnaît une mouvance moderne. À partir de la pensée de Fabrice Revault d'Allonnes, qui demeure somme toute fort pertinente puisqu'elle examine la modernité en deux axes (selon son rapport à la réalité, ou selon son rapport au réel), nous verrons comment les films dardenniens poursuivent cette mouvance moderne. En nous appuyant sur les concepts de cet auteur, nous examinerons les procédés formels (du point de vue du scénario, de la caméra, du son et du montage) qui provoquent une problématisation du réel au sein de la fiction cinématographique des Frères Dardenne.

²⁵ J'emprunte cette expression à Edgar Morin dans sa préface du *Catalogue du festival du Cinéma du réel* au centre Pompidou en 1980 : « Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel ». Cité par Michel Brault (Cornellier et Frigon, 2004, [En ligne], http://cinema-quebecois.net/01_hiver_2004/entretien_cornellier_frigon.htm).

Chapitre 2 : Le cinéma des béances

« La forme apparaît. Impossible d'y échapper.
Et pourtant quelque chose doit y échapper. »
- Luc Dardenne, 2005, p. 26

Fabrice Revault d'Allonnes réfute les délimitations historiques pour définir le classicisme et le moderne, rejetant ainsi l'idée de l'ancien (le classicisme, ou avant les années 1950, pourrait-on dire) et de l'actuel (le moderne, c'est-à-dire à partir des années soixante). En considérant le classique et le moderne en termes de *galaxie stylistique*, la proposition de l'auteur est campée dans l'esthétique : il définit classicisme et modernité « en opposant deux gestes ou principes, deux concepts ou paradigmes » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 10), autour desquels se sont organisées plusieurs tendances.

Pour l'auteur, le classicisme propose une représentation d'un monde organisé rendu lisible, un monde pré-traité et pré-interprété et dont la conception a été déterminée avant le tournage. La modernité se présente quant à elle comme un geste fondamentalement documentaire : « Face à la représentation d'un monde trop factice ou trop lisse, [...] certains réalisateurs ont voulu tourner leur caméra vers le monde même, "tel" ou "brut", pour rendre compte de ce monde comme il

va ou ne va pas » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 9). De ce fait, l'auteur théorise ce qu'il désigne comme étant les deux grandes voies de la modernité cinématographique : mettre en place un dispositif cinématographique voué à « l'insignifiance de la réalité », ou à « l'inévidence du réel », « selon que le réalisateur se place et replace le spectateur face à la réalité ou face au réel » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 11).

2.1 Le cinéma de l'insignifiance de la réalité et de l'inévidence du réel

La première voie de la modernité se définit par une posture que les cinéastes adoptent face à la réalité. Tout d'abord, il faut comprendre « l'insignifiance » théorisée par Revault d'Allonnes selon l'idée de la non-signification des choses (1994, p. 60). Les cinéastes de l'insignifiance de la réalité tentent ainsi « de ne pas charger de sens le monde imagé [...], de ne pas imposer un plein sens évident » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 12), ce que le cinéma classique, au contraire, tente de faire par des procédés techniques et des métaphores qui octroient au monde une signification spécifique, préétablie et assurée. Certains films d'Éric Rohmer, notamment *La Collectionneuse* (1967), *Pauline à la plage* (1983) et *Le rayon vert* (1986), sont emblématiques de l'insignifiance de la réalité. Il s'agit ainsi d'une pratique naturaliste-réaliste, c'est-à-dire que le langage cinématographique est utilisé de façon restreinte en vue de représenter l'absence de signification du monde : plan fixe, variation scalaire discrète, utilisation restreinte des mouvements de caméra et de musique, éclairage

naturel, etc. Le jeu de l'acteur, également, est travaillé en ce sens : il faut limiter la gestuelle théâtrale, abandonner les habitudes acquises et retourner au corps en vue de faire surgir un jeu naturel capté via l'unicité de la prise.

La deuxième voie de la modernité cinématographique se tourne quant à elle vers le réel. Revault d'Allonnes la nomme « l'inévidence du réel », une appellation judicieuse qu'il faut comprendre en connaissance de cause des propos de Jacques Lacan, soit : « le réel commence là où le sens s'arrête » (Lacan cité par Revault d'Allonnes, 1994, p. 60). Le terme « inévidence » se définit, tel que nous l'avions précisé, comme un « manque d'évidence du réel, du monde des choses, perçues et comprises lacunairement » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 60). Également, l'auteur définit le « réel » comme ce qui est sous-jacent au symbolique, et *résiste* : c'est « cette espèce de manque, de trou entre la réalité et nous » (1994, p. 11).

Ainsi, comment cette « inévidence du réel » peut-elle être rencontrée au cinéma ? Pour reprendre les mots de Luc Dardenne : peut-on vraiment aborder le réel par la fiction ? Comment peut-on tenter de capter, de reproduire et de cerner la béance, entre le monde et la réalité, via le dispositif cinématographique ? Comment peut-on provoquer la discordance (crever la bulle, un trou, un cadre) au cinéma ?

Fabrice Revault d'Allonnes affirme que pour aller « dans le sens du “pas de sens” » (1994, p. 29), les cinéastes de la modernité effectuent un travail important

au niveau du dispositif cinématographique (variation scalaire, caméra à l'épaule, décadrage, montage hachuré, sautes et autres procédés) en vue de transcrire, d'exacerber et de matérialiser l'opacité. Ils tendent ainsi vers ce que l'auteur désigne comme le « sous-réalisme », c'est-à-dire une volonté de dépasser, de transgresser et de transcender le naturalisme ou le réalisme ainsi que « l'insignifiance » des choses et du monde, pour faire surgir, cerner et/ou déduire ce qui, sous-jacent, *résiste*. Si la première voie de la modernité cinématographique exprime l'absence de sens rencontrée, les cinéastes de la deuxième voie « la relaient, l'amplifient en signification d'une béance : ils ne rendent pas tant la réalité que le contact au réel » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 20).

D'après ce cadre théorique, le cinéma des frères Dardenne peut sembler partagé entre les deux tendances, voire, un même film peut varier entre ces deux voies de la modernité. À prime abord, même, la photographie des films dardenniens ainsi que l'allure naturaliste de leurs personnages situent l'œuvre des cinéastes belges dans une approche *vériste*, ce qui lui vaut d'ailleurs communément l'appellation de « cinéma réaliste », ou « cinéma social ». Toutefois, le travail important qu'ils effectuent au niveau du dispositif (ce qu'ils donnent à voir et comment ils le donnent à voir, et ce dans tous leurs films de fiction) déborde largement des cadres de la démarche « réaliste » de la première voie moderne, et nous amène davantage à devoir considérer leur cinéma sous l'angle de la deuxième posture de la modernité cinématographique, soit « l'inévidance du réel ». En effet, l'écriture cinématographique prononcée de leur

filmographie impose une signature singulière, et fort complexe, d'un cinéma qui certes exprime ici et là une « absence de sens » des choses, mais davantage et surtout, cherche à traquer, capter, provoquer ou matérialiser la béance rencontrée dans le monde même.

Pour cela, il semble que les Dardenne ont en quelque sorte renoué avec la « modernité » du cinéma des premiers temps. En effet, l'univers filmique de ce cinéma était discontinu et l'enchaînement de plans, sans raccord.²⁶ Tel que l'affirme Ishaghpour :

« Les premières “Vues” Lumière étaient indépendantes les unes des autres et sans souci de cadrage expressif. Lorsqu'on a commencé à raconter des histoires, on s'est alors préoccupé de cadrer et on a collé, les uns derrière les autres, plusieurs de ces tableaux, dont chacun était une entité autonome » (1996, p. 23).

Or, très tôt dans l'histoire du cinéma, il est intéressant de remarquer que l'on a voulu boucher ces « béances » entre les plans : la succession des plans est alors passée du « simple collage au “montage” » (Ishaghpour, 1996, p. 26). Le désir de clôture filmique, d'établir une continuité narrative, de rendre le montage transparent et d'imposer un sens s'est établi – et renforcé – à travers le cinéma dit « institutionnel », que l'âge d'or des années 30 aura mené à son apogée. Dans les années cinquante, si la modernité cinématographique s'est ensuite affirmée par le plan-séquence et la prise de vues de longue durée, c'est-à-dire par « de nouvelles techniques qui exclu[aient] les manipulations de l'image et du montage et

²⁶ Ishaghpour écrit : « Au départ, l'univers filmique reste ouvert, rempli de trous, de discontinuités, de saccades, comme une narration exposée devant le regard » (1996, p. 26).

laiss[aient] le réel apparaître dans toute son “ambiguïté” » (Ishaghpour, 1996, p. 100), nous serait-il possible d’affirmer qu’un cinéma tel que celui des Frères travaille une « nouvelle modernité »²⁷ en renouant – volontairement – avec les « béances » des premiers films ? À l’opposé de la lenteur d’un cinéma moderne tel que celui de Michelangelo Antonioni, les Frères utilisent la vitesse et le mouvement saccadé²⁸ pour *exprimer* eux aussi une rupture : « besoin irrépensible d’images et de sons qui vibrent, crient, frappent des pieds et des mains jusqu’à faire crever la bulle. Un trou. Un cadre » (Dardenne, 2005, p. 9). Or, bien que Revault d’Allonnes n’aborde pas la problématique de ce que nous désignons comme la « nouvelle » modernité au cinéma, sa proposition sur le cinéma moderne (dans son appellation la plus générale) nous offre un cadre théorique pertinent.

2.2 Figures scénariques de l’inévidence du réel

L’inévidence du réel, selon Fabrice Revault d’Allonnes, peut d’abord s’exprimer au cinéma de façon scénarique :

« Le récit peut s’ouvrir à la béance, à l’errance, à la vacuité ou au vide existentiel, radiographie le hiatus entre homme et femme, ou encore, comportera des absences, lacunes, manques, sera carrément troué, le récit peut exprimer sa propre impossibilité à être » (1994, p. 24).

Les scénarios de ce cinéma moderne s’articulent donc autour d’une idée : « Le lien entre l’homme et le monde est enfoui, ne fait plus évidence » (Revault d’Allonnes,

²⁷ Le terme « nouvelle modernité » est emprunté à Youssef Ishaghpour : « La réflexion détermine la (nouvelle) modernité du cinéma » (1996, p. 66). Par « réflexion », l’auteur signifie la « dimension de réflexivité » du cinéma moderne (1996, p. 72).

²⁸ Luc Dardenne admire notamment le *Manifeste du futurisme* (1909) de Tommaso Marinetti.

1994, p. 21). Plusieurs cas de figures en découlent – l'incommunicabilité et la tragédie ontologique ou existentielle en sont deux –, cas de figures que l'on peut notamment observer dans le cinéma de Philippe Garrel, de Raymond Depardon ou de Michelangelo Antonioni.

2.2.1 Incommunicabilité

La figure de l'incommunicabilité, de la solitude et du hiatus entre les êtres relève d'un échange problématique : « ça ne communique plus entre soi et l'autre, entre soi et soi » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 22). Dans le cinéma des Dardenne, l'incommunicabilité se manifeste d'abord dans la posture des personnages: les protagonistes sont rarement filmés ensemble dans l'image et, le cas échéant, soit ils seront assis l'un à côté de l'autre, ou dos à dos dans le cadre, ou alors l'un des deux individus sera hors foyer. Si deux personnages communiquent ensemble (de façon toujours expéditive), ils se regarderont l'un à la suite de l'autre mais jamais en même temps, évitant tout face-à-face, d'où l'impossibilité d'un véritable échange. La façon dont les personnages occupent l'espace provoque de ce fait une distance constante entre eux.

L'incommunicabilité, également, se manifeste à travers un thème récurrent dans la filmographie dardennienne, soit la transmission générationnelle difficile,

voire impossible²⁹. La jeune fille dans *Rosetta* n'a pas de père et sa mère est alcoolique ; Roger dans *La promesse* incarne moins le rôle d'un père que celui d'un patron pour Igor, Francis n'a pas de famille dans *Le fils* et l'enfant d'Olivier est décédé, Sonia et Bruno dans *L'enfant* sont deux jeunes enfants-adultes qui ne peuvent pas assumer leur rôle de nouveaux parents, et dans *Le silence de Lorna*, la plupart des personnages sont des immigrés clandestins sans famille. L'incommunicabilité propre à l'inévidence du réel se manifeste ainsi sous différents symptômes – impossibilité de communiquer, difficile passation entre les personnages, éclatement du noyau familial, communauté perpétuellement fragmentée et dysfonctionnelle, dislocation générationnelle, impossible filiation –, symptômes qui soulignent un éclatement du collectif que les frères Dardenne mettent en scène.

