



Université de Montréal

## **Furie, curiosité, solidarité.**

### **Mise en scène de la tension dans le cinéma des frères Dardenne**

par Pier-Philippe Chevigny

Département d'Histoire de l'art et d'Études cinématographiques  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire de recherche-crédation présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts en Études cinématographiques

mai, 2016

© Pier-Philippe Chevigny, 2016



## Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation cherche à repérer trois figures de mise en scène dans le cinéma des frères Dardenne (la caméra portée à l'épaule, le cadrage restreint, le plan-séquence) et d'identifier en quoi celles-ci sont génératrices d'une tension transnarrative qui garde le spectateur en haleine, lui procure des affects, l'engage dans la narration, le choque ou le bouleverse : bref, lui fait vivre une expérience intense. Par une analyse de la scène d'ouverture de *Rosetta*, nous décrivons comment la caméra mobile portée à l'épaule exprime l'affolement du personnage éponyme tout en proposant un pôle d'identification spectatorial inédit. *Le Fils* sera ensuite étudié afin de cerner comment les frères Dardenne emploient le cadre comme un cache afin de générer une tension narrative dans une logique de réticence informationnelle. L'usage du plan-séquence, que nous suggérons d'interpréter comme une sorte de réalité virtuelle permettant de faire l'expérience de la solidarité sociale, fera également l'objet d'une analyse à partir de son usage dans *Deux jours une nuit*. En guise de conclusion, nous verrons comment nous nous sommes inspirés de ces trois figures de mise en scène dans *Tala*, le court-métrage de fiction qui accompagne ce mémoire.

**Mots-clés** : Jean-Pierre et Luc Dardenne, mise en scène, tension dramatique, cinéma d'auteur, esthétique du cinéma.

## **Abstract**

This research & creation thesis aims to identify three components of the Dardenne brothers' directing style (over-the-shoulder camera, tight framing and long take) and try to describe how they generate a transnarrative tension that captivates the audience, immerses it in the story, shock it or move it : in other words, these components make the viewer go through an intense experience. We will analyze the opening scene of *Rosetta* to describe how the over-the-shoulder camera visually translates the character's emotions whilst suggesting a new type of spectatorial identification. *Le Fils* will then be analyzed, hoping to demonstrate how the Dardennes' use of tight framing creates mystery and suspense by discarding narrative information. Finally, *Deux jours une nuit* will allow us to examine the brothers' use of the long take, which we choose to read as a type of virtual reality that allows the viewer to experience social solidarity. As a conclusion, we will explain how these three directing components have been recuperated in *Tala*, the short fiction film that makes up the creation part of this thesis.

**Keywords** : The Dardenne Brothers, Film Directing, Dramatic Tension, *Film d'Auteur*, Film Aesthetic.

## Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| Résumé.....   | i   |
| Abstract.....   | ii  |
| Remerciements.....  | iv  |
| Introduction.....   | 1   |
| <u>Chapitre 1</u> « Pure vibration humaine » : La caméra-épaule mobile dans <i>Rosetta</i> .....          | 10  |
| 1.1 La filature.....  | 10  |
| 1.2 La caméra mobile : épaule, <i>dolly</i> , <i>Steadicam</i> .....                                      | 12  |
| 1.3 Cinéma immersif et travail social .....   | 15  |
| 1.4 Expression de la tension.....   | 18  |
| <u>Chapitre 2</u> Esthétique de la <i>mauvaise place</i> : Le cadre comme cache dans <i>Le Fils</i> ..... | 22  |
| 2.1 Le mystère de la nuque .....  | 22  |
| 2.2 Tension narrative : suspense et curiosité .....   | 24  |
| 2.3 Le cadre comme cache : théorie du hors champ .....  | 27  |
| 2.4 Stratégies de réticence informationnelle par le cadre .....   | 30  |
| <u>Chapitre 3</u> Pathos en temps réel : Le plan-séquence dans <i>Deux jours une nuit</i> .....           | 35  |
| 3.1 L'épreuve de la mendiante .....   | 35  |
| 3.2 Effet plan-séquence et immersion.....   | 36  |
| 3.3 Pathos et empathie fusionnelle.....   | 39  |
| 3.4 La tension <i>profilmique</i> .....   | 43  |
| Conclusion .....  | 46  |
| Bibliographie.....  | I   |
| Filmographie.....   | V   |
| Annexe : Visionnement en ligne de <i>Tala</i> .....   | VII |

## Remerciements

Ce mémoire n'aurait pas été possible sans la patience et le soutien de Michèle Garneau au fil de ces multiples délais et changements de cap. Merci pour la confiance accordée, mais merci surtout pour l'inspiration.

Merci à Élène Tremblay pour l'accompagnement et les judicieux conseils sur mes deux plus récents films, *Tala* et *La Visite*.

Merci à Bernard Perron, sans qui ce passage aux études supérieures ne m'aurait sans doute jamais effleuré l'esprit.

Merci à toute l'équipe de *Tala*, qui s'est prêtée généreusement à l'aventure : Félix, Geneviève, Benoit, Pier-Louis, Simon, Hugo, Jean-Daniel, Laurence, Marie-Luce, Nicolas, Philippe, Thierry, Alice, Geneviève R., Danny et Éloïse. Merci à Evelyn Calugay de Pinay Montréal pour l'aide indispensable. Merci à Denis Vaillancourt, Alexandra Dagenais et Olivia Lagacé chez Vidéographe pour la distribution.

Geneviève, ma partenaire artistique, ma meilleure amie. Au bout de mon épuisement, ta force et ta persévérance exemplaires ont été pour moi le principal moteur de cet accomplissement. À nous, à nos projets.

*Notre question n'est pas : le spectateur, va-t-il aimer le film?*

*mais : le film va-t-il aimer le spectateur*

*-Luc Dardenne*

*À Danielle.*

# Introduction

## Préambule à l'angoisse du créateur

Il y a récemment eu une micro-crise sur l'impopolarité du cinéma d'auteur québécois. Vincent Guzzo, propriétaire de la chaîne de multiplexes du même nom, s'est manifesté dans l'espace public afin de réclamer un meilleur financement aux films à fort potentiel *commercial* (spécifiquement, de comédie), au détriment d'un cinéma d'auteur jugé trop intellectuel, marqué par la lenteur, porté par des scénarios déprimants et *lamentards*<sup>1</sup>. Ce cinéma d'auteur ayant comme chefs de file les Rafaël Ouellet (et son *Camion* cité en exemple), Anne Émond, Bernard Émond et autres Denis Côté offre un rayonnement non négligeable au Québec à l'étranger, mais peine à intéresser le public local. Un cinéma plus attentif aux envies du public *mangeux de pop-corn* aurait comme effet premier d'augmenter l'achalandage vers les salles obscures, permettant ainsi de rentabiliser une production autrement déficitaire et majoritairement soutenue par les fonds publics.

D'autres voix ont rétorqué avec grande passion. Philippe Falardeau accuse Vincent Guzzo de ne défendre que ses intérêts financiers personnels<sup>2</sup>, vantant les mérites économiques d'un cinéma d'auteur qui trouve son marché à l'étranger. Sur un ton plus moqueur, Marc Cassivi reproche à Guzzo, « vendeur de pop-corn agréé (et accessoirement propriétaire de cinémas) »<sup>3</sup>, de faire preuve d'un anti-intellectualisme dommageable. Xavier Dolan s'est quant à lui contenté d'un simple « *Fuck you, estie !* » sur le plateau de *Tout le monde en parle*. Tant et si bien que, sur la blogosphère, Vincent Guzzo est rapidement devenu une cible de choix pour la gauche et une idole pour la droite libertarienne. C'est une controverse qui revient

---

<sup>1</sup> L'article à l'origine de la controverse : DEMERS, Maxim et Cédric Bélanger. *Il faut plus de films commerciaux*. Journal de Montréal, mardi 13 novembre 2012.

<sup>2</sup> <http://blogues.lapresse.ca/moncinema/lussier/2012/11/15/philippe-falardeau-replique-a-vincent-guzzo/> [visité le 26 janvier 2016]

<sup>3</sup> <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201211/15/01-4594076-la-solution-miracle.php> [visité le 26 janvier 2016].

ponctuellement, dès qu'il y a un creux dans la fréquentation des salles, et qui s'étirole à la faveur des succès commerciaux d'œuvres d'auteur. D'autres pays ayant des structures de financement similaires ont aussi des débats semblables, notamment la Belgique, où les frères Dardenne sont régulièrement accusés de faire « un cinéma misérabiliste qui non seulement n'intéresse pas le public belge, mais, qui, gonflé par une certaine reconnaissance internationale et particulièrement cannoise, trompe ce public en lui faisant croire que tout le cinéma belge se résume à ce triste cinéma de la misère » (Dardenne 2015, p.127). Il me semble toutefois se dégager un constat de cette tempête médiatique : le cinéma d'auteur a la mauvaise réputation, fondée ou non, de faire fi de son spectateur, de ne pas se soucier des émotions et des désirs de celui-ci. Les cinéastes à l'origine de ces films sont-ils vraiment indifférents aux envies de leurs publics? Dans son film *Rencontres* [2016], Joëlle Rouleau interroge plusieurs auteurs québécois à ce sujet. Denis Côté émet une hypothèse :

Les gens qui font du cinéma, c'est des gens qui ont étudié le cinéma, c'est des gens qui sont cinéphiles, donc ils amènent tout leur bagage pour faire des films "de cinéma". Est-ce qu'on laisse en plan tous les gens qui n'ont pas fait d'études en cinéma? Ça se peut. [08:00]

Jimmy Larouche admet à mot couvert : « Moi, je fais des films pour moi. » [09:20]. Pour Robert Morin, il s'agit aussi d'un acte égoïste, de l'ordre du besoin compulsif [09:30]. André-Line Beauparlant se questionne à savoir s'il faut même « penser à ça, [le public] » [10:17]. Pour André Turpin, dès qu'on « se met à faire un film avec le public en tête, on se met à faire un film de genre [...], c'est quelque chose qui ne m'intéresse pas tant que ça » [10:40]. D'ordre général, tant mieux si le public y trouve son compte, mais il semble que ce ne soit jamais le but visé a priori.

Pour un aspirant-cinéaste, la question de l'intérêt du spectateur semble fort angoissante. Nous avons une poignée de courts métrages à notre actif et nous venons de recevoir pour la première fois un feu vert de la SODEC et du CALQ pour le financement d'un prochain court métrage. Nous avons l'ambition de réaliser un premier projet de long-métrage dans les années à venir. Notre cinéma d'auteur engagé se penche sur des enjeux de justice sociale, se détourne de la narration classique et du genre, ne comporte pas de scènes d'action à grand déploiement

ni d'humour : rien pour faire courir les foules. Surtout, il raconte des histoires au réalisme brut, dont les sujets sociaux font rarement l'objet d'un cinéma dit de suspense. Dans un univers médiatique dominé par les conquêtes galactiques de *Star Wars*, les explosions photogéniques de tous les films de superhéros ou encore la traversée épique de *The Revenant*, comment un film sur un sujet réaliste comme la dignité du travail peut-il espérer exercer une fascination similaire? Nos inquiétudes ne concernent même pas la question de la rentabilité, comme la grande majorité des films produits sont déficitaires, non seulement au Québec, mais dans plusieurs importants pays de cinéma dont la France<sup>4</sup>. De toute façon, il n'y a pas de formule qui garantisse le succès populaire, les échecs au box-office de « succès assurés » ici comme ailleurs le démontrent bien<sup>5</sup>. Nos préoccupations concernent plus simplement la vocation politique de notre démarche : à quoi bon faire des films ayant l'ambition d'initier un débat chez les spectateurs sur divers enjeux sociaux sachant qu'il n'existe pour ce type d'œuvres qu'un public restreint d'intellectuels montréalais, progressistes de surcroît (donc convaincus d'avance)? Il doit y avoir un juste milieu. Il doit être possible de rester fidèle à sa démarche, de raconter des histoires simples inspirées de la réalité sociale tout en adressant le film à un large public, tout en étant conscient des émotions du spectateur, tout en étant soucieux de lui faire vivre une expérience prenante dont il ne sortira pas indemne, pour le meilleur et pour le pire. Il serait inutile de faire un film qui laisserait son public indifférent parce que trop pointu, ennuyant, égoïste, sans surprise.

Ce préambule sur la crise du cinéma d'auteur québécois ne mène pas à l'élaboration d'une théorie de la réception spectatorielle. La crise serait plutôt en filigrane, comme question sous-jacente qui hanterait les réflexions du créateur revêtant ici temporairement les habits du chercheur. Ce mémoire de recherche-crédation se penchera spécifiquement sur la mise en scène dans le cinéma des frères Dardenne, qui nous semble exprimer le souci de faire vivre une

---

<sup>4</sup>Legras, Sophie. *Cinéma français : 90% des films ne sont pas rentables* Le Figaro, 8 janvier 2014. [<http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/01/08/03002-20140108ARTFIG00429-90-des-films-francais-ne-sont-pas-rentables.php>] (visité le 27 janvier 2016)

<sup>5</sup> Les récents échecs québécois de *L'empire Bossé* [2012], *Hot Dog* [2013], *Égotrip* [2015] ou *Guibord s'en va en guerre* [2015], tous portés par des comédiens têtes d'affiches de précédents succès du box-office en sont la parfaite illustration.

expérience intense au spectateur malgré l'engagement social, malgré le refus de la narration classique, malgré des sujets réalistes qui semblent peu propices au déploiement d'un suspense captivant. Nous *semble*, car c'est de notre propre expérience spectatorielle dont il s'agit. Le cinéma des frères nous bouleverse, nous chavire, nous engage comme peu d'autres. Il y a cette tension indescriptible qui produit chez nous une angoisse égale, sinon supérieure aux meilleurs thrillers du cinéma de genre, ce qui a de quoi surprendre considérant la réputation des frères en tant que cinéastes *du réel*.

Et c'est ainsi que, de passage au Festival de Cannes pour la distribution de notre film *Tala*, nous assistions sur un moniteur à la conférence de presse du film des frères Dardenne, *Deux jours une nuit*. Assise entre les deux frères, Marion Cotillard, superstar hollywoodienne, accapare l'attention. Déjà, que des cinéastes habitués à tourner avec des acteurs non professionnels engagent une vedette internationale soulève l'incrédulité des journalistes. Personne n'ose le dire, mais on imagine bien qu'il s'agit d'une stratégie au moins partiellement économique. Questionnée inversement sur ce qu'elle a pu tirer d'un tournage avec des cinéastes d'auteur comme les Dardenne, la starlette y va d'une réponse surprenante :

Quand on a commencé les répétitions, ce qui est assez rare, même si ça peut paraître étrange... [Les frères] parlaient du spectateur en répétition et ils se sont tournés vers nous [les acteurs] en nous disant : "Ah nous, on parle beaucoup du spectateur!" Parfois, sur certains plateaux, le spectateur, on a même pas le droit de l'évoquer, parce que... je sais pas, c'est pas le moment... Alors que, Jean-Pierre et Luc font du cinéma pour les spectateurs et ont envie de leur *faire vivre quelque chose d'exceptionnel*. [...] C'est pour ça que j'aime leur cinéma. Ça fait partie d'eux, même dans le travail, de l'autre côté de l'écran.<sup>6</sup>

Voilà qui rompt avec la perspective des cinéastes québécois cités plus haut, chez qui le fait de tourner *pour* un spectateur équivaut à la corruption de sa création. Peut-être y a-t-il chez les frères Dardenne un contre-exemple de cinéma d'auteur qui non seulement ne dédaigne pas d'embrasser son spectateur, mais cherche à le conquérir sans dévaluer sa propre démarche.

---

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0MSDt6jhciU> [20:40] (visité le 26 janvier 2016).

## Les frères Dardenne et la quête du réalisme

Les Dardenne commencent leur travail au cinéma en tant que vidéodocumentaristes au début des années soixante-dix. Leurs premiers courts métrages sont des « documentaires d'intervention » (Mai 2010, p.1) à vocation militante, filmés avec et pour les communautés de la région de Seraing en banlieue de Liège. Proche du cinéma direct, leur vidéographie se donne pour vocation de « donner la parole et faire entendre le vécu » (Croteau 2012, p.11) d'acteurs du mouvement ouvrier wallon. Si leurs premiers essais sont marqué par la respectueuse fidélité des cinéastes à la parole des sujets filmés, Philip Mosley voit dans leurs expérimentations plus tardives, notamment dans *R... ne répond plus* une tendance progressive des cinéastes à « s'insérez eux-mêmes dans le documentaire » (2013 p.61) exprimant leur tentation de prendre à leur tour la parole.

