



Au moment où *La Promesse*, le dernier film de Luc et Jean-Pierre Dardenne, rencontre un succès international mérité, il est utile de rappeler à ceux qui ne connaîtraient pas le travail antérieur des deux cinéastes

wallons, que ce film n'est pas un premier film. *La Promesse* constitue le dernier état d'une trajectoire créatrice poursuivie depuis vingt ans dans des documentaires vidéo d'abord, dans des films de fiction ensuite. Non pas que leur dernier film soit d'une quelconque façon préfiguré par ce travail antérieur (il faut éviter à cet égard le piège d'une téléologie simpliste) mais, tout au contraire, qu'il renouvelle complètement, par son écriture, les questions que les Dardenne n'ont cessé de poser à propos de la mémoire et de l'Histoire, du dérèglement industriel et social en Wallonie, de la fin des luttes ouvrières, de l'abandon des utopies, de la nécessité de résister en dépit de l'impossibilité de résister. Dans *La Promesse*, les personnages n'ont pas d'arrière-plan parce que leur passé est derrière eux : les Dardenne l'ont déjà raconté dans tous leurs films antérieurs.

La figure du résistant que l'on retrouve tout au long de leur travail est peut-être à l'image des Dardenne eux-mêmes et du cinéma qu'ils réalisent : un cinéma en marge, un cinéma de la résistance, un cinéma plus que jamais nécessaire.



numéro 41 Hiver 1996-1997

Revue belge du cinéma

Luc et Jean-Pierre Dardenne

Vingt ans de travail en cinéma et vidéo

au de dépôt :
elles X
er 96
fb - 80ff

Revue Belge du Cinéma

Président d'honneur :

André Delvaux.

Comité de rédaction :

Jacqueline Aubenas, Josette Debacker, Philippe Dubois, Marc-E. Mélon, Dominique Nasta, Adolphe Nysenholc, Soon-Mi Peten, Jacques Polet, Daniel Sotiaux, Robert Steenhout.

Direction de la publication :

Josette Debacker et Daniel Sotiaux.

Editeur responsable et toute correspondance :

Josette Debacker
73, avenue des Coccinelles, 1170 Bruxelles.

Avec l'appui du Ministère de la Communauté française, Direction générale de la Culture, service de l'audiovisuel et de la Fondation Universitaire.

*

La **Revue Belge du Cinéma** est éditée par l'Association des Professeurs pour la Promotion de l'Éducation Cinématographique (APEC).
73, avenue des Coccinelles, 1170 Bruxelles.

Président / Administrateur délégué :

Josette Debacker.

Secrétaire général :

Daniel Sotiaux.

La **Revue Belge du Cinéma** est distribuée par :
Wallonie-Bruxelles, rue Quincampoix 46,
75004 Paris, France.

OÙ ACHETER LA REVUE BELGE DU CINÉMA EN BELGIQUE ?

BRUXELLES

CANDIDE

Place Brugmann, 1 • 1050 BRUXELLES

DARAKAN

Rue du Midi, 9 • 1000 BRUXELLES

FNAC

City 2, 1er étage • 1000 BRUXELLES

LIBRIS

Espace Louise • Avenue de la Toison d'Or, 40-42
1060 BRUXELLES

PIERRE LIBRE

Avenue de Fré, 82 • 1180 BRUXELLES

TROPISMES

Galerie des Princes, 11-13 • 1180 BRUXELLES

LIÈGE

AGORA

Rue des Carmes, 7 • 4000 LIÈGE

FNAC

Place Maréchal Foch, 1 • 4000 LIÈGE

LOUVAIN-LA-NEUVE

LIBRAIRIE AGORA

Agora, 11 • 1348 LOUVAIN-LA-NEUVE

Luc et Jean-Pierre DARDENNE

Vingt ans de travail en cinéma et en vidéo

Ce numéro a été élaboré par le service **Cinéma et Arts audiovisuels** de l'Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, section Information et Communication, 7, place du XX-Août, 4000 Liège.
Tél. 32 / 4 / 366 32 55 ou 32 79.
Fax 32 / 4 / 366 51 84.