2.2.2 Tragédie ontologique ou existentielle

La deuxième figure scénarique de l'inévidence du réel est la tragédie ontologique ou existentielle. Celle-ci se manifeste sous une intraitable singularité des êtres ainsi qu'une impossibilité d'établir un rapport harmonieux avec autrui et avec soi-même (Revault d'Allonnes, 1994, p. 24). Dans le cas du cinéma dardennien, cette difficulté à *être* se remarque particulièrement par la grande solitude dont souffrent tous les personnages, en raison d'un « scandale

²⁹ Dans le cinéma dardennien, il s'agit d'un éclatement familial qui nous fait penser au cinéma de John Cassavetes - *A Child Is Waiting* (1963), notamment - ainsi qu'à la filmographie de Maurice Pialat, plus particulièrement *À nos amours* (1983).

social ordinaire, externe », tel qu'Alain Bergala le définit dans sa préface de *Cinéma révélé*, de Roberto Rossellini (1984, p. 14). Par scandale externe, Bergala désigne le comportement d'un individu qui menace la cohérence interne des codes et des valeurs d'une société (1984, p. 14). La filmographie dardennienne, à cet effet, comporte des personnages qui se situent en marge d'un système qu'ils tentent de contrecarrer (*La promesse*), dans lequel ils luttent pour survivre (*Rosetta*), dans lequel ils ne se reconnaissent pas ni ne peuvent assumer un rôle social qu'on leur impose (*L'enfant*), voire même, un système qui finira par les rendre fous (*Le silence de Lorna*). Aucun des personnages dardanniens n'est heureux dans la précarité de sa condition, tous se situent à l'écart d'un système qui les dépasse, c'est-à-dire « au milieu de l'inextricable » (Masson, 2008, p. 7), et tous magouillent pour s'en sortir.

Dans *La promesse*, le père héberge des immigrants clandestinement et enterre un homme gravement blessé (mais toujours en vie) afin d'éviter les démêlés avec la police ; dans *Rosetta*, la mère de la jeune fille est alcoolique, prostituée, sans emploi réel et sans volonté de s'en sortir; dans *Le fils* Francis a tué un gamin et se déculpabilise en affirmant « qu'il a fait son temps en prison », dans *L'enfant* Bruno vole et fait du trafic humain (il vend son propre fils) et dans *Le silence de Lorna*, la protagoniste se marie pour obtenir sa citoyenneté belge et faire de l'argent, en passant sous silence la planification du meurtre de Claudy. Le cas du film *Le fils* est peut-être l'exception à cette tendance : Olivier est le seul individu

dardennien socialement acceptable, qui se situe dans une classe ouvrière avec un emploi stable.

Par ailleurs, les personnages dardanniens souffrent d'une difficulté à *être* en raison d'un scandale interne, c'est-à-dire en raison d'un événement « qui affecte de l'intérieur la conscience que le personnage a du monde et de lui-même » (Bergala, 1984, p. 14). En effet, ils seront tous frappés par un événement perturbateur qui provoquera en eux une énigme ou une secousse morale : être confrontés aux conséquences de la collaboration à la mort d'un homme (*La promesse*), d'une trahison (*Rosetta*), de la possibilité de se venger (*Le fils*), de la vente de son propre enfant (*L'enfant*) ou d'un meurtre (*Le silence de Lorna*). De ce scandale pour la conscience, nous explique Alain Bergala, surgit la grande solitude des personnages, un écart entre soi et le monde, entre soi et les autres qui deviendra précisément un enjeu du cinéma des Dardenne.

Le scandale pour la conscience deviendra la mise à l'épreuve qui positionnera les protagonistes dardanniens dans une impossibilité (impossibilité de ne pas trahir, impossibilité de tuer, impossibilité de se venger). Tel que l'écrit Bergala, « le scandale [...] est une figure de l'hétérogène, du hiatus, de la confrontation, de la cassure, du sur-place, de la répétition » (1984, p.16). Cette figure est le symptôme d'une rupture de lien, pour certains irrévocable, entre le monde et eux. Lorna est la protagoniste la plus affectée par cela : se croyant responsable du meurtre de Claudy, elle ne survit pas à ce scandale de la conscience

et s'écarte du monde extérieur (en perd même la parole). Ce personnage qui n'en peut plus nous rappelle entre autres *A Woman Under the Influence* (1974) de John Cassavetes, c'est-à-dire Gena Rowlands prise au milieu de l'inextricable.

Enfin, d'un point de vue scénarique, l'inévidence du réel peut se manifester de façon métaphorique à condition, nous explique Fabrice Revault d'Allonnes, qu'elle soit « rencontrée dans le monde même, non pas fabriquée-instaurée comme dans le classicisme, qu'elle soit fondée en nature, boulonnée-écrasée sur le réel, documentarisée » (1994, p. 20). Cette butée sur le réel se remarque dans le cinéma des Dardenne par l'insistance avec laquelle on filme le quotidien des personnages : la routine d'Igor qui collecte les immigrants dans *La promesse*, la banalité quotidienne de Jérémie dans *L'enfant* (quêter de l'argent, vols à répétition, revendre des objets usagés), le parcours de Rosetta (aller chercher ses bottes d'eau cachées, passer sous la clôture, construire sa canne à pêche), le quotidien d'Olivier dans *Le fils* (travailler à l'école de menuiserie, s'étirer le dos, laver sa vaisselle), la routine de Lorna (travailler chez le nettoyeur, faire le ménage, se préparer pour aller dormir), etc.

Ce « monde insaisissable », également, s'exprime de façon métaphorique à travers l'univers urbain dans lequel évoluent ces individus. Ce monde, capté par des couleurs froides et une lumière « continûment blanchâtre ou grisâtre »

(Revault d'Allonnes, 1994, p. 30) semble en effet opaque, dur, lourd, comme une masse impénétrable, puisque tout est construit en guise de mur : omniprésence du béton, absence de paysages, quartiers défavorisés, lieux de tournage limités, répétitifs et dans lesquels on préconise systématiquement les petites pièces (l'effet de cloisonnement est renforcé par une caméra constamment rivée sur les corps). De nombreuses scènes contribuent également à exprimer une inévidente : dans le film *L'enfant*, par exemple, lorsque Jérémy fait tournoyer son bâton sur l'eau durant un long plan-séquence, l'inévidente du réel s'y manifeste de façon métaphorique, à travers l'ondulation de l'eau, la répétition du geste ou au détour d'un reflet sur l'eau. Comme si, *au-dessus* ou *en-dessous* de cette masse limpide sur laquelle s'attarde longuement *et* le personnage *et* la caméra, quelque chose d'insaisissable *résistait* et devenait précisément ce que le cinéma de fiction des Dardenne tente d'exprimer.³⁰

2.3 Enjeux formels de l'inévidente du réel

Le *lyrisme sec* qui caractérise le deuxième souffle de leur carrière, c'est-à-dire leur cinéma de fiction, découle d'une approche extrêmement exigeante. Cinéastes réputés pour le nombre important de reprises, travaillant à partir d'un scénario détaillé – mais qui demeure somme toute à ciel ouvert –, et refusant tout découpage technique, les Dardenne cherchent, dans le vif du tournage, quelque

³⁰ On retrouve également cela chez Kiarostami : les canettes ou les pierres qui roulent dans *Et la vie continue* (1992).

chose qui *échappe à la fiction* : « Il faut chercher en permanence » (les Frères cités par Cheze, 2005, p. 75). Ils problématisent le réel à l'aide d'un appareillage cinématographique qui exprime la butée, la béance. En termes de découpage et de montage, Fabrice Revault d'Allonnes définit cette écriture particulière :

« [...] ce pourra être les champs-contrechamps soulignant une incommunicabilité, un hiatus entre êtres, entre sexes [...] ou encore, avec de la saute, de la rupture. Ce sera plus largement le (non-)raccord entre deux objets ou sujets, deux choses ou deux êtres hétérogènes, marquant une béance, sous la forme d'une disjonction, d'une impossible totalité harmonieuse » (1994, p. 27-28).

2.3.1 Montage

L'une des singularités formelles du cinéma dardennien réside dans l'inexistence du champ contre-champ. Pour filmer les échanges verbaux, la caméra bascule d'une tête à l'autre en isolant chacun des personnages dans le cadre, ou demeure braquée sur le visage d'un seul acteur, rendant impossible la formation d'un lien symbolique entre les deux individus. Par ailleurs, la rupture, la saute et le non raccord provoquent une disjonction qui impose un rythme en état de tension constant : *Rosetta* et *Le fils*, tout particulièrement, ne semblent pas avoir de montée, de point culminant ni de détente. La non-continuité du mouvement ainsi que les faux raccords contribuent également à maintenir une représentation dans laquelle tout est toujours « à vif ».

La caméra à l'épaule est instable et mobile (tout comme le corps des acteurs, en mouvement incessant), on n'y dénote aucune transition esthétique

(procédés par fondus, par exemple) et les coupes ont lieu avant que l'action ne soit terminée. À ce travail important au niveau du montage, il est possible d'ajouter que le cinéma des Dardenne en est un d'obstacles. Combien de portes Olivier (*Le fils*) rencontre-t-il lorsqu'il traverse le corridor de l'école de menuiserie, avec une caméra qui le suit derrière lui ? Combien de fois apercevons-nous Igor (*La promesse*), Rosetta, Bruno (*L'enfant*) et Lorna (*Le silence de Lorna*) traversant des rues ou des boulevards, où les allers-retours des voitures entrecoupent leur parcours ? Cette tendance à peupler d'obstacles le parcours des personnages est également ce qui détermine les plans de coupes du montage.

Par exemple, Rosetta rencontre des portes fermées qui ne s'ouvrent pas, se cogne sur des pentures et poursuit sa course en cherchant une issue, toujours captée de près par un dispositif qui tente de la suivre. En pourchassant le corps de l'actrice, la caméra rencontre également des portes qui se referment, des murs, des casiers, des barrières, provoquant un écart, marquant une impossibilité : celle de capter dans son intégralité la course folle d'un corps insaisissable, qui cherche une sortie de secours. Nous pouvons compter onze obstacles rencontrés dans les trois premières minutes du film : des portes que la protagoniste n'arrive pas à ouvrir, ou qu'elle referme devant la caméra, des barrières qu'elle contourne, et que la caméra ne peut franchir. Le parcours de l'actrice est donc ainsi fait qu'il provoque des coupes franches, laissant bredouille le dispositif qui tente de la suivre, de peine et de misère. Lorsque les policiers réussissent à forcer la porte pour faire sortir la jeune fille de la pièce où elle s'est enfermée (dans la première séquence du film),

la caméra se situe dans le tumulte des corps qui s'entrechoquent. L'actrice se débat, s'agrippe à tout ce qu'elle peut et lutte contre les agents de sécurité. Le dispositif captera cette résistance qui prendra fin par une coupe franche, alors que l'actrice était toujours en train de se débattre. Sans transition, le plan suivant nous conduit vers une autre séquence, faisant fi de toute continuité spatio-temporelle ou de raccords de mouvement qui contribueraient à construire une totalité harmonieuse dans ce qui nous est donné à voir. Cette conception du montage ainsi que l'utilisation d'une caméra à l'épaule agitée, traquant le parcours du corps hystérique de l'actrice, provoquent ainsi une résistance s'opérant dans ce qui est représenté (un personnage qui tente de s'échapper), de même que dans le langage cinématographique.

De nombreuses scènes entre Riquet et Rosetta comportent également une syntaxique de la « résistance », par exemple lorsque Riquet apprendra que Rosetta l'a trahi et qu'il la pourchasse en motocyclette. L'actrice tente de lui échapper, disparaît et réapparaît dans le cadre, se cachant derrière un mur de béton, montant puis redescendant des escaliers, filmée de gauche à droite de l'écran, sans souci de raccord. L'image est agitée, parfois très sombre (lorsque l'actrice court sous un pont), et le bruit de la motocyclette, obnubilant. L'utilisation systématique de barrières dans le parcours des personnages et la mise en place d'un montage toujours « à vif », qui résiste à filmer l'intégralité d'une action, compose ainsi une forme filmique qui se situe en plein cœur d'une dislocation formelle propre à « l'inévidance du réel » théorisée par Revault d'Allonnes.

2.3.2 Caméra

Certains mouvements de caméra participeront également à l'expression d'une inévidente : « tels que les panoramiques soulignant l'impossibilité à appréhender le monde et à s'y appréhender [...] » (1994, p. 27), ou alors « la caméra plongée dans la mêlée ou flottant au fil d'une dérive [...] » (1994, p. 27). À cet effet, le cinéma des Dardenne préconise une caméra à l'épaule qui, en pourchassant les personnages dans un rapport de proximité extrême, est constamment plongée dans « l'agir » des personnages, et provoque constamment des zones hors foyer. Dépourvus de découpages techniques, les Dardenne filment et (re)filment obstinément la mêlée des corps, en évitant de tout capter : « Peut-être aussi que ça correspond à une époque d'incertitude », expliquent-ils (les Frères cités par Horguelin, 1998, p. 16).

Par ailleurs, bien que leurs films comportent très peu de panoramiques et de travellings, certains mouvements de caméra sous-entendent une autonomie au niveau du dispositif : l'une des premières scènes du *Fils* en est un excellent exemple. En effet, lorsque Olivier espionne Francis dans le bureau de la responsable du centre d'apprentissage, la caméra morcelle le corps de l'acteur. D'abord braqué en gros plan sur sa main droite, le dispositif se déplace ensuite vers la gauche et, toujours dans un rapport de proximité extrême, capte l'avant-bras d'Olivier, puis l'épaule droite et enfin, le visage. La caméra se décolle ensuite du faciès d'Olivier *en train d'épier* ce qui se situe en hors-champ, pour aller se

positionner *par-dessus* l'épaule de l'acteur. Le dispositif prend alors part à l'action en épiant à son tour ce qui, jusqu'alors, ne lui était pas accessible. Par le *regard* de cette caméra *voyeuse*, nous apercevons ensuite, dans une infime partie de l'image, la main d'un adolescent (Francis) en train de signer des papiers. La presque totalité de l'image est alors composée d'une zone hors foyer (voir annexes, figure 1).

Ce détachement de la caméra du corps d'Olivier (qu'elle traquait et fragmentait obstinément) amène ainsi l'idée d'un dispositif qui se détache de l'acteur et qui, en s'intéressant au hors-champ, cherche à percer l'énigme et à *faire voir*, à *faire sens*. Or, la caméra ne réussit, au final, qu'à capter la portion d'un tout (la main de Francis) et provoquer une « fragmentation relayant-amplifiant l'inévidence » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 28). Dans un dernier mouvement de caméra qui clôt la scène, le dispositif revient ensuite sur le visage d'Olivier et ne cessera de *dé-visager* et *re-visager* l'acteur, tout au long du film (en tournant autour de celui-ci, en provoquant des effets de focus et de hors focus, etc.). Ce morcellement des corps, accompagné d'un montage discontinu, d'actions inaccomplies et d'un dispositif laissé bredouille, provoque ainsi une vision partielle des choses, d'un monde dont on n'aperçoit que des bribes et dont on n'arrive pas à tirer un « tout ».

2.3.3 Son

Dans le cas du cinéma des Dardenne, il faut d'abord mentionner que la musique extradiégétique est absente³¹, « pour ne pas boucher les yeux » (Dardenne, 2005, p. 85). La musique intradiégétique, d'ailleurs, se fait très rare et sera utilisée entre autres dans *La promesse*, alors qu'Igor et Roger chantent ensemble dans un karaoké : elle rassemble, l'instant d'une (seule et unique) chanson, le père et son fils. Par ailleurs, le son, explique Fabrice Revault d'Allonnes, participe également à l'expression d'une inévidance. Les sons urbains (dans les plans en extérieur) brouillent le dialogue des personnages, les entrecourent, ou les étouffent. Également, « par sa brutalité, sa sécheresse, son impact, [le son] particip[e] à la butée sur le réel dur » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 29).

La motocyclette de Jérémy dans *La promesse*, le bruit de la scie dans *Le fils* ainsi que le vrombissement des voitures dans *L'enfant* sont aussi des exemples de sons qui agissent à titre de « clochette[s] du réel » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 30), par leur impact sonore, leur insistance et leur omniprésence. La scène finale du film *Rosetta* est à mentionner, car non seulement le bruit de la motocyclette qui tourne autour de Rosetta est-il obnubilant, mais il est également ce qui singularise Riquet. En effet, dans cette séquence, la présence de Riquet est davantage *entendue* qu'elle n'est *vue* dans l'image : c'est par un travail au niveau du son que

³¹ À l'exception du générique du film *Le Silence de Lorna*.

le personnage – en hors-champ – manifestera sa menace envers Rosetta. Cette idée du son qui singularise chaque être et chaque chose du monde est également une caractéristique formelle de l'inévidence du réel.

Par ailleurs, Revault d'Allonnes dénote trois enjeux sonores de l'inévidence : « la solitude ontologique (on ne se parle plus) », « le silence qui figure de l'incommunicabilité » et « le désordre existentiel (on ne s'entend plus) » (1994, p. 30). La scène du souper entre Rosetta et Riquet (*Rosetta*) comporte ces trois enjeux. En effet, les deux protagonistes seront d'abord confrontés à un contexte particulier (un repas en tête-à-tête) où il y aurait normalement socialité. Or, ceux-ci ne se regardent pas et ne se parlent que très peu : nous sommes dans « la solitude ontologique (on ne se parle plus) ». Ensuite, les bruits forts, aigus et secs de leurs ustensiles qui se cognent sur leurs assiettes, le son des bouteilles de bière qui s'entrechoquent, des verres sur la table, des bouchons qui se débouchent contrastent avec l'absence de dialogues entre ces deux personnages. Les bruits d'ustensiles sembleront de ce fait accaparer tout l'espace et, en détonnant avec la pesanteur du silence, renforceront paradoxalement la béance, le fossé entre les deux jeunes gens. Cette rencontre entre « la figure de l'incommunicabilité » (le silence) et la sécheresse des choses du monde qui s'entrechoquent ne cessera d'invoquer et/ou d'accentuer un vide. Enfin, lorsque Riquet se lève pour faire écouter son enregistrement musical à Rosetta, le volume élevé des cymbales et des tambours devient omniprésent et étouffe la voix de Riquet ; c'est « le désordre existentiel : on ne s'entend plus ». Cette séquence rallie donc les enjeux sonores

d'un certain cinéma moderne théorisé par Revault d'Allonnes, un cinéma qui donne à *voir* et à *entendre* l'expression d'une rupture.

2.3.4 Cadrage

La filmographie des Dardenne comporte une démarche singulière au niveau du cadrage : on y dénote en effet une méthode qui tend à isoler les personnages les uns des autres. Dans *La promesse*, une scène en particulier traduit bien ce hiatus qui s'exprime par ce procédé : celle de l'enterrement du corps d'Amidu. En plan-séquence, on y aperçoit Roger et Igor, tous deux de dos et chacun se positionnant à l'extrémité du cadre dans l'image. La caméra suit ensuite Igor qui, sous les ordres de son père, sort du cadre commun pour aller chercher la brouette remplie de ciment, puis revient dans le cadre commun. Roger est alors positionné à gauche de l'écran, sur la partie surélevée d'une planche de bois formant un levier, et Igor s'installe à droite de l'écran, sur la partie inférieure de la planche. Ce plan illustre les rapports de forces jusqu'alors installés entre le père et le fils (voir annexes figure 2). Toujours en plan-séquence, Roger lui ordonne de monter avec la brouette pour verser le ciment sur le corps d'Amidu, ce que ne fait pas Igor : il refuse d'obéir, et sort à nouveau du cadre commun, pour ne plus y revenir. La caméra reviendra à Roger, désormais seul dans l'image. Il ira prendre lui-même la brouette située à gauche de l'écran, pour ensuite ensevelir le corps d'Amidu en train de mourir. Cette séquence, se situant presque à mi-chemin dans le film, marque ainsi une scission, d'abord entre le fils et le père, puis formelle, c'est-à-dire

dans l'image même : le cadre commun entre les deux personnages se rompt. Véritable point tournant du film, Igor n'obéira plus à Roger, et les deux hommes cohabiteront désormais difficilement ensemble dans l'image. Leur présence commune sera par la suite constamment entrecoupée par des personnages en amorce, par l'évitement des regards, ou par un pan de décor.

Le film *Rosetta* comporte également un cloisonnement des personnages via un travail au niveau du cadrage. En effet, Émilie Dequenne est filmée majoritairement seule et, lors de ses entretiens avec sa mère ou Riquet, la caméra vacille d'un personnage à l'autre sans jamais les représenter ensemble. La scène où Rosetta et Riquet dansent ensemble dans la cuisine est également emblématique du « hiatus entre homme et femme » (Revault d'Allonnes, 1994, p. 26) exprimé grâce au cadrage: au bout de quelques instants durant lesquels elle partage un cadre commun avec Riquet, Rosetta se sauve de l'image, précipitamment.

Les frères Dardenne imposent ainsi ce principe qui parcourt d'ailleurs tout leur cinéma : l'un des deux personnages demeure en amorce, soit à la limite du cadre, ou carrément dans le hors-champ. S'il advient que deux protagonistes cohabitent ensemble dans l'image, ces derniers seront positionnés soit l'un à côté de l'autre (rendant l'échange de regard impossible), soit l'un vis-à-vis l'autre, sans jamais se regarder simultanément. Les personnages dardenniens demeurent ainsi à l'écart les uns des autres, le dispositif délimitant en espaces clos leur existence singulière, et dressant une véritable cartographie d'individus qui composent une

communauté disloquée – *disloquée*, du terme « dislocation », qu'il faut comprendre au sens propre, c'est-à-dire une *séparation violente*³².

2.3.5 Syntaxique du face-à-face

L'isolation des personnages provoquée via le cadrage est un procédé qui souligne une inévidente entre les individus, et nous amène ainsi à nous questionner sur les rares scènes de proximité dans la filmographie des frères Dardenne. En effet, qu'advient-il lorsque deux personnages dardenniens se regardent ? Comment les cinéastes filment-ils cet échange, et que donnent-ils à voir ?

Il est possible de remarquer que les enjeux de leur cinéma – bien que proprement filmiques – ne vont pas sans rappeler la philosophie d'Emmanuel Lévinas, une référence majeure explicitement citée, ou aisément reconnaissable au fil des préoccupations de Luc Dardenne dans son recueil de pensées intitulé *Au dos de nos images*. Il serait même possible d'avancer l'idée que la pensée de Lévinas est un référent philosophique à partir duquel les cinéastes belges réfléchissent une théorie et une pratique du cinéma.³³ Cette influence se remarque plus particulièrement au niveau de la structure de leurs films, c'est-à-dire que les Dardenne mettent en place une certaine syntaxique cinématographique du face-à-

³² Définition du terme « dislocation » dans le dictionnaire *Le Robert illustré* (1997).

³³ Nous nous pencherons plus précisément sur ce que cette pensée devient, en termes d'enjeux proprement cinématographiques, au sein de leur cinéma.

face, un face-à-face qui devient une expérience « éthique », telle que l'entend Lévinas : « S'apercevoir que l'on passe après un autre quel qu'il soit – voilà l'éthique » ([1995] 2006, p. 169). Luc Dardenne n'a-t-il pas écrit, à propos de l'importance du face-à-face dans la reconnaissance de l'Autre, que « ce constat de Lévinas est aussi celui de notre cinéma » et qu'en ce sens, « Tout le film [*La promesse*] peut être vu comme une tentative d'arriver enfin au face-à-face » (2005, p. 56) ?

Cette affirmation, d'ailleurs, pourrait s'appliquer à tous leurs films de fiction, notamment le dernier plan de *L'enfant*, lorsque Sonia visite Jérémie en prison. En effet, séparés l'un de l'autre par un cadre isolateur depuis la scène de l'aveu (de la vente de l'enfant), Sonia et Jérémie partagent à nouveau l'écran ensemble, dans le dernier plan du film. La caméra, suite à deux allers-retours entre le visage de Jérémie et celui de Sonia, s'arrête sur les mains qui se rejoignent à l'écran, puis sur les visages qui s'appuient l'un contre l'autre. Les Dardenne mettent ainsi en place une « reconnaissance de l'Autre », un accueil qui a eu lieu *dans et par* un face-à-face final entre deux personnages.

La promesse demeure un cas des plus intéressants pour comprendre comment les Dardenne font de cette philosophie une assise pour construire une esthétique cinématographique du face-à-face. Deux scènes en particulier sont à

mentionner, car l'une d'elle expose l'impossibilité du face-à-face entre deux personnages, et l'autre comporte la syntaxique qui révélera cette mise en question de soi, dans laquelle autrui devient *prochain* (Lévinas, [1995] 2006, p. 45). En effet, dans le film *La promesse*, le premier face-à-face a tout d'abord lieu entre le père et le fils, dans le garage. En champ contre-champ (le premier et l'unique du film) Roger – en champ – demande à Igor où se cache Assita. Puis, il y a une coupe franche et, en contre-champ, Igor répond : « Viens, on va aller lui dire [lui avouer le meurtre] ». Il y a donc pour la première fois un montage qui lie Roger et Igor ensemble depuis l'enterrement d'Amidu. Or, ce lien vis-à-vis l'autre ne sera effectué que par la force, car Roger, qui correspond à « l'être impersonnel et sans générosité » définit par Lévinas ([1995] 2006, p. 109), devra être assommé puis attaché afin que les deux personnages puissent partager un cadre commun. Igor, dos à la caméra, et Roger, face à la caméra, se regardent. La tentative du face-à-face se terminera par une prise de parole qui marquera l'impossibilité d'une reconnaissance, c'est-à-dire la béance irrévocable entre le père et son fils : « T'es mon fils, je n'ai jamais pensé qu'à toi » - « Ta gueule, ta gueule, ta gueule ».

Dans *La promesse*, la reconnaissance de l'autre n'aura finalement lieu qu'entre Assita et Igor. Dans la relation à autrui, nous explique Lévinas, « l'autre m'apparaît comme celui à qui je dois quelque chose, à l'égard de qui j'ai une responsabilité » ([1995] 2006, p. 111). Cet appel, ce commandement de l'éthique frappe précisément Igor vis-à-vis Assita, à qui il avoue l'effroyable vérité avant que celle-ci ne quitte le pays. Dans la scène de l'aveu, la caméra alterne entre le

dos d'Assita (celle-ci était en train de monter les escaliers), immobilisée par la sidération, et le visage d'Igor, derrière d'elle, le dispositif circonscrivant toujours les deux personnages dans leur espace respectif. L'image semble par la suite s'organiser selon une logique d'égal à égal entre les deux individus, dans la continuité de la pensée lévinasienne qui définit l'ouverture à l'altérité comme le passage de « la relation sans réciprocité à une relation où entre les membres de la société, il y a réciprocité, égalité » (Lévinas, [1995] 2006, p. 112). Cette idée se remarque en effet à l'écran : Assita enlèvera son turban, redescendra les escaliers et se placera au même niveau qu'Igor qui, jusqu'alors tête baissée, relève la tête. Positionnés l'un devant l'autre, les deux personnages, immobiles et silencieux, partageront ensemble le cadre, dans un face-à-face sur lequel le dispositif insiste, via la longue durée du plan (voir annexes, figure 3). Cette confrontation, filmée à l'aide d'une image commune qui les fera sortir de l'isolement par le cadre qui s'opérait jusque-là entre eux, les ouvrira à une reconnaissance l'un de l'autre : Igor et Assita s'éloignent au loin, de dos, ensemble.

Les Dardenne ne cessent de capter cette douloureuse expérience qu'est l'éthique (qu'il faut comprendre en termes lévinassiens, c'est-à-dire que *l'éthique est une expérience*), dans laquelle le « pour-l'autre commande le moi » ([1995] 2006, p. 113). La scène finale de *La promesse* (l'aveu entre Igor et Assita), de *Rosetta* (Rosetta et Riquet), du *Fils* (Olivier et Francis) et de *L'enfant* (Bruno et Sonia), les Frères nous présentent un combat de reconnaissance de l'Autre qui

s'exprime à travers deux visages qui se regardent, enfin.³⁴ Ces personnages se regardent en face-à-face, malgré la violence de l'aveu, violence qui fait émerger la *vérité*. Seul *Le silence de Lorna* échappe à ce procédé, et cela n'est pas anodin.

Ce que les personnages affrontent en face-à-face, c'est une épreuve qui les situe dans des impossibles : l'ineffable, l'irrémediable, l'impardonnable, l'inconcevable. Lorsque Assita et Igor marchent côte à côte après qu'Igor ait avoué l'ineffable (*La promesse*), lorsqu'Olivier desserre ses mains de la gorge de Francis et accepte l'irrémediable (*Le fils*), lorsque Bruno et Sonia appuient leur tête l'une contre l'autre et (se) pardonnent l'impardonnable (*L'enfant*), et lorsque Rosetta regarde Riquet et accepte l'inconcevable (accepter l'aide de quelqu'un), toutes ces scènes se concluent sur une même croyance, c'est-à-dire « du possible, sinon [ils] étouffent ».³⁵ Dans *Le silence de Lorna*, lorsque le meurtre de Claudy a lieu dans l'ellipse du film, Lorna n'y survit pas.³⁶ Ce film est sans doute le plus tranché des Dardenne sur ce point : le personnage est seul,

³⁴ Le face-à-face dardennien exprime en quelque sorte la pensée lévinassienne : « La venue de l'humain à l'éthique passe par cette souffrance éthique, trouble qu'apporte tout visage, même dans un monde ordonné » ([1995] 2006, p. 119).

³⁵ Cette expression renvoie à un propos de Deleuze : « Si cette expérience de la pensée concerne essentiellement (non pas exclusivement toutefois) le cinéma moderne, c'est d'abord en fonction du changement qui affecte l'image : l'image a cessé d'être sensori-motrice. [...] Or cette rupture sensori-motrice trouve sa condition plus haut, et remonte elle-même à une rupture du lien de l'homme et du monde. La rupture sensori-motrice fait de l'homme un voyant qui se trouve frappé par quelque chose d'intolérable dans le monde, et confronté à quelque chose d'impensable dans la pensée. [...] L'homme n'est pas lui-même un monde autre que celui dans lequel il éprouve l'intolérable, et s'éprouve coincé. [...] Quelle est alors la subtile issue ? Croire, non pas à un autre monde, mais au lien de l'homme et du monde, à l'amour ou à la vie, y croire comme à l'impossible, à l'impensable, qui pourtant ne peut être que pensé : "du possible, sinon j'étouffe" » (1985, p. 220-221, nous soulignons).

³⁶ Lorna, également, vit cette ellipse, car elle apprend – trop tard – le meurtre de Claudy, et n'aura pas pu le sauver.

irréremédiablement seul, et ne pourra pas opérer un face-à-face qui pourrait la sortir de l'isolement. Une béance entre elle et le monde subsiste.

2.4 La révélation du visage

« Des images qui s'arrêteraient, se retiendraient, créeraient du vide en elles... Est-ce possible ? L'image, y compris l'image cinématographique, n'appartient-elle pas au règne de la force ? Pourrions-nous projeter une image qui serait comme le visage d'autrui, aussi vulnérable et intense par-delà sa plastique ? »
– Luc Dardenne, 2005, p. 29

Au sein de leur cinéma, les Dardenne installent les bases de ce que nous pouvons désigner comme étant une éthique cinématographique résolument lévinassienne, et dans laquelle le visage occupe une place centrale. C'est cette rencontre du visage, précisément, qui intéressent les frères Dardenne, une rencontre du visage qu'ils traquent, provoquent ou reproduisent par des moyens proprement cinématographiques. Or, au-delà de la syntaxique du face-à-face qu'ils opèrent afin de sortir leurs personnages d'une tragédie ontologique, pourquoi le faciès, précisément, occupe-t-il une place prépondérante au sein de leur cinéma et, plus largement, au sein du cinéma moderne de l'inévidence du réel ? Qu'est-ce que le visage peut (nous) apporter au cinéma ? Fabrice Revault d'Allonnes tente une réponse : « Serrer les visages, soit pour y saisir à brut une opacité et une singularité des êtres, [...] soit pour tenter d'y lire une vérité enfouie de l'être » (1994, p. 27). Le travail qu'effectuent les Dardenne autour de la captation du visage se situe davantage du côté de ce que Revault d'Allonnes désigne comme la

vérité enfouie de l'être, une expression que nous pouvons définir par les propos de Luc Dardenne : « le visage humain comme première parole, comme première adresse » (2005, p. 17) ou en termes lévinassiens : « [la] nudité et dénuement de l'expression comme telle, c'est-à-dire l'exposition extrême, le sans-défense, la vulnérabilité même » ([1995] 2006, p. 44). Or, comment faire parler le visage au cinéma, c'est-à-dire comment révéler la vérité enfouie dans l'être ? Pour reproduire cette exposition, cette demande, cette responsabilité que le visage de l'Autre pose et impose³⁷, les Dardenne utilisent l'une des puissances de la technique audiovisuelle : le gros plan cinématographique.

Dans le film *Rosetta*, par exemple, la caméra est tellement rivée sur le visage de l'actrice que le dispositif risque constamment de se cogner contre son corps. La caméra traque le visage, tourne même parfois autour de celui-ci, obstinément. Or, tout au long du film, la caméra se frappe sur l'opacité du faciès de Rosetta, à l'image du véritable « petit soldat » impénétrable et inébranlable qu'elle tente d'être. Également, par une mise en scène du regard, nous regardons fréquemment Rosetta en train d'épier ce qui se situe en hors-champ, la moitié de son visage étant caché derrière des murs de béton ou de taule, emblématique de la barrière installée entre le monde et elle.

³⁷ « C'est précisément dans ce rappel de ma responsabilité par le visage, c'est dans cette mise en question [éthique] qu'autrui est prochain » (Lévinas, p. 45).

Cette proximité extrême, entre le dispositif et le visage de l'actrice, permettra de capter le changement qui s'opérera sur celui-ci. Ce nouveau rapport à autrui se manifestera pour la première fois lors de la scène de la noyade, où on ne filmera pas le corps de Riquet qui s'enfonce de plus en plus dans la vase, mais le visage de Rosetta qui, en gros plan, regarde le jeune homme en train de s'enliser. Par un long plan-séquence sur le visage de l'actrice se lit le choix éthique que doit prendre la jeune femme : sauver ou non la vie de Riquet. Le visage de Rosetta, jusqu'alors indifférent, devient dans les dernières secondes du plan un foyer pour la révélation de l'altérité : c'est sur celui-ci que s'exprimera la volonté de secourir son ami.

Toutefois, l'altérité n'aura véritablement lieu et ne s'affichera pleinement sur le visage de l'actrice, que lors du dernier plan du film. En effet, après s'être battue avec Riquet au camping, Rosetta s'immobilise et, pour la première fois, la caméra capte en gros plan son visage, fixe. Le visage, jusqu'alors impénétrable, devient une plaque sensible et sur celui-ci a lieu l'épiphanie du visage : « la nudité et dénuement de l'expression comme telle, c'est-à-dire l'exposition extrême, le sans-défense, la vulnérabilité même » (Lévinas, [1995] 2006, p. 44). Rosetta s'expose finalement tout entier, au hors-champ, à Riquet comme à nous, spectateurs (elle frôle d'ailleurs le regard caméra), nous faisant accéder à son visage, sans résister, « dans sa droiture du faire-face à » (Lévinas, [1995] 2006, p. 45), dans son « exposition comme telle, [...] [son] extrême précarité de l'unique » (Lévinas, [1995] 2006, p. 144). Également, par une mise en scène du regard, nous sommes

invités à regarder le regard de Rosetta, c'est-à-dire la jeune fille *en train de regarder* Riquet, sans chercher la confrontation ou la fuite, faciès qui semble désormais lui dire (et nous dire), enfin : « me voici³⁸ ». Le nouveau rapport à autrui du personnage se manifeste donc *via* le visage de l'actrice capté en gros plan et qui, pour paraphraser Lévinas : « me regarde et m'appelle. Il me réclame. Que me demande-t-il ? De ne pas le laisser seul » ([1995] 2006, p. 166).

Par un travail au niveau du dispositif qui vise à serrer les visages, les Dardenne parviennent ainsi à capter ce qui, pour la première fois du film, émergera de l'opacité pour révéler sa singularité. Nous sommes dans « la rencontre du visage » (Lévinas, [1995] 2006, p. 166), dans la puissance de sa nudité, et dans sa capacité à être un révélateur éthique de notre responsabilité face à l'autre. Cette *rencontre*, ce *surgisement*, nous explique Revault d'Allonnes, agit à titre d'une *révélation*³⁹ au sein d'un monde inévident, ce que les Dardenne tentent de provoquer cinématographiquement : percer un trou, ouvrir une brèche, par le visage humain.

³⁸ Emmanuel Lévinas explique : « Une réponse : me voici. Ma présence vaine, peut-être, mais mouvement gratuit de présence et de responsabilité pour autrui. Répondre me voici, c'est déjà là la rencontre du visage » ([1995] 2006, p. 168).

³⁹ La révélation est un concept qu'il ne faut pas comprendre sous une connotation religieuse (il ne s'agit pas d'une intervention ou d'une illumination divine), mais bien comme une fulgurante et sidérante évidence. Revault d'Allonnes le définit ainsi : « En revanche, si le monde est généralement inévident, (ne) peut se produire ponctuellement (qu') une fulgurante et sidérante évidence ; au contraire de l'évidence ou de la transparence assurée et permanente qu'instaure le classicisme. D'où la possible figure de la révélation, du miracle, de la grâce, soudaine, instantanée » (1994, p. 21).

Chapitre 3 : Acteur, réel et modernité

« Un nouveau type de personnage
pour un nouveau cinéma. »
– Gilles Deleuze, 1985, p. 31

« Sortir de la reproduction cinématographique commence par ne pas faire
réapparaître les corps employés pour cette reproduction.
Trouver de nouveaux corps. »
– Luc Dardenne, 2005, p. 72

La contribution de l'acteur de cinéma dans la modernité cinématographique est souvent sous-estimée. Si le cinéma moderne est caractérisé par une nouvelle image et un nouveau récit, c'est qu'il y a eu, pour ce faire, un *nouveau personnage*, c'est-à-dire une mutation opérée par l'acteur de cinéma. Ce constat poussera même Alain Bergala à affirmer : « Elle est presque première : habituellement c'est l'acteur qui s'adapte aux changements de la mise en scène. Pour une fois, c'est l'inverse : la mutation de l'acteur a entraîné un changement du cinéma. »⁴⁰

Par ailleurs, tel que le précise Fabrice Revault d'Allonnes, les « faillis godardiens », les « automates bressoniens », les « statues straubiennes » et les « paumés garreliens » ont marqué l'histoire du cinéma par un jeu d'acteur qui

⁴⁰2005. [En ligne], <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/exception04.htm>, dernière consultation 28 janvier 2012.

exprime une inévidance (1994, p. 21). À cela nous désirons ajouter les neurasthéniques cassavetiens et les insaisissables antonioniens, des acteurs-personnages qui ont également participé, à leur façon, à l'avènement de la modernité et à l'expression d'une béance. L'acteur dardennien, par l'entremise de sa méthode et de son jeu, se situe dans la lignée de ces *nouveaux personnages*. Il participe également à la problématisation du réel au cinéma.

Les frères Dardenne mettent en place des figures que nous nommerons les combattifs dardenniens, puisqu'ils sont coincés dans une problématique de l'entre-deux⁴¹ - enfreindre (ou non) un lien filial (*La promesse*), voler (ou non) l'emploi d'un autre (*Rosetta*), venger (ou non) l'assassin de son fil (*Le fils*), vendre (ou non) son enfant (*L'Enfant*), sauver (ou non) la vie d'un junkie (*Le silence de Lorna*). Pour parvenir à (re)produire une béance existentielle dans le jeu, les Dardenne travaillent avec des corps inconnus au cinéma, c'est-à-dire qu'ils font appel à des acteurs sans expérience (Émilie Dequenne était l'une d'entre eux), ou très peu. En terme de jeu actorial, ils citent quelques références, notamment le personnage d'Edmund dans *Allemagne année zéro* de Rossellini, le cinéma de Pialat et son François dans *L'Enfance nue*, puis Justin dans *Les Voleurs* de Téchiné. Igor (*La promesse*), Rosetta, Francis (*Le fils*) et Bruno (*L'enfant*) sont dans la lignée de ces enfants du cinéma, ces enfants terribles, peu bavards et *résistants* « au regard

⁴¹ J'emprunte l'expression « problématique de l'entre-deux » à Peuziat, Catherine (2005, p. 116).

comme à la tendresse trop facile » (Burdeau, 1996, p. 25), que les Frères affectionnent et admirent.

En se présentant à nous comme des inconnus dont on n'aperçoit qu'une tranche de vie, les protagonistes du cinéma des Dardenne sont des personnages-étrangers constitués et déjà *propulsés*, dès le premier plan dans le *vif*. Ils sont, pour reprendre les termes de Revault d'Allonnes, des « personnages lancés sur rail » (1994, p. 25). Les Frères exacerbent cette idée dès le début de leurs films, où leurs personnages sont déjà toujours en pleine action : Igor est en train de déposer le distributeur d'essence, Rosetta en train de courir vers le bureau de son patron, Olivier en train de lire un document à l'école de menuiserie, Sonia en train de monter les marches avec son nouveau-né dans les bras, Lorna en train de compter les billets d'argent à la banque. Les Frères affirment d'ailleurs qu'ils s'inspirent de la littérature de Toni Morrison, notamment *Beloved* et *La chanson de Salomon*, un auteur qu'ils affectionnent pour le fait « qu'on est toujours jeté au milieu » (Horguelin, 1998, p. 17).

3.1 Méthode et dé-théâtralisation

Le cinéma de l'inévidance, nous explique Fabrice Revault d'Allonnes, se définit par une méthode qui vise à « vider » les acteurs. À ce sujet, il est difficile de penser « cinéma moderne » et « acteur » sans penser à l'énorme travail qu'a fait Robert Bresson, celui qui, il faut le souligner, a grandement impressionné les

Dardenne, plus particulièrement pour *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) et pour *Mouchette* (1967). Les similitudes entre les acteurs dardenniens et les automates bressoniens sont étonnantes : « le modèle ne doit pas se sentir dramatique » ([1975] 1995, p. 106), écrit Robert Bresson dans ses *Notes sur le cinématographe*, et « l'acteur doit résister à la volonté d'exprimer », écrit Luc Dardenne. Ce dernier scande même : « [l'acteur] doit s'abstraire de toute volonté et rejoindre l'involontaire, l'automatisme d'une machine, de la caméra. Ce que Bresson a noté sur l'automatisme est vrai » (2005, p. 106). Les Dardenne visent la même chose que Bresson, c'est-à-dire : « Il ne s'agit pas de jouer "simple", ou de jouer "intérieur", mais de ne pas jouer du tout » ([1975], 1995, p. 99). Bresson l'a fait par une direction d'acteurs qui cherche à neutraliser toute expression (« il faut égaliser leurs syllabes », écrit-il⁴²). Les Dardenne, au contraire, visent la création de corps bouillonnants (des acteurs en mouvements constants, instables) qui expriment un langage du corps protégé contre toute volonté de jouer.

Résister constitue le premier verbe qui ouvre le livre *Au dos de nos images*, un mot qui évoque une ligne de conduite que les Frères se donneront à eux-mêmes comme à leurs acteurs. Quelques autres impératifs, « Ne pas satisfaire ce mimétisme » (2005, p. 70), entre autres, définit leur méthode intraitable, avec laquelle ils cherchent à faire surgir une béance qu'ils tentent d'atteindre en

⁴² [1975], 1995, p. 108.

éliminant les comportements et les travestissements quotidiens. Pour cela, les Dardenne suppriment tout côté volontariste d'un acteur, c'est-à-dire qu'au tournage, le corps doit avoir appris à agir *involontairement* : « la neutralité est l'état à atteindre » (Dardenne, 2005, p. 126). Pour y parvenir, *ne pas expliquer le personnage* est le premier mot d'ordre des Frères, afin que l'acteur puisse penser pauvre, simple, nu. Nous pouvons notamment penser au jeu d'Olivier Gourmet dans *Le fils*, film pour lequel les Frères lui demandèrent de jouer *un personnage qui ne sait pas*⁴³ :

« Jouer quelque chose, on peut y arriver, mais jouer je ne sais pas, c'est impossible! Comment jouer un "je ne sais pas". Parfois je ne savais pas, je ne savais tellement pas et j'allais voir les Dardenne, et ils me répondaient : "C'est rien, tant mieux!". Le personnage qui ne sait pas, c'est toute l'histoire du film. »⁴⁴

Par ailleurs, les Dardenne travaillent la *neutralité* par une direction « à la baguette », c'est-à-dire que lorsque l'un des Frères s'occupe du cadre sur l'écran vidéo, l'autre dirige les pieds, les bras et/ou le dos de leur acteur ainsi que de leur cadreur à l'aide d'un manche à balais. L'acteur devient en quelque sorte un pantomime, un *automate*. À cette direction stricte s'ajoute une surveillance sévère de tout geste, comme en témoignent les propos des Frères sur Émilie Dequenne : « Il a fallu du temps pour "casser" ses attitudes à elle, pour qu'elle s'oublie et devienne Rosetta. Le moindre geste comptait, alors on ne laissait rien passer »

⁴³ Il est intéressant de remarquer à quel point la démarche des Dardenne est similaire à celle de Bresson, qui écrit : « À l'assurance des acteurs oppose le charme des modèles qui ne savent pas ce qu'ils sont » ([1975], 1995, p. 97).

⁴⁴ Olivier Gourmet en entrevue pour *AlloCine*. [En ligne]. http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=21316.html. (dernière consultation : 9 avril 2010).

(cités par Loiseau, 1999, p. 38). La répétition chez les Dardenne est ainsi extrêmement exigeante : nous pouvons notamment penser au tournage du *Fils*, dans lequel Olivier Gourmet a mangé quatorze hotdogs de suite pour parvenir à faire la scène du stationnement. Également, Émilie Dequenne, dans *Rosetta*, a dû boire une dizaine de bières (non alcoolisées) d'affilée pour la scène du souper avec Riquet. La cruauté de cette méthode – cruauté se définissant selon l'idée d'une action poussée à bout, tel que l'écrivait Artaud ([1938] 1985, p. 132) – provoque une grande fatigue chez les acteurs dardenniens, un épuisement qui permet de supprimer leur volonté de jouer et d'exprimer. En termes bressonien, cette méthode se nomme *l'automatisation*, c'est-à-dire une manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle, en dé-automatisant⁴⁵ la volonté de jouer chez l'acteur par une répétition acharnée. Tout comme chez Bresson, ce que les Dardenne tentent d'éliminer relève donc du théâtral, c'est-à-dire « ce côté artificiel, excessif du théâtre ».⁴⁶ Cette mise à l'épreuve relève d'une méthode « à la dure » qui nous rappelle le travail intransigeant de Maurice Pialat, véritable tyran d'acteurs qui en a mené plus d'un au bord de la crise.

Cette façon *d'extorquer* et de *forcer*⁴⁷ le non-jeu d'un acteur permet également de provoquer un surgissement à travers une répétition acharnée : « La révélation de la réalité, que l'on croyait apparaître en l'absence de l'homme, est

⁴⁵ Bresson définit la dé-automatisation : « réduire au minimum la part de sa conscience » ([1975] (1995), p. 59.

⁴⁶ Définition du dictionnaire *Le Robert illustré* (1997).

⁴⁷ L'idée de « forcer » et « d'extorquer » le non-jeu relève de la lecture de la préface du *Cinéma révélé*, où Alain Bergala explique que les cinéastes modernes travaillent la vérité révélée et/ou forcée (1984, p. 8).

bel et bien le résultat d'une intention et d'une extrême violence, sinon elle ne se manifesterait pas » (Ishaghpour, 1996, p. 104). Nous pouvons notamment penser à la dernière scène de *Rosetta*, plan ultime que l'actrice a dû répéter plusieurs fois, traînant de peine et de misère la lourde bombonne de gaz : « Après plusieurs prises, elle était au bord des larmes. À cause de l'effort physique, elle ne contrôlait plus l'expression de son visage. Une tension rare habitait la scène... » (Loiseau, 1999, p. 38). Les frères Dardenne opèrent donc une direction d'acteurs qui vise à la fois la maîtrise chez l'être-en-acte (à l'aide d'une répétition intransigeante), et à la fois place l'acteur en état d'alerte constant (en travaillant sans découpage technique). Cette capacité à créer une part d'inattendu à l'intérieur d'une direction d'acteurs extrêmement sévère s'inscrit dans la lignée du cinéma de Maurice Pialat, Ken Loach, Robert Bresson et Roberto Rossellini. De plus, dans plusieurs entrevues, les Dardenne citent, en guise de références, le *Décatalogue* (1988) de Krzysztof Kieslowski, *Kes* (1969) et *Looks and Smiles* (1981) de Ken Loach, le cinéma de Nanni Moretti, Kenji Mizoguchi, Pier Paolo Pasolini, Élia Kazan, John Cassavetes, puis les films «“non-réconciliés”, “glaçants, extraordinaires”»⁴⁸ des frères Straub. Également, le travail de Rainer Werner Fassbinder inspire les Dardenne, notamment *Tous les autres s'appellent Ali* (1974), film que les Frères ont visionné à nouveau tout juste avant le tournage de *La promesse*. Tous ces cinéastes ont en commun de réaliser des fictions cinématographiques dans lesquelles la spontanéité échappe à la maîtrise et fait surgir quelque chose. Grâce à cette pratique, le tournage devient alors une méthode de découverte, où surgit une

⁴⁸ Les Dardenne cités par Burdeau, 1996, p. 44.

nouvelle dialectique entre l'acteur et la caméra, que Bresson avait dénotée chez ses modèles : « Un acteur a besoin de sortir de lui-même pour se voir dans l'autre. Tes modèles, une fois sortis d'eux-mêmes, ne pourront plus y rentrer » ([1975] 1995, p. 54).

3.2 L'invention de l'acteur

Si l'acteur existe « double » selon Bresson (c'est-à-dire qu'il y a l'acteur d'une part, et d'autre part l'*autre*, c'est-à-dire le personnage fictif qu'il incarne⁴⁹), il n'en va pas de même pour ses *modèles*, capables « de se soustraire à leur propre surveillance. Capables d'être divinement “soi” » ([1975] 1995, p. 77). Ce « moi » non rationnel, non logique du modèle bressonien est enregistré par le dispositif cinématographique, au terme d'un travail répétitif et sévère qui pousse les acteurs vers un mandat : « Il ne s'agit pas de jouer “simple”, ou de jouer “intérieur”, mais de ne pas jouer du tout. » (Bresson, [1975] 1995, p. 99). Cette méthode force l'acteur à devenir tout entier l'*autre*, c'est-à-dire qu'elle vise l'équation du moi (acteur) = moi (personnage). Cette pensée du cinéma se défait donc de deux perceptions binaires : l'opposition du corps et de l'âme et l'opposition du personnage et de l'acteur. On y reconnaît d'abord que le corps est le véhicule d'un *état*, puis que dans ce corps (celui d'Igor, de Rosetta, d'Olivier, de Bruno, de Lorna) quelque chose *persiste* : des états propres aux acteurs, leur *histoire*

⁴⁹ Bresson écrit : « *Jeu*. L'acteur : « Ce n'est pas moi que vous voyez, que vous entendez, c'est l'*autre*. » Mais ne pouvant pas être tout entier l'*autre*, il n'est pas cet autre » (1975, p. 55).

intérieure. La pensée bressonienne de l'acteur témoigne ainsi d'un désir de faire un cinéma qui se situe entre le document (l'acteur) et la fiction (son personnage). Par ailleurs, nous constatons que les Frères Dardenne poursuivent cette méthode.

Selon les termes des Frères, il faut inventer à partir de notre vérité, « pour donner vie au film, aux personnages » (Dardenne, 2005, p. 128). Pour ce faire, ils ne donnent aucune indication sur l'identité du personnage. Ils n'arrivent pas à le définir, ni même à se l'expliquer :

« Riquet est insaisissable. Je ne parviens pas à savoir qui il est et je crois que je ne dois plus essayer. Se contenter du simple "il est là". [...] L'acteur (Fabrizio Rongione) nous a demandé qui était Riquet. On lui a répondu qu'on ne savait pas, qu'on savait juste qu'il était là » (2005, p. 90).

À cet effet, l'acteur dardennien est amené à inventer une histoire liée à sa *propre histoire*. Émilie Dequenne, par exemple, a construit le personnage de Rosetta à partir de son vécu : « On ne savait pas nous non plus. Alors elle s'est inventée une histoire liée à sa propre histoire » (les Frères cités par Rebichon, 1999, p. 95). Il s'agit donc d'un *forçage* qui pousse l'acteur à inventer un personnage à partir de ce qu'il est, ce qui provoque une ambiguïté entre le « moi » de l'acteur et le « moi » du personnage. Lors de sa conférence sur l'acteur moderne, Alain Bergala a dénoté cette confusion entre l'acteur et son personnage dans le cinéma de John Cassavetes et de Godard, notamment :

« Lorsqu'un acteur lui demandait de définir son personnage, [Godard] répondait « le personnage c'est vous » ou encore « dans mes films, j'ai besoin de prendre des gens capables de dire leur vérité et de supporter ma fiction ». Pour Cassavetes : « L'acteur ne doit surtout pas devenir

autre chose que ce qu'il est. Ne pas devenir la personne qu'il n'est pas ».⁵⁰

Selon Bergala, cette méthode provoque une perte de contrôle chez l'acteur qui permet à ce dernier de (re)trouver sa « vraie personnalité » tout en actant. À cela, nous préférons affirmer que cette méthode opère plutôt un *devenir* entre l'acteur et son personnage. L'acteur n'y retrouve pas sa *vraie personnalité* : il se met à « s'inventer⁵¹ », c'est-à-dire qu'il s'opère un forçage qui le pousse à aller au bout de lui-même et à *s'inventer* dans un mouvement d'aller-retour entre lui et son personnage. Il s'agit, ainsi, d'une mise à l'épreuve du *soi*. Luc Dardenne avait d'ailleurs soulevé cela, bien avant le tournage de *Rosetta*, et avant même de rencontrer Émilie Dequenne: « Rosetta est le prénom d'une personne que nous allons filmer, c'est un film sur quelqu'un. Presqu'un "documentaire" sur une fille d'aujourd'hui. Je crois que la jeune inconnue qui interprétera ce quelqu'un deviendra Rosetta » (2005, p. 90)⁵². Le corps combatif de l'acteur dardennien véhicule ainsi une inévidente entre son personnage et lui, ce que les Frères ont réussi à *forcer* et à capter, à l'aide d'une pensée de l'acteur résolument moderne.

⁵⁰ 2005. [En ligne], <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/exception04.htm>, dernière consultation 28 janvier 2012.

⁵¹ J'emprunte cette expression à Serge Cardinal, lors de son séminaire *Cinéma et philosophie*, Université de Montréal, hiver 2009.

⁵² Robert Bresson a également posé ce même constat : « Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "Je vous invente comme vous êtes." » (1975, p. 39).

3.3 Cinéma du corps

Tout comme chez Antonioni, Bresson, Cassavetes ou Pialat, le cinéma des Frères nous confronte à « l'immense fatigue du corps, la fatigue [...] qui propose à la pensée quelque chose à incommuniquer, l'«impensé», la vie » (Deleuze, 1985, p. 247). Cette fatigue se manifeste, chez les Dardenne, par le *mouvement* de l'acteur, un terme que l'on doit comprendre d'après la définition de Jean-Luc Nancy :

« [il] est au contraire ce qui a lieu lorsqu'un corps est en situation et en état d'avoir à trouver sa place, et par conséquent de ne pas ou de ne plus en avoir. [...] Le mouvement me porte ailleurs mais l'«ailleurs» n'est pas préalablement donné » (2001, p. 29).

Cet ailleurs, nous l'avons vu, se situe dans le hors-champ de l'image des Dardenne et constitue un contexte historico-social qui dépasse des personnages « livrés à quelque chose d'intolérable, qui est leur quotidienneté même » (Deleuze, 1985, p. 58). Cela s'exprime par un *cinéma des corps*, voué aux attitudes ou postures du corps. Les Dardenne ne cessent de filmer cela : un corps (celui de Rosetta, de Francis, d'Olivier) qui se meut – et se débat – dans son ordinaire quotidienneté. Suite à une situation extraordinaire – la mort d'un homme (*La Promesse*), la perte d'un emploi (*Rosetta*), la rencontre du tueur de son fils (*Le fils*), la vente d'un enfant (*L'enfant*), le meurtre d'un ami (*Le silence de Lorna*) –, les Frères nous donnent à voir un corps « dans un passage incessant d'un état à l'autre » (Deleuze, 1985, p. 200). Voilà pourquoi nous les nommons les *combattifs dardenniens* : il

s'agit de la gestuelle de l'épuisé, du fatigué, de l'usé, qui passe par l'incertitude, la colère, la tristesse, le désespoir, et qui *lutte*.

« J'ai revu (DVD) *Accatone* de Pasolini. Accatone est fatigué, au bord de l'épuisement. Il marche, il marche beaucoup, toujours vacillant, au bord de l'écroulement. Bruno aussi est fatigué. Quelque chose rapproche ces deux hommes, ces deux voleurs » (Dardenne, 2005, p. 161).

Ce va-et-vient du corps en mouvement (qui devient le miroir de ces états) situe l'être-en-acte dans un devenir : « le corps n'est jamais au présent, il contient l'avant et l'après [*de ces états*]⁵³, la fatigue, l'attente» (1985, p. 246) et suspend le schème sensori-moteur de l'action.

Le corps de l'acteur devient le révélateur de cette suspension, de cet avant et après qui, dans un passage incessant, met du temps dans un corps, et l'affecte. « Que reste-t-il ? », écrit Deleuze. Il ne reste, pour reprendre sa pensée, que le *gestus*⁵⁴, c'est-à-dire la « théâtralisation directe des corps [...] parce qu'elle se fait indépendamment de tout rôle » (1985, p. 250). La théâtralisation du personnage-acteur épuisé, du corps fatigué, et qui s'acharne.

⁵³ Les mots [*de ces états*] entre crochets et en italique ont été rajoutés à la citation originale pour plus de clarté.

⁵⁴ Il semble que le *gestus* deleuzien ne renvoie pas à une dimension sociale, tel qu'il est le cas pour Bertolt Brecht. La corporéité des postures, c'est-à-dire les attitudes du corps dans le cinéma de l'image-temps, vaut pour elle-même. Sans pour autant être entièrement brechtiens, les Dardenne travaillent un *gestus* social qui devient, nous l'avons vu, l'expression d'un contexte historique. On remarque parfois – comme dans le cas du film *Le fils* – que le cinéma du corps des Dardenne opère également un *gestus* deleuzien. Leur cinéma vacille donc entre ces deux approches.

3.4 Re-théâtralisation

Dans les années soixante, on remarquait la présence de nouveaux personnages affectés d'*impuissance motrice* et dont l'errance des attitudes du corps (ses incapacités d'action) constituait l'enjeu du film, ce que nous pouvons notamment observer chez Antonioni, et plus particulièrement *Red Desert* (1964) et *Zabriskie Point* (1970), ainsi que sa trilogie avec Monica Vitti. À l'inverse, certains cinéastes déployaient la *puissance motrice* des corps pour exprimer une inévidence du monde, ce que nous pouvons remarquer dans l'exubérance des corps de Fellini (*La Strada* en 1954, *8 ½* en 1963). On remarque que dans ces deux approches, le plan-séquence et le plan fixe étaient d'une importance fondamentale pour ce type de cinéma, et que ces procédés mêmes provoquaient une théâtralité cinématographique.

Les personnages dardanniens expriment ici et là ces deux versants de la modernité dans le jeu : une impuissance motrice (« C'est trop fort, ou trop douloureux, trop beau »⁵⁵), ce que l'on remarque lorsqu'ils sont en train d'épier, ainsi qu'une puissance motrice, ce que l'on remarque lorsque les personnages sont en mouvement constant, dans un *agir* répétitif, vain ou à recommencer. La singularité du cinéma moderne des Frères se loge donc dans leur façon de filmer l'acteur, c'est-à-dire qu'ils n'utilisent pas le plan-séquence ni le plan fixe mais privilégient plutôt, nous l'avons vu, la caméra à l'épaule et le gros plan. Cette

⁵⁵ Deleuze cité par Krtolica, 2010, [En ligne], http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=25, dernière consultation 20 décembre 2011.

manière de filmer les attitudes corporelles met de l'avant l'extériorité de l'appareillage et de l'être-en-acte des acteurs, une dualité qui provoque des effets de théâtralité cinématographiques. Par exemple, dans le film *Rosetta*, on sent encore plus fortement la présence du dispositif (le cinématographique) lorsque survient un très gros plan sur le visage de l'actrice, gros plan dont l'échelle scalaire saisit le spectateur : on n'aperçoit que le nez, la bouche et les yeux de l'actrice. Également, alors qu'un gros plan sur un visage est habituellement utilisé pour starifier un acteur et mettre de l'avant ses états d'âme (douleur, colère, tristesse), on nous donne à voir dans ce cas-ci un personnage qui n'exprime rien, ne fait rien, sinon suspendre l'action (voir annexes, figure 4). L'actrice se *théâtralise* donc (elle se fait *théâtre de la fiction* (Garneau, 2011, p. 30), car elle entre en confrontation avec le monde de la fiction, en soulevant un caractère de parabole et d'artifice dans l'univers fictionnel. Si les Dardenne ont dé-théâtralisé le théâtral dramatique chez leurs acteurs (à la manière de Bresson, nous l'avons vu), c'est donc pour opérer une *re-théâtralisation* des corps, c'est-à-dire pour provoquer du théâtral comme effet de cinéma et ce, *par* l'acteur. Ce cinéma du corps nous donne donc à voir l'acteur et son personnage, la fiction et le monde de la réalité.

3.5 « L'Homme de dos » et l'inévidance

« Filmer le dos. L'énigme humaine qui se tient
dans le noir du dos. La grande ellipse. »
– Luc Dardenne, 2005, p. 129

Dans l'avènement de la modernité cinématographique, le jeu actorial, nous l'avons vu, a été central. L'affirmation deleuzienne – « Un nouveau type de personnage pour un nouveau cinéma » (1985, p. 31) – semble trouver une parfaite correspondance dans le film *Le fils* des Dardenne. Ce propos, d'ailleurs, rejoint ce que Luc Dardenne avait mis sur papier dans son journal : « Trouver de nouveaux corps » (2005, p. 72). La singularité du cinéma moderne des Dardenne se situe également dans cette problématique : ils construisent un « nouveau type d'acteurs », c'est-à-dire des *personnages-corps* qu'ils filment en faisant un pied de nez à ce qui se rattache au fondement du cinéma classique : la représentation frontale.

À travers les 86 plans qui composent le film *Le fils*, Olivier Gourmet est majoritairement filmé de dos, en plan rapproché. À tous les égards, cette posture affirme une décision, une pulsion de rupture, puisqu'au sein de la tradition occidentale des arts, le visage est une convention artistique⁵⁶ autant que sociale, voire une règle de bienséance (il faut faire face au spectateur). L'approche des

⁵⁶ Il est considéré comme le siège de l'expressivité, le miroir de la psychologie des personnages ainsi que leur marque d'identité.

Frères n'est pas un cas unique : cette rupture avec la frontalité s'était déjà entamée dans l'histoire de la peinture vers la fin du XVe siècle, où l'on se détacha tranquillement du sujet religieux et s'intéressa à « l'homme ordinaire », peint de dos en second plan. Au XVIIIe siècle, au théâtre, Diderot, également, avait renversé les conventions lorsqu'il recommanda à son actrice, « Mademoiselle Jodin », d'explorer toutes les facettes de l'expressivité corporelle et de faire dos au public. André Antoine et son innovateur *Théâtre libre*, puis Constantin Stanislavski et sa *Formation de l'acteur*, ont été de ceux qui popularisèrent par la suite le jeu de dos sur les planches de la scène théâtrale, construisant une figure que George Banu dénomme « L'Homme de dos », une figure porteuse d'une modernité actoriale : « avec le spectateur que l'on ignore, la modernité débute » (Banu, 2000, p. 87). Au cinéma, plusieurs réalisateurs, ici et là, travaillèrent cette problématique, notamment Charlie Chaplin qui en fut le pionnier avec le plan final de *Modern Times* (1936). Chez les Dardenne, on peut remarquer qu'ils avaient manifesté un intérêt envers cette façon d'acter et de filmer un acteur dès *Rosetta* (la caméra suit la course de l'actrice, toujours de dos). La singularité de l'approche des Dardenne se situe donc dans le fait que dans *Le fils*, les Frères ont fait de « l'Homme de dos » un véritable principe esthétique et ce, tout au long du film. Or, la présence de cette figure problématise le réel.

Si une fiction est en quelque sorte un documentaire sur les acteurs, les Dardenne ont poussé au paroxysme cette idée, en écrivant le scénario qui sera celui du *Fils* à partir du corps d'un acteur, Olivier Gourmet. Cette méthode crée forcément des effets de théâtralité : on y aperçoit tour à tour l'acteur (Olivier Gourmet) et son personnage (du même prénom). « L'intrigue », écrit Luc Dardenne, « c'est le personnage, opaque, énigmatique. Peut-être pas le personnage mais l'acteur lui-même : Olivier Gourmet, son corps, sa nuque, son visage, ses yeux perdus derrière ses verres de lunettes » (2005, p.118). Ce n'est qu'au tournage que les Frères ont « eu l'idée de le filmer essentiellement de dos, en prenant sa nuque comme pivot de tous les plans » (Cheze, 2005, p. 75), une démarche qui désorienta l'acteur :

« Le corps pour moi est aussi important que la parole, c'est-à-dire que même avant que la parole ne naisse, il faut que le corps soit là, sinon la parole « ne fait pas chair ». On dit d'autant plus de vérités et de sincérité que si dans le corps on est le personnage, on est la situation, et si on ne l'est pas, les mots sont vides, sont creux. Il y a vraiment le travail sur le corps. Mais de là à pousser le bouchon et écrire une histoire à partir d'un corps...!⁵⁷ »

La première scène du film est emblématique : on nous présente le dos et la nuque d'Olivier. Ensuite, on le suit (de dos) jusqu'à la scie à chaîne, le filme de côté et, inexorablement, la caméra retourne se placer derrière la nuque de l'acteur, en gros plan (voir annexes, figure 5). Or, comment problématiser cette mise en scène, et pourquoi un tel choix ? D'une part, cela s'explique par une lutte contre le cliché

⁵⁷Olivier Gourmet en entrevue pour *AlloCine*. [En ligne].
http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=21316.html, dernière consultation le 9 avril 2010.

que livrent les Dardenne. Le dos, de par ses qualités de *masse*, de *bloc*, de *corps-matière*, se distingue du cliché, c'est-à-dire de l'image d'une situation sensori-motrice pure.

L'image est à l'état de cliché, affirme Deleuze, lorsqu'elle « s'insère dans des enchaînements sensori-moteurs, parce qu'elle organise ou induit elle-même ces enchaînements, parce que nous ne percevons jamais tout ce qu'il y a dans l'image, parce qu'elle est faite pour cela » (1985, p. 33). Elle est une image qui organise (ajoute, soustrait), qui se donne à voir comme un « tout », c'est-à-dire l'entier de la chose, du monde. Les Frères, à cet effet, énoncent clairement une lutte contre le cliché :

« En filmant Rosetta nous pensions aussi à filmer son dos, à être dans son dos pour donner l'impression au spectateur d'être derrière un soldat en guerre. Sans doute aussi pour ne pas filmer le visage trop vu, trop cadré, trop codé, trop vendu, trop "publicisé". Contre les images qui n'arrivent plus à briser l'image déjà vue et sue par le spectateur [...]. L'unicité de chaque visage n'arrive plus à vaincre les stéréotypes. C'est terrible » (Dardenne, 2005, p. 129).

Contrairement à l'éloquence du visage, l'Homme de dos se présente d'emblée dépourvu de toutes les ressources expressives et actoriales répertoriées à travers le temps. Il est à la fois figure *à l'écart* – c'est-à-dire qu'il ne se rattache pas aux types ⁵⁸ répertoriés dans l'histoire du cinéma –, et figure *d'un écart* – « La nuque qui vit à l'écart du monde, du corps, en retrait de toute activité, démunie de

⁵⁸ Le terme « type » se réfère aux rôles précisément situés dans une typologie sociale, rôles que mettent en place les jeux d'acteurs étant liés à cette typologie (voir Amiel, 2008).

toute possibilité de prendre, de participer, de voir », écrit Luc Dardenne (2005, p. 138). À tous les égards, l'acteur de dos exprime son extériorité au monde.

Par ailleurs, dans *Le fils*, de nombreux plans nous donnent à voir Olivier, immobile et filmé de dos, en train d'espionner Francis, ne sachant pas quoi faire d'autre. Les Dardenne filment ainsi l'Homme de dos *en train de chercher quoi faire* depuis l'arrivée de Francis (accepter Francis à l'école de menuiserie ou le renvoyer ; lui dire qu'il connaît la vérité, ou lui mentir ; le tuer, ou lui laisser la vie sauve). Quoi faire, donc ? Il ne le sait pas. Un personnage qui « ne sait pas », précisément, lutte encore davantage contre le cliché :

« Comment dégager des clichés, un type d'images tout à fait différent, c'est-à-dire, le cliché étant toujours sensori-moteur, comment dégager des situations optiques pures et des situations sonores pures ? Et je prends l'exemple, bon je cite comme ça le "je ne sais pas quoi faire" : à ce moment-là il prend évidemment une valeur symbolique, je veux dire "je ne sais pas quoi faire", ça veut dire non, fini le sensori-moteur, fini la perception sensori-motrice » (Deleuze, 1982).

Également, par la dé-visagisation qu'il opère (en détournant son visage) ainsi que par la décentralisation spectatorielle qu'il provoque, cette figure confronte le cliché. Par exemple, dans la séquence où Olivier et Francis sortent de l'école de menuiserie et se disent « à lundi », Olivier marche jusqu'à sa voiture : la caméra le filme de côté puis vient se positionner, *irréremédiablement*, derrière la nuque de l'acteur, en gros plan. Le dispositif semble ainsi *tirer* le spectateur vers l'arrière. Ensuite, la caméra, rivée sur Olivier, filme le dos et les mains. Le rapport de proximité extrême entre la caméra à l'épaule et le corps en mouvement déplace

constamment le point de fuite. Le regard se décale, erre : l'appareillage n'arrive pas à rendre l'image nette d'un homme qui tourne dos à la caméra. Par ces procédés, l'Homme de dos des Dardenne est la figure d'une indiscernabilité (d'un être, de ses intentions, d'une situation, du monde), indiscernabilité dont la radicalité même finit par le définir. Il présente à jamais une marge d'incertitude qui s'exprime par le corps. Il est une identité *anonyme* (on ne sait rien du personnage) qui vit un *état quelconque* (il ne sait plus quoi faire) et qui se meut dans une série d'impossibles (impossibilité de pardonner le meurtre de son fils, impossibilité de venger son fils, impossibilité de tuer Francis)⁵⁹.

Ce constat nous a donc ramené à la problématique de l'expression d'une butée. La caméra rivée sur le dos d'Olivier Gourmet exprime une inévidence du monde et de l'être opaque et réfractaire. Cette figure *exprime, incarne et vise* ce que Jacques Lacan a déterminé comme étant le réel :

« il n'y a pas de signifiants pour dire la réalité du monde sans qu'il en reste une part, impossible à dire. Cette part, cette Chose, cette butée que je rencontre dans l'assimilation du monde ou dans ma quête à me fondre en lui, cet impossible, Lacan lui a donné le nom de réel » (Chaumon, 2005, p. 79-80).

C'est cela que cherchaient précisément les Dardenne dans *Le fils* : ne pas être dans la définition mais dans l'indéfini et, pour ce faire, il fallait « trouver la “mauvaise place” pour la caméra » (Dardenne 2005, p. 130).

⁵⁹ La fin du film *Le fils*, nous l'avons vu, s'ouvre toutefois sur une possibilité : le pardon.

Conclusion

La problématique nécessaire – et pourtant inexplorée – du réel *exprimé* par le cinéma des Dardenne est marginale. Afin d’aborder cette question que nous avons soulevée, il nous semblait essentiel d’établir dans un premier temps une distinction entre « réel » et « réalité ». La définition de Jacques Lacan – le réel est l’impossible et l’irreprésentable – constitue le fondement de notre mémoire. Par ailleurs, afin de défendre notre problématique, des concepts issus de la théorie du cinéma ont été empruntés à différents penseurs (Youssef Ishaghpour, Gilles Deleuze et Fabrice Revault d’Allonnes, notamment).

Dans le premier chapitre, les premières œuvres des Dardenne ont été parcourues afin de mettre en lumière ce qui avait conduit les Frères à aborder le réel par la fiction. Nous y avons constaté que le passage du documentaire à la fiction comportait un enjeu fort important : en s’appropriant désormais du récit (du *muthos*), ils ont provoqué une *nouvelle fictionnalité* qui exprime une butée entre la fiction et le document. Cette extériorité (de la fiction et du monde lui-même) renvoie à ce nous avons retenu de la psychanalyse de Lacan : il y a toujours un écart entre la réalité (ce qui lie et représente) et le réel (quelque chose qui résiste et qui ne cesse d’exister).

Par ailleurs, dans le deuxième chapitre, nous avons constaté que le cinéma de fiction des Dardenne s’inscrit dans une démarche résolument moderne, et que

ce sont les conditions mêmes de cette modernité qui provoquent un réel *visé* par le cinématographique. Il nous a semblé fondamental de dégager les enjeux d'un réel exprimé par l'appareillage cinématographique, du point de vue du scénario, de la caméra, du son, du montage et du dispositif.

Dans le troisième chapitre, la question de l'acteur aura été notre préoccupation première. La pensée deleuzienne a été essentielle pour comprendre comment le problème de la pensée du réel se manifeste par un cinéma des corps. À partir de ce constat, nous avons analysé la méthode des Dardenne et nous avons abordé les attitudes du corps qui, au sein de leur cinéma, expriment une rupture du lien entre l'homme et le monde.

L'objectif de ce mémoire aura été de vérifier, d'observer et d'analyser comment l'affirmation de Luc Dardenne (« Il nous semblait qu'on pouvait aborder le réel par la fiction, que c'était possible ») se traduit au moyen de l'appareillage cinématographique. La question du réel au cinéma demeure complexe et difficilement théorisable, car le problème théorique sur lequel nous nous sommes penchée se rattache à une mouvance charnière de l'histoire du cinéma, mouvance qui comporte un vaste ensemble d'enjeux. En conséquence, l'ampleur de cette problématique nous a forcée à faire des choix : il nous a fallu écarter certaines pistes d'analyse (par exemple la problématisation du réel d'après Jacques

Rancière), ou encore survoler brièvement certains arguments (la décentralisation du spectateur et du regard, notamment).

Enfin, la problématisation du réel est repérable (bien qu'à divers degrés) dans tous les exemples filmiques qu'il nous a été donné d'analyser. Il serait toutefois inexact d'affirmer que ces cinq films expriment le réel d'une même façon. Si, par exemple, la démarche des Dardenne dans *La promesse* et dans *Rosetta* peut sembler similaire, on ne peut pas en dire autant pour *Le fils* et *Le silence de Lorna*. Au moment où nous écrivons ces lignes, également, le tout dernier film de fiction des Dardenne, *Le gamin au vélo* (2011), est à l'affiche dans les salles de cinéma. Dans la course du petit Cyril, personnage qui vit une impasse – être abandonné par son père –, nous avons reconnu Rosetta.⁶⁰ Toutefois, dans leur dernier film, bien que les Dardenne préconisent une caméra à l'épaule agitée (un procédé similaire à ce que l'on retrouvait dans leurs premières fictions), les Frères auront cette fois-ci conservé une distance entre le dispositif et le corps de l'acteur.⁶¹ Or, qui dit nouvelles techniques d'appareillage, dit nouveaux enjeux à soulever. Les Frères nous auront ainsi démontré que la problématisation du réel est, au sein de leur cinéma, toujours à recommencer, à *re-problématiser*. Enfin, en nous appuyant tantôt sur un film, tantôt sur un autre, nous avons pu repérer sans

⁶⁰ Plus particulièrement lorsque le garçon se bat avec les assistants sociaux, tel que Rosetta le fait avec les gardiens de sécurité.

⁶¹ Les Frères expliquent d'ailleurs ce choix : « Nous avons fait beaucoup plus de plans larges que dans nos autres films. Nous voulions donner cette impression de cet enfant perdu dans des espaces et ne pas l'enfermer dans le cadre » (Baurez, 2011, http://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-lecon-de-cinema-jean-pierre-luc-dardenne_992553.html).

contredit un même geste cinématographique, c'est-à-dire celui de *laisser une épaisseur aux choses* grâce à la fiction cinématographique :

« Ce que nous avons hérité du documentaire, c'est le sentiment que quelque chose vous résiste quand vous filmez une réalité qui existe en dehors de votre mise en scène, en dehors de votre construction dramatique, qui est déjà là avant vous. Ça déborde votre cadre, et une fois que vous êtes partis, que vous arrêtez votre caméra, cette réalité continue de vivre dans le documentaire. Je crois que nous, dans nos films de fiction, on a toujours été attentifs à cette résistance de la matière. C'est peut-être ça qui fait que c'est du réel : ça résiste. »⁶²

⁶² Les Dardenne cités par Pelletier. 2002. [En ligne], <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html>, dernière consultation 3 janvier 2010.

Bibliographie

Amiel, Vincent. 2008. *Comment le corps vient aux hommes - Jeux de l'acteur américain*, conférence donnée à la Cinémathèque française, 20 novembre, [En ligne], http://www.canal-u.tv/themes/lettres_arts_langues_et_civilisations/arts/arts_du_spectacle_cinema_audiovisuel_theatre_danse/comment_le_corps_vient_aux_hommes_jeux_de_l_acteur_americaain_conference_de_vincent_amiel (dernière consultation 2 février 2012).

Artaud, Antonin. [1938] 1985. *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 251 p.

Aubenas, Jacqueline (dir.). 2008. *Jean-Pierre & Luc Dardenne*. Bruxelles : Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française de Belgique ; Ministère de la Communauté française de Belgique, Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 338 p.

Baudouin, Clémence. 2006-2007. *Master professionnel « conduite de projets et connaissance des publics »*. Université Paris X – Nanterre : Note de synthèse : « Production cinématographique et audiovisuelle », [En ligne], hypothemuse.org/wp-content/.../Le_cinema_du_reel_qui_es_tu_.pdf, dernière consultation 12 septembre 2011.

Baecque, Antoine de. 1992. « Le réel a tremblé ». *Cahiers du cinéma* (Paris), 461, novembre, p. 28-36.

Baecque, Antoine de. 1996. *Le corps exposé*. *Vertigo* (Paris), 15, novembre, p. 7-150.

Banu, Georges. 2000. *L'Homme de dos*. Adetta, 159 p.

Baurez, Thomas. 2011. *La leçon de cinéma de Jean Pierre & Luc Dardenne*, *L'Express Culture*, 15 mai, [En ligne], http://www.lexpress.fr/culture/cinema/la-lecon-de-cinema-jean-pierre-luc-dardenne_992553.html, dernière consultation 12 octobre 2010.

Bergala, Alain. 1984. *Roberto Rossellini - le cinéma révélé*. Paris : Éditions de l'Étoile (textes réunis et préfacés par Alain Bergala), 189 p.

Bergala, Alain. 2005. *L'invention de l'acteur moderne*. Conférence dans le cadre des séminaires de l'Exception, du Café des images et du CDN, (dimanche 6 février), [En ligne], <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/exception04.htm>, dernière consultation 28 janvier 2012.

Bonnefoy, Yves (dir.). 1999. *Dictionnaire des mythologies*, tome 2, Paris : Flammarion, 2253 p.

Bresson, Robert. [1975] 1995. *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard, 137 p.

Burdeau, Emmanuel. 1996. « La Promesse – L'offensive des Dardenne ». *Cahiers du cinéma* (Paris), 506, octobre, p.44-47.

Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma*. Les Presse de l'Université Laval, 232 pages.

Cheze, Thierry. « 6 par 2 », *Studio* (Paris), 216, octobre 2005, p. 72-75.

Chaumon, Franck. 2004. *Lacan : La loi, le sujet et la jouissance*. Éditions Michalon, 124 p.

Chemana, Roland et Bernard Vandermersch. 2009. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Larousse, 602 p.

Ciment, Michel. 1997. « Abbas Kiarostami ». *Positif* (Paris), 442 (décembre), p. 79-104.

Cornellier, Bruno et Martin Frigon. 2004. « L'homme à la caméra - Entretien avec Michel Brault ». *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*. Numéro 1 (hiver), [En ligne] :

http://cinemaquebecois.net/01_hiver_2004/entretien_cornellier_frigon.htm, dernière consultation 24 janvier 2011.

D'Allones Revault, Fabrice. 1994. *Pour un « cinéma moderne ». Du lien de l'Art au Monde : petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère*. Éditions Yellow Now, 61 p.

Dardenne, Luc. 2005. *Au dos de nos images (1991-2005) suivi de « Le Fils » et « L'Enfant »*, Paris : Seuil, 322 p.

Deleuze, Gilles. 1982. *Cinéma*. Retranscription de cours à l'Université Vincennes - Saint-Denis, (5 mai), [En ligne], http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=130, dernière consultation 3 septembre 2011.

Deleuze, Gilles. 1983. *Proposition sur le cinéma*. Retranscription de cours à l'Université de Vincennes - Saint-Denis, (18 mai), [En ligne] <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=74&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1>, dernière consultation 29 janvier 2012.

Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement : cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit, 298 p.

Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, 378 p.

Garneau, Michèle. 2001. « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique ». *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, numéro 30, automne, p. 24-40.

Gorin, François. 1996. « Faites pas de cinéma ! », *Télérama* (Paris), 2440, 16 octobre, p. 34-37.

Goudet, Stéphane. 2008. « Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne : le corps des acteurs, plus que la caméra ». *Positif* (Paris), 571, septembre, p. 9-14.

Gourmet, Olivier. « Entrevue ». *Allocine*. [En ligne].
http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=21316.html,
 (dernière consultation 9 avril 2010). * Cette entrevue a été consultée le 2 février
 2012 et semble avoir été retirée du Web. Tout de même, les propos d'Olivier
 Gourmet (que nous avons retranscrits en 2010) nous semblent fort intéressants, ce
 pourquoi nous avons décidé de conserver cette source.

Horguelin, Thierry. 1998. « Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne ». 24
Images (Montréal), 93-94, automne, p. 14-17.

Houdassine, Ismaël. 2008. « Les frères Dardenne : “La responsabilité humaine est
 la seule manière pour l'homme de sauver le monde” ». *Séquences* (Montréal), 257,
 novembre-décembre, p.37.

Huglo, Marie-Pascale. 2007. *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la
 narrativité contemporaine*, Presses Universitaires du Septentrion, coll.
 « Perspectives », Villeneuve-d'Ascq, 184 p.

Ishaghpour, Youssef. 1995. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris :
 La Différence, 99 p.

Ishaghpour, Youssef. 1996. *Le cinéma*. Paris : Flammarion, coll. « Dominos », 125
 p.

Krtolica, Igor. 2010. « Art et politique mineurs chez Gilles Deleuze :
L'impossibilité d'agir et le peuple manquant dans le cinéma ». *Revue Silène*.
 Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-
 La Défense, [article disponible en ligne], [http://www.revue-
 silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=25](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=25), dernière consultation 20
 décembre 2011.

Lebrun, Jean-Pierre. 2006. « Des frères Dardenne à Grand Corps Malade ». *Association lacanienne internationale*, 13 juin, [En ligne], [http://www.freud-
 lacan.com/Champs_specialises/Presentation/Des_freres_Dardenne_a_Grand_Corps
 Malade](http://www.freud-lacan.com/Champs_specialises/Presentation/Des_freres_Dardenne_a_Grand_Corps_Malade), dernière consultation 3 janvier 2012.

Leclerc-Olive, Michèle. 1997. *Le dire de l'événement (biographique)*. Presses Universitaires du Septentrion, 264 p.

Levinas, Emmanuel. 1974. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, 4e édition, La Haye, Martinus Nijhoff Publishers, 284 p.

Levinas, Emmanuel. 1984. *Éthique et infini: dialogues avec Philippe Nemo*. Paris : Librairie générale française, 120 p.

Lévinas, Emmanuel. [1995] 2006. *Altérité et transcendance*. Editeur : Le Livre de Poche, Coll. Biblio Essais (24 mai), 185 p.

Loiseau, Jean-Claude. 1999. « Rosetta - La méthode des frères Dardenne ». *Télérama* (Paris), 2594, 29 septembre, p. 38

Marzano, Michela. 2007. *Philosophie du corps*. Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je » ?, 127 p

Masson, Alain. 2008. « *Le Silence de Lorna : l'enfant du miracle* », *Positif* (Paris), 571, septembre, p. 7-8.

Milner, Jean-Claude. *Les noms indistincts*. Paris : Éditions du Seuil, 155 p.

Nancy, Jean-Luc. 2001. *L'évidence du film : Abbas Kiarostami*. Bruxelles : Yves Gevaert Éditeur, 1 vol, 110 p.

Pelletier, Frédérick. 2002. « Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne – Quelques choses qui résistent au regard ». *Hors-champ*, 25 décembre, [En ligne], <http://www.horschamp.qc.ca/ENTRETIEN-AVEC-LUC-ET-JEAN-PIERRE.html>, dernière consultation 3 janvier 2010.

Peuziat, Catherine. 2005. « Le corps en sursis ». *Éclipses* (Le Bénvy-Bocage), 37, p. 116-121.

Rancière, Jacques. 2001. *La fable cinématographique*. Paris : Seuil, 243 p.

Rebichon, Michel. 1999. « Les frères Dardenne : Entre quat'z-yeux ». *Studio* (Paris), 149, octobre, p.92-95.

Strauss, Frédéric. 2003. « L'acteur quatre étoiles ». *Télérama* (Paris), 2754, 23 octobre, p.34-36, 44-45.

Sources audiovisuelles

La promesse. 1996. Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Rosetta. 1999. Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Le fils. 2001. Jean-Pierre et Luc Dardenne.

L'enfant. 2005. Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Le silence de Lorna. 2008. Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Annexes

[Illustration retirée]

Figure 1 : Photogramme du film *Le fils*. Plan sur la main de Francis (Morgan Marinne). Chapitre 2, p. 46.

[Illustration retirée]

Figure 2 : Photogramme du film *La promesse*. Confrontation entre Igor (Jérémy Rénier) et Roger (Olivier Gourmet). Chapitre 2, p. 50.

[Illustration retirée]

Figure 3 : Photogramme du film *La promesse*. Face-à-face final entre Igor (Jérémy Rénier) et Assita (Assita Ouedraogo). Chapitre 2, p. 54.

[Illustration retirée]

Figure 4 : Photogramme du film *Rosetta*. Gros plan sur le visage de l'actrice qui suspend l'action. Chapitre 3, p. 74.

[Illustration retirée]

Figure 5 : Photogramme du film *Le fils*. Premier plan du film. Chapitre 3, page 77.