Leurs premières tentatives en fiction, dès 1987 avec *Falsch*, l'année suivante avec *Il court, il court le monde* et enfin en 1992 avec *Je pense à vous*, marque le passage d'un cinéma de « prise de parole à la mise en scène [fictionnelle] » (Mai 2010, p.10). Formellement, les trois films ont peu à voir avec le *style* canonique des frères, mais demeurent néanmoins un important jalon dans l'avènement de celui-ci. L'expérience décevante de *Je pense à vous* force les frères à prendre une pause de quelques années et à reconsidérer leur méthode de travail. Bien que les critiques se révèlent légèrement plus clémentes envers le film que les cinéastes eux-mêmes, il s'agit d'un échec artistique de l'avis des frères dans son « inefficacité à produire la moindre intensité » (Mai 2010, p.36). Irrités par le comportement des techniciens pendant le tournage qui imposent leur façon de faire et empiètent sur le travail des réalisateurs, ils en viennent à la conclusion que la lourde structure de production traditionnelle ne convient pas à leurs envies créatrices et qu'il faut tourner plus légèrement. « Où mettre la caméra? » (Dardenne 2005, p.55), telle est la question inaugurale du style de mise en scène des frères Dardenne, la question à partir de laquelle leur esthétique sera entièrement redéfinie.

Selon René Prédal, la mise en scène consiste à « exprimer un regard personnel sur le monde, à représenter le réel de telle façon qu'il prenne sens par l'opération de la communication esthétique, c'est-à-dire, justement, par la maîtrise des moyens spécifiques [du cinéma] » (2007, p.9). Le réalisateur se préoccupe donc de la mise en forme par une série de choix relatifs aux outils cinématographiques à sa disposition. Il existe d'innombrables façons

de filmer une scène, tout dépend des choix du cinéaste : placer la caméra ici plutôt que là-bas, fixer la caméra ou la déplacer, filmer en plan-séquence ou découper l'action, rendre audible tel effet sonore plutôt qu'un autre, monter lentement plutôt que rapidement, éclairer telle ou telle autre partie du décor, appuyer telle ou telle émotion dans le jeu du comédien, attirer l'attention à l'arrière ou à l'avant du cadre, etc. Autant d'infimes variations qui influent sur l'interprétation du spectateur et dirigent son attention sur différents éléments selon l'effet voulu par le cinéaste. La mise en scène est ce qui détermine le *style* d'un cinéaste, c'est-à-dire une « signature typiquement reconnaissable à travers des éléments stylistiques et thématiques récurrents » (Baronian 2007 p.151). Dès le film suivant, *La promesse* [1995], les frères établissent un certain nombre de paramètres qui constitueront l'essentiel de leur style : « décors naturels, caméra à l'épaule, montage brut, rigueur des dialogues, mise en scène au service d'une économie des charges morales et émotionnelles, thématique sociale frontale, effet de vérité et de document, absence de précisions topographiques et chronotopiques, imposition centrale des personnages » (*ibid.*, p.153).

Du style des frères Dardenne, on a beaucoup dit qu'il s'agissait d'un cinéma du *réel*, en particulier à l'égard de la caméra portée à l'épaule, des cadrages lacunaires et du découpage en plans-séquence. Devant cette caméra désorientée qui « ne cherche pas, ni même jamais, à "bien" filmer les personnages » (*ibid.* p.154), mais qui se contente plutôt d'arracher ce qu'elle peut de l'évènement qui se déroule sous l'objectif, difficile de ne pas penser aux codes du reportage télévisuel. En termes sémio-pragmatiques, on repèrerait ici «les figures du *mal fait* (plans bougés, décadrés, flous, etc.) qui incitent plutôt à mettre en œuvre le mode documentarisant» (Odin 2000, p.70). Le cinéma des frères Dardenne est souvent associé à une esthétique *documentarisante* et il y a fort à parier qu'un spectateur non averti puisse confondre un film des frères pour un reportage en direct, puisqu'il y identifierait ses formes. On peut donc déduire que les frères Dardenne récupèrent la forme et les codes du cinéma documentaire *sur le vif* au profit d'une narration fictive. Pourquoi?

La réponse la plus fréquente serait probablement la quête du *réalisme*. François Niney nous renseigne: « Un crédo naïf [...] voudrait que plus c'est sur le vif, immédiat, en direct, plus c'est spontané, documentaire, vrai! Inversement, plus c'est préparé, posé, cadré, plus ça serait « mis en scène » donc fiction, donc faux! » (2009, p.41). Ainsi, la forme documentarisante, si construite soit-elle, servirait essentiellement à donner un surplus de

crédibilité à la fiction, dans l'espoir que l'on associe à celui-là la confiance et la foi généralement accordée à celui-ci, comme par glissement métonymique. Une petite recherche sur la littérature consacrée à l'œuvre des frères Dardenne confirme l'étiquette réaliste qui leur est apposée. Philip Mosley, qui se penche sur la relation entre éthique et réalisme dans leur cinéma, parle d'un *réalisme responsable*, préoccupé par « la vie d'individus de la classe ouvrière luttant pour survivre dignement dans un nouvel ordre mondial qui se résume pour eux à la pauvreté, au chômage, à la désintégration sociale et à la ruine environnementale » (2013, p.1, notre traduction). Joseph Mai qualifie quant à lui leur cinéma de *réalisme sensible*, s'intéressant non sans originalité au caractère haptique de leur œuvre (2010). Les critiques publiées sur *Rosetta* abondent également dans le même sens : David Kehr mentionne une recherche de la vérité (2003), Jean-Michel Frodon parle de reportage en direct (1999), Roger Ebert emploie le terme *néoréaliste* (2000). Le journaliste Lucien Logette, rare détracteur du film suivant son couronnement de la Palme d'or en 1999, émet une réserve fort pertinente sur cette quête du réalisme :

Ce n'est pas parce que les Dardenne filment Émilie Dequenne comme le caméraman de France 2 filmait la course de Chirac à travers Paris un soir d'élection, comme s'il s'agissait d'un temps réel restitué brut de décoffrage, qu'elle échappe à l'illusion de la représentation. [...] Il s'agit d'une erreur initiale de perspective, celle du *make believe* : vouloir accentuer l'impact d'une situation réelle dramatique en lui donnant toutes les conditions du réel. [...] Cet effet de réel, trop appuyé, tue le réel et on ne voit plus que l'effet (cité dans Prédal 2007, p.52-54).

Certes, l'usage de cette caméra-épaule affolée, de ces cadrages obstrués, de ces plans-séquences continus crée une sorte de *surplus de réalisme*, une « surenchère de l'impression de réalité basée sur une hypertrophie des codes traditionnels du genre réaliste » (Prédal 2007, p.45). Mais tout cela ne demeure qu'une illusion très consciemment scénarisée, calculée, recherchée. Et par ailleurs, cette impression de réalité *sur le vif* « demande généralement beaucoup de préparation et le soi-disant spontané peut-être des plus trompeurs quand il n'est pas simplement indigent » (Niney 2009, p.41). De l'aveu même des frères, un travail acharné de mise en scène en répétition avec les acteurs est à prévoir pour parvenir à cette *impression* de réalité. La démarche des Dardenne ne peut se résumer qu'à la simple volonté de réalisme,

comme c'est le cas pour toute une vague récente de films d'épouvante qui récupère les codes du *found-footage* pour doter leurs histoires fantastiques d'un surplus de crédibilité<sup>7</sup>. Sans doute y a-t-il autre chose, à partir du moment où l'on considère la mise en scène des Dardenne non pas comme un vœu de chasteté anti-esthétique visant simplement le réalisme, mais au contraire, comme un choix esthétique pleinement assumé proposant une position spectatorielle nouvelle et des affects spécifiques. Peut-être y a-t-il *aussi* un effet expressif à ces choix de mise en scène qui maintiennent le spectateur dans un état de tension et d'anticipation, non sans rappeler le cinéma de genre auquel les films des Dardenne semblent pourtant à priori s'opposer...

### **Mise en scène de la tension**

Ce mémoire de recherche-crédation se donne donc pour objectif de repérer trois figures de mise en scène récurrentes dans le cinéma des frères Dardenne et d'identifier en quoi ces figures sont génératrices d'une tension « transnarrative »<sup>8</sup> qui garde le spectateur en haleine, lui procure des affects, l'engage dans la narration, le choque ou le bouleverse : bref, lui fait vivre une expérience intense. Les figures que nous étudierons seront la caméra portée à l'épaule, le cadrage restreint et le plan-séquence.

Le premier chapitre, consacré à *Rosetta* [1999], s'attardera à la figure de la caméra portée à l'épaule affolée, nerveuse, en constant mouvement. Par une analyse de la scène d'ouverture du film, nous tenterons de voir comment les frères Dardenne, par l'exagération des traces de subjectivité de la caméra portée, créent un pôle d'identification spectatorial singulier renvoyant moins au personnage du film qu'à la caméra *elle-même*, provoquant ainsi un effet d'immersion dans le film. Nous réfléchirons également à la façon dont cette caméra portée se laisse *affecter* par l'action filmée et traduit visuellement l'affolement du personnage éponyme.

---

<sup>7</sup> *Blair Witch Project* [1999], *Paranormal Activity* [2007] pour ne nommer que ceux-là.

<sup>8</sup> J'emprunte l'expression à Pascal Bonitzer qui remarque dans certains cadrages insolites la capacité de produire une tension indépendante de la narration qui attire aussi l'attention sur la mise en forme du film et provoque un effet de distanciation (2004, p.128). Il s'agirait d'une tension produite non par l'histoire mais par la mise en scène, par ces choix relatifs aux outils dont dispose le cinéaste.

Par une analyse de l'introduction du film *Le Fils* [2002], le second chapitre s'intéressera ensuite à la façon dont les cadrages serrés du film agissent plus souvent qu'autrement comme un cache qui, dans une logique de réticence informationnelle, confine les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire au hors champ, obstrue des parties du cadre ou opacifie les émotions des personnages en les filmant de dos. Un tel usage du cadre comme cache amplifierait le mystère préexistant au scénario et favoriserait la « curiosité » du spectateur, l'une des trois modalités de la tension narrative selon les théories de Raphaël Baroni. Nous reviendrons enfin à *Deux jours une nuit* [2014] en troisième chapitre afin d'analyser l'utilisation systématique de plans-séquences qui engagent le spectateur par une synchronisation du temps du visionnement au temps de l'histoire. Nous verrons comment le plan-séquence vise à évoquer chez le spectateur un sentiment d'empathie fusionnel pour le personnage de Sandra en le contraignant à traverser avec elle son épreuve dans la durée. Nous aborderons également la complexité technique du tournage de tels plans qui impose une pression sur l'équipe, laquelle se traduit par une tension *profilmique* ambiguë, mais non moins perceptible dans le film final.

En conclusion, il s'agira de retenir comment l'utilisation combinée de ces différentes figures peuvent maintenir le spectateur engagé dans le film et induire chez lui une grande tension qui captive son intérêt indépendamment du sujet du scénario, du charisme des personnages ou de l'ampleur de l'action. Finalement, je parlerai de ma propre création, *Tala*, un court métrage de douze minutes qui récupère simultanément ces trois figures dans l'espoir d'installer un tel climat de tension. Il importe de préciser que ces trois figures de mise en scène interviennent toutes à différents degrés dans tous les films des Dardenne : je me concentre sur *Rosetta*, *Le Fils* et *Deux jours une nuit*, car chacun d'entre eux me semble être les plus exemplaires de la figure choisie. On remarquera également que le cinéma des frères Dardenne n'est pas particulièrement *populaire* : ils demeurent largement méconnus hors de France où l'attention qu'ils reçoivent du Festival de Cannes génère à chaque fois un grand intérêt médiatique. Réitérons ici qu'il ne s'agit pas de trouver une formule au succès populaire, mais plutôt un exemple de cinéma d'auteur exprimant un souci de l'expérience de son public.

# **Chapitre 1**

## **« Pure vibration humaine » :**

### **La caméra-épaule mobile dans *Rosetta***

#### **1.1 La filature**

Un générique en lettrage blanc défile sur un fond rouge. Soudainement, le fond rouge pivote et l'on comprend que nous regardions en fait la porte close d'un bureau. Comme si une alarme d'incendie avait été déclenchée, nous nous lançons dans une poursuite effrénée. La caméra tourne sur elle-même à une vitesse folle, dans un mouvement juste assez stable pour nous laisser entrevoir une main refermant la porte rouge derrière elle, puis nous découvrons une jeune femme vêtue d'un sarrau blanc, coiffée d'un filet. Elle se précipite au fond du couloir, tourne le coin. La caméra la rattrape, mais la jeune femme presse le pas et nous échappe, fermant derrière elle une première porte. *Jump cut*. Nous nous retrouvons dans une cage d'escalier, que la jeune femme dévale à toute vitesse. À nouveau, elle nous échappe, refermant derrière elle la porte. *Jump cut*. Nous voilà dans une usine. Le bruit assourdissant des machines masque les pas de la jeune entêtée qui poursuit son chemin. Elle glisse sous une barrière, nous laissant seuls derrière. *Jump cut*. Plus loin dans l'usine, la jeune femme est interceptée par un homme vêtu d'une cravate l'invitant promptement à revenir dans son bureau. La jeune femme l'ignore, poursuit son chemin et émerge dans une petite pièce où elle s'attaque verbalement à une collègue de travail, l'accusant d'avoir médité à son sujet. L'homme à cravate nous rejoint. À mots couverts, on comprend que mademoiselle vient d'être remerciée, son stage étant terminé. Enragée, la jeune femme frappe l'homme à cravate qui s'effondre contre le mur. Retenue par sa collègue, elle se débat en hurlant comme une sauvageonne, crachant au visage de l'homme. La caméra vire dans tous les sens, ne laissant à l'écran que des traînées floues. Lorsqu'elle se défait de l'emprise de sa collègue, la jeune femme s'interrompt un bref instant, le temps de reprendre son souffle. Son visage grimaçant est rougi par la colère et l'effort.

*Ellipse*. Et c'est reparti. Dans les vestiaires, la fille poursuit sa course, tentant de semer l'homme à cravate, lui-même désormais escorté par deux agents de sécurité. Elle s'élançait au

bout du couloir : cul-de-sac. Tandis qu'elle rebrousse chemin, la caméra pivote pendant une fraction de seconde, tout juste assez longtemps pour distinguer les corps des agents de sécurité qui approchent, complètement hors foyer. La jeune femme bondit dans la cabine des toilettes et nous ferme la porte au visage une énième fois. Les agents se butent eux aussi à la porte et tentent de convaincre l'obstinée de cesser cette folie. Bien que nous ne le sachions pas encore, ce bref instant de réclusion, où nous attendons la jeune femme à l'extérieur des toilettes, constitue le seul moment où celle-ci sera absente du cadre pour tout le reste du film. Les agents enfoncent enfin la porte, agrippent la femme et la traînent littéralement jusqu'à l'extérieur. S'en suit un long travelling en plongée qui, dans un fouillis total, tente tant bien que mal de suivre le corps tendu de la jeune femme qui n'abandonne jamais, tantôt frappant ses assaillants, tantôt s'accrochant à tout pan de mur, tout casier qui se trouve dans son chemin. *Ellipse*.

On suivra, l'heure et demie restante, le personnage de Rosetta dans sa quête acharnée de se trouver un emploi, de s'extraire du *lumpen* pour entrer à l'intérieur de la société. Prête à tout pour jouir de la dignité d'un travail, elle ira jusqu'à dénoncer son ami pour lui ravir son poste dans un petit kiosque de gaufres.

En ces quelque quatre minutes de la séquence d'ouverture de *Rosetta* [1999], les frères Dardenne exposent déjà l'essentiel des paramètres stylistiques de leur art. Revoir l'ouverture du film nous est à chaque fois une expérience bouleversante. Il y a une telle furie, une telle colère, une telle détresse. Dans le jeu presque démesuré d'Émilie Dequenne, certainement, mais en tout premier lieu dans cette caméra portée à l'épaule survoltée qui pourchasse Rosetta en pivotant sans cesse. Tentons de décrire plus spécifiquement le travail de la caméra : la texture de l'image nous signale qu'il s'agit d'une pellicule Super 16mm. La focale moyenne, probablement 50mm, réplique les proportions et les distances telles que perçues par l'œil humain. La dimension du format 16mm, plus petit que le 35mm traditionnel, implique cependant un angle de vue restreint, ce qui donne l'impression que l'image fut tournée au téléobjectif. En résulte une vision aux proportions absolument réaliste, à *hauteur d'homme* comme le suggère l'expression galvaudée, mais au cadrage très serré, refermé sur le visage de Rosetta. Ce cadrage restreint accentue le tremblement causé par les déplacements du cadreur, déjà amplifié par le poids léger de la caméra 16mm qui se balance plus facilement. Chaque pas, chaque tressaillement, chaque sursaut du corps du cadreur se trouvent donc décuplés à

l'écran. Nous nous retrouvons devant une caméra qui, constamment, semble *attraper de justesse* ce que nous devons voir pour comprendre les événements qui se déroulent.

*Rosetta* est en quelque sorte l'acte de naissance officiel du *style* des frères Dardenne grâce à la première occurrence de cette caméra portée à l'épaule survoltée, en constant déplacement, collée au corps de l'héroïne et réagissant à sa colère avec autant d'affolement. Comme nous l'avons vu précédemment, ce choix d'une caméra-épaule est souvent expliqué dans la littérature portant sur le travail des frères par une quête de réalisme et de vraisemblance, l'emprunt des codes du documentaire incitant le spectateur à accorder à la fiction la même confiance en la véracité du contenu. Sans nier cet aspect, nous tenterons maintenant de soutenir que la caméra-épaule exprime davantage qu'un simple *surplus* de réalisme. Nous verrons d'abord que le choix de la caméra portée à l'épaule (plutôt que rendue mobile sur *dolly* ou *Steadicam*) implique une certaine exagération des traces de subjectivité dans l'image, marqué par la présence physique de l'opérateur derrière la caméra. Cette subjectivité crée selon nous un pôle d'identification inédit, dégagant un espace dans l'image qui ne soit pas *dans la peau* du personnage, mais bien à ses côtés, dans le regard d'une *tierce figure* ayant un rôle d'accompagnateur. Ce dispositif de corps-caméra serait propice à l'émergence d'un sentiment complexe d'attraction-répulsion, de proximité et d'empathie, mais également de distance et d'incrédulité. Enfin, nous verrons que la caméra-épaule fonctionne également sur un mode purement expressif, servant précisément à traduire visuellement les affects du personnage : son affolement, sa colère, son angoisse.

## **1.2 La caméra mobile : épaule, *dolly*, *Steadicam***

Le scénario de *Rosetta*, comme tous les autres films des frères Dardenne, est basé sur la filature d'un personnage en mouvement et implique le déplacement de la caméra pour suivre ce dernier. Or, pourquoi choisir spécifiquement la caméra portée alors que l'industrie cinématographique dispose désormais de nombreuses technologies permettant de déplacer l'appareil en toute fluidité? Pourquoi les Dardenne cherchent-ils consciemment à saboter la «maxime en vigueur dans le cinéma classique : ne pas faire sentir la caméra» (Villain 2001, p.40) ? Pour comprendre les caractéristiques de la caméra épaule, nous jugeons intéressant de

la comparer à d'autres moyens de rendre l'appareil mobile, à partir d'exemples tirés du cinéma d'auteur contemporain.

Dans *Code Inconnu* (2000), Michael Haneke imagine un long plan-séquence de huit minutes en déplacement constant, filmé en *travelling* sur rails dans une rue passante, suivant une femme se retrouvant mêlée à une altercation entre deux hommes qui sera interrompue par des officiers de police. La caméra est installée sur un chariot parallèle au trottoir, faisant des allers-retours latéraux d'un bout à l'autre de la rue, sur une distance d'une vingtaine de mètres. Cadrant en plan américain depuis la rue (donc toujours à l'extérieur de la scène), la caméra se déplace de façon très fluide, sans tremblement, sur un itinéraire précis dont il ne peut déroger. Comme l'appareillage du *dolly* nécessite une planification précise en amont du tournage, il reste très peu de place à la spontanéité : le travail du cadreur se résume à se déplacer sur son axe préétabli pour suivre les comédiens. Le *dolly* impose ainsi sa propre rigueur et permet peu de liberté, la présence humaine de l'opérateur derrière la caméra demeurant très discrète. De ces mouvements répétitifs se dégage un regard toujours tenu à distance de l'action, à l'image du regard austère du cinéaste autrichien souvent qualifié d'entomologiste.

Chez Terrence Malick, l'appareil privilégié pour la mobilité de la caméra est le *Steadicam*, un « système de harnais et d'équilibrage qui permet à l'opérateur de se déplacer avec la caméra *montée* sur son corps, mais tenue à distance par des amortisseurs » (Villain 2001, p.41). Le *Steadicam* a pour particularité de permettre des mouvements fluides, libres, stables, complètement détachés du corps du cadreur, ses propres soubresauts et tremblements étant en quelque sorte neutralisés par l'appareillage de ressorts et de contrepoids. La caméra de *Tree Of Life* (2011) est sans doute l'une des plus acrobatiques du cinéma contemporain, basculant sans cesse de la plongée à la contre-plongée, tournoyant autour des personnages comme une présence mystique libérée des contraintes de la gravité. En résulte un regard à l'omniscience presque absolue, dégagée des *défauts* caractéristiques de la subjectivité humaine (car concrètement *détaché* du corps du cadreur), appuyé par un montage fragmentaire qui opère selon la même logique.

Le premier propose un regard distancié et externe, le second offre une vision omnisciente et quasi-mystique. Quel regard la caméra épaulée des frères Dardenne propose-t-elle... sinon celui de son propre cadreur, un homme qui porte la caméra, un « corps-caméra » (Dardenne 2005 p.175)? Sans nier le réalisme qu'opère la caméra des Dardenne, une autre

conséquence de ce choix me semble pourtant plus fort, plus prégnant : l'exacerbation de la subjectivité du regard, qui ne peut être que le regard d'un homme physiquement présent dans la scène alors que se déroulent les événements. Un regard qui n'est doté d'aucune omniscience, qui ne voit jamais davantage que ce qu'une paire d'yeux physiquement présents aurait pu voir si elle s'y trouvait véritablement. En entrevue, Benoit Dervaux, cadreur de tous les films des Dardenne depuis *La promesse*, confirme que :

[...] l'idée du corps qui porte la caméra est très importante pour les frères, qui font véritablement un cinéma à hauteur d'homme. [...] Le cadreur est en quelque sorte le passeur qui, sur base d'une idée, doit construire concrètement le cadre en gérant sa propre position et le mouvement de son propre corps dans l'espace. (Aubenas 2008, p.159-160).

Tout cela est en quelque sorte le corollaire de la méthode de tournage des frères. Plutôt que de composer un plan et d'y placer les acteurs à l'intérieur, les cinéastes travaillent d'abord longuement avec les comédiens dans l'espace, orchestrant une mise en scène qui soit crédible en soi. Autrement dit, des gestes et des dialogues qui ne sont pas posés pour qu'une caméra les enregistre, mais qui fonctionnent indépendamment de la caméra. Ce n'est qu'une fois que la scène atteint cette efficacité autonome que les techniciens sont appelés sur le plateau pour « prendre ce qu'ils peuvent »<sup>9</sup>. Le cadreur est en quelque sorte précipité devant des actions qui n'ont pas été orchestrées pour lui. Dans la scène d'ouverture de *Rosetta*, la caméra est toujours « en retard »<sup>10</sup> sur le personnage. Lorsqu'éclate la bagarre entre elle et le superviseur à cravate, la caméra adossée au mur peine à bien filmer les échanges de coups, la focale trop longue ne permettant pas de montrer la scène en entier. Le corps du caméraman, qui ne peut reculer davantage, fait donc obstacle à la bonne perception de la scène. Pas de « faux mur » qui aurait permis à la caméra d'avoir un meilleur angle, pas d'acrobatie technique qui aurait soulevé la caméra à distance : le cadreur prend ce qu'il peut en fonction de ses propres limites physiques.

---

<sup>9</sup> Tel que raconté par Emilie Dequenne, l'interprète de *Rosetta*, sur les suppléments de l'édition *Criterion* du film, [18:00].

<sup>10</sup> Entrevue avec les frères Dardenne sur les suppléments de l'édition *Criterion* de *Rosetta*, [23:00].

### 1.3 Cinéma immersif et travail social

Quel cinéma est produit par cette subjectivité exacerbée ? Il est possible de lire ce choix d'un regard *jamais plus qu'humain* comme la quête d'un effet de distanciation brechtien : en mettant constamment en évidence l'existence d'un être humain et de sa subjectivité derrière la caméra, on rappelle à tout moment au spectateur qu'il se trouve devant une représentation. On l'invite par là à une mise à distance, on ouvre un espace permettant de questionner le contenu du film. Mais il est aussi possible d'en faire la lecture opposée : de ce regard subjectif qui se déroule « au présent, sans perspective, *hic et nunc* » (Prédal 2007, p.46) se dégage aussi un fort sentiment d'*immersion* à l'intérieur de la diégèse, invitant le spectateur à prendre la place d'un accompagnateur discret auprès de Rosetta.

Dans leur célèbre ouvrage *Le récit cinématographique*, Gaudreault et Jost théorisent l'*ocularisation*, c'est-à-dire le degré de subjectivité du plan de caméra par rapport au regard d'un personnage dans un film. Autrement dit, « à travers les yeux de qui suis-je en train de regarder ? » est la question à laquelle cette théorie tente de répondre. L'ocularisation interne serait un plan purement subjectif et se reconnaîtrait dans le cinéma classique par divers signes tels que « le mouvement de caméra qui renvoie à un corps soit par son tremblé, sa brusquerie, ou sa position par rapport à l'objet regardé » (1990, p.132). Chez les frères Dardenne, on parle souvent d'un cinéma qui permet de *voir à travers les yeux d'autrui* ou, comme le disent les frères eux-mêmes, de « se mettre à la place de l'autre » (Dardenne 2008, p. 131). Or, pour être spécifique, bien que la caméra de *Rosetta* renvoie constamment à de tels signes de subjectivité, on ne peut jamais associer son regard à aucun des personnages du film, encore moins à Rosetta elle-même qui se trouve perpétuellement au centre du cadre. Comme le remarque Philip Mosley, les frères prennent soin de ne jamais laisser confondre le point de vue de la caméra avec celui de la protagoniste : « le positionnement de l'œil de la caméra, qui est très près, mais néanmoins jamais tout à fait alignée avec le regard de Rosetta, génère une tension productive entre proximité et distance, entre participation et observation » (2013, p.92 *ma traduction*).

À qui appartient donc le regard de la caméra des frères Dardenne? Peut-être est-ce celui d'une sorte de « *tierce figure*, une figure qui n'est plus l'auteur ni le [personnage

principal] » (Rancière 2011, p.152), mais qui renvoie néanmoins à un espace libre dans la diégèse dans lequel le spectateur est invité à se glisser. Le regard du spectateur s'emboîte dans le regard subjectif d'un être humain portant la caméra, dont les déplacements et les angles de vues sont déterminés par sa propre présence physique dans l'espace auprès du personnage. Dès lors que l'on accepte de voir ce corps-caméra moins comme un moyen d'atteindre une quelconque réalité qu'une façon d'ouvrir un espace pour le spectateur dans le film, le cinéma des frères Dardenne nous apparaît immersif, participatif.

Ce que nous suggérons, c'est que la mise en scène de *Rosetta* opère un glissement du pôle d'identification traditionnel. Plutôt que de sentir une identification directe avec le personnage de Rosetta, le lien d'identification serait plutôt porté à la caméra *elle-même*. René Prédal constate lui aussi une telle modification du pôle d'identification, comparant ici la caméra-épaule des Dardenne à celle d'autres types de cinéma dits réalistes, le *Dogme* de Von Trier et le réalisme sociologique de Ken Loach :

« Dans ces deux cas en effet, il y a processus d'identification : soit mettre physiquement le spectateur dans la peau du personnage, soit à la place des autres protagonistes qui observent, rencontrent le héros à l'intérieur du groupe social. Mais les Dardenne établissent plutôt quant à eux une entité cinéaste-caméra-public fonctionnant AVEC Rosetta, courant à ses côtés, décryptant les signes avec elle, quitte à se faire littéralement claquer la porte au nez. » (2007, p.48)

Nous voilà ainsi projetés physiquement dans l'espace du film, à travers les yeux d'une figure d'accompagnateur qui s'acharne à rester aux côtés de Rosetta. Si l'on peut qualifier le travail des Dardenne comme étant un cinéma de la solidarité, cette solidarité est peut-être moins à chercher du côté du contenu, qui met en scène des personnages eux-mêmes constamment en déficit de solidarité, mais bien du côté de la forme, qui commande au spectateur une posture solidaire envers ces personnages esseulés, constamment en marge du système, par « l'hospitalité de [notre] écoute et de [notre] regard » (Garneau 2007, p.87). La caméra qui colle à Rosetta nous place dans une situation de grande proximité, nous invitant à « partager sa rage et sa frustration, à la comprendre, à la soutenir et même parfois à lui en vouloir, mais sans jamais la prendre en pitié ou pleurer pour elle » (Moseley 2013, p.95 notre traduction). La place que nous réservent les cinéastes auprès de la jeune femme est fort

complexe : à la grande proximité physique de la caméra s'oppose l'opacité psychologique totale du personnage. On nous refuse tout accès à son intériorité, ses intensions et ses sentiments devant être déduits par le contexte et les réactions erratiques de la jeune fille. Sa souffrance est palpable, mais les raisons psychologiques, sociales et économiques à la source de cette souffrance ne sont jamais clairement explicitées. Son comportement souvent exagéré, sa tendance à trahir ses proches et à tricher pour parvenir à ses fins en fait un personnage peu attachant, auquel nous sommes malgré tout *physiquement* attachés, presque contraints par la forme du film.

Il apparaît intéressant, à la lumière de cette observation, de revoir la scène d'ouverture, où Rosetta échappe à plusieurs reprises à notre regard, nous claquant littéralement la porte au nez, nous évitant en glissant sous une barrière, s'enfermant dans les toilettes. Comme si le personnage de guerrière cherchait à nous fuir, refusant toute présence, tout soutien, tout accompagnement, se positionnant envers et contre tous, *y compris nous*. Et malgré tout, nous nous acharnons à rester à ses côtés. Par cette logique d'attraction-répulsion, les frères Dardenne nous proposent une place ambiguë aux côtés de leur héroïne, notre regard ni tout à fait ami, ni tout à fait ennemi rappelant l'ambivalence d'un travailleur social : nous effectuons concrètement le *suivi* du personnage tout en gardant une certaine distance, comme pour résister à tout engagement émotionnel envers notre patient. Nous sommes fréquemment exaspérés par les excès du personnage, mais nous éprouvons malgré tout une certaine empathie pour elle et sa souffrance, devinant les conditions socio-économiques difficiles dans lesquelles elle évolue. Bien que nous soyons souvent tentés de l'abandonner, la caméra nous contraint malgré tout à rester à ses côtés, comme le sens du devoir qui pousse le travailleur social à persister même lorsque le patient rejette violemment tout soutien. La mise en scène commande la responsabilité du spectateur envers l'autre, dans ce cas-ci cette jeune en détresse qui pourrait basculer à tout moment vers l'autodestruction. Voilà selon nous ce que peut générer dans ce contexte-ci l'exacerbation des marques de subjectivité de la caméra portée à l'épaule : une posture spectatorielle engagée permettant au spectateur de faire l'expérience virtuelle de la solidarité sociale, l'empathie s'exprimant ici presque comme une responsabilité commandée par la mise en scène... pour peu que le spectateur accepte cette lecture en se prêtant au jeu! Pour Luc Dardenne, cette possibilité pour le cinéma de générer de l'empathie est primordiale : « provoquer chez le spectateur l'expérience de la souffrance pour autrui, de la

souffrance à la vue de la souffrance d'autrui, c'est une manière pour l'art de reconstruire l'expérience humaine » (cité dans Baronian 2008, p.154). Ce qui fera dire à Joseph Mai que les films des frères sont des « machines à produire de l'empathie » (2010, p.xv), grâce à ce dispositif de corps-caméra<sup>11</sup>.

Il y aurait donc, superficiellement, un *surplus* de réalisme injecté dans le film par le choix d'une caméra qui nous renvoie aux codes du documentaire. Mais il y aurait aussi un effet immersif à la subjectivité de la caméra portée à l'épaule, le spectateur se retrouvant physiquement et socialement *engagé* au cœur des événements, ce qui peut offrir une première hypothèse quant à notre question initiale, c'est-à-dire comment les frères Dardenne parviennent à rendre leur cinéma engageant pour le spectateur malgré un sujet réaliste au potentiel dramatique incertain : qui eut cru qu'un film sur la recherche d'emploi d'une jeune fille pouvait être si engageant?

## 1.4 Expression de la tension

Pour parler de *Rosetta*, de nombreux critiques et théoriciens ont employé un vocabulaire renvoyant au cinéma de genre, spécifiquement au film d'action et au film de guerre. Les exemples sont très nombreux. Luc Dardenne confie lui-même la volonté de faire de Rosetta un personnage en « état de guerre » (2005, p.66), tandis qu'un auteur la qualifie de « Rambo en jupon et bas-collants » (Mai p.70 *ma traduction*). On parle ailleurs d'un film qui « semble être filmé depuis le canon d'un fusil » (Jones 2012 p.4 *ma traduction*), d'événements qui surviennent « comme des explosions dans une scène de combat » (Mai 2010, p.68 *ma traduction*), d'un montage « à la mitrailleuse » (*ibid*). On compare les mouvements du cadreur à celui d'un reporter en territoire de guerre « où le danger guette le caméraman, où il faut filmer vite, ne pas se soucier d'avoir une image bien cadrée, ne penser qu'à ne pas lâcher prise, à

---

<sup>11</sup> Il y aurait sans doute toute une étude comparative à faire entre ce dispositif de caméra accompagnatrice à la troisième personne qui permet de nous glisser dans la diégèse et le jeu vidéo, étude que Luc Dardenne attend lui-même avec enthousiasme, tel que révélé en entrevue dans les bonus de l'édition *Criterion* du *Gamin au vélo* [2011].

garder au moins un morceau du sujet dans le cadre, quitte à prendre en avant-plan des images parasites » (Mairlot 2005, p.154).

Si la caméra-épaule évoque le documentaire, force est d'admettre qu'elle renvoie aussi à la façon dont le cinéma hollywoodien a lui-même récupéré les codes de l'actualité de guerre dans ses productions à grand déploiement, que l'on pense par exemple à la scène du débarquement de Normandie dans *Saving Private Ryan* [1998], avec sa caméra portée complètement désorientée, ou plus récemment à *The Bourne Identity* [2002] et ses scènes d'action en constant mouvement. Pour parler du *Fils de Saul* [2015]<sup>12</sup>, chef-d'œuvre hongrois stylistiquement proche du cinéma des frères Dardenne, Georges Didi-Hubermann propose, non sans clin d'œil à Deleuze, le concept d'*image-panique* (2015, p.30). Décrivant ces photogrammes décadrés, flous, captés dans un moment de terreur où le personnage de Saul s'enfuit, l'auteur évoque l'urgence communiquée au spectateur par ces « mauvais » plans, urgence ressentie concrètement à la vision d'un tel chaos sur l'écran.

Du visionnement de la scène d'ouverture de *Rosetta* se dégage une impression de tension similaire, suggérant que l'image elle-même, par son affolement seul, acquiert une valeur expressive. Ces *images-paniques* pourraient-elles être dotées d'une valeur sensorielle *en soi*, propices à provoquer certaines réactions précises chez le spectateur? De nombreux spectateurs se sont effectivement plaints de maux de cœur et de maux de tête suite à la projection en salle de *Rosetta*, comme une réaction physique et viscérale à l'affolement de la caméra. Interrogé à la suite d'une séance par un spectateur, Luc Dardenne tente d'expliquer, très poétiquement, les affects recherchés par la caméra hyperactive :

Un plan est d'abord un flux d'énergie passant sur et entre les corps et les objets, non pas pour les mettre en place, non pas pour composer un cadre, mais pour les encercler, les mettre dans un même état de tension, de vibration, pour que le film entier soit un corps vibrant et pour que le regard du spectateur, pour que le spectateur tout entier tremble de cette vibration. Énergie, flux, vibration, mouvement continu, tendu, parfois filé, proche, parfois presque contre les corps et les objets, pour provoquer un affolement, une perte de repères spatiaux, pour happer le spectateur dans les spirales d'un mouvement qui le colle, le plaque aux corps, aux objets filmés, un mouvement

---

<sup>12</sup> Encore inédit en salle au Québec au moment d'écrire ces lignes.

trop rapide, trop complet pour qu'il ait le temps de prendre une quelconque distance. Quelque chose de physique qui voudrait s'échanger, une expérience, une épreuve, une danse, une fièvre. La caméra est comme un chalumeau. Chauffer les corps et les objets. Être tout près pour atteindre un état d'incandescence, une intensité qui brûle, met hors de soi, en état d'accéder à ce qui serait la pure vibration humaine. (2005, p.135-136).

Le cinéaste confirme ainsi l'intention de faire un usage de la caméra-épaule qui dépasse le simple *make believe*, qui puisse fonctionner sur un mode purement *expressif*. On pourrait alors envisager de communiquer la tension en la faisant ressentir directement par une caméra tendue, les tremblements paniqués de l'image se ressentant chez le spectateur par l'irritation, la désorientation, la nausée. C'est aussi l'hypothèse de Jacques Rancière pour qui « l'emballement de la caméra se conforme à la pure énergie vitale de la sauvageonne, au pur non-sens d'un univers de bruit et de fureur, situé au-delà de toute représentativité sociale » (2004, p.217). Une fois de plus, le choix d'une caméra-épaule exacerbée chercherait moins à peindre un quelconque portrait fidèle de la réalité que de traduire la souffrance et la colère du personnage en provoquant chez le spectateur des sensations physiques tout aussi déplaisantes. *Rosetta* serait peut-être même davantage dans l'art que dans le constat social, faisant preuve d'une « volonté stylistique plutôt que réaliste » (cité dans Prédal 2007, p.54). Soyons clairs, volonté de réalisme et expressivité ne s'excluent pas mutuellement, mais l'étiquette réaliste ne saura toutefois suffire à décrire l'expérience sensorielle que constitue *Rosetta*.

Au-delà du mode documentarisant, la caméra-épaule sert donc aux frères à atteindre une tension par l'image qui interpelle et responsabilise le spectateur, tout en agissant simultanément sur ses sens. Dans les deux cas, les frères Dardenne démontrent clairement une volonté d'engager le spectateur, de l'accrocher, de le captiver, qui rompt avec l'idée selon laquelle le cinéma d'auteur n'éprouve aucun souci pour les émotions de son public. Au contraire, les frères se félicitent de « la capacité qu'a le film de faire vivre une expérience intense » (2005, p.135). Le prochain chapitre se penchera spécifiquement sur le film suivant des frères, *Le Fils*. Analysant une fois de plus la séquence d'ouverture, nous nous intéresserons cette fois-ci au cadrage qui agit ici davantage comme un cache. Nous verrons comment par le cadre, par le recours au hors champ, par la volonté de filmer son personnage principal de dos, par l'emploi d'obstacles dans l'image, les frères Dardenne parviennent à maintenir un mystère, un suspense, une tension soutenue tout au long du film.



## **Chapitre 2**

### **Esthétique de la *mauvaise place* :**

#### **Le cadre comme cache dans *Le Fils***

### **2.1 Le mystère de la nuque**

*Le Fils* s'ouvre sur le dos d'Olivier Gourmet, la nuque courbée, le regard plongé vers le sol. Impossible de voir ce qu'il regarde, impossible de lire les émotions qu'expriment son visage : on ne sait trop s'il est troublé, songeur, distrait ou un peu tout cela à la fois. Le cadrage est très serré, ne révélant pratiquement rien du contexte. Seule la bande-son ponctuée de coups de marteau distants suggère que nous nous trouvons dans un atelier de menuiserie. Par un léger mouvement, la caméra pivote derrière le cadre de la porte et révèle une femme qui se tient près d'Olivier, les yeux tournés eux aussi vers le bas. Que regardent-ils? Lentement, la caméra glisse vers l'objet de leur regard : un dossier ouvert qu'Olivier feuillette avec attention.

Soudainement, une voix hors champ appelle Olivier. Celui-ci se précipite dans la pièce voisine, suivi de près par la caméra. On y découvre quatre adolescents paniqués qui tentent de retirer une planche de bois coincée dans une raboteuse. Avec le ton autoritaire d'un enseignant, Olivier pousse les adolescents de son chemin et réajuste la machine. Il réprimande les jeunes avec impatience puis fait un pas de côté. Il atteint le dossier qu'il feuilletait et en poursuit la lecture. Il s'avance lentement, rejoint la femme et affirme ne pas pouvoir prendre le nouvel étudiant. La femme reprend le dossier sans insister et conclut que le département de soudure devrait pouvoir prendre sous son aile le nouveau venu.

Olivier nous tourne le dos à nouveau. Il fait quelques pas, fixant le vide devant lui. Il s'arrête, s'allume nerveusement une cigarette et fait les cent pas à l'écart de ses élèves. *Jump cut*. Olivier dévale une série d'escaliers, traverse un couloir et s'immobilise au milieu, tirant toujours sur sa cigarette. La caméra s'arrête quelques pas derrière, cadrant l'homme de profil. Il y reste un instant, immobile, les yeux perdus devant lui... puis se remet tranquillement en marche, s'approchant discrètement de la porte au bout du couloir. Il se glisse contre le bord du mur et lève les yeux vers la fenêtre encastrée de la porte. La caméra pivote par-dessus son épaule et révèle l'objet de son regard : la femme du début est assise à son bureau et tend un

dossier à une personne assise devant lui tout juste hors champ. Une main tire le document, attrape un stylo et signe au bas de la page. La caméra s'étire légèrement pour tenter de dévoiler le visage de la personne, mais impossible : un pan de mur fait obstacle. La caméra pivote à nouveau vers le profil impassible d'Olivier. Soudainement, ce dernier s'enfuit en courant. Il traverse le couloir et se cache à une intersection. Hors champ, nous entendons les pas de la directrice accompagnée d'une personne. Olivier s'approche de l'intersection et lance un coup d'œil discret. La caméra l'imite, s'étirant par-dessus son épaule, mais ne parvient qu'à attraper que la silhouette floue d'un garçon disparaissant à travers une autre porte.

Comme dans *Rosetta*, les quelque quatre minutes de la séquence d'ouverture suffisent aux frères Dardenne pour établir la tension du film entier. *Le Fils* se veut un mystère, une « énigme humaine [se tenant] dans le noir du dos » (Dardenne 2005, p.127) d'Olivier et est marqué par un rythme plus lent que tous les films des Dardenne. Si la tension que nous décrivions dans *Rosetta* renvoyait d'abord aux affects d'une caméra frénétique, celle du film suivant des cinéastes belges est beaucoup plus ténue, mais non moins étouffante, se déployant dans le temps au fil d'un récit lacunaire. *Le Fils* tient beaucoup plus du suspense, du polar que du film de guerre ou du film d'action. Sa tension est d'abord et avant tout narrative, la structure scénaristique étant basée sur la révélation progressive d'un secret : Francis, le nouvel élève dans l'atelier, se révèle être l'assassin du fils d'Olivier. Contre toute attente, Olivier décide de prendre Francis sous son aile, mais ses véritables intentions demeurent opaques. La tension narrative est donc préexistante à la mise en scène, mais il semble malgré tout que le caméra, et plus spécifiquement le travail du cadrage, participe, voire même amplifie ce climat « tensif » (Lamarre 2012, p.6) en fonctionnant plus souvent qu'autrement comme un cache qui supprime les informations importantes à la compréhension du récit. Le mystère du film s'élabore notamment par la caméra qui confine les personnages au hors champ, qui obstrue des parties du cadre ou qui opacifie les émotions d'Olivier en le filmant de dos. Un détour vers les théories de la narration s'impose désormais pour nous permettre de bien identifier les effets tensifs produits par ces cadrages lacunaires.

## 2.2 Tension narrative : suspense et curiosité

Pour Raphaël Baroni, la « tension narrative » est un concept qui renvoie au ludisme intrinsèque à toute œuvre narrative, assumant d'emblée que le plaisir de se faire raconter une histoire tient surtout dans l'insatisfaction temporaire de la curiosité du lecteur/spectateur. La tension serait donc « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (2007, p.18). C'est le retardement de la découverte qui génère chez le spectateur cette anticipation, ce désir de savoir de quoi il en retourne et qui le pousse à poursuivre la lecture ou le visionnement d'une œuvre jusqu'à sa conclusion.

Baroni distingue par ailleurs deux modalités de cette tension narrative, qui sont au fond les deux faces d'une même émotion, mais accordées à différents objets. Le *suspense* renvoie à une *menace* potentielle qui rôde autour d'un personnage et est généralement dirigé vers l'anticipation d'un déroulement futur, tandis que la *curiosité* porte sur la suppression d'information concernant le sujet de l'histoire même et est davantage liée aux actions présentes et passées du récit :

Il y a création d'un effet de suspense quand face à une situation narrative incertaine dont l'interprète désire impatientement connaître l'issue, il y a un retardement stratégique de la réponse par une forme quelconque de réticence textuelle (fin de chapitre ou d'épisode, péripétie, ralentissement de l'action, relation chronologique ne comprenant pas de résumé synthétique dans la phase d'exposition, etc). Une question typique du suspense : « Que va-t-il arriver? ». (2007, p.99).

Le suspense est associé à une disproportion entre les connaissances du personnage et celles du spectateur. C'est ce que Gaudreault et Jost appellent la « *focalisation zéro*, lorsque le narrateur est "omniscient", c'est-à-dire qu'il en dit plus que n'en sait aucun des personnages » (1990, p.128). L'exemple canonique du suspense est sans doute celui d'Hitchcock : un personnage est assis à une table de restaurant. La caméra nous montre qu'une bombe a été installée sous la table, à l'insu du spectateur. On annonce au spectateur « un danger que le personnage ignore, le spectateur jouissant d'un savoir qui excède celui du personnage qui

méconnaît la présence de cette menace » (Châteauvert 1994, p.136). Le suspense est donc dirigé vers l'anticipation d'un événement menaçant la sécurité d'un personnage qui risque de survenir à tout moment. Le cas de la *curiosité* est légèrement différent :

Il y a création d'un *effet de curiosité* quand on constate que la représentation de l'action est incomplète. Quand l'incomplétude du texte s'accompagne de l'attente que le texte fournira une réponse après un certain délai, la curiosité produit l'une des modalités de la tension narrative. Dans ce cas, il y a également une forme quelconque de *retardement stratégique* de la réponse qui oriente l'interprétation vers un dénouement à venir. Une question typique de la curiosité : «Qui l'a fait?». (Baroni 2007, p.99-100).

La curiosité est donc une modalité de la tension narrative qui concerne un détail général nécessaire à la compréhension de l'histoire, dont l'absence plonge le spectateur dans le noir, parfois quant au *sujet* même de l'histoire. C'est la stratégie privilégiée des romans d'enquêtes policières, où tout l'intérêt consiste à reconstruire les éléments d'une scène de crime alors que certaines informations capitales sont manquantes. Mais c'est aussi une stratégie de mise en intrigue récurrente dans le cinéma moderne : *Le goût de la cerise* [1997] d'Abbas Kiarostami met plus d'une vingtaine de minutes à filmer un homme au volant d'une voiture sans donner la moindre information sur le sujet de l'histoire en train de se dérouler sous nos yeux. Monsieur Badii aborde de nombreux passants, prétendant être à la recherche de travailleurs, le spectateur laissé à lui-même dans une incertitude totale quant aux véritables intentions du personnage. S'agit-il d'un tueur à la recherche d'une proie? Est-ce un homosexuel à la recherche d'un partenaire? Le spectateur ne peut qu'extrapoler sur la suite des choses et c'est cette curiosité qui installe le climat de tension, tenant le public en haleine. Ce n'est qu'à la fin du premier tiers du film que Badii révèle ce qu'il cherche et, par conséquent, le sujet de tout le film : planifiant son propre suicide, il espère trouver un homme prêt à l'enterrer le soir venu. Contrairement au suspense, on parlera ici d'une « *focalisation externe* » (Gaudreault 1990, p.129), c'est-à-dire une structure narrative où les connaissances du spectateur sont inférieures à ceux des personnages de l'histoire. Raphaël Baroni dira d'un tel usage de la *curiosité* qu'il orchestre une « mise en intrigue du *sujet* » (2007, p.84) de l'histoire, c'est-à-dire que le questionnement auquel le spectateur est invité ne concerne pas seulement un détail manquant (l'identité du tueur, l'arme du crime ou la signification de *Rosebud*), mais l'enjeu dramatique

lui-même, *ce dont il est question*. De ce type d'histoires, il est généralement difficile de résumer le synopsis sans gâcher le plaisir de la curiosité, car toute la tension narrative repose sur notre découverte du sujet du film en lui-même.

*Le Fils* s'inscrit dans la logique de la curiosité : l'absence totale d'information au début du film éveille les questionnements du spectateur sur le passé d'Olivier et ses intentions à l'égard de Francis. Comme monsieur Badii, Olivier est-il un tueur en quête d'une proie? Est-il homosexuel? « *No, we have only seen too many movies* » (cité dans Mai 2010, p.85) lance à la blague Roger Ebert dans sa propre critique du *Fils*, soulevant lui-même cette stratégie narrative. Il faudra effectivement plus de trente-deux minutes aux frères Dardenne à filmer le dos d'un homme au comportement énigmatique avant que, du bout des lèvres, on révèle le sujet du film par une réplique cacophonique de Magali, l'ex-femme d'Olivier : « Il a tué notre fils et tu veux lui apprendre la menuiserie! » [32:50]. Il faudra toutefois patienter encore davantage pour en apprendre plus sur le contexte et les motifs du meurtre, lors de la scène de l'aveu de Francis à la soixante-dix-huitième minute du film. Il s'agit d'une tension narrative sur le mode de la curiosité qui se déploie en « révélant graduellement le personnage plutôt qu'en dramatisant une suite d'actions » (Mosley 2013, p.98). Ce n'est qu'à quinze minutes de la fin, lorsque l'enjeu est connu, que les motifs sont exposés, que le film bascule plus précisément vers le suspense, c'est-à-dire une tension narrative orientée vers « ce qui va se passer », vers la menace future qu'Olivier pourrait constituer à l'égard de Francis. De « *que s'est-il passé ?* », l'interrogation du spectateur passe à « *Olivier se vengera-t-il ?* ».

La force du scénario du *Fils* réside donc dans le souci de maintenir une tension narrative constante par une stratégie de réticence informationnelle<sup>13</sup> retardant la révélation d'éléments importants à la compréhension du sujet qui titille la curiosité du spectateur et l'invite à poursuivre son visionnement jusqu'à la fin. Si cette tension est présente dès le scénario, il appert que les frères Dardenne parachèvent le déploiement de cette tension par la mise en scène, spécifiquement par le choix de cadrages constamment lacunaires qui nous *cachent* souvent davantage qu'ils ne nous montrent en procédant par la même logique de

---

<sup>13</sup> Nous proposons le terme *réticence informationnelle*, plus général, plutôt que le terme *réticence textuelle* employé par Baroni qui renvoie trop spécifiquement au littéraire.

réticence informationnelle. Dans *L'âge de raison*<sup>14</sup> [07:30], Marika Piedbœuf, la scripte lors du tournage du *Fils*, souligne cette réécriture par le cadrage en comparant le scénario original aux images filmées. À la fin de la scène 20, le scénario insiste sur le ciseau comme potentielle arme de crime.

[Olivier] prend le ciseau de menuiserie qui est sur l'établi.

**OLIVIER** (*aux apprentis, se dirigeant vers la porte*)

Je vais affûter le ciseau !

21. INT. Escalier/Couloir/Centre d'apprentissage - Jour

Olivier, le ciseau à la main descend les marches d'un escalier, marche dans un couloir..

(Extrait du scénario original de *Le Fils*, Dardenne 2005, p.205).

Sur les pages qui suivent, le scénario insiste sur le ciseau, portant notre attention de lecteur sur cet objet, nous laissant anticiper la suite de l'action en interrogeant les intentions du personnage : Olivier va-t-il se servir du ciseau pour commettre un meurtre? Dans la version finale du film, ces séquences sont montrées en filmant Olivier de dos, en cadrages très rapprochés sur la nuque de l'acteur. Ainsi, remarque Piedbœuf dans *L'âge de raison*, « une fois qu'on regarde le film, le ciseau n'est pas dans le cadre [...] le spectateur ne peut donc pas prêter attention à un objet qu'il ne voit pas dans le cadre » [08:50-09:05]. Par le choix du cadrage serré sur le corps de l'acteur, la mise en scène évacue le *suspense* du scénario au profit d'une *curiosité* envers le comportement mystérieux du personnage. Il semble ainsi que le cadrage, de par sa façon de concentrer notre attention sur un élément plutôt qu'un autre, par sa façon de limiter le point de vue, contribue donc en soi au déploiement de la tension narrative.

### **2.3 Le cadre comme cache : théorie du hors champ**

« Qu'est-ce que je montre? C'est-à-dire : qu'est-ce que je cache? Cacher, c'est sans doute le plus essentiel » (Dardenne 2005, p.55). Telle semble être une des questions centrales

---

<sup>14</sup> Documentaire de 2014 réalisé par le directeur de la photographie des frères Alain Marcoen et qui porte précisément sur la démarche des Dardenne.

à la démarche des frères Dardenne. Pour le cinéma des premiers temps, le hors champ est pourtant perçu comme l'échec, l'incapacité de saisir le moment. Les opérateurs Lumière parcourent le monde avec l'obsession de capter le réel, de maintenir l'action dans le cadre « se souciant d'abord de la continuité du profilmique que le hors-champ pouvait perturber par les entrées et sorties des badauds » (Abiaad 2007, p.12). L'arrivée des techniques d'enregistrement du son qui permettent de suggérer la prolongation de l'action hors du champ et les esthétiques modernes ont toutefois introduit une nouvelle conception du cadrage. André Bazin est l'un des premiers théoriciens à avoir posé la question du cadre comme cache au cinéma, notamment à partir des films de Jean Renoir. Cherchant à distinguer le cadre en peinture de l'écran au cinéma, il écrit :

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais le *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre [en peinture] polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge. (2011, p.188).

Le hors champ se révèle peu à peu être la donnée négative indissociable du champ, tout cadrage déterminant « un hors-champ, soit sous la forme d'un ensemble plus vaste qui le prolonge, soit sous la forme d'un tout qui l'intègre » (Deleuze 1983, p.32). Cadrer, c'est donc toujours « soustraire à la vue tout ce qui n'est pas dans le cadre, [...] c'est cacher l'une derrière l'autre ou l'une par l'autre une suite d'actions temporelles passées et futures » (Fiant 2014, p.62). Chez les frères Dardenne, la restriction du cadre et le recours constant au hors champ, de *La promesse* à *Deux jours une nuit*, se pose comme une sorte d'aveu d'humilité, reconnaissant d'emblée « l'impossibilité de représenter le monde dans son intégralité, [se contentant ainsi] de fragments, dans une démarche relevant souvent de la synecdoque » (*ibid*, p.63). Pour Stéphanie Croteau, c'est le signe d'une problématisation du *réel* dans le cinéma des frères, le réel étant au final *ce qui résiste* à la représentation. Les frères Dardenne se préoccuperaient de « laisser une épaisseur aux choses » (2012, p.86), cultivant l'ambiguïté par les moyens à la disposition de la mise en scène, dont le hors champ, qui fragmentent, dissimulent, suggèrent. Mais le hors champ est en même temps générateur de cette tension narrative décrite plus haut : faire « du cadre un cache, donc l'opérateur d'une énigme, est

nécessairement embrayer un récit » (Bonitzer 2004, p.128). C'est titiller la curiosité du spectateur qui dès lors se met à questionner, à tenter d'anticiper le mystère relégué au hors champ.

« Où placer la caméra? » (2005, p.55) se demande Luc Dardenne. Plus souvent qu'autrement, il semble que les frères soient à la recherche de la *mauvaise place* :

Trouver la « mauvaise place » pour la caméra, faire en sorte que tout en essayant de la placer à la bonne place, à la place du regard du personnage, elle ne puisse s'y tenir à cause de la position du personnage, d'un obstacle, d'un retard, c'est notre façon de créer du secret pour le spectateur en même temps que de donner du secret, donc de l'existence, à nos personnages. Kieslowski, avec *Le Décalogue* et son court métrage *L'Appartement*, nous a initié à ce regard (2005, p.130).

Mieux connu sous le titre *Une brève histoire d'amour* [1988], *L'Appartement*, est un épisode du *Dekalog* et met en scène Tomek, un jeune homme aux tendances voyeuristes, qui entretient une relation fantasmée avec sa voisine Magda, l'épiant depuis la fenêtre de son appartement grâce à un télescope astronomique. Découpées en champ-contrechamp, les scènes de voyeurisme alternent entre le visage curieux du jeune homme et son point de vue subjectif à travers l'ocilleton du télescope. Magda, inconsciente du regard qui pèse sur elle, va et vient dans l'appartement, passant d'une pièce à l'autre, tantôt s'exposant totalement à la fenêtre, tantôt dissimulée par un objet, un pan de mur ou une porte. Qui est cette femme énigmatique? Qu'a-t-elle de si spécial? Lorsqu'on sonne à sa porte, on ne peut qu'entrevoir les bras d'un amant qui enlacent Magda, le reste du corps de l'homme disparaissant hors cadre. Tomek aurait beau tenter de déplacer le télescope, rien n'y fait, impossible de voir au-delà des angles morts imposés par le positionnement des immeubles. Ne permettant jamais de voir davantage que ce que Tomek peut voir, le dispositif du film est exemplaire de la figure récurrente de la vision obstruée chez Kieslowski. D'un film à l'autre, le regard du spectateur rencontre incessamment des obstacles que ce soient par « les objets qui sont omniprésents et attirent constamment l'œil, les coins de table, de meubles en général qui obstruent la vision » (Forestier 2014) ou parfois par le recours à l'obscurité qui « forcent sans cesse le spectateur à plisser les yeux » (*ibid*). Le hors champ est ici générateur d'énigmes, comme l'accident de voiture jamais montré ou le relation maritale de Julie dont on ignore tout dans *Bleu* [1993]. Ce

qui fera conclure au cinéaste polonais que « les événements les plus importants se passent très souvent en dehors du cadre » (2006, p.254).

De la même façon que Baroni démontre que la tension narrative repose sur un jeu de suppression d'information et de retardement de son dévoilement, le hors champ « appartient à l'insatisfaction » (Séguin 1999, p.101). Il semblerait que le cadre comme cache dans *Le Fils* participe directement au déploiement de la tension narrative par diverses stratégies qu'il est maintenant temps d'aborder.

## 2.4 Stratégies de réticence informationnelle par le cadre

Chez les frères Dardenne et, en particulier dans *Le Fils*, le cadrage dissimule plus qu'il ne montre, par différentes stratégies, soit l'exclusion au hors champ d'éléments essentiels, l'obstruction du cadre par des éléments dans l'image ou l'obsession pour le dos d'Olivier qui rend opaque l'expression de ses émotions et de ses intentions.

Dans *Praxis du cinéma*, Noël Burch repère six segments qui divisent le hors champ. Les quatre premiers sont déterminés par la limite immédiate de chacun des côtés du cadre : haut, bas, gauche et droite. Ces délimitations paraissent plus au moins productives aujourd'hui, surtout lorsque l'on considère l'extrême mobilité de la caméra des frères Dardenne qui reconfigurent inlassablement les confins du cadre, ne serait-ce déjà que par le léger tremblement dans la caméra portée sur l'épaule. Les deux segments du hors champ suivants nous intéresseront davantage. Il y aurait une cinquième zone hors champ indéfinie se trouvant « derrière la caméra, distincte des segments d'espace autour du cadre » (1986, p.39). À moins que cet espace ait fait l'objet d'un dévoilement préalable par la caméra, ce hors champ abstrait et indéfini est impossible à situer. Dès lors que la mise en scène accorde une importance à ce hors champ indéfini en orchestrant par exemple une interaction entre celui-ci et un personnage dans le champ, le spectateur est amené à user de son imagination pour se configurer mentalement l'espace. Burch utilise l'exemple de *Nana* [1926] de Jean Renoir, notant ces gros plans de personnages sans contrechamp de leurs interlocuteurs qui, par leur insistance, finissent par accorder au personnage hors champ « autant sinon même plus d'importance que le personnage dans le cadre et l'espace du champ » (*ibid*, p.43).

La toute première scène du *Fils* est construite, à l'image du secret d'Olivier à l'échelle du film en entier, comme le dévoilement progressif d'un hors champ indéfini. Sur le plan technique, le ratio d'image plutôt carré de 1,66:1 (propre au Super 16mm) restreint d'emblée le champ de vision contrairement aux standards plus élargis du 35mm et du Cinémascope. Comme dans *Rosetta*, le choix « d'optiques moyennes qui répliquent la mise au point naturelle de l'œil humain » (Mai 2010, p.86 [*ma traduction*]) additionné au plus petit format du 16mm condamne le découpage au gros plan. La grande proximité physique de la caméra à son sujet (dans ce cas-ci, la nuque d'Olivier) oblige une mise au point très rapprochée, ce qui réduit considérablement la profondeur de champ à l'arrière-plan. Déjà, l'impression de regarder le monde à travers un point de vue si restreint renforce l'idée d'un cadre comme cache, impression encore plus prégnante lorsque le film est regardé sur une télévision à écran plat au format 16x9 : le format d'image carré ne remplissant pas tout l'espace rectangulaire de l'écran, l'image se retrouve en quelque sorte masquée par deux bretelles noires verticales à gauche et à droite. Le point de vue est donc toujours limité, comme si nous regardions à travers le trou de la serrure.

Ainsi, les premiers instants du film confinent d'abord le spectateur à la nuque d'Olivier et lui refuse tout contexte spatial. Avant que la caméra ne pivote pour suivre Olivier vers la raboteuse, seul le bruit des marteaux donne l'indice que nous nous trouvons dans un lieu de travail manuel. Devant l'absence de mise en contexte par l'image, le spectateur est laissé dans le noir, immédiatement intrigué, invité à deviner, à anticiper la suite des choses. Puis, comme le secret d'Olivier que l'on révèle progressivement, le contexte spatial est peu à peu dévoilé par les légers mouvements d'appareil : d'abord la directrice aux côtés d'Olivier, puis le dossier feuilleté et enfin l'atelier lorsque les élèves interpellent leur maître. En général, on s'attarde peu sur les éléments autour d'Olivier et, lorsque l'on traverse l'atelier, ce n'est qu'un coup d'œil furtif qui nous permettra de nous situer. L'absence de plans d'ensemble (et ce pratiquement pour toute la durée du film) limite la contextualisation au minimum absolu de ce que l'on peut apercevoir du coin de l'œil tandis que la caméra traverse l'école à la poursuite d'Olivier. C'est dans un climat « d'insatisfaction temporaire » que s'ouvre *Le Fils*, s'appuyant sur un hors champ indéfini qui confronte d'emblée le spectateur à une mystérieuse absence que la caméra, par ses mouvements, révélera progressivement tout au long du film.

Selon Noël Burch, il existe aussi un sixième segment du hors champ qui «comprend tout ce qui se trouve [...] derrière un élément du décor : on y accède en sortant par une porte, en contournant l'angle d'une rue, en se cachant derrière un pilier... ou derrière un autre personnage » (*ibid*, p.39). Autrement dit, il s'agit d'un hors champ *défini*, possible à situer dans l'espace, mais causé par l'obstruction volontaire ou non d'un élément à même le cadre. Dans *Le Fils*, les cinéastes emploient cette stratégie obstructive au moins de deux façons. La première réside dans ce que Luc Dardenne appelait plus haut la « mauvaise place » (2005, p.130) pour la caméra : il s'agit de trouver, par le positionnement de la caméra, un angle permettant d'obstruer le cadre en fonction de l'espace, que ce soit par un objet se trouvant dans le décor ou par un mur qui dissimule un élément narratif important se trouvant devant nous.

C'est surtout par un tel « mauvais placement » de la caméra que les frères retardent de plusieurs scènes le dévoilement du visage de Francis, accentuant l'interrogation du spectateur sur l'identité du garçon. Dans la scène où Olivier épie l'assassin de son fils dans le bureau de la directrice, la caméra qui se tient aux côtés d'Olivier n'arrive pas à avoir le bon angle sur le visage du garçon, notre vue étant obstruée par un mur à l'intérieur de la pièce. On ne peut qu'entrevoir la main de garçon en train de signer le document, accentuant ainsi la tension du secret, car « de voir ce que voit Olivier sans pouvoir voir le visage qu'il voit augmente le désir de voir ce visage. » (Dardenne 2005, p.130). Un peu plus tard, lorsqu'Olivier se rend dans l'atelier de soudure, soi-disant pour aiguiser le ciseau, il croise à nouveau Francis, mais une autre obstruction dans le cadre nous empêche une fois de plus de voir son visage : le garçon, qui essaie la soudure pour la première fois sous le regard de ses enseignants, porte un masque de soudure à visière qui préserve à nouveau l'énigme [07:30]. Les frères utilisent également le hors champ indéfini pour nous refuser le dévoilement du visage de Francis. Un matin quelques jours plus tard, Olivier rejoint à nouveau l'équipe de soudure sur l'heure du midi, prétendant être à la recherche d'un endroit moins bruyant pour manger [17:40]. Tandis qu'il entre dans la cuisine de la cafétéria pour emprunter un couteau, la voix de Francis qui passe à la caisse se fait entendre. La caméra se contente de filmer la nuque immobile d'Olivier qui refuse de regarder le garçon.

Enfin, une autre façon trouvée par les frères pour nous préserver le visage de Francis, consiste à l'obstruer à même le cadre en le filmant simplement de dos. D'abord à la sortie du bureau de la directrice, nous n'arrivons qu'à entrevoir son dos à 45 degrés tandis que le garçon

franchit la porte du couloir. Puis juste avant le tout premier dévoilement de son visage, Olivier demande à la directrice la permission de reprendre Francis sous son aile. Il se rend donc une dernière fois au département de soudure et trouve le garçon aux vestiaires, endormi sur une banquette, le dos tourné à la caméra [22:00]. Avant même de connaître l'identité de Francis, les frères ont donc construit un étonnant mystère sur le passé qui lie Olivier au garçon, en grande partie par le travail interrogatif des cadrages lacunaires.

Ce mystère s'étend également à Olivier, personnage au comportement énigmatique, que l'on filme lui aussi plus souvent qu'autrement de dos, la caméra enfoncée au creux de sa nuque. Pour Luc Dardenne, le dos est d'abord une façon d'empêcher la surexpression émotionnelle du visage de l'acteur :

Ce que nous espérons avec ces plans de dos, de nuque, ces aller-retour par le dos et la nuque d'Olivier pour construire les plans, c'est placer le spectateur devant le mystère, l'impossibilité de savoir, de voir. Le visage, les yeux ne doivent pas exprimer la situation qui est suffisante pour provoquer la projection du spectateur. Cette expression viendrait trop diriger, limiter ou même empêcher cette projection, alors que le dos, la nuque lui permettent de s'enfoncer, comme une voiture s'enfonce dans la nuit. (2005, p.127).

De la même façon que la caméra enragée de l'ouverture de *Rosetta* suggérait que quelque chose de grave venait de se produire avant même que l'on ne sache de quoi il est question, l'insistance avec laquelle les cinéastes limitent notre regard suscite l'interrogation du spectateur. En refusant si fermement le découpage classique, les frères produisent un certain effet de distanciation en attirant l'attention sur le dispositif de mise en scène et placent d'emblée le spectateur dans une posture interrogative. Plus la situation est incertaine, « plus l'anticipation est élevée, donc plus le spectateur se pose des questions sur le développement futur de l'histoire » (Lamarre 2012, p.24). Pourquoi ne puis-je pas voir au-delà du cadre? Pourquoi m'empêche-t-on de voir le visage de cet homme? Qu'y a-t-il hors champ? Où sommes-nous? Pourquoi tant de gravité? Que s'est-il passé? En cachant plutôt qu'en montrant, en soulignant constamment l'absence et le manque, les frères visent ainsi, à travers le cadrage, à ce que « l'interprète réalise qu'une information importante ne lui a pas été révélée » (Baroni

2007, p.100), nécessaire pour Baroni à l'émergence de la *curiosité*, l'une des modalités de la tension narrative.

Encore une fois, il semble que, par la mise en scène, les frères Dardenne parviennent à maintenir une tension qui garde le spectateur en haleine. Le prochain chapitre se penchera spécifiquement sur la tension provoquée par une autre figure de mise en scène récurrente chez les frères, le plan-séquence, en prenant pour exemple *Deux jours une nuit*.

## **Chapitre 3**

### **Pathos en temps réel :**

#### **Le plan-séquence dans *Deux jours une nuit***

### **3.1 L'épreuve de la mendiante**

Sandra (Marion Cotillard) est une mère de famille qui travaille chez Solwal, une compagnie de panneaux solaires située dans la banlieue de Liège. Alors qu'elle se remet peu à peu d'une difficile dépression l'ayant forcée à prendre un arrêt de travail de plusieurs mois, elle apprend que son poste a été supprimé : ses collègues ont été soumis à un vote, forcés à choisir entre une prime de 1000 euros pour chaque employé ou la réembauche de Sandra. La compétition asiatique obligerait l'entreprise à une restructuration éventuelle, il serait impossible selon le patron de maintenir à la fois les primes et l'emploi de Sandra. Seuls deux travailleurs se sont montrés solidaires de l'héroïne, tous les autres ont choisi la prime, entraînant ainsi la suppression du poste de Sandra. Replongeant presque instantanément en dépression, Sandra est toutefois secouée par son conjoint Manu et sa collègue Juliette qui l'encouragent à exiger un second vote, car le contremaître Jean-Marc est suspecté d'avoir cherché à influencer l'opinion des travailleurs de Solwal. Réussissant à convaincre son patron de tenir une nouvelle consultation le lundi suivant, Sandra disposera donc du week-end (deux jours, une nuit) pour traverser la ville à la rencontre de ses quinze collègues pour tenter de les convaincre un à un de voter pour elle au détriment de leur propre prime.

Le dispositif narratif de *Deux jours une nuit* repose sur la répétition incessante d'une même scène, celui de l'entretien de Sandra avec un collègue, dans lequel l'héroïne tente de gagner son interlocuteur à sa cause. Pour chaque rencontre, les frères Dardenne choisissent systématiquement de tourner en plans-séquences de diverses complexités : parfois la caméra se contente de ne cadrer que le face à face des deux personnages en plan moyen [la rencontre avec Mireille, 25:00] ; parfois il s'agit d'une chorégraphie complexe incluant des déplacements sur une longue distance [la rencontre avec Timur, 32:20] ou des altercations violentes entre les personnages [la rencontre avec Yvon et Jérôme, 45:28] ; parfois Sandra se retrouve même seule dans un plan pratiquement immobile [la conversation téléphonique avec Kader, 14:50].

Dans tous les cas, les frères insistent pour ne jamais fragmenter les rencontres, préférant l'intégrité de blocs de temps réel qui prètent à l'ensemble l'impression d'une « sorte de direct, certes très construit et enregistré, mais quand même du direct » (Dardenne 2015, p.210).

Comme dans les films précédents des Dardenne, *Deux jours une nuit* déploie par ses choix de mise en scène un climat de tension qui maintient le spectateur en haleine malgré un sujet réaliste peu commun au cinéma de suspense. Nous aimerions nous pencher dans ce troisième et dernier chapitre sur la figure du plan-séquence, dont l'usage apparaît ici exemplaire dans la filmographie des Dardenne. Il s'agira de déterminer en quoi le plan-séquence participe à cette tension. Nous verrons d'abord, par un retour sur les (peu nombreuses) théories du plan-séquence, comment cette figure confère à l'expérience filmique une impression de spontanéité, de réalisme qui déjoue les attentes du spectateur. Nous avancerons ensuite que, tout comme le faisait la caméra portée à l'épaule de *Rosetta*, l'usage spécifique du plan-séquence dans *Deux jours une nuit* a des qualités immersives qui, par un recours à la répétition, font naître un fort sentiment d'empathie envers l'héroïne humiliée. Nous explorerons enfin l'idée que s'imprègne également dans tout plan-séquence (qui implique *de facto* une gymnastique complexe et risquée pour une équipe de tournage) une sorte de tension *profilmique* difficile à départager, mais qui, selon les principaux intéressés, se ressent néanmoins comme une crispation tant dans les corps des comédiens que dans les mouvements de caméra.

### 3.2 Effet plan-séquence et immersion

Bien que les frères soient associés à une utilisation du plan-séquence depuis *La Promesse* [1996], les *véritables* occurrences de plans-séquences sont plutôt rares dans leur filmographie. Il y a de nombreux longs plans, et bel et bien ça et là quelques exemples de plans-séquences. La scène finale de *Rosetta*, où l'héroïne traverse le camp de maisons mobiles pour aller chercher le gaz qui servira à sa tentative de suicide, est tournée en un seul plan [01:25:00]. La première rencontre entre Cyril, l'éponyme *Gamin au vélo* [2011], et son père [29:20] est également un exemple de plan-séquence intégral. Inversement, *La promesse* [1996] ne comporte aucun plan-séquence, et la durée du plus long plan de *L'enfant* [2005] n'est pas

non plus des plus exemplaires. Le montage est généralement très rapide, très erratique, autant dans *Rosetta* que dans *Le fils*. Il y a fort à parier que la réputation des frères Dardenne d'avoir recours au plan-séquence tient moins dans la longueur véritable des plans que dans leur méthode de travail, refusant le découpage classique (*establishing shots*, champ-contrechamp, inserts, etc) pour privilégier de longues prises qui seront toutefois redécoupées au montage. C'est ce que René Prédal propose d'appeler *l'effet plan-séquence* :

[...] des cinéastes comme Constantin Costa-Gavras ou Louis Malle ont toujours tourné en plan-séquence, mais coupent ensuite au montage pour bénéficier en somme des deux systèmes. Le plan-séquence n'est plus alors une fin esthétique, mais un moyen mis au service d'un tournage plus libre pour les techniciens et les comédiens, ces derniers surtout n'étant pas constamment coupés dans leur élan par la mise au point du cadre et des lumières. [...] Ce type de découpage ne respecte pas rigoureusement la définition technique et sémantique [du plan-séquence], mais en adopte l'esprit et en rejoint l'essence (2007, p.251-252).

Cette définition correspond bien à la démarche des frères Dardenne qui, dans *La promesse* et *Rosetta*, cherchent surtout par la mise en scène à se libérer eux-mêmes du carcan technique imposé par le découpage classique. Le plan-séquence n'est jamais une fin en soi et, selon la monteuse Marie-Hélène Dozo, les frères n'hésitent jamais à fragmenter un plan pour arriver à l'essentiel. Il s'agit à chaque fois de respecter le rythme du récit, des personnages et de la mise en scène : ce sont « les trois éléments qui dictent les coupes » (Dozo cité dans Aubenas 2008, p.180). Or, dans *Deux jours une nuit*, le plan-séquence semble pour la première fois devenir une fin esthétique en soi et, de l'aveu même des auteurs, il y a ici une volonté consciente, dès l'écriture du scénario de ne pas couper<sup>15</sup>. Ainsi, pour la première fois, les frères cherchent à coller à une définition plus rigoureuse du plan-séquence.

Qu'est-ce donc qu'un plan-séquence? Les avis divergent entre la théorie francophone et anglophone. En anglais, le terme *long take* (longue prise) est moins spécifique et renvoie généralement à tout plan qui s'étire en longueur, sans plus de repère quantitatif (Thong 2012,

---

<sup>15</sup> « Quand je communique par téléphone ou par écrit une scène inachevée à Jean-Pierre, notre question commune est toujours : comment faire pour que nous puissions la tourner en un plan-séquence? » (Dardenne 2015, p.205).

p.9). Le terme *plan-séquence*, quant à lui, fait référence non seulement à un plan long, mais qui doit s'étirer assez longtemps pour « exposer à lui seul un épisode de l'intrigue » (Christian Metz cité dans *ibid*). Jacques Aumont et Michel Marie abondent dans le même sens : « Comme l'indique le terme, il s'agit d'un plan assez long et articulé pour représenter l'équivalent d'une séquence » (cités dans Prédal 2007, p.176). Le plan-séquence est caractérisé non seulement par sa durée, mais également par l'enregistrement intégral d'une séquence, d'une scène, d'une unité complète du récit. Un bon exemple récent, tiré du cinéma d'auteur contemporain, serait sans doute le plan-séquence de l'interrogatoire de *Hunger* [Steve McQueen, 2008]. En un unique plan fixe, McQueen filme pendant plus de vingt minutes la violente dispute entre le militant Bobby Sands et le Père Moran, du début à la fin de leur rencontre. Comme nous le verrons plus tard, la distinction entre long plan et plan-séquence est importante dans le cas de *Deux jours une nuit*, car, pour les frères Dardenne, il ne s'agit non seulement de durer dans le temps, mais aussi de contraindre le spectateur à vivre l'épreuve de Sandra à ses côtés, en partageant précisément son expérience jusque dans la temporalité.

Quels effets le plan-séquence est-il à même de produire sur le spectateur? La question du réalisme, ou en tout cas certainement de l'impression du réalisme, revient une fois de plus dans la littérature. Pour Bazin, le plan-séquence restitue « le temps réel des choses, la durée de l'événement auquel le découpage classique substituait insidieusement un temps intellectuel et abstrait » (2011, p.80). Il serait ainsi question d'une plus grande *fidélité* au réel : bien que le plan-séquence demeure construit, l'absence de manipulation par le montage serait plus à même de respecter l'intégrité spatiale et temporelle des événements enregistrés. Selon les Dardenne eux-mêmes, leur intérêt pour le plan-séquence réside moins dans la croyance en un quelconque réalisme ontologique du cinéma<sup>16</sup>, ni dans l'espoir que « de cette coïncidence prolongée du temps [du plan] avec le temps du spectateur, quelque chose d'un contact avec le réel finisse par advenir » (Aumont 1989, p.59). Le plan-séquence serait plutôt un procédé stylistique permettant non pas de s'abstraire de la manipulation, mais plus simplement d'en

---

<sup>16</sup> À plusieurs reprises Luc Dardenne insiste sur le caractère malgré tout très construit, préparé de leur esthétique (notamment : entrevue sur les suppléments de l'édition *Criterion* de *Rosetta* [26:00] / entrevue sur l'édition *Criterion* de *Deux jours une nuit* [43:00] / 2015 p.210)

effacer les traces pour favoriser chez le spectateur une plus grande adhésion émotionnelle. Dans les yeux de Luc Dardenne, le plan-séquence crée :

l'impression d'une présence vive, immédiate, documentaire, spontanée, d'une surprenante évidence, comme si ce qui est filmé et le plan lui-même ne faisaient qu'un bloc, ne pouvaient faire que ce bloc. C'est parce qu'il ne peut être que ce bloc que le plan-séquence donne aussi l'impression d'une inéluctabilité. Ses variations d'angle, d'échelle, ses arrêts, ses mouvements, son rythme semblent nécessaires, car liés à cet enregistrement unique et continu qui va sans pouvoir s'interrompre, sans pouvoir sortir de sa ligne (2015, p.198).

Jumelé aux propriétés de la caméra-épaule mobile énoncées précédemment au premier chapitre, le plan-séquence chez les frères Dardenne véhicule une sensation immersive, l'action se déroulant devant nos yeux de façon imprévisible, *hic* et *nunc*, déjouant constamment nos attentes. Le spectateur emprunte ainsi le « point de vue réel qu'un témoin quelconque peut avoir des événements impliquant de tierces personnes dans notre monde physique » (Thong, p.10). Il importe désormais de voir précisément quel usage les Dardenne en tirent dans le film à l'étude.

### **3.3 Pathos et empathie fusionnelle**

À la sortie de *Deux jours une nuit*, de nombreux commentateurs ont remarqué qu'à plusieurs égards, le film marquait une certaine rupture dans la filmographie des Dardenne. Après la finale optimiste du *Gamin au vélo*, sorte de *happy ending* sous soleil estival montrant le jeune Cyril se réconciliant avec sa mère adoptive Samantha, *Deux jours* semblait s'inscrire à la suite d'une démarche vers une plus grande accessibilité populaire du cinéma des frères. D'entrée de jeu, généralement habitués à travailler avec des acteurs peu connus et sans expérience, les Dardenne « montent d'un cran en faisant jouer une star mondiale, Marion Cotillard » (Lanlo 2015, p.12). La critique de *Positif* remarque qu'à l'inverse des films précédents, le film est très loquace, la survie de Sandra résidant précisément « dans les mots qu'elle saura trouver pour faire changer d'avis les quatorze qui ont voté contre elle » (Nuttens

2014, p.9). Nicolas Gendron de *Ciné-Bulles* en vient à se demander si les cinéastes belges ne sont pas en train de trahir leur propre philosophie, « eux qui sont obsédés par l'idée d'offrir à leurs personnages des dialogues "où puisse se faire entendre le silence des mots qu'ils ne peuvent pas dire" » (2015, p.15). *Séquences* accuse même les frères de « [recourir] aux recettes du cinéma commercial » (Lanlo 2015, p.13), reprochant à certains retournements expéditifs du dernier acte leur manque de subtilité.

D'ordre général, *Deux jours une nuit* se distingue du corpus précédent des Dardenne par la mise à l'écart de l'ambiguïté psychologique des personnages et le recours à un certain pathos pour provoquer l'engagement émotionnel du spectateur. D'une certaine façon, *Deux jours une nuit* est un *remake* hollywoodien de *Rosetta* : reprenant la thématique de la lutte pour le travail et la solidarité sociale, les frères substituent ici l'énigmatique et souvent rebutante Rosetta pour une Sandra transparente qui donne entièrement accès à son intériorité psychologique. Les enjeux socio-économiques ne sont jamais explicités dans *Rosetta*, ils se laissent déduire par le contexte, les décors et surtout les gestes spontanés de son héroïne. À l'inverse, l'importance de l'emploi de Sandra est énoncée explicitement à plusieurs reprises par les échanges entre elle et Manu : « On retournera dans un appartement social... » [6:15]. L'état émotionnel de Sandra, tout comme ses intentions et ses réticences nous sont toujours communiquées explicitement.

Nous postulons plus tôt que *Rosetta* commande une posture spectatorielle immersive, mais aussi ambiguë devant l'incapacité de sonder exactement le fond de la pensée de la jeune fille. Par une stratégie d'attraction-répulsion, les frères posaient un regard humain tout en préservant un espace de réflexion pour le spectateur par différentes stratégies de distanciation. Dans *Deux jours une nuit*, les cinéastes déploient maintenant le même dispositif immersif, mais cette fois-ci sans distance, cherchant à maximiser l'adhésion émotionnelle sur le spectateur. Les travaux sur le pathos d'Élène Tremblay, qui portent plus spécifiquement sur des œuvres contemporaines dont l'acte de réception est conditionné par le contexte particulier de la galerie, nous paraissent toutefois pertinents pour différencier ces deux stratégies. Selon l'auteur, le pathos

est un procédé par lequel on exprimera et on cherchera à partager une douleur, une souffrance subie de façon passive, mais qui, dans la tragédie ou d'autres formes

d'œuvres d'art, permettra aussi de contempler cette douleur et d'en questionner les conditions. [...] Parce qu'il émeut, éveille les sentiments, le pathos crée chez le spectateur un état de réception sensible. (2013, p.31).

Tremblay remarque dans les œuvres de son corpus d'étude des stratégies contradictoires qui sont déployées tour à tour pour activer le pathos puis pour le neutraliser : « le premier temps de l'œuvre utilise un pathos efficient et crédible qui provoque la liaison entre soi et autrui en souffrance, alors que le deuxième temps introduit des éléments de doute et de distance » (*ibid*, p.23). De façon similaire, *Rosetta* maintenait une grande proximité au personnage éponyme, filmant ses crises d'hystéries de très près, ne la lâchant pas d'une semelle tout en bloquant simultanément l'accès à son intériorité, entretenant ainsi une ambiguïté psychologique. Impossible d'en dire autant du plus récent film des auteurs, qui cherchent ainsi « le déploiement univoque et fusionnel du pathos » (*ibid* p.21), s'alignant plus clairement avec un certain classicisme.

Enfin, Tremblay cite dans son ouvrage les réflexions de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui tente de repérer les différents degrés d'intensité émotionnelle que ressent le public face à la narration dramatique. Ces trois figures spectatrices impliquent une gradation en fonction de la proximité du public des événements représentés. La figure *bouleversée* sous-entend une adhésion quasi fusionnelle à la souffrance d'autrui, le public ressentant cette douleur comme si elle était sienne. La figure *touchée* ressent une grande proximité à la souffrance représentée sans pouvoir la faire sienne, tandis la figure *intéressée* est davantage dans une posture d'observation distanciée (1998, p.72). La distance (tant physique, par la caméra, que psychologique et morale) étant au cœur des préoccupations de la mise en scène des Dardenne, ces figures spectatrices nous semblent bien adaptées pour interpréter l'intention des cinéastes. L'impact émotionnel de *Rosetta* se situe probablement à mi-chemin entre la seconde et la troisième figure : la proximité physique de la caméra marque certainement davantage qu'un intérêt curieux envers la souffrance du personnage, mais cette douleur ne sera jamais *nôtre*, toujours extérieure et opaque. Dans *Deux jours une nuit*, l'impact émotionnel visé par les frères semble tendre davantage vers la première figure : la souffrance de Sandra n'est jamais complètement nôtre, le positionnement de la caméra étant proche, mais toujours externe. Cela dit le plan-séquence intégral nous oblige à revivre constamment l'épreuve

humiliante à laquelle Sandra est soumise, partageant précisément sa temporalité, modulant nos attentes, nos espoirs et nos déceptions précisément au même tempo que l'héroïne, ce qui laisse le spectateur avec l'impression d'avoir traversé l'épreuve avec elle, sa souffrance étant *presque* la nôtre.

Il ne s'agit pas d'une souffrance physique, mais bien d'une souffrance psychologique, d'un type particulier faisant rarement l'objet d'œuvres de fiction. L'épreuve de Sandra est marquée par un grand effort d'humilité, l'image du mendiant étant « le motif essentiel du film » (Nuttens 2014, p.9). Devant l'impasse de sa situation financière, l'héroïne tente le tout pour le tout et se voit obligée de supplier ses collègues, se plaçant constamment à leur merci, ravalant difficilement son propre orgueil. C'est une situation dans laquelle tout spectateur peut se reconnaître, mais qui, avouons-le, ne semble pas à priori très porteur sur le plan dramatique. C'est l'insistance de la mise en scène (la durée et la répétition) qui gonfle le sujet réaliste en véritable drame, comme s'il y avait une disproportion entre l'engagement émotionnel commandé au spectateur et la teneur dramatique véritable des enjeux scénaristique. La perte d'un emploi est assurément grave dans la vie d'un individu, mais personne n'en mourra. On s'imagine bien que Sandra pourrait baisser les bras à tout moment, et la vie continuerait. C'est parce que nous sommes contraints à subir cette exigeante épreuve avec la victime que nous ressentons toute la gravité de la situation. Et soudainement, cette petite histoire réaliste sur la dignité du travail prend l'ampleur d'une fable tragique qui bouleverse son spectateur.

À titre personnel, notre souvenir du premier visionnement du film est mêlé à une étrange sensation d'épuisement émotionnel. Les enjeux narratifs étant exposés rapidement au début du film (la perte de l'emploi de Sandra pourrait signifier la faillite), nous sommes entraînés dans cette longue épreuve marquée par la répétition incessante. De cette répétition naît un curieux suspense : « Qui ouvrira la porte? Que dira-t-il? Comment Sandra réagira »<sup>17</sup>. Nous sommes constamment amenés à deviner et notre espoir de voir la jeune femme sortir victorieuse fait écho au sien, constamment modulé par l'échec comme la réussite : chaque collègue convaincu marque un pas en avant, chaque refus en vaut deux vers l'arrière. Le plan-

---

<sup>17</sup> Luc Dardenne dans *On Location*, extra de l'édition *Criterion* de *Deux jours une nuit*, BluRay, 2015 [35:00].

séquence nous oblige quant à lui à faire l'expérience totale de l'épreuve de Sandra, sans ellipses possibles, sans montage synthétique qui viendrait nous épargner les répétitions.

Revenons à une idée évoquée au premier chapitre, soit celle d'une *tierce figure* dans laquelle le regard du spectateur s'emboîte : nous suggérons que la place du spectateur dans *Rosetta* était marquée par un principe d'attraction-répulsion, un peu à l'image d'un travailleur social qui garde une distance émotionnelle, mais qui persiste malgré tout à faire acte de présence pour le personnage. La place que réserve pour nous le corps-caméra de *Deux jours une nuit* est beaucoup plus empathique, renvoyant davantage au soutien offert par un proche à une personne en besoin. Nous traversons le film aux côtés de l'héroïne, accompagnant Sandra d'une maison à l'autre comme pour apporter la présence physique et le soutien moral que Manu et Juliette ne peuvent pas lui offrir. Comme la meilleure amie que l'on accompagne à la clinique médicale le jour d'un diagnostic incertain, comme le copain que nous accueillons suite à une rupture amoureuse, comme le membre de sa famille que l'on reconduit lors d'une stressante première journée à son nouvel emploi, nous faisons *acte de présence* pour Sandra. Et comme pour tous ces cas, notre présence inclut des moments difficiles que nous devons subir nous aussi, marqué par de longues attentes et des répétitions, que nous n'épargnent pas les Dardenne<sup>18</sup>. Bien sûr, cet acte de présence n'est qu'une illusion : le personnage fictif ne réagit aucunement à la présence d'un public. Une fois de plus, ce que les frères Dardenne proposent en somme, par cette caméra immersive et ces plans-séquences intégraux, c'est une sorte de réalité virtuelle dans lequel le spectateur est invité à faire l'expérience de la solidarité : non pas dans la place de celui qui la reçoit, mais dans celle de celui qui la donne.

### **3.4 La tension *profilmique***

Nous aimerions clore ce dernier chapitre sur une question à laquelle nous ne pourrions répondre avec certitude absolue, mais néanmoins trop intéressante pour ne pas l'évoquer en ces

---

<sup>18</sup> Les critiques plus mitigées qu'à l'habitude pour les cinéastes deux fois palmés n'ont par ailleurs pas manqué de le reprocher aux Dardenne. Répétitif, redondant, lassant sont quelques uns des termes employés pour décrire le dispositif du film (*Cahiers du cinéma*, n°701, juin 2014, pp. 44-45 / *Séquences*, n°291, juillet-août. pp.12-13).

pages. Notre recherche s'est consacrée à repérer les figures de mise en scène qui génèrent explicitement une tension en tentant d'en identifier les mécanismes. Se pourrait-il aussi, dans le tournage d'un plan-séquence, que la tension vécue par les membres de l'équipe à cause des conditions de travail puisse également imprégner, voire contaminer implicitement l'image? Une sorte de tension *profilmique* qui se traduirait par une énergie particulière, une crispation dans les corps des acteurs et des opérateurs? Luc Dardenne, pendant l'écriture de *Deux jours une nuit*, s'interroge à savoir pourquoi son frère et lui sont si obstinés à l'idée de tourner les rencontres de Sandra en plan-séquence :

Il y a aussi au moment du tournage une tension des acteurs et de l'équipe caméra qui s'ajustent et se réajustent pour mener jusqu'au bout ces longs plans de trois, cinq, huit minutes. Acteurs, cadreur, machiniste, perchman, pointeur, ingénieur du son, directeur photo, tous sont en tension avec les temps continu et inexorable du plan-séquence pour essayer d'être juste au moment juste. La tension particulière de nos plans est sans doute liée à cette tension physique, nerveuse de tous ceux et toutes celles qui, sur le plateau, les ont construits (2015, p.222).

Le tournage d'un plan-séquence peut s'avérer extrêmement complexe pour une équipe de cinéma. Bien que cela est moins vrai aujourd'hui avec la technologie numérique qui permet un plus grand nombre de prises, le plan-séquence chorégraphié à la manière des Dardenne demeure une entreprise risquée et potentiellement fort onéreuse<sup>19</sup>. Si le découpage classique permet à tous les intervenants de concentrer leur énergie sur de petits segments à la fois, le plan-séquence ajoute une dimension performative à l'exercice, duquel chaque membre, de la star au technicien, est partie prenante. Dans une entrevue sur les suppléments de l'édition *Criterion* du film, Marion Cotillard raconte la relation d'interdépendance particulière qui se crée entre les comédiens et l'opérateur de la caméra Benoît Dervaux dans pareil contexte :

---

<sup>19</sup> Bordwell et Thompson nous apprennent par ailleurs que l'une des principales raisons de l'institutionnalisation du découpage classique était économique : « There were economic [...] rationales for the heavily edited découpage : a conception of the realistic quality film militated against the long take (which was more susceptible to error) ; editing permitted personnel to adjust the product in final stages of production; continuity cutting was seen as the chief narrational means for manipulation of space and time » (1985, p.305).

Si par exemple on tourne un plan de quinze minutes et qu'il y a un moment très émotionnel à la minute cinq, on doit pouvoir rester très concentrés. Il suffit que l'un d'entre nous accroche son coude dans le cadre d'une porte pour que l'on doive jeter la prise à la poubelle! Ça peut être totalement démoralisant pour un acteur [15:00, notre traduction].

Inversement, le cadreur doit savoir rester à l'affût. Si le comédien saute une réplique ou joue plus lentement, la caméra doit être en mesure de suivre la variation et s'adapter au changement. L'équipe entière est donc constamment sur ses gardes, car pour chaque prise les enjeux sont grands :

Toute proportion gardée, c'est un peu comme les numéros de cirque... Je pense que tout le monde a un peu conscience de ça et que chacun contribue à ce que ça se passe bien... Que le trapéziste rattrape bien son partenaire, sinon le partenaire tombe! (Jean-Pierre dans *On Location*, supplément BluRay Criterion, [09:00]).

Les frères expriment à plusieurs reprises, dans les deux volumes d'*Au dos de nos images* autant que dans diverses entrevues, leur impression que « la tension qui règne sur le plateau [...] créé une tension dans le plan » (*ibid*, [08:15]). Cette tension est totalement absente de la fiction, elle demeure commandée par des détails techniques, mais elle intervient néanmoins dans le plan. Bien qu'elle demeure difficile à démontrer avec certitude, elle pourrait se repérer dans une crispation des corps des comédiens, dans de légers tremblements de caméra traduisant l'hésitation de l'opérateur quant à la suite de la chorégraphie ou encore dans de légères imperfections dans la prise de son qui parasitent subtilement l'ambiance sonore.

Cette tension profilmique propre au plan-séquence que revendiquent les frères Dardenne, nous y reviendrons très bientôt : nous croyons en avoir été nous-mêmes témoins lors du tournage de *Tala*, le court métrage qui accompagne ce mémoire de recherche-crédation, sur lequel nous nous attarderons désormais en guise de conclusion à cette étude.

# Conclusion

## Synthèse

Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise, nous avons étudié trois figures de mise en scène récurrentes dans le cinéma des frères Dardenne : la caméra mobile portée à l'épaule, le cadrage restreint et obstrué, le plan-séquence. Ces trois figures, qui sont généralement associées à une esthétique documentaristante, sont principalement responsables de l'étiquette de « cinéastes du réel » que l'on applique systématiquement aux frères Dardenne. Sans nier cet aspect de leur cinéma, nous proposons toutefois d'interpréter ces figures sur le plan essentiellement esthétique, pour tenter de cerner quels effets ces choix de mise en scène sont à même de générer chez le public : il s'agissait à chaque fois de démontrer de quelles façons ces figures pouvaient participer au déploiement d'une tension transnarrative.

Nous avons vu que la caméra portée à l'épaule dans *Rosetta* produisait une exacerbation des traces de subjectivités dans l'image, lesquelles permettaient l'émergence d'un pôle d'identification spectatorial inédit, renvoyant non pas au personnage, mais à la caméra elle-même, une sorte de tierce figure dans lequel le regard du spectateur est invité à s'emboîter. Nous avons proposé d'interpréter cette tierce figure comme le regard d'une sorte de travailleur social marqué par une relation d'attraction-répulsion au personnage de Rosetta. Sur le plan purement expressif, nous avons aussi soulevé que les tremblements de l'image traduisaient visuellement l'affolement du personnage en produisant un effet physique concret chez le spectateur (maux de têtes, nausées, etc).

Les cadrages lacunaires du film *Le Fils* ont ensuite fait l'objet de notre attention. Les comparant à un cache, nous avons cherché à démontrer comment ces cadrages provoquaient ce que Raphael Baroni appelle la « tension narrative » par diverses stratégies de réticences informationnelles. Ainsi, les frères Dardenne cherchent à piquer la curiosité du spectateur et à maintenir son attention en confinant au hors champ les éléments nécessaires à la compréhension de l'histoire, en obstruant des parties du cadre ou en filmant les personnages de dos, rendant impossible de décoder les émotions sur leurs visages.

Le film *Deux jours une nuit*, exemplaire de l'usage du plan-séquence dans la filmographie des Dardenne, a ensuite accaparé notre attention. En étudiant comment les

cinéastes insistent à filmer systématiquement chacune des rencontres avec les collègues de Sandra en plan-séquence, nous avons découvert que la durée et la répétition faisaient du film une expérience fort éprouvante, comme si nous traversions en temps réel l'épreuve humiliante de la protagoniste. Nous avons également effleuré l'idée que les conditions de tournage d'un plan-séquence favorisent une tension sur le plateau qui se ressent dans le film final, par une crispation des corps des comédiens et des techniciens.

Opérant souvent simultanément dans un seul et même film, ces trois figures de mise en scène nous semblent offrir une réponse à la question initiale de ce mémoire : comment concevoir un cinéma d'auteur engagé qui fascine son public, qui lui fait vivre une expérience intense *malgré* ses thématiques sociales au potentiel dramatique incertain? Autrement dit, comment réaliser un suspense captivant à partir de ce qui n'est à priori qu'une histoire de recherche d'emploi? Par leur mise en scène, les frères Dardenne déploient un climat de tension qui happe le spectateur, maintient son intérêt et sa curiosité, lui fait vivre des émotions intenses. Bien sûr, il y a un suspense et une tension souvent déjà présente dans la structure même des scénarios, mais les choix de mise en scène visent à en décupler les effets.

Parmi les observations faites dans ce mémoire, quelques-unes mériteraient sans doute d'être explorées à nouveau. La question de l'immersion, produite par l'emploi particulier que font les Dardenne de la caméra portée à l'épaule et amplifiée par la durée prolongée du plan-séquence, pourrait facilement faire l'objet d'une étude approfondie. Luc Dardenne lui-même invite par ailleurs les penseurs à réfléchir aux liens entre leur démarche et le jeu vidéo<sup>20</sup>, professant l'intuition d'y voir une forte filiation sans connaître suffisamment le médium vidéoludique pour pouvoir décrire cette relation. Le concept de *tierce figure* suggéré par Rancière (*op. cit.*p.152) pourrait aussi alimenter de nombreux questionnements. L'idée d'une tension *profilmique*, selon laquelle la tension présente sur un plateau de tournage intervient dans le plan final, nous apparaît quant à elle fascinante. Nous l'avons nous-mêmes ressentie intuitivement pendant le tournage de *Tala* sans toutefois pouvoir la nommer : de la voir ainsi confirmée par les frères Dardenne dans le cadre de cette recherche nous suggère qu'il doit ici y avoir matière à une réflexion plus poussée.

---

<sup>20</sup> Entrevue avec les frères Dardenne dans les suppléments de l'édition *Criterion* de *Deux jours une nuit*, [44:00].

## ***Tala* : 12 minutes décisives dans la vie d'une bonne<sup>21</sup>**

*Tala*, un court métrage de 12 minutes suivant le quotidien d'une ménagère philippine dans une riche famille francophone de la banlieue de Montréal, récupère chacune des trois figures de mise en scène étudiées dans ce mémoire. Mon équipe et moi avons tourné le film entier en plan-séquence unique (excepté pour la demi-douzaine de plans finaux qui découpent l'action). La caméra portée à l'épaule ne lâche pas Tala d'une semelle, n'ayant d'intérêt que pour elle et sa routine, tant et si bien que les cadrages serrés et la profondeur de champ réduite confinent tous les autres éléments au hors champ, y compris les personnages qui donnent la réplique à la jeune femme.

Il me serait bien malhonnête de prétendre que les réflexions nées dans ce mémoire sont à la base de mes intentions lorsque j'ai réalisé *Tala*. C'est en fait le contraire : c'est pour tenter de mieux comprendre ce qui m'interpelle tant dans cette esthétique *documentarisante* que j'ai décidé de me pencher sur celles-ci dans ces pages. Pourtant, je constate, en relisant mes propres notes d'intention rédigées pendant la préproduction du film, à quel point j'en saisisais intuitivement déjà l'essentiel :

La caméra mobile à hauteur d'homme, portée à l'épaule tenterait de projeter le spectateur dans l'action en suivant la jeune asiatique à la trace. Le regard empathique de cette caméra-témoin confierait dès lors au spectateur la responsabilité d'accompagner la protagoniste tel un ange gardien chargé de veiller sur elle. Nous privilégierions les plans longs, voire le plan-séquence unique qui se prêterait bien à cette courte histoire dont l'action se déroule en une dizaine de minutes, permettant de partager l'expérience du personnage de la façon la plus synchrone possible. La profondeur de champ réduite permettrait d'isoler dans le cadre le personnage principal, concentrant sur celui-ci l'attention entière du spectateur, rendant visible et partageable son expérience.

Ce mémoire sur les frères Dardenne m'a permis de clarifier et d'approfondir mes intuitions. Alors que je m'apprête à entamer la préproduction de *Vétérane*, mon prochain court métrage, il me semble opportun de faire en ces pages le point sur la conception de *Tala*. Avec

---

<sup>21</sup> Le prochain passage portant exclusivement sur ma démarche artistique, le lecteur me pardonnera d'abandonner ici le *nous* de modestie.

un peu de chance, les observations que je m'apprête à relever viendront compléter les réflexions antérieures sur les films des Dardenne.

J'ai un souvenir clair du désir, avant même l'écriture du scénario, de tourner le film entier en plan-séquence. La raison primordiale, c'était le défi technique que représentait une telle aventure. Le plan-séquence est en quelque sorte la prouesse cinématographique ultime et l'envie d'en faire l'expérience précédait toute justification esthétique. Étalaé sur une période de trois jours (une journée d'installation, une journée de répétitions, une journée d'enregistrement), le tournage fut un casse-tête technique aussi angoissant qu'excitant. Un cadreur (Pier-Louis Dagenais) portait sur son épaule une caméra *Red One* de près de dix-huit kilos. Son assistant-cadreur (Benoit Mineau), le suivait partout pour faire la mise au point : leurs deux corps étaient littéralement soudés ensemble. Cette entité à deux têtes et cinq yeux devait trouver le moyen de se faufiler dans les couloirs de la maison, talonné chaque fois par le perchiste (Hugo Montembault) qui devait quant à lui se tenir au bon endroit pour bien capter les répliques sans être vu. Sans parler de tous les autres techniciens cachés derrière les meubles pour effectuer diverses tâches hors cadre pendant l'enregistrement. Et lorsqu'une prise se terminait, on devait compter près d'une demi-heure de pause pour que la directrice artistique (Geneviève Gosselin-G.) et son équipe puissent replacer le décor. Il suffit de faire le calcul pour s'apercevoir qu'une seule journée pour mettre en boîte un tel plan-séquence, c'est bien peu. La pression repose sur le dos de l'équipe qui doit arriver en si peu de temps à faire la meilleure prise possible.

Y a-t-il une tension *profilmique*? Je suis frappé à chaque visionnement du film par une foule de petits détails subtils (essentiellement des *erreurs* techniques) qui échappent à la majorité des spectateurs, mais qui trahissent systématiquement la nervosité des artisans derrière la caméra. J'ai l'impression d'entendre l'équipe entière qui retient son souffle à travers le silence des longs moments où Tala effectue simplement ses tâches. De temps à autre, la caméra titube, hésite, panote à gauche et à droite lorsqu'elle oublie la suite de la chorégraphie. Geneviève Rochette, la comédienne qui interprète la mère de la famille, navigue visiblement à travers un léger blanc vers le point milieu du film. Le plancher craque sous les pas des techniciens. À deux reprises, des ombres de perches se projettent sur le mur derrière Tala. En douze prises, il a été impossible d'éviter la moindre erreur, ce qui témoigne du défi que représente une telle entreprise. Si ces erreurs sont pratiquement invisibles pour le

spectateur qui n'est pas conscient de toute la gymnastique hors cadre, je demeure convaincu que l'instabilité des plans, si subtile peut-elle paraître, influe sur le climat de tension qui se déploie dans le film. Cela bien sûr, reste à prouver.

Outre l'envie de relever le défi technique, le plan-séquence s'est aussi imposé afin de me permettre de dilater le temps. En tant que monteur d'abord et avant tout, j'appréhende beaucoup la réalisation du point de vue du rythme. Les temps morts sont très précisément calculés, les accélérations et le climax aussi. Personnellement, j'ai tendance à lire un plan-séquence comme un signe de ponctuation, ou plutôt comme une absence de ponctuation. Se retrouver devant un tel plan est à mon avis semblable à l'expérience de lire une phrase interminable sans point ni virgule : on ne sait pas trop quand respirer, on retient notre souffle et on finit par suffoquer. Cette volonté d'asphyxier le spectateur, de l'enfermer avec Tala dans son quotidien insoutenable a aussi grandement motivé l'emploi du plan-séquence.

Il y avait une intention claire dans les choix de mise en scène de permettre l'identification à la caméra elle-même. Je me souviens d'avoir dirigé le duo derrière la caméra un peu comme des acteurs, les invitant à accompagner Tala comme s'ils accompagnaient un être cher traversant une période difficile. Je leur expliquais comment cette caméra liée à Tala devait faire office de regard humain, avec son attention imparfaite et son émotivité, dans lequel le regard du spectateur devait éventuellement pouvoir s'emboîter. Je pense que l'empathie que l'on ressent pour Tala en visionnant le film repose au moins en partie sur l'attention que lui accorde la caméra.

En ce qui concerne mon usage du hors champ, il y avait bien sur la volonté de piquer la curiosité du spectateur en repoussant le moment où l'on dévoile les visages des membres de la famille. Mais le choix d'inviter des visages connus de la télévision québécoise (Geneviève Rochette de *La galère* et Danny Gilmore de *19-2*) et de les reléguer à l'arrière-plan derrière une jeune actrice asiatique débutante sous-entendait davantage : il y avait une volonté de briser les schèmes de représentation classiques de la culture québécoise en renversant les places traditionnelles. L'altérité se retrouvait héroïsée tandis qu'on accordait à peine la moindre attention aux vedettes blanches. Ce rebalancement fait aussi écho à la situation narrative elle-même, les engueulades quotidiennes de la famille les rendant complètement inconscients du drame que traverse Tala.

Beaucoup de spectateurs du film m'ont interrogé sur les quelques inserts qui viennent interrompre le plan-séquence vers la toute dernière minute. Certains ont été déçus, d'une certaine façon, que je ne pousse pas l'exercice jusqu'au bout. Je leur explique d'une part qu'il s'agit du point de rupture dans la situation dramatique : pour la première fois, Tala devient le centre de l'attention de toute la famille qui découvre à quel point ses problèmes quotidiens sont insignifiants. Il fallait que cette rupture s'exprime aussi par la forme, qu'il y ait un basculement dans la façon de raconter. Cette justification convainc généralement mon interlocuteur, mais la vérité c'est que nous avons tourné deux versions du film : si je retournais dans la session de montage pour laisser rouler le plan à partir du moment où Tala s'approprie la télécommande du téléviseur, on verrait la caméra pivoter vers l'écran, s'y poser un instant le temps d'encaisser la nouvelle, puis revenir sur le visage en larme de la jeune fille. En préproduction, je doutais de l'efficacité dramatique de cette finale et, par précaution, j'ai choisi de découper rapidement l'action en fin de journée. Au montage, mon intuition s'est révélée juste : j'ai eu besoin du découpage classique pour faire l'économie du déplacement entre la télé et les visages des personnages. Après 12 minutes de temporalité dilatée, il fallait couper court et aller directement dans le vif du sujet. J'y ai réfléchi longuement. Couper dans un plan-séquence impeccable : mon trouble obsessionnel compulsif en a assurément souffert. Mais il ne fallait pas non plus que le plan-séquence devienne une fin en soi, l'efficacité dramatique devait prévaloir sur l'exercice de style. J'ai simplement choisi la version la plus forte.

D'ordre général, après avoir accompagné *Tala* dans plusieurs festivals, je pense que mes choix de mise en scène ont porté fruit, à en juger la réaction tendue des spectateurs. Le film est bourré de défauts (lesquels m'assaillent inmanquablement à chaque visionnement), mais sa capacité à maintenir le public en haleine jusqu'à son dénouement me semble confirmée. Mon prochain film *Vétérane*, qui s'intéresse à l'univers des salons de massage érotique, me permettra de poursuivre cette démarche stylistique.

## Bibliographie

- ABIAAD, Serge. 2007. *La poétique du Hors-Champ dans Le Miroir d'Andreï Tarkovski*. Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- AUBENAS, Jacqueline. 2008. *Jean-Pierre & Luc Dardenne*. Bruxelles : Éditions Luc Pire.
- AUMONT, Jacques. 2010. *Le cinéma et la mise en scène*. Paris : Armand Colin.
- AUMONT, Jacques. 2001. *Les Théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin.
- AUMONT, Jacques. 1989. *L'œil interminable*. Paris : Séguier.
- BARONI, Raphaël. 2007. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Paris : Seuil.
- BARONIAN, Marie-Aude. 2005. «La caméra à la nuque» in *Jean-Pierre & Luc Dardenne* pp. 151-156. Bruxelles : Éditions Luc Pire.
- BAZIN, André. 2011 [1976]. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, Walter. 2014 [1935]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Éditions Allia.
- BONITZER, Pascal. 2004. «Décadrages» in *Théories du cinéma* pp123-131. Paris : Cahiers du cinéma.
- BORDWELL, David, Janet Staiger et Kristin Thompson. 1985. *The classical Hollywood cinema : film style & mode of production*. New York : Columbia University Press.
- BURCH, Noël. 1986 [1969]. *Une praxis du cinéma*. Paris : Gallimard.
- CARDULLO, Bert [dir]. 2009. *Committed Cinema : The Films Of Jean-Pierre and Luc Dardenne; Essays and Interviews*. Newcastle-Upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing.
- CHERRIER, Maxime. 2012. *Scepticisme du cinéma, scepticisme de Gus Van Sant : étude de la tétralogie de Gus Van Sant à partir de la philosophie de Stanley Cavell*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal.

- CHATEAUVERT, Jean. 1994. « Les mécanismes » in *CinémAction* no 71, 2e trimestre 1994. Corlet - Télérama.
- CROTEAU, Stéphanie. 2012. *Pour un cinéma du «réel» : les films de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal.
- DARDENNE, Luc. 2005. *Au dos de nos images (1991-2005)*. Paris : Éditions du Seuil.
- DARDENNE, Luc. 2015. *Au dos de nos images II (2005-2014)*. Paris : Éditions du Seuil.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2015. *Sortir du noir*. Paris : Éditions de Minuit.
- EBERT, Roger. 2000. *Rosetta*. RogerEbert.com, 7 janvier 2000.
- FORESTIER, Marie. 2014. *La série Dekalog de Kieslowski : une casuistique cinématographique*. [www.implications-philosophiques.org](http://www.implications-philosophiques.org), 8 août 2014. Consulté le 20 décembre 2015.
- FRODON, Jean-Michel. 1999. «La maladie de la caméra folle» in *Le Monde*, 29 septembre 1999.
- GARNEAU, Michèle. 2007. « Cinéma, communauté, appareil » in *Appareil et intermédialité*. Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.). p. 75 à 95. Paris : L'Harmattan.
- GAUDREULT, André et François Jost. 1990. *Cinéma et récit II : Le récit cinématographique*. Paris : Éditions Nathan.
- GENDRON, Nicolas. *Les survivants : le cinéma des frères Dardenne*. Dans *Ciné-Bulles*, vol. 33 n<sup>o</sup>1, pp.12-17.
- JONES, Kent. 2012. *Radical Economy* dans le livret du Blu-Ray de *Rosetta*. New York : The Criterion Collection.
- KEHR, Dave. 2003. *Film : Their Method Is To Push Toward Moments of Truth*. in *The New York Times*, 5 janvier 2003.
- KIESLOWSKI, Krzysztof. 2006 [1993]. *Le cinéma et moi*. Lausanne : Les Éditions Noir sur Blanc.

- LANLO, Jean-Marie. 2015. *Deux jours, une nuit : Tout (trop?) pour Marion*. Dans *Séquences*, n° 294, Janvier-Février. pp.12-13.
- LAMARRE, Francis. 2012. *La tension narrative au cinéma : articulations et mécanisme du suspense*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal.
- LY, Hieu-Thong. 2012. *Le plan-séquence chez Kenji Mizoguchi*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal.
- MAI, Joseph. 2010. *Jean-Pierre and Luc Dardenne*. Chicago : University of Illinois Press.
- MAIROT, Madeleine. 2005. *Il était une fois... Rosetta*. Paris : Céfal.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. 1998. *L'assise du théâtre*. Paris : CNRS.
- MOSLEY, Philip. 2013. *The Cinema of the Dardenne Brothers : Responsible Realism*. New York : Wallflower Press.
- NINEY, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- NUTTENS, Jean-Dominique. 2014. *Deux Jours, Une Nuit : L'affaire humaine*. Positif n° 639, mai 2014, pp.9-10.
- ODIN, Roger. 2000. *De la fiction*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université.
- PAGEAU, Pierre. 2014. *Cannes : la fidélité, gage de qualité*. Dans *Séquences*, n°291, juillet-août. pp.12-13.
- PRÉDAL, René. 2007. *Esthétique de la mise en scène*. Paris : Éditions du Cerf.
- RANCIÈRE, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique éditions.
- RANCIÈRE, Jacques. 2004. «Le bruit du peuple, l'image de l'art» in *Théories du cinéma* pp. 213-219. Paris : Cahiers du cinéma.
- ROUYER, Philippe et Yann Tobin. 2014 *Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne : Trouver le bon rythme*. Dans *Positif*, n° 639, mai 2014, pp.11-15.
- SÉGUIN-TÉTRAULT, Mathieu. 2012. *Postures et mutations du plan-séquence fixe, du cinéma des premiers temps à YouTube*. Mémoire de maîtrise : Université de Montréal.

- TARKOVSKI, Andreï. 2014 [1989]. *Le Temps scellé*. Paris : Éditions Philippe Rey.
- THOMAS, Benjamin (dir). 2013. *Tourner le dos : Sur l'envers du personnage au cinéma*. Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- TREMBLAY, Élène. 2013. *L'insistance du regard sur le corps éprouvé. Pathos et contre-pathos*. Udine : Forum.
- VILLAIN, Dominique. 2001. *L'œil à la caméra*. Paris : Cahiers du Cinéma

## Filmographie

- *L'Âge de raison, le cinéma des frères Dardenne*. 2013. Réalisation de Luc Jabon et Alain Marcoen. Belgique. Novak.
- *Code inconnu : Récit incomplet de divers voyages*. 2000. Réalisation de Michael Haneke. France. MK2.
- *Deux jours une nuit*. 2014. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *L'Enfant*. 2005. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *Le Fils*. 2002. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *Le Gamin au vélo*. 2008. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *Ta'm e guilass* [Le Goût de la cerise]. 1997. Réalisation d'Abbas Kiarostami. Iran. Kanoon.
- *Hunger*. 2008. Réalisation de Steve McQueen. Royaume-Uni. Film4.
- *Je pense à vous*. 1992. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Dérives.
- *Krótki film o miłości*. 1988. Réalisation de Krzysztof Kieslowski. Pologne. Zespól Filmowy Tor.
- *La Promesse*. 1995. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *R... ne répond plus*. 1981. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Dérives.
- *Rencontres*. 2016. Réalisation de Joëlle Rouleau. Québec. Université de Montréal.
- *Rosetta*. 1999. Réalisation de Jean-Pierre & Luc Dardenne. Belgique. Les films du fleuve.
- *Saul Fia*. 2015. Réalisation de László Nemes. Hongrie. Laokoon Filmgroup.

- *Tala*. 2013. Réalisation de Pier-Philippe Chevigny. Québec. Films Six.
- *The Tree Of Life*. 2011. Réalisation de Terrence Malick. Etats-Unis. Cottowood Pictures.

## **Annexe : Visionnement en ligne de *Tala***

Pour visionner *Tala*

**URL : [vimeo.com/ondemand/talapierphilippechevigny/](https://vimeo.com/ondemand/talapierphilippechevigny/)**