Coordination générale : **Marc-E. Mélon**, chargé de cours, et **Emmanuel d'Autreppe**, aspirant FNRS, avec la précieuse et efficace collaboration d'**Anne-Françoise Lesuisse**, aspirant FNRS, de **Nathalie Flamant**, **Thierry Stevart** et **Dick Tomasovic**, assistants volontaires.

Photographie de couverture : Jérémie Rénier et Assita Ouedraogo dans *La Promesse*, 1996.
Photo : **Christine Plenus**.

Photographies intérieures : Photos de plateau : **Christine Plenus**. Photos d'écrans et recherche iconographique additionnelle : **Thierry Stevart**.

Recherche documentaire : **Nathalie Flamant**.

Maquette : **M.-E. Mélon**, **E. d'Autreppe**, **Th. Stevart** et **D. Tomasovic**.

Graphisme de la couverture : **Hors Jeu**, 47 rue de l'Élan, 1170 Bruxelles.

Mise en page et impression : **Imprimerie Poot**, Bruxelles. Tél. 32 / 2 / 478 49 20.

Nous remercions, pour son accueil chaleureux, le personnel de Dérives Production et des Films du Fleuve (**Véronique Marit**, **Marianne Debacker**, **Philippe Grof** et **Jean-François Tefnin**), 13, Quai De Gaulle, 4020 Liège. Tél. 32 / 4 / 342 49 39.

Merci aussi à **Édouard Arnoldy**, **Dimitri Coutiez** et **Cédric Lomba** pour l'aide apportée à la relecture et à la correction des textes.

Nous remercions tout particulièrement, pour leur dévouement sans limites et leur convivialité toujours souriante, **Anne-Marie d'Acchille** et **Joëlle Parent**, secrétaires à la section Information Communication de l'Université de Liège, qui ont assuré avec sérieux autant qu'avec humour (des radios libres ou des raviolis, pour revendre le timbre de l'employé), la longue et difficile dactylographie de l'entretien-fleuve qui s'écoule lentement au fil de ce numéro.

Nous tenons enfin à exprimer notre plus vive reconnaissance à **Luc et Jean-Pierre Dardenne** pour leur précieuse collaboration, leur esprit d'ouverture et le plaisir immense que nous avons eu à étudier leurs films et à en discuter longuement avec eux.

Revue Belge du Cinéma

n°41 - hiver 96-97

Luc et Jean-Pierre DARDENNE

Vingt ans de travail en cinéma et vidéo

Un numéro coordonné par le service Cinéma et Arts audiovisuels de l'Université de Liège, sous la direction de Marc-E. Mélon et Emmanuel d'Autreppe



Luc et Jean-Pierre Dardenne sur le tournage du court métrage *Il court, il court, le monde*, 1987.

Ph. Ch. Plenus.

FILMOGRAPHIE

de

Luc et Jean-Pierre DARDENNE

Le Chant du Rossignol. Sept voix, sept visages de résistants. Une ville: Liège et sa banlieue, 1978, documentaire vidéo demi-pouce NB, 62' (disparu).

Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois, 1979, documentaire vidéo demi-pouce NB, 40'. Image: J.-P. Dardenne. Son: L. Dardenne. Archives: Frans Buyens, Fonds d'histoire du mouvement wallon, Journal *La Wallonie*. Prod.: Collectif Dérives. Avec l'aide du Ministère de la Culture française de Belgique.

Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler (Le Journal), 1980, documentaire vidéo U-Matic couleur, 50'. Image: L. Rondy. Archives: Frans Buyens. Son: R. Joris. Montage: F. Galopin. Mixage: G. Jodogne et L. Lambert. Prod.: RTBF (Télévision belge), Collectif Dérives, Fleur Maigre Coop.

R... ne répond plus, 1981, documentaire vidéo U-Matic couleur, 52'. Ass.: R. Begon. Image: S. Gatti et J.-P. Dardenne. Son: J.-P. Duret et E. Luyckx. Montage: J.-P. Dardenne. Mixage: Cl. Mouriéras. Coprod.: Centre Bruxellois de l'Audiovisuel / Mediaform / Collectif Dérives.

En 1981-82, coproduction du long métrage de fiction d'Armand Gatti, tourné en Irlande du Nord et en Belgique: *Nous étions tous des noms d'arbres*. Luc est premier assistant et Jean-Pierre premier assistant caméra.

Leçons d'une université volante, 1982, 5 x 9', documentaire vidéo U-MATIC BVU.

Regarde Jonathan. Jean Louvet, son œuvre. Son œuvre, Jean Louvet, 1983, documentaire vidéo U-Matic BVU couleur et NB, 57'. Avec les voix de Catherine Bady et Michel de Warzée. Image: Cl. Mouriéras. Ass.: E. Luyckx. Cadre: J.-P. Dardenne. Ass.: L. Velghe. Son: J.-P. Duret, D. Warnier. Montage: G. Souphy, L. et J.-P. Dardenne. Mixage: A. Tresini. Mus.: Ravel, Penderecki, Constant, Stockhausen. Ch. de prod.: M. Minon, L. Niccoli. Prod.: Dérives, Wallonie Image Production, No-télé Tournai, RTBF (Télévision belge). Avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique.

En 1984, écriture et préparation d'un documentaire long métrage vidéo (non réalisé): *Ernst Bloch ou Enquête sur le corps de Prométhée*, avec la participation prévue d'Armand Gatti, Henri Pousseur, Emmanuel Lévinas et Heiner Müller.

En 1985, enquête préparatoire sur la sidérurgie, pour un long métrage intitulé *Vulcain chômeur* (qui deviendra ensuite *Je pense à vous*).

Falsch, 1986, long métrage de fiction, 35 mm, coul., 85'. Avec B. Cremer, J. Bollen, N. Colchat, Ch. Crahay, M. Dardenne, B. Dautun, J. Dobrynine, A. Lenaerts, Ch. Maillet, J. Mallamaci, G. Oudart, M.-R. Roland, F. Sikivie. Scén.: L. et J.-P. Dardenne, d'après la pièce de René Kalisky. Dir. photo.: W. Vanden Ende. Cadre: Y.

Vandermeeren. Son: D. Warnier. Montage: D. Vindevogel. Mixage: G. Rousseau. Décor: W. Vermeulen. Mus.: J.-M. Billy et J. Franssen. Coprod.: Dérives Production, RTBF (Liège), Arcanal, Théâtre de la Place. Avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique.

Il court, il court, le monde, 1987, court métrage de fiction, 35mm, coul., 10'. Avec J. Dobrynine, C. Locantore, Ch. Maillet, P. Tison, A. Lenaerts, J.-P. Dermont et la participation de F. Duysinx. Scén.: L. et J.-P. Dardenne. Image: A. Marcoen. Son: Th. Dehalleux. Montage: Marie-H. Dozo. Mixage: G. Rousseau. Prod. dél.: Dérives. Admin. de prod.: V. Marit. Prod.: Dérives Production, RTBF (Télévision belge). Avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique.

Je pense à vous, 1992, long métrage de fiction, 35 mm, coul., 93'. Avec R. Renucci, F. Babe, V. Kotliarov dit Tolsty, G. Lagay, P. Pizzuti, V. Grass, N. Uffner, S. Pondeville, P. Paquette, S. Colin. Scén.: J. Gruault, L. et J.-P. Dardenne, suite à une initiative de Henri Storck. Dir. photo.: Y. Arvanitis. Son: J.-P. Duret. Mus.: Wim Mertens. Décor: Y. Brover. Costumes: M. Parelle. Montage: D. Vindevogel & L. Troch. Mixage: B. Tarrière. Dir. de prod.: Joey Fare. Prod. assoc.: J. Pierreux, K. de Bethune & Cl. Waringo. Produit par Dirk Impens et Jean-Luc Ormières. Coprod.: Films Dérives, Favorite Films, Titane, Samsa Film (Luxembourg), RTBF (Télévision belge), le Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA). Avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique.

La Promesse, 1996, long métrage de fiction, 35 mm, coul., 93'. Avec J. Rénier, O. Gourmet, A. Ouedraogo, F. Bodson, R. Ouedraogo, H. Haddad. Scén.: L. et J.-P. Dardenne, en collaboration avec L. Michaux et A. Badolo. Dir. photo.: A. Marcoen. Cadre: B. Dervaux. Son: J.-P. Duret. Mus. or.: J.-M. Billy & D. M'Punga. Décor: I. Gabriel. Costumes: M. Parelle. Montage: M.-H. Dozo. Mixage: Th. Gauder & Ph. Baudhuin. Dir. de prod.: V. Marit. Prod. assoc.: J. Pierreux & Cl. Waringo. Prod. dél.: L. Dardenne et H. Daldoul. Coprod.: Les Films du Fleuve (Belgique), Touza Productions (France), Samsa Film (Luxembourg), Touza Films (Tunisie), Dérives, RTBF (Télévision belge), ERTT (Télévision tunisienne). Avec l'aide du Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique.



Regarde Jonathan, 1983.

Sommaire

Filmographie de Luc et Jean-Pierre Dardenne

Marc-E. Mélon: Les enfants de Prométhée

p. 2

p. 4

Colonnes latérales

p. 6

Au fil du fleuve

Entretien entre
Luc et Jean-Pierre Dardenne

et

Emmanuel d'Autreppe

Dimitri Coutiez

Nathalie Flamant

Anne-Françoise Lesuisse

Marc-Emmanuel Mélon

Thierry Stevart

et Geneviève

Van Cauwenberge

Colonnes centrales

La mémoire des survivants

Jean-Marie Piemme: Usage de la blessure

p. 7

Emmanuel d'Autreppe: La parole ressuscitée

p. 11

Édouard Delruelle: Autour de Walter Benjamin
et d'Hannah Arendt

p. 19

Adolphe Nysenholz: *Falsch*: la culpabilité du fils

p. 25

L'écriture de la mémoire

Geneviève Van Cauwenberge: Filmer la dissidence.
L'écriture documentaire

p. 29

Thierry Stevart: Le devenir des mémoires brisées.
D'une tentative déçue de réactualisation de la mémoire
à la promesse d'un avenir

p. 35

Anne-Françoise Lesuisse: Trois étapes / Un paysage

p. 43

Nathalie Flamant: Devenir eau.

p. 51

De l'eau comme trace du passé et espoir du devenir

L'espace scénique

Dick Tomasovic: Le lieu, l'espace, les passages.
Vecteurs éthiques et esthétiques d'une
cinématographisation de la théâtralité

p. 57

Jacqueline Aubenas: *Falsch*, une adaptation

p. 63

L'espace social

Jacques Dubois: Notes pour une sociographie

p. 69

Cédric Lomba: Les représentations du travail.
Du travail institué au travail au noir. La centralité de la
contestation dans le travail salarié

p. 73

Dimitri Coutiez: Un social de crise...

p. 77

L'ouverture

Danielle Bajomée: L'humaine et tendre boue

p. 83

Marc-E. Mélon: Le visage de l'Autre
ou la conscience du regard

p. 91

Présentation des auteurs

p. 96

Les enfants de Prométhée

Au moment où *La Promesse*, le dernier film de Luc et Jean-Pierre Dardenne, rencontre un succès international mérité, la *Revue Belge du Cinéma* propose, pour la première fois, un panorama historique et analytique de l'ensemble de l'œuvre vidéographique et cinématographique des deux cinéastes. Il n'est pas inutile, en effet, de rappeler à ceux qui ne connaîtraient pas le travail antérieur des deux frères, que *La Promesse* n'est pas un premier film mais constitue le dernier état d'une trajectoire créatrice poursuivie depuis vingt ans dans des documentaires vidéo d'abord, dans des films de fiction ensuite. Non pas que ce dernier film soit d'une quelconque façon préfiguré par leur travail antérieur (il faut éviter à cet égard le piège d'une téléologie simpliste) mais, tout au contraire, qu'il renouvelle complètement, par son écriture autant que par ses choix scénaristiques, des questions que les frères Dardenne n'ont cessé de poser depuis vingt ans.

Ce sont ces questions qui font essentiellement l'objet des textes qui suivent. Questions posées à l'Histoire et au Temps, aux nappes de passé qui ne cessent de faire retour dans le présent, à la conscience de l'Histoire et à son effet d'à présent, à la mémoire et à ses blessures, à la parole des survivants — voir à ce propos les textes de **Jean-Marie Piemme** («Usage de la blessure»), d'**Emmanuel d'Autreppe** («La parole ressuscitