

**Entre éthique et esthétique :
la pensée d'Emmanuel Lévinas dans le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne**

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, « Entre éthique et esthétique : la pensée d'Emmanuel Lévinas dans le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne », communication (non publiée) à la journée d'études « Film as exercise of thought and public gesture », à l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris Causa remis à Jean-Pierre et Luc Dardenne, K.U. Leuven, 2-4 février 2010.

Le 8 novembre 1992, au moment où, avec son frère, il entreprend d'écrire le scénario de ce qui deviendra *La Promesse* (intitulé alors *La fenêtre rouge*), Luc Dardenne écrit dans son journal de travail :

« 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. Faire attention : apparaître éthique de l'image, simultanément et conflictuellement avec son apparaître esthétique. Emmanuel Lévinas a écrit que “L'éthique est une optique”. Optique du visage, rapports du regard que les images s'interdisent d'idolâtrer en les réduisant à une plastique. Le visage humain comme première parole, comme première adresse. »¹

Égrenées tout au long de ces cinq petites phrases, deux instances décisives sont ici étroitement associées : le visage et le regard. Deux instances capitales à l'expression cinématographique et qui sont au cœur même de la pensée du philosophe français d'origine juive lithuanienne Emmanuel Lévinas. La phrase « *L'éthique est une optique* », qui figure en exergue du premier carnet dans lequel Luc écrit son journal², constitue un indice de l'importance de la pensée de Lévinas sur la genèse des films des Dardenne : elle touche au cœur du problème auquel les frères cinéastes sont confrontés depuis l'échec de *Je pense à vous*. Luc le résume admirablement quand il écrit : « Faire attention : apparaître éthique de l'image, simultanément et conflictuellement avec son apparaître esthétique ». « *Faire attention* » : là, en effet, se situe bien le problème, celui du *conflict* entre éthique et esthétique, question primordiale pour tant de cinéastes modernes — Rossellini et Bresson les premiers. Si le cinéma peut proposer une expérience éthique à son spectateur, il faudra bien trouver la forme esthétique qui la rendra possible, sans pour autant « idolâtrer », comme l'écrit Luc, le visage et le regard « en les réduisant à une plastique ».

Ce problème que les Dardenne n'ont cessé de rencontrer au cours de leurs films, en particulier *La Promesse*, *Rosetta* et *Le Fils* dont l'écriture s'alimente de la lecture simultanée de plusieurs ouvrages de Lévinas³, a trouvé sans conteste des éléments de réponse dans la pensée du philosophe. Non pas qu'il faille voir leurs films comme une illustration de cette pensée — piètre enjeu en ce cas — mais plutôt qu'il faille le lire comme un point de départ d'une réflexion qui devait sortir du cadre philosophique pour devenir strictement cinématographique. Lévinas lu par Luc Dardenne n'est rien d'autre qu'un port d'attache d'où son vaisseau a appareillé pour prendre le large et explorer des terres lointaines. Mais, comme on sait, le port est aussi un havre où le matelot fatigué aime toujours revenir, avant de repartir. C'est ainsi que Lévinas n'a pas seulement hanté *La promesse*, mais tout le cinéma des Dardenne, de film en film, jusqu'à aujourd'hui.

Le 19 janvier 1996, deux jours après la fin du tournage de *La Promesse*, Luc écrit :

« Emmanuel Lévinas est mort durant notre tournage. Le film doit beaucoup à son œuvre, son interprétation du face à face, du visage comme premier discours. Sans ces lectures, aurions-nous imaginé les scènes de Roger et Igor dans le garage, d'Assita et Igor dans le bureau du garage et dans l'escalier de la gare ? Tout le film peut être vu comme une tentative d'arriver enfin au face à face. »⁴

En 1997, au cours de l'écriture de *Rosetta*, Luc cite à nouveau Lévinas : « La vie spirituelle est essentiellement morale et son lieu de prédilection est l'économique. » Il ajoute aussitôt : « Ce constat de Lévinas est aussi celui de notre cinéma. »⁵

Les critiques ont assez glosé sur la spiritualité, la morale, les valeurs judéo-chrétiennes (la culpabilité, la promesse, le pardon, la rédemption) si pas la *religiosité* qui, effectivement, imprègne les scénarios des Dardenne. Mais ils ne se soucient pas d'en connaître l'origine, se contentant de la rapporter à l'éducation catholique reçue par les deux cinéastes durant leur enfance. Il est vrai que cette éducation a été déterminante et que la Bible est le premier livre cité dans la bibliographie figurant à la fin de *Au dos de nos images*. Il est vrai tout autant que, comme beaucoup d'hommes et de femmes de leur génération, les Dardenne ne sont pas pratiquants et que tout leur questionnement spirituel porte sur la possibilité d'une morale dans « un monde sans Dieu »⁶. Mais la critique courante ignore combien l'éthique cinématographique des Dardenne est tout autant marquée par l'empreinte d'Emmanuel Lévinas, dont la pensée est elle-même ancrée très profondément dans la culture juive et en particulier dans une relecture des textes talmudiques⁷. Nombre de thématiques comme le sacrifice, l'impossibilité de tuer, le commandement moral, centrales dans les films des Dardenne, le sont aussi chez Lévinas qui a été, incontestablement, un guide spirituel pour les deux cinéastes.

La phrase de Lévinas « L'éthique est une optique », qui figure dans la préface de *Totalité et infini* (1961), est essentielle pour bien comprendre un des enjeux fondamentaux — à la fois obstacle et défi — du cinéma des frères Dardenne. Mais sa signification profonde est bien plus complexe que ce que l'on pourrait croire de prime abord. En effet, il faut prendre garde au piège que constitue le jeu des citations dans un journal de travail qui les récolte à l'intention prioritaire de son auteur, dans le but premier de se souvenir de ses lectures et de guider ses choix ultérieurs. Un journal, même si son écriture est soignée, n'est pas un texte théorique construit et les mots du philosophe, extraits d'une pensée longuement élaborée, perdent leur signification spécifique aux yeux du lecteur qui ne la connaît pas. Une remise en contexte s'impose.

Rejetant dos à dos les philosophies de la transcendance (« qui situe[nt] ailleurs la vraie vie à laquelle l'homme accéderait ») et celles de l'immanence (ancrées dans l'histoire), Lévinas cherche une voie médiane, d'obédience phénoménologique, fondée sur la relation avec l'Autre. Une relation dont l'expérience échappe aux limites de l'histoire comme totalité, et s'ouvre à l'idée de l'Infini. Une relation qui serait, selon Lévinas, « la métaphysique même ». D'où la nécessité d'en revenir au désir d'où surgit la métaphysique :

« Nous sommes au monde. La métaphysique surgit et se maintient dans cet alibi. Elle est tournée vers l' « ailleurs », et l' « autrement », et l' « autre ». Sous la forme la plus générale qu'elle a revêtue dans l'histoire de la pensée, elle apparaît, en effet, comme un mouvement partant d'un monde qui nous est familier — quelles que soient les terres encore inconnues qui le bordent ou qu'il cache — d'un « chez soi » que nous habitons, vers un hors-de-soi étranger, vers un là-bas. Le terme de ce mouvement — l'ailleurs ou l'autre — est dit *autre* dans un sens éminent. Aucun voyage, aucun changement de climat et de décor ne sauraient satisfaire le désir qui y tend. [...] Le désir métaphysique tend vers *tout autre chose*, vers *l'absolument autre*. »⁸

L'absolument autre dont le désir enclenche la métaphysique ne peut être pensé que dans ce qui le distingue radicalement du Même, avec lequel il n'a pas de frontière. L'absolument autre n'est pas le monde où je vis ni l'objet que j'utilise et sur lequel j'exerce un pouvoir. Pour Lévinas, « *l'absolument Autre, c'est Autrui* », avec qui il n'y a pas de « *patrie commune* ». Et Lévinas d'ajouter cette phrase aussi essentielle que problématique : « *Quand l'homme aborde vraiment Autrui, il est arraché à l'histoire.* » Arraché à l'histoire, c'est-à-dire arraché à la totalité de l'histoire et donc ouvert sur *l'infini*, sur une *transcendance*. La transcendance s'exprime à travers l'Autre, dans l'expérience de ma relation avec lui. Ce rapport paradoxal entre l'expérience et l'infini s'explique :

« Si expérience signifie précisément relation avec l'absolument autre c'est-à-dire avec ce qui toujours déborde la pensée — la relation avec l'infini accomplit l'expérience par excellence. »⁹

En termes mathématiques, l'optique est la science des relations entre un point de vue, un objet et un point de fuite, au sein d'un espace euclidien. En termes phénoménologiques, elle relève de l'intentionnalité, c'est-à-dire de la *visée* entre Moi et l'Autre, au-delà duquel se révèle l'Infini. Si, selon Lévinas, l'éthique est une optique, c'est en ce sens que la relation qu'elle établit entre moi et l'Autre fait apparaître en moi l'idée de l'Infini. L'Infini est donc une transcendance à laquelle l'humain peut accéder dans son rapport à Autrui :

« Si des relations éthiques doivent mener [...] la transcendance à son terme, c'est que l'essentiel de l'éthique est dans son *intention transcendante* [...]. L'éthique, déjà *par elle-même*, est une optique. »¹⁰

Le centre privilégié à travers lequel s'effectue cette « intention transcendante », c'est le *visage*, c'est ce que l'on *vise*, cela par quoi l'intention transcendante touche à l'Infini. Lévinas le dit très simplement, dans ses entretiens avec Philippe Nemo :

« L'accès au visage est d'emblée éthique. [...] La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux ! Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. [...] En ce sens, on peut dire que le visage n'est pas "vu". Il est ce qui ne peut devenir un contenu, que votre pensée embrasserait ; il est l'incontenable, il vous mène au-delà. »¹¹

Le visage n'est pas « vu », et pourtant, demande Lévinas, « n'est-il pas donné à la vision ? »¹² Dans la troisième section de *Totalité et Infini*, Lévinas distingue la vision, qui relève de l'expérience sensible, de ce qu'il appelle « l'épiphanie du visage », une apparition qui ouvre sur une transcendance, sur l'Infini. Alors que « l'épiphanie du visage est éthique »¹³, à l'inverse « la vision n'est pas une transcendance » :

« [La vision] prête une signification par la *relation* qu'elle rend possible. Elle n'ouvre rien qui, par-delà le Même, serait absolument autre [...]. Voir, c'est donc toujours voir à l'horizon. La vision qui saisit à l'horizon ne rencontre pas un être à partir de l'au-delà de tout être. La vision [...] est due à la satisfaction essentielle, à l'agrément de la sensibilité, jouissance, contentement du fini sans souci de l'infini. La conscience retourne à elle-même, tout en se fuyant dans la vision. »¹⁴

La vision, limitée par l'horizon, n'est donc pas le principe par lequel le sujet peut accéder à une transcendance. Le transcendant, écrit Lévinas, « tranche sur la sensibilité », « sur la vision des formes et ne peut se dire ni en termes de contemplation, ni en termes de pratique ». Comment alors, l'Infini se révèle-t-il ? Par le visage : « sa révélation est parole »¹⁵. Si le visage, instrument de la révélation de l'Infini, n'est pas « vu », par contre, il parle, non pas avec des mots mais par lui-

même. Le face à face établit une relation entre Moi et l'Autre dans laquelle le visage de l'Autre révèle l'infini « par-delà la forme », puisque le visage est expression, puisque le visage *parle* :

« Visage, déjà langage avant les mots, langage originel du visage humain dépouillé de la contenance qu'il se donne — ou qu'il supporte — sous les noms propres, les titres et les genres du monde. Langage originel, déjà demande, déjà, comme telle précisément, misère, pour l'en soi de l'être, déjà mendicité, mais déjà aussi impératif qui du mortel, qui du prochain, me fait répondre, malgré ma propre mort, message de la difficile sainteté, du sacrifice ; origine de la valeur et du bien, idée de l'ordre humain dans l'ordre donné à l'humain. Langage de l'inaudible, langage de l'inouï, langage du non-dit. Écriture ! »¹⁶

Par sa seule manifestation, le visage est déjà « *langage avant les mots* », déjà « *discours* », déjà « *demande* », déjà « *misère* », déjà « *mendicité* » et donc : « *écriture* ». L'écriture du visage, le visage comme première parole ouvre ici la possibilité du cinéma. « Nous n'avions pas besoin de mots, nous avions nos visages », disait l'ancienne star déchue, interprétée par Gloria Swanson, dans *Sunset Boulevard*. Luc Dardenne écrit dans son journal, à la date du 7 décembre 1998 : « *Rosetta* pourrait être un film muet. Toute son énergie s'est mise en boule pour tenir, pour la maintenir en vie. Il ne reste rien pour sortir une parole. Et puis à quoi ça servirait, de parler ? »¹⁷

« *Il n'est point d'art qui puisse déchiffrer sur le visage les machinations de l'âme.* » Ce sont les mots de Duncan, dans *Macbeth*, notés par Luc Dardenne dans son journal¹⁸. Ce qui était vrai au temps de Shakespeare ne l'est évidemment plus au temps du cinéma, et la transcription de cette phrase dans son journal signifie bien que là est le défi que le cinéaste se donne : décrire « les machinations de l'âme » en filmant le visage, filmer le visage « comme première parole », faire parler le visage, faire parler le silence. Le cinéma, pour cela, dispose d'un moyen puissant : le gros plan. Jean Epstein écrivait en 1920, à propos du gros plan : « Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes ». Avec le gros plan, la vision se fait toucher, elle touche *l'intimité*. La durée qui passe ou l'instant insaisissable imprime sur le visage d'invisibles remous intérieurs qui en disent plus que toute parole.

Vouloir déchiffrer sur le visage les machinations de l'âme est l'obsession des cinéastes depuis que le cinéma existe, et surtout de Von Stroheim, d'Eisenstein (dans *La ligne générale*) de Dreyer (dans *La Passion de Jeanne d'Arc*), de Murnau (dans *Le dernier des hommes*). Parmi les cinéastes impressionnistes français des années vingt, Delluc et Epstein utilisaient le terme de « photogénie » pour qualifier cette qualité recherchée de l'image cinématographique. Commentant les écrits d'Epstein relatifs à la photogénie, Jacques Aumont les résume en trois thèses qu'il est utile de relire pour comprendre ce qui, de Epstein aux Dardenne, est à l'œuvre dans la photogénie du visage au cinéma. Première thèse : la photogénie est mobile, instable, *fugitive*. « Un plan de visage, ainsi, ne saurait être photogénique que par éclairs . [..] Aussi bien, dit Epstein, les visages photogéniques sont-ils souvent des visages nerveux [...], tel celui de Charlot. »¹⁹ Deuxième thèse : la photogénie est *révélation*, elle révèle le visage, le fait voir comme on ne l'avait jamais vu, elle le « lit à neuf, tel que jamais il n'avait été lisible [...] », elle en délivre une vérité, ou, peut-être, la vérité. ». Elle est donc aussi « *révélateur moral* ». Aumont cite ici la définition qu'Epstein donnait de la photogénie en 1923 :

« Qu'est-ce que la photogénie ? J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. [...] Je dis maintenant : seuls les aspects mobiles du monde, des choses et des âmes, peuvent voir leur valeur morale accrue par la reproduction cinégraphique. »²⁰

Troisième thèse, plus vertovienne cette fois : le cinéma est une machine capable de voir mieux que l'œil humain. Epstein, dit Aumont, « n'assigne plus de limites à ce pouvoir », qu'il détient grâce à la photogénie. Epstein écrit du cinéma :

« Il se pourrait qu'il ne soit pas un art, mais autre chose, mais mieux. Cela le distingue qu'à travers les corps il enregistre la pensée. Il l'amplifie et parfois même la crée où elle n'était pas. »²¹

La photogénie n'est pas une propriété des choses ou des visages, comme le dit le langage courant. La photogénie est ce que le cinéma *ajoute* au visage, lorsqu'il capte son expression mobile et fugitive, lorsqu'il le *révèle*, en délivre la vérité, ou lorsqu'il enregistre et *amplifie* sa pensée. Epstein, avec sa notion de photogénie, nous rappellent ce que l'emprise de la pensée de Lévinas sur les Dardenne a failli nous faire oublier : qu'au cinéma, ce n'est jamais l'Autre qui est sur l'écran, c'est une image.

DIA 1

Si Rosetta m'apparaît comme « absolument autre », pour reprendre les mots de Levinas, cette « apparition » n'en est pas moins une « apparence » et Rosetta un fantôme, un jeu de lumières et d'ombres projetées sur un écran. Rosetta, en dépit de la présence puissante de son image, n'existe pas, elle est une pure illusion construite de toutes pièces, un *spectacle*. Si l'épiphanie du visage m'ouvre à l'idée de l'infini, un visage *de cinéma* ne pourra jamais se substituer au visage d'Autrui, à cet être-là, absolument Autre mais aussi absolument réel, qui me regarde. Comment un visage de cinéma pourrait-il viser mon propre visage, *me toucher* et faire naître en moi l'idée de l'Infini, sauf à laisser le personnage trouver la toile de l'écran et venir à moi ? Woody Allen en a fait un film (*La rose pourpre du Caire*), ce qui signifie assez combien cet espoir est vain et illusoire.

Au cinéma, que vois-je réellement ? Le visage d'Emilie Dequenne ou celui de Rosetta ? Ni l'un ni l'autre, ou plutôt l'un dans l'autre : l'image d'Emilie Dequenne jouant Rosetta. La puissance qui se dégage de son visage en gros plan ne lui appartient pas : elle a été *ajoutée* par le cinéma et donc par les Dardenne. La photogénie qui soi-disant *révèle* le visage, qui soi-disant amplifie la pensée, a ajouté le *masque* de Rosetta sur le visage d'Emilie Dequenne (il suffit, pour s'en convaincre, de se souvenir de cette autre apparition, celle de l'actrice montant les marches de Cannes entre les frères Dardenne ou de la voir, autrement masquée sous le maquillage et les bijoux, dans les magazines « people » ou sur Internet) DIA 2. Et qui suis-je, moi, spectateur de *Rosetta* (le film), devant le visage d'Emilie Dequenne / Rosetta ? Je suis invisible, aussi invisible que le Gyges de Platon qui, ayant découvert le secret de l'invisibilité, « voit ceux qui le regardent sans le voir et [...] sait qu'il n'est pas vu ». Lévinas se demande aussitôt : « La position de Gyges ne comporte-t-elle pas l'impunité d'un être seul au monde, c'est-à-dire d'un être pour qui le monde est un spectacle ? »²² Tout à l'opposé d'un Gilles Deleuze qui fonde une philosophie à partir du cinéma²³, la pensée d'Emmanuel Lévinas ne peut en rien prendre en compte le cinéma. Un spectacle est pour lui « un monde absolument silencieux » dans lequel Autrui ne s'exprime pas, dans lequel le phénomène se dégrade en *apparence* et qui se tient — les mots de Lévinas prennent ici tout leur sens — « dans le soupçon d'un malin génie » :

« Le malin génie ne se manifeste pas pour *dire* son mensonge ; il se tient, comme possible, derrière les choses qui ont tout l'air de se manifester pour de bon. La possibilité de leur chute au rang d'images ou de voiles, codétermine leur apparition comme pur spectacle et annonce le repli où s'abrite le malin génie. De là, la possibilité du doute universel qui n'est pas une aventure personnelle arrivée à Descartes. [...] »

Mais l'apparence qui n'est pas un rien n'est pas non plus un être — fut-il intérieur ; elle n'est, en effet, en aucune façon *en soi*. Elle procède comme d'une intention railleuse. On se joue de celui à qui se présentait à l'instant le réel et dont l'apparence brillait comme la *peau* même de l'être.

[...] Comme si dans cette apparition silencieuse et indécise se mentait un mensonge, comme si le danger de l'erreur provenait d'une tromperie, comme si le silence n'était que la modalité d'une parole. »²⁴

La condamnation est sans appel et, entre éthique et esthétique, le conflit reste total. La phrase de Luc Dardenne, citée tout à l'heure, le disait bien : « Apparaître éthique de l'image, simultanément et conflictuellement avec son apparaître esthétique ». La pensée de Lévinas, de toute évidence, ne permet pas d'en sortir²⁵. Et pourtant, quelque chose de cette impossible éthique subsiste, à n'en pas douter, dans les films des Dardenne. Alors que Lévinas m'interdit de le penser, je conserve l'intime conviction d'éprouver mon existence dans ma relation singulière avec cette image, avec ce visage. Certes, je suis dans l'illusion et dans la croyance qui me fait prendre cette image pour un visage. Mais le film est autre chose qu'une illusion. Il a aussi une réalité esthétique qui exerce son pouvoir sur ma perception et ma sensibilité. Voir un film relève toujours, pour le spectateur, de l'expérience sensible. A quelles conditions cette expérience sensible pourrait-elle se transformer en expérience éthique ? Il est temps d'en revenir aux films, et surtout à leur écriture.

DIA 3 et 4

Dans leur second documentaire tourné en vidéo en 1979, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, les frères Dardenne invitent les participants à la grande grève de l'hiver 1960-1961 à raconter leur implication dans la lutte. Ils sont filmés face caméra, en divers endroits de Seraing et de Liège, sur les lieux même de leur action, dans un décor qui, vingt ans plus tard, s'est transformé ou a été détruit, laissant ainsi paraître, dans l'image même, les marques du temps et donc, par l'acte de la prise de parole, le travail de la mémoire. Le face à face entre les témoins et le spectateur est ici radical. La parole du témoin ne s'exprime pas seulement avec des mots : son visage, qui porte aussi les marques du temps, parle tout autant. Il exprime, mieux que les mots qui sont prononcés, la ferme détermination du gréviste, un enthousiasme qui n'a pas faibli, une volonté de se faire entendre encore, vingt ans après l'échec de la grève. Dans ce face à face entre lui et moi, il y a bien une ouverture vers un ailleurs qui n'est ni spatial ni moral mais temporel et fondamentalement historique. Cette mise en scène de la parole des témoins sur les lieux mêmes de leur action est un exercice de mémoire relatif à des événements qui se sont produits en 1960, qui sont racontés en 1979 et qui me parviennent aujourd'hui encore, trente ans plus tard. Cette traversée de l'histoire s'ouvre, non pas vers l'absolument Autre, non pas vers l'Infini, non pas vers une transcendance, mais vers un *au-delà du temps*, le temps de l'histoire que Lévinas appelle justement la Totalité.

DIA 5 Dans les trois films qui font spécifiquement référence à la pensée de Lévinas (*La promesse*, *Rosetta* et *Le fils*), les Dardenne ont souvent privilégié le gros plan et en particulier le gros plan de visage. Or, il faut bien constater que ce visage est rarement de face. Il est plus souvent de profil (surtout dans les deux premiers films) ou de dos (les fameux plans de la nuque d'Olivier Gourmet dans *Le fils*). Le retournement (au sens propre) est radical. **DIA 6** Dans *La promesse*, le choix de cadrer les personnages de profil est la conséquence immédiate d'un choix de tournage fondamental : celui de filmer des corps plutôt que des décors, de filmer à l'épaule, en continuité, sans avoir recours au montage en champ – contrechamp. Quand deux personnages se font face, la caméra balaye le champ de l'un à l'autre, latéralement, sans saisir les deux visages simultanément dans le même plan, découvrant l'un en renvoyant l'autre simultanément dans le hors-champ. *La promesse* met ainsi en place une esthétique du hors-champ qui va devenir une des marques les plus claires de l'écriture cinématographique des Dardenne. **DIA 7** Mais dans ce film, le hors-champ est très concret : lorsque nous voyons un personnage de profil, nous savons qui se trouve en face de lui, puisque nous venons de le voir au début du plan, et lorsque nous revoyons ce second personnage, nous savons qu'il est face au premier. Ce choix de mise en scène, inspiré explicitement par Lévinas, a pour but d'empêcher les personnages d'apparaître ensemble dans un même cadre, et de reporter à l'extrême fin du film le moment décisif du premier véritable face à

face entre Igor et Assita. **DIA 8** « Tout le film peut être vu comme une tentative d'arriver enfin au face à face » écrit Luc à la fin du tournage²⁶. Plus tard, il ajoute :

« Dans toutes les scènes Igor/Assita au cours desquelles ils se regardent, Igor est toujours celui qui, le premier, détourne le regard. Igor ne peut regarder le regard d'Assita car il y pressent le commandement moral auquel il ne peut répondre. Sauf dans la scène finale. »²⁷

L'idée que Igor « pressent le commandement moral auquel il ne peut répondre » est à nouveau une allusion à la pensée de Lévinas pour qui la Loi morale n'est accessible que dans l'expérience de la relation avec Autrui, dans le face à face des visages. Or cette mise en scène qui construit le face à face latéralement, a pour effet de placer le spectateur en dehors du dispositif et d'en faire un simple témoin extérieur à la scène, la regardant d'un point de vue quelconque comme quelqu'un qui passerait à proximité²⁸.

DIA 9 Tout en maintenant certains choix de filmage adoptés dans leur film précédent (caméra à l'épaule, plans longs et continus, etc.), les Dardenne radicalisent la mise en scène des visages dans *Rosetta*. Le film est tourné au plus près du corps nerveux et en constante mobilité d'Émilie Dequenne. L'actrice est filmée le plus souvent de dos ou de profil, plus rarement de trois-quarts, jamais de face, mais toujours de près, en plan rapproché ou en gros plan. Cette proximité, cette intimité même entre le corps et la caméra a pour effet, à la différence de *La promesse*, d'exclure les autres personnages du champ ou de les déporter à l'arrière-plan.

DIA 10 Rosetta marche vite dans la rue, enfermée derrière le masque impénétrable de son visage endurci. Pour une fois, la caméra la précède, la filme en gros plan, de trois-quarts, dans un long travelling arrière de dix secondes, saccadé, haché, secoué par la marche trébuchante de l'opérateur (Benoît Dervaux) qui filme à l'épaule. Nous ne savons pas où va Rosetta, rien n'indique la direction qu'elle prend, mais nous savons qu'elle, elle le sait. Dans ce (presque) face à face entre Rosetta et le spectateur, Rosetta est l'Autre, l'absolument Autre, d'autant plus autre que nous ne savons rien de son histoire, de son passé, de sa vie. Seulement de son intention : trouver un travail et, grâce à cela, une vie décente. Obstinément, la caméra reste à l'extérieur d'elle, braquée sur son visage muet comme une façade, braquée sur son regard déterminé. Nous ne savons rien de ce qu'elle pense, et pourtant quelque chose passe, quelque chose d'ineffable, un je-ne-sais-quoi, un presque rien, un tressaillement imperceptible, un changement d'intensité que nous devinons indistinctement lorsque nous regardons le regard de Rosetta. *Regarder le regard* : lors de l'écriture du scénario, Luc avait cité ce passage de Lévinas, dans *Difficile liberté* :

« “[...] ce rapport de face à face où autrui compte comme un interlocuteur avant même d'être connu. On regarde un regard. Regarder un regard, c'est regarder ce qui ne s'abandonne pas, ne se livre pas, mais vous vise : c'est regarder le visage.”

Il ajoute :

C'est ce regard de Rosetta que nous tenterons de faire apparaître pour le spectateur. Qu'elle arrive à exister comme visage, qu'elle soit l'interlocutrice avant d'être connue, et qu'elle ne puisse jamais être connaissable. Nous ne donnerons pas d'informations expliquant son passé, son histoire, ses comportements. Elle sera là, visage visant les yeux qui la regardent dans la nuit de la salle. »²⁹

Telle fut l'intention du scénariste. Néanmoins, au tournage, les Dardenne restent fidèles à la tradition la plus classique du cinéma, si souvent rompue par les cinéastes modernes : jamais Rosetta ne regarde la caméra ni, a fortiori, le spectateur. Jamais son visage de marbre ne vise les yeux qui la regardent. Jamais dans ses yeux le spectateur ne pourra percevoir l'Infini. **DIA 11** Pourtant, dans ce film, la mise en scène du regard est constante : Rosetta regarde, fixe, observe, surveille, épie. Les plans de son visage regardant hors-champ sont innombrables dans des

séquences où, le plus souvent, le spectateur ignore ce qu'elle regarde. **DIA 12** La caméra la suit marchant dans le camping où elle vit avec sa mère. Soudain, la jeune fille s'arrête, se tourne vers la caméra qui, emportée par son élan, prolonge son mouvement jusqu'au gros plan, capte subrepticement le visage aux aguets et le coup d'œil furtif de celle qui se prépare à agir à l'insu de quelqu'un. Avant que Rosetta ne se détourne et file derrière une caravane, durant un très bref instant un espace s'est ouvert au-delà du cadre, un hors-champ s'est imposé sans que le spectateur puisse savoir ce qui l'occupait. Le hors-champ fait aussitôt surgir *l'extériorité* du cadre³⁰, un espace vide que quelqu'un, peut-être, pourrait occuper. Si l'autre est absent dans cette séquence, sa place est déjà là, vide encore, mais réservée. **DIA 13** Il sera là dans le dernier plan du film, lorsque Rosetta se relève en pleurs et regarde hors-champ, vers cette extériorité du cadre où nous savons que se trouve Riquet. Ce plan final clôture le film par une ouverture, une ouverture vers Autrui, vers une possible *humanité*.

DIA 14 Comme dans un film de guerre (puisque c'est ainsi que les Dardenne ont désigné leur film), Rosetta est toujours à l'affût, de dos ou le visage coupé en deux par le pan de mur derrière lequel elle se dissimule. Sortant du bus, elle aperçoit Riquet qui ouvre la baraque à gaufres. Elle se planque aussitôt derrière le bus et l'observe, dos à la caméra. Dans le fond du plan, la silhouette floue de Riquet, cet autre que Rosetta observe, désigne le seul horizon de son existence. Mais moi, spectateur du film, je ne vois ni le visage de Rosetta, ni son regard, encore moins « l'Infini » auquel l'Autre, indiscernable, pourrait m'ouvrir. Par contre, entre ce point de vue — la masse chevelue qui obscurcit l'image à l'avant-plan — et le point de mire de sa visée, la mise en scène en profondeur de champ impose une *optique*, dirige mon propre regard et l'inscrit de force dans une relation, dans un rapport entre un point de vue et un point de fuite qui est d'abord *humain*. **DIA 15** Quand, au début du film, Rosetta s'essuie les cheveux et demande brutalement à sa mère « Où t'a eu ça ? », on voit son profil se détachant en ombre chinoise devant la fenêtre de la caravane, mais on ne sait pas de quoi elle parle. Elle s'approche alors de sa mère, on aperçoit furtivement un morceau de poisson, mais lorsque la caméra remonte à la hauteur des visages, celui de Rosetta, de dos, cache en grande partie le profil de sa mère, puis l'occulte complètement. Celle-ci se tourne alors en direction de sa fille et la caméra, cachée derrière la tête de Rosetta, capte l'œil en colère de la mère dans un bref face à face cinglant. A nouveau, une optique s'impose, introduit mon propre regard dans cet échange violent. **DIA 16** La même mise en scène en profondeur de champ revient lorsque le patron, suivi de Rosetta, entre dans la baraque à gaufres, ferme les volets et demande à Riquet de lui montrer les gaufres qu'il vend en cachette. Ici, la caméra se situe exactement dans l'axe de trois visages, celui de Riquet de face à l'arrière-plan et ceux du patron et de Rosetta de dos, juste devant la caméra. Le spectateur ne peut échapper à cette confrontation violente dans laquelle il est pris, *malgré lui*.

Qu'il soit cadré de profil, de dos ou coupé en deux par un obstacle, le visage de Rosetta n'est jamais auréolé, encore moins sacrifié par le film. « Langage avant les mots », il exprime « la demande » (trouver un travail), mais pas « la misère », ni « la mendicité ». Fermé derrière sa façade impénétrable, caché derrière le bus ou la caravane, invisible derrière la chevelure filmée de dos, ce visage qui implique le spectateur dans l'axe du face à face brutal avec l'autre ou qui désigne le vide extérieur au cadre, exprime sa quête éperdue d'un « au-delà » de la condition humaine. Si le cinéma, parce qu'il est image et illusion, n'a pas la possibilité de dire, avec Lévinas, que « l'éthique est une optique », il peut par contre, dans le cadre visuel qu'il propose à son spectateur, inverser littéralement la proposition et affirmer que *l'optique est une éthique*.

Notes :

¹ Luc Dardenne, *Au dos de nos images. 1991-2005*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2005, p. 16. On remarquera que la dernière phrase de la citation publiée en 2005 est différente de celle du manuscrit original écrit en 1992, dans lequel Luc écrivait « Espoir d'une image juste ». De 1992 à 2005, cet espoir a disparu, soit parce qu'il s'est

concrétisé, soit parce qu'il est apparu impossible à obtenir. On se souvient de la phrase célèbre (si souvent citée erronément) de Jean-Luc Godard : « Non pas une image juste, juste une image ».

² Cet exergue ne figure plus dans la version publiée aux éditions du Seuil.

³ Ouvrages d'Emmanuel Lévinas cités par Luc Dardenne dans *Au dos de nos images : De l'existence à l'existant* (1947), *Totalité et infini* (1971), *Difficile liberté* (1976), *Noms propres* (1976), *Hors sujet* (1987).

⁴ *Idem*, p. 56.

⁵ *Idem*, p. 71 (11 mai 1997).

⁶ Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, p. 19 (20 octobre 1993).

⁷ L'intérêt très marqué de Luc Dardenne pour la pensée et la culture juive ne se limite pas à Lévinas. Il est aussi un lecteur assidu d'Ernst Bloch (*Le principe Espérance*), d'Hannah Arendt (*La condition de l'homme moderne*), de Friedrich Gorenstein (*Psalm*). Rappelons aussi que le premier film des deux frères était une adaptation de *Falsch*, de René Kaliski, et que, pendant longtemps, Luc a envisagé de faire un film sur la déportation des Juifs de Belgique.

⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche – Biblio – Essais », p. 21. A la préface originale, cette édition ajoute celle de l'édition allemande, parue en janvier 1987.

⁹ *Idem*, p. 10.

¹⁰ *Idem*, p. 15.

¹¹ Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche – Biblio – Essais », p. 79.

¹² Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op.cit.*, p. 203.

¹³ *Idem*, p. 218.

¹⁴ *Idem*, p. 208-209.

¹⁵ *Idem*, p. 211.

¹⁶ *Idem*, p. III (préface à l'édition allemande, janvier 1987)

¹⁷ Luc Dardenne, *op.cit.*, p. 91.

¹⁸ *Macbeth*, acte 1, scène 4. Cité par Luc Dardenne, *op. cit.*, p. 78 (1^{er} octobre 1998).

¹⁹ Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 1992, p. 88. Les Dardenne ont comparé Rosetta à Charlott.

²⁰ Jean Epstein, « De quelques conditions de la photogénie », cité par Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 89-90.

²¹ *Idem*, p. 90.

²² E. Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 90.

²³ Une philosophie qui ne satisfait en rien Luc Dardenne, comme il l'écrit dans son journal, *op. cit.*, p. 143 (30 mars 2003).

²⁴ *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 90-91

²⁵ Une solution possible serait, peut-être, de convoquer ici la pensée de Bazin et son idée (très lévinassienne au demeurant) du cinéma comme « épiphanie du réel ». Sans doute faudrait-il se souvenir de son texte de 1945, intitulé « Ontologie de l'image photographique », base théorique de sa conception du réalisme au cinéma, dont d'autres théoriciens (Baudry, Metz) ont bien montré en quoi elle était, en fait, une conception *idéaliste* du cinéma. Mais il n'est pas possible, dans le cadre étroit de cette communication, de développer les idées baziniennes, du reste bien connues.

²⁶ *Au dos de nos images*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷ *Idem*, p. 57. Dans le manuscrit original, Luc ajoutait : « C'est une manière de dire que "l'éthique est une optique" selon l'expression de Lévinas. »

²⁸ Commentaire de Luc et Jean-Pierre Dardenne dans l'entretien « Au fil du fleuve », *Revue belge du cinéma* n°41, « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo» (sous la dir. de Marc-E. MELON et E. d'AUTREPPE), Bruxelles, APEC, hiver 1997.

²⁹ *Idem*, p. 73 (25 juin 1997).

³⁰ Rappelons que *Totalité et infini* est sous-titré *Essai sur l'extériorité*.