

Le regard et l'intrigue, ou comment reconstruire de l'expérience humaine

Marc-Emmanuel Mélon

Centre de recherche sur les Arts du Spectacle, le cinéma et les arts visuels

Université de Liège

Référence de cet article (mention obligatoire) :

Mélon, Marc-Emmanuel, « Le regard et l'intrigue, ou comment reconstruire de l'expérience humaine », in AUBENAS, Jacqueline (dir.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française Wallonie-Bruxelles/CGRI, 2008, pp. 259-266.

La reconnaissance internationale dont jouissent aujourd’hui Jean-Pierre et Luc Dardenne suffit à démontrer que des films tournés à Seraing, dans la banlieue ouvrière de Liège, et dont les personnages, depuis *La promesse*, sont les laissés pour compte de la déliquescence de la vieille industrie wallonne, peuvent atteindre une dimension universelle et être montrés dans le monde entier, de Tokyo à Toronto. Cette universalité du cinéma des frères Dardenne n'est pas seulement l'effet d'une notoriété acquise à Cannes, mais le produit d'un travail très élaboré de l'écriture et de la mise en scène dans le but d'extraire les faits filmés de leur stricte contingence et de les intégrer dans des histoires susceptibles d'entrer en résonance avec un large public, parfois lointain. Ce processus est loin d'être simple, comme le note Luc Dardenne au moment de l'écriture de *Rosetta* : « Le problème reste : arriver à donner naissance à la fiction à partir d'une réalité ordinaire. »¹ L'idée vague d'une « mise en fiction du réel » recouvre en fait un ensemble de moyens cinématographiques que les cinéastes vont exploiter afin de donner à leurs films une dimension universelle.

Derrière la façade d'un cinéma en prise directe avec la réalité, filmée « à la brosse plutôt qu'au pinceau », dans laquelle le film trouve à la fois son prétexte narratif et l'aspect faussement documentaire de son écriture, se dresse un édifice narratif solidement construit, de facture classique, soutenu par un scénario très élaboré. Cette structure, peu perceptible une fois le film terminé tant l'histoire semble se raconter d'elle-même, fonde un processus de symbolisation qui permet à chaque film de passer du particulier au général. Elle ouvre le fait divers de départ à une dimension universelle et aux grandes questions philosophiques qui concernent la place de l'homme dans le monde. Cela donne des films arc-boutés à l'histoire (sociale et cinématographique), aux prises avec les mythes (politiques ou religieux) et qui questionnent notre temps et son destin.

Le journal de Luc Dardenne, publié sous le titre *Au dos de nos images*, constitue un document exceptionnel sur la longue gestation de chaque film, depuis la nécessité de « repartir à zéro » après l'échec de *Je pense à vous* en 1992 jusqu'à la fin du montage de *L'enfant* en 2005. Ce journal, lieu de réflexion du cinéaste sur son travail, témoigne avec humilité des difficultés rencontrées, des hésitations, des réécritures multiples, des choix fondamentaux de mise en scène et des innombrables sources d'inspiration de l'auteur (philosophiques, littéraires et cinématographiques). Surtout, ce journal fait voir combien Luc (davantage que son frère) est préoccupé par le mythe, et en particulier par la mythologie judéo-chrétienne (la Bible est le premier titre de la bibliographie reprenant les ouvrages cités dans le livre), qui ne cesse d'alimenter sa réflexion sur le destin d'un monde sans Dieu.

L'écriture fragmentée, propre au journal, montre combien les films des Dardenne sont les produits d'incessants allers-retours, de multiples hésitations et de paradoxes. En décembre 1991, Luc écrit : « Ce qui importe pour un film, c'est d'arriver à reconstruire de l'expérience humaine.

Un choc, vu l'absence de cette expérience dans notre présent.² L'expérience humaine, forcément empirique, se vit au quotidien dans notre relation au monde et aux autres. On peut l'observer, la contrôler, mettre en place ses conditions, la rapporter à des valeurs ou regretter son absence, mais sa reconstruction dans un film sera toujours rationnelle et fictive, tout le contraire d'une expérience. Vouloir « reconstruire de l'expérience humaine » est un défi paradoxal, qui semble vouloir être relevé par chaque film que les Dardenne ont entrepris depuis lors. Comme si, pour eux, réaliser un film consistait à trouver un subtil amalgame entre l'expérience et la représentation, c'est-à-dire à trouver un point d'équilibre entre deux forces antagonistes : d'un côté le regard sur le monde, l'attraction du réel, l'ancrage dans une réalité sociale parfois sordide, la pesanteur qui entraîne le film vers la matière et le concret des choses, vers les gravats dans lesquels Hamidou est inhumé, vers la terre que Rosetta fouille pour trouver des vers, vers le bois dont Francis touche les veines pour savoir s'il est dur ou tendre, vers l'eau du fleuve dans lequel Bruno et Steve manquent de se noyer ; de l'autre, la recherche d'un point de vue élevé et global, la volonté de construire un récit maîtrisé, cohérent, solidement charpenté et rythmé, qui entraîne le spectateur dans une histoire et qui, s'appuyant sur un fonds mythique, donne aux faits racontés une dimension éthique. Un tel défi reviendrait, en termes philosophiques, à vouloir intégrer dans un même film l'empirique et le transcendental. La relecture par Jean-Pierre (puis Léon Michaux et Denys Freyd) des multiples versions des scénarios écrits par Luc est le moment où s'effectue le rééquilibrage nécessaire entre ces deux dimensions. Pour la quatrième version du scénario de *Rosetta*, Jean-Pierre « trouve que ça manque de propos, que ça reste trop documentaire »³. Luc approuve et relance le scénario du côté de la fiction, donnant un père à Rosetta et envisageant même qu'elle puisse commettre un meurtre. Mouvement inverse lors de l'écriture du *Fils* : « La situation est trop bonne pour la fiction et n'est pas un document sur notre époque. »⁴ La valse-hésitation réapparaît lors de l'écriture de *L'enfant*, en novembre 2003 : « Longue conversation téléphonique avec Jean-Pierre. Je risque d'aller trop dans la dramaturgie du rachat. Revenir aux corps, aux accessoires, aux lieux, aux murs, aux portes, au fleuve. Partir du concret, pas des idées, ou alors attendre que l'idée soit oubliée et qu'éventuellement elle revienne comme quelque chose de concret qui en est la trace. Les moments essentiels pour l'écriture de nos scénarios sont ceux passés à oublier les idées. C'est pour cela que ça prend beaucoup de temps. »⁵ Luc résume : « Être dans la matière, pas dans la construction dramatique, dans le regard, pas dans l'intrigue. »⁶ Mais l'intrigue est nécessaire, malgré tout, pour que surgisse la fiction. Avec ses réseaux de sens, ses structures narratives, son développement rythmique, l'intrigue s'empare de la matière visuelle et la traite, la transforme, la parseme de métaphores, l'oriente dans la direction voulue par l'idée, l'engage sur la voie du mythe. Le regard et l'intrigue, avec tout ce que ces termes impliquent, sont les deux pôles entre lesquels passe le courant qui donne son énergie au film et lui permet de « reconstruire de l'expérience humaine ». L'un ne va pas sans l'autre.

Les titres des films, aussi simples soient-ils, ont intégré cette dualité : *La promesse* est l'idée morale du film, alors que *Rosetta* est le nom d'un personnage absolument singulier : « Rosetta est le prénom d'une personne que nous allons filmer, c'est un film sur quelqu'un. Presque un « documentaire » sur une fille d'aujourd'hui. »⁷ Pourtant, Rosetta est un personnage fictif. *Le fils* renvoie à deux personnages, le fils réel d'Olivier, qui a été tué, et, Francis, son assassin, un adolescent de quinze ans qui, après avoir purgé sa peine, s'inscrit au Centre de Formation où Olivier enseigne la menuiserie. Francis devient le second fils — symbolique — du père qui l'a accepté comme apprenti et qui lui apprend un métier. Le titre du film confond la victime et son assassin qui, sous le regard du père⁸, deviennent comme deux frères dont l'un, tel Caïn, a tué l'autre. Parfaitement ambigu, ce titre renvoie implicitement aussi bien à la réalité d'un fait qu'à l'intrigue et, comme on le verra plus loin, au mythe. De même, *L'enfant* désigne à la fois l'objet de la vente, qui n'a qu'un nom — Jimmy — mais pas de visage, et le vendeur lui-même, Bruno, le père immature qui est en réalité le véritable enfant du film. On comprend pourquoi les Dardenne ont besoin d'un titre, même insatisfaisant, pour commencer à écrire.

Le regard

« Revient cette image de la femme poussant un landau dans lequel dort un enfant. Elle descendait la rue du Molinay, habillée pauvrement, regardait droit devant elle, ne saluant personne, conduisait avec brusquerie, comme s'il n'y avait pas d'enfant dans le landau. D'où venait-elle ? Où allait-elle ? ... Je l'ai revue plus tard, à la tombée du jour, remontant la rue avec la même démarche décidée, le même regard sauvage, l'enfant toujours immobile et muet dans son sommeil. On aurait dit qu'elle fuyait, qu'elle fuyait l'enfant qu'elle poussait. »⁹ Cette image, observée durant le tournage du *Fils*, revient à l'esprit des deux frères au moment d'entreprendre l'écriture de ce qui deviendra *L'enfant*. Une femme et un landau, mais surtout un corps en mouvement, raide et brusque, qui fuit autant qu'il pousse. Ce corps perçu dans la réalité va ensuite se transformer, devenir celui de Bruno dans le film, mais le mouvement sera le même. Un mouvement photographié par l'œil des cinéastes, qui le reproduisent dans leur mise en scène. Tout commence par le regard.

Depuis leurs premiers films documentaires, le travail des Dardenne se fonde sur l'observation minutieuse des gens, de leur visage, des objets, des lieux, et notamment des gestes du travail. La première séquence de *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* est consacrée aux gestes très précis de Léon construisant son bateau. On retrouve la même précision du geste dans certaines séquences de leurs films de fiction : lorsque le patron du garage apprend à Igor comment faire une soudure, lorsque le patron de la fabrique de gaufres montre à Rosetta comment porter un sac de farine ou lorsque Olivier, professeur de menuiserie dans *Le fils*, aide Francis à construire son coffre à outils, ou montre à ses élèves comment gravir une échelle avec une poutre sur le dos. À chaque fois, une scène d'apprentissage où les gestes du travail sont minutieusement décrits, expliqués, enseignés et donc transmis. « Ne pas craindre de filmer ces gestes, de les enregistrer, de les voir et, en les voyant, voir la genèse d'un lien invisible, d'une paternité, d'une filiation. »¹⁰ À chaque fois, le film prend le temps d'exposer ces gestes avec la même rigueur et la même précision que le personnage qui les enseigne, plaçant le spectateur dans la position de l'apprenti, le contraignant à observer lui-même chaque geste en détail, avec la même attention que celle demandée au personnage, faisant ainsi de lui, spectateur, le destinataire de cette transmission, de cette filiation fondée sur le regard.

Regarder les gestes, c'est aussi regarder les corps. Pour les Dardenne, voir les corps est essentiel, à tous les stades de la réalisation, de l'écriture du scénario aux séances d'essayage des costumes et aux répétitions avec les acteurs qui apportent leur contribution au film. « Lorsque nous avons commencé la répétition, Jérémie est allé dans l'abri. Peu après nous sommes entrés dans l'abri pour lui parler et nous l'avons découvert assis par terre, les genoux près de son visage. Cette position de son corps trahissant un mélange de honte et de défi ne pouvait qu'être une position du corps de Bruno. Cela nous sauta aux yeux. Bruno était là devant nous, tel que nous n'avions encore pu l'imaginer. »¹¹ La mise en scène se construit à partir d'une position du comédien, qui « saute aux yeux » des cinéastes.

Bien que le cadre se soit élargi dans *L'enfant*, être au plus près des corps est la marque stylistique des Dardenne depuis *La Promesse*. Le corps en gros plan, les visages face à face d'Igor et d'Assita, la nuque d'Olivier, le ventre de Rosetta, les corps enlacés de Bruno et Sonia emplissent le cadre, occupent la totalité du champ et bouchent la vue du spectateur. Dans la salle de bain où ils prennent une douche après avoir enterré Hamidou, les corps d'Igor et de son père se confondent dans l'image, comme s'ils n'en formaient qu'un seul. Le corps de Rosetta, toujours en mouvement dans des espaces confinés, déborde des limites d'un cadre trop étroit pour elle. Suivi par la caméra qui filme de près son mouvement chaotique, le corps de Rosetta bouscule le regard du spectateur qui ne peut lui échapper, qui ne peut se reposer. La mise en scène des corps revient à faire ce que Hitchcock appelait de la *direction de spectateur*, non pas pour le faire hurler,

mais pour lui fait subir, physiquement, l'épreuve du regard qui est à l'origine du travail des cinéastes. Un regard parfois confronté à l'impossibilité de voir : « Ce que nous espérons avec ces plans de dos, de nuque, ces allers-retours 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. »¹²

Le regard des cinéastes trouve son équivalent symbolique dans celui des personnages qui s'espionnent les uns les autres. Regard voyeur d'Igor qui observe Assita à travers un trou percé dans une cloison. Regard d'Olivier qui, grimpé sur une chaise, cherche à voir le visage de Francis dans le bureau de la secrétaire. Regard de Rosetta dissimulée sous la caravane pour surveiller l'amant de sa mère ou qui, par la porte entrouverte de la baraque à gaufres, observe le manège de Riquet en train de flouter son patron. Surveillance de Bruno qui prépare le vol du sac à main de la commerçante ou qui, planqué, assiste à l'arrestation de Steve par les policiers. Tapis derrière le coin d'un mur, retirés dans une anfractuosité, immobiles derrière une porte ou une fenêtre, les personnages des Dardenne ont ce comportement du chasseur embusqué qui se cache, observe et attend sa proie. Toujours, la caméra les accompagne, tapie elle aussi dans l'ombre de leur corps mais légèrement décalée, sans parvenir à voir exactement ce que le personnage regarde. Surgit alors un manque, une impossibilité de voir, une frustration, un secret que le personnage ne partage pas avec le spectateur mais qui lui rappelle qu'il est, lui aussi, un voyeur.

Filmer les gestes du travail, filmer les corps en gros plan, filmer des personnages qui s'observent : tous ces choix ont pour dénominateur commun la mise en scène du regard, et se résorbent dans le plan le plus simple, celui d'un visage qui regarde. Pour Luc Dardenne, « le regard humain, celui dans lequel nous pouvons lire simultanément le désir du meurtre et son interdiction, est celui que le cinéma a pour vocation de capter. [...] Emmanuel Levinas a écrit que "l'éthique est une optique". Optique du visage, rapports de regards que les images interdisent d'idolâtrer en les réduisant à une plastique. Le visage humain comme première parole, comme première adresse »¹³. Mais les Dardenne ne sont pas des philosophes, ce sont des cinéastes pour qui l'optique, celle de la caméra autant que le regard du personnage, est à l'origine de tout film et peut conduire le spectateur à faire une expérience éthique. Il convient donc ici d'inverser la formule de Levinas et de dire que, chez les Dardenne, « l'optique est une éthique »¹⁴ : « Mission infinie pour le cinéaste : faire être le monde, faire être l'homme en le voyant, en le faisant voir. Sa solitude est plus grande qu'au temps de Pascal, sa frayeur aussi car le silence des espaces infinis est maintenant dans le regard des hommes. »¹⁵ Tout commence et tout s'achève par le regard.

L'intrigue

Le défi, énoncé plus haut, de vouloir « reconstruire de l'expérience humaine » et de « donner naissance à la fiction à partir d'une réalité ordinaire » ne se relève pas sans difficulté et se transforme souvent en dilemme. À l'époque de l'écriture de *Rosetta*, Luc Dardenne note dans son journal : « Ne pas faire récit, ne pas entrer dans l'histoire, démissionner de sa mission, sortir du jeu infernal de l'intrigue, pouvoir être enfin hors intrigue, commencer une autre vie, nouvelle, vraiment nouvelle, et pour cela ne pas être. »¹⁶ Comment construire une fiction sans faire récit ? Comment parvenir à « construire, construire, construire la surprise inconstructible »¹⁷ ? L'écriture de *Rosetta* devient une valse-hésitation, un pas en avant, un pas en arrière. Un jour, les frères décident d'abandonner les rapports narratifs de causalité et d'enchaînement¹⁸. Mais plus tard, Luc parle du « destin » de Rosetta, qu'il compare à celui d'Emma Bovary¹⁹. Quoi de plus « enchaîné » qu'un destin ? Quand le film fut terminé, les frères Dardenne ont décrit Rosetta comme une guerrière et le film, dont Luc avait écrit qu'il serait « un documentaire sur une jeune fille d'aujourd'hui »²⁰, comme « un film de guerre ». Le film est tout autant l'un que l'autre. Le défi a été relevé.

Pour construire l'intrigue de leurs films sans qu'elle détruise le regard sur le réel, les Dardenne vont s'alimenter à trois sources essentielles : le fait divers, la cinéphilie et le mythe.

En 1993, Luc note dans son journal : « À Liverpool deux enfants de dix ans ont assassiné un enfant de deux ans. De quoi avaient-ils hérité pour commettre cet acte ? État des choses de notre monde. »²¹ Il s'en souviendra en 1999 pour écrire *Le fils*. En avril 2003, Jean-Pierre rappelle un fait divers lu plusieurs mois auparavant, racontant la vente d'un enfant par ses parents²². Ce sera le point de départ de *L'enfant*. En septembre, il raconte à Luc un autre fait divers qui venait de se passer à Liège : « Un jeune voleur qui avait arraché le sac à main d'une dame était poursuivi par des gens qui avaient assisté au vol. Pour leur échapper, il s'était réfugié sur une berge de la Meuse. Il se serait caché en se glissant en partie dans l'eau, les mains agrippées à la végétation de la berge. Il serait mort noyé parce que la végétation aurait cédé (il ne savait pas nager). Le journal qui rapporte les faits évoque aussi la possibilité de jets de pierre de la part des poursuivants. »²³ Ce sera l'aboutissement du film et la possibilité envisagée par les cinéastes de faire mourir ainsi leur personnage. Le recours au fait divers est fréquent au cinéma, mais il se leste chez les Dardenne d'une signification particulière. En effet, le fait divers a cet avantage d'être à la fois un fait réel, avec sa puissance d'attestation et de vérité rarement remise en cause, et une histoire déjà racontée, structurée dans un micro-récit souvent tragique. Le rédacteur du fait divers a transformé l'événement en histoire, les protagonistes en personnages, et a construit un récit avec un début, une fin et diverses péripéties. Pour accrocher son lecteur, il a développé toute une rhétorique propre au genre, stéréotypée et rarement subtile, mais qui a pour fonction d'amener le lecteur à mesurer l'écart entre le fait et une certaine norme sociale couramment admise (et parfois douteuse). Écart qui interpelle et qui, précisément, « intrigue » le lecteur qui ne peut pas comprendre pourquoi deux enfants de dix ans peuvent en tuer un autre. S'inspirer d'un fait divers, pour les Dardenne, consiste à extraire certains éléments de l'événement réel pour les intégrer dans une nouvelle intrigue, et donc à faire jouer autrement l'écart entre ce fait et, non pas une norme sociale, mais une éthique. C'est pourquoi, dans le film, Bruno ne devait pas mourir : il devait racheter sa faute et se réconcilier avec la mère de son enfant. « De quoi avaient-ils hérité pour commettre cet acte ? » écrit Luc à propos des enfants de Liverpool, interrogeant d'emblée le rôle des parents et donc la transmission des valeurs dans « l'état des choses de notre monde ». En 1999, quand les deux frères entreprennent l'écriture du *Fils* et qu'ils se souviennent des enfants de Liverpool, le film évolue des enfants aux parents, puis de la responsabilité du père de l'enfant meurtrier à l'attitude du père de la victime. Déplacement fondamental de l'intrigue, mais qui maintient l'écart entre le fait et la valeur morale, écart qui tend le récit comme la corde d'un arc, lui donnant ainsi sa tension interne.

La culture cinéphile des Dardenne est tardive mais éclectique et profonde. Leurs références cinématographiques sont parfois très éloignées des cinéastes auxquels la critique les compare trop facilement (Ken Loach par exemple). Pour chacun de leurs films, les deux frères ont un ou plusieurs « modèles » qui les ont marqués et dont ils s'inspirent (*Allemagne année zéro* de Rossellini pour *La Promesse*, *Mouchette* de Bresson pour *Rosetta*, et *Accatone* de Pasolini pour *L'enfant*, entre autres). Murnau, Ford, Lang, Pialat, Mizoguchi, Kieslowski, Satyajit Ray, Dreyer, Fassbinder sont quelques-uns des cinéastes que Luc évoque aussi dans son journal, expliquant pour certains ce qu'il leur doit. Quelques films reviennent avec insistance, comme *Sunrise* de Murnau, dont Luc dit : « Ce film doit avoir de solides accroches dans notre “inconscient” commun car nous en parlons chaque fois que nous repartons dans un nouveau film. »²⁴ On y retrouve en effet certaines thématiques récurrentes des Dardenne, telles que la réconciliation, la rédemption ou encore l'impossibilité de tuer.

Il n'est pas surprenant de lire le nom de Fritz Lang dans le panthéon des deux cinéastes liégeois. Alors que l'écriture cinématographique des Dardenne est aux antipodes de celle du metteur en scène allemand émigré à Hollywood, on retrouve cependant entre les trois réalisateurs quelques préoccupations communes (parmi d'autres, très éloignées) : réalisme social, attrait pour le fait divers, mise en scène du regard, minutie du détail et surtout une même interrogation sur le destin de l'homme dans un monde sans Dieu. Lang, comme les Dardenne, est un moraliste qui ne fait pas la morale mais qui conduit le spectateur à s'interroger sur les valeurs fondamentales de

la vie sociale. Luc évoque à plusieurs reprises *You only live once*, qui raconte comment un homme injustement condamné est amené à commettre le meurtre qu'il n'avait pas commis. Ce film est construit sur la fameuse figure langienne du *retournement de situation* dont on trouve des scènes similaires dans chaque film des Dardenne : la fuite soudaine d'Igor qui emmène Assita pour éviter qu'elle ne soit vendue en Allemagne ; la trahison de Rosetta qui s'empare du travail de Riquet, la seule personne qui l'aime (et le retour du jeune homme qui vient lui tendre la main *in extremis*) ; la résolution de Bruno d'aller se livrer à la police pour innocenter Steve et la réconciliation finale avec Sonia, venue le voir en prison. Le retournement, parce qu'il est inattendu et qu'il va à l'encontre de tout ce que le film a installé jusque là, est, comme Luc Dardenne le remarque à propos de *You only live once*²⁵, le piège que le film tend à son spectateur, qui doit renoncer à toutes ses croyances. C'est au moment où le spectateur commence à s'apitoyer sur le sort de Rosetta que celle-ci trahit son ami et perd ainsi toute la sympathie que le public était disposé à lui accorder. Dans l'impossibilité de s'identifier au personnage, le spectateur n'a plus d'autre choix que de le désapprouver et le rejeter, se retrouvant ainsi du côté de tous ceux qui ont exclu Rosetta de la société, comme le spectateur de *You only live once* se retrouve du côté des policiers qui tirent sur les fugitifs. « C'est notre défaite, la défaite du spectateur », écrit Luc²⁶. À moins que le spectateur de *Rosetta*, comme celui du film de Lang, ne veuille tenter de comprendre à quelle loi obéit une telle action : celle d'une société et d'une économie qui ne laissent aucune autre possibilité à ceux qui veulent survivre. Pour Lang comme pour les Dardenne, la morale ne se prêche pas : elle est affaire de logique.

Les grands récits mythiques, anciens ou contemporains, politiques ou religieux, ont toujours été au cœur des préoccupations des frères Dardenne. Leurs premiers documentaires vidéo avaient pour motif principal l'écart entre le mythe révolutionnaire — le discours de l'utopie — et la fin des luttes sociales. Les individus qu'ils filmaient étaient les héros d'un combat perdu, des résistants, des Prométhée qui avaient voulu ravir le feu aux dieux et qui avaient échoué. Le film de fiction *Je pense à vous*, qui s'intitulait au départ *Vulcain chômeur*, décrit la même désillusion et les effets dévastateurs de cet échec. Dans les films suivants, les allusions aux mythes ne sont plus explicites, mais continuent d'alimenter les scénarios. Quand, dans *La Promesse*, Igor dit à son père qu'il veut avouer à Assita que son mari est mort, Roger lui répond « A quoi cela lui servirait-il de savoir ? », une phrase que Luc Dardenne est allée chercher dans *Faust*²⁷. Mais les mythes qui alimentent surtout le cinéma des Dardenne sont les mythes bibliques, en particulier le mythe d'Abraham.

« L'enfant, son ignorance absolue de l'intrigue. Isaac, le bois sur l'épaule, accompagne son père. Sans doute marche-t-il derrière lui, voit-il son dos, dans sa main le couteau... “Où est l'agneau pour le sacrifice ?...” Ceux qui participent à l'intrigue savent, mais lui ne sait pas. Dieu sait, lui qui en est l'instigateur. Abraham sait, lui qui en est le serviteur accablé. Isaac ne sait pas et peut poser la vraie question, la question de l'innocent, de celui qui ignore l'intrigue. C'est peut-être cela être innocent : être en dehors de l'intrigue. [...] Dans un monde sans Dieu, personne n'est hors de l'intrigue, excepté l'innocent. Seul il continue de poser sa question, la vraie question, celle par laquelle l'humain survit. »²⁸ Luc Dardenne écrit ce texte en 1993, au tout début de l'écriture de *La promesse*, dont il vient d'adopter le titre. De même qu'Isaac ignore l'intrigue, Luc ne sait pas encore que ce texte et sa référence au mythe d'Abraham constitueront la trame d'un film ultérieur, *Le fils*, que les deux frères réaliseront huit ans plus tard. À la fin de ce film, Francis, le bois sur l'épaule, accompagne son père symbolique, Olivier, à qui il a demandé d'être son tuteur. Il marche derrière lui, regarde son dos, ignore tout de l'intrigue qui s'est nouée depuis le début du film. Le spectateur la connaît, mais lui ne sait rien. Il est hors de l'intrigue. Lui qui a tué se retrouve dans le rôle de l'innocent. Et le père de sa victime dans celui de l'intrigant au regard noir, au silence lourd de prémonitions secrètes. « Contrairement au texte biblique, l'histoire mettra l'innocent aux prises avec une intrigue sans Dieu, une intrigue où il aura affaire à l'Adversaire, l'Intrigant qui se moquera de sa question et le tuera »²⁹, écrit Luc. Dans le film, Olivier voudra étrangler Francis, mais au dernier moment, il s'arrêtera. Ce n'est pas la main de

Dieu qui arrête son geste, c'est une puissance qu'il découvre en lui : l'impossibilité de tuer. Une puissance que Francis, cinq ans plus tôt, ne connaissait pas. C'est la dernière leçon que le tuteur donne à son pupille, par laquelle « l'humain survit ». « Nous voulions intituler le film *L'Épreuve* en pensant à l'épreuve d'Abraham. La fin du film que nous avons tournée nous a reconduit vers elle. C'est peut-être elle qui a guidé tout le film, depuis le début, depuis l'écriture. Abraham ne tue pas Isaac. Olivier ne tue pas Francis. Olivier devient le « père », Francis devient le « fils » et la corde peut alors servir à nouer les planches, comme elle servit à Abraham à lier le mouton. »³⁰ Dans ce film parfaitement laïc et contemporain, aucun indice ne permet au spectateur de lire ce sous-texte mythique qui l'engagerait sur la voie d'une telle interprétation. L'objectif n'est pas celui-là. Au contraire, il s'agit de faire revenir à la conscience du spectateur cette valeur enfouie au plus profond de lui-même : l'impossibilité de tuer. En procédant de la sorte, les Dardenne ne font rien d'autre que remonter aux origines mêmes du mythe, à cette valeur sacrée qui est en l'homme et que la religion a transformée en commandement de Dieu. Quand Dieu a disparu, quand l'homme est seul face à lui-même et aux autres, quand les textes sacrés sont oubliés, les films de Luc et Jean-Pierre Dardenne retrouvent la nécessité du mythe et en perpétuent la fonction dans le monde d'aujourd'hui. C'est en cela que leur cinéma peut reconstruire de l'expérience humaine et qu'il s'ouvre à l'universalité.

¹ Luc Dardenne, *Au dos de nos images. 1991-2005*, Paris, Editions du Seuil, coll. « La librairie de XXIe siècle », 2005, p. 77 (07/09/1997).

² *Ibidem*, p. 10 (19/12/1991).

³ *Ibidem*, p. 82 (05/01/1998).

⁴ *Ibidem*, p. 108 (11/02/2000).

⁵ *Ibidem*, p. 162 (30/11/2003).

⁶ *Ibidem*, p. 162 (21/11/2003).

⁷ *Ibidem*, p. 90 (30/08/1998).

⁸ A la fin du montage, quelques jours avant Cannes, Luc écrit : « Le film s'appelle *Le Fils*. Il aurait pu s'appeler *Le Père* », *Ibidem*, p. 133 (04/04/2002).

⁹ *Ibidem*, p. 134 (03/07/2002).

¹⁰ *Ibidem*, p. 122 (05/03/2001).

¹¹ *Ibidem*, p. 176 (23/10/2004).

¹² *Ibidem*, p. 127 (29/10/2001).

¹³ *Ibidem*, pp. 16-17 (08/11/1992).

¹⁴ J'ai développé cette idée, à propos de *La promesse*, dans un article intitulé « Le visage de l'autre ou la conscience du regard », *Revue belge du cinéma*, n° 41 « Luc et Jean-Pierre Dardenne, vingt ans de travail en cinéma et vidéo », 1997, pp. 91-95.

¹⁵ *Ibidem*, p. 112 (27/04/2000). Commentaire d'une citation de Sartre.

¹⁶ *Ibidem*, p. 83 (19/01/1998) (à propos d'*Hamlet*).

¹⁷ *Ibidem*, p. 121 (03/03/2001).

¹⁸ *Ibidem*, p. 74 (26/06/1997).

¹⁹ *Ibidem*, p. 79 (04/11/1997).

²⁰ *Ibidem*, p. 90 (30/08/1998). Plus tard, Luc se souviendra que « le personnage de Rosetta faisait écho à un personnage d'un documentaire de Johan Van der Keuken, une jeune fille de Groningen qui apparaît dans *Le nouvel âge glaciaire* ». (p. 177, 06/01/2005).

²¹ *Ibidem*, p. 20 (25/02/1993).

²² *Ibidem*, p. 147 (26/04/2003).

²³ *Ibidem*, p. 155 (30/09/2003).

²⁴ *Ibidem*, p. 147 (10/04/2003).

²⁵ *Ibidem*, p. 120 (16/02/2001).

²⁶ *Ibidem*, p. 121 (16/02/2001). Deux ans plus tard, en 2003, lors de l'écriture de *L'enfant*, Luc se souvient de *You only live once* et compare Bruno et Sonia aux deux fugitifs de Lang (p. 150, 02/07/2003).

²⁷ « Au fil du fleuve », entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Revue belge du cinéma*, op.cit., p. 9.

²⁸ *Ibidem*, p. 19 (20/01/1993).

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 128 (07/12/2001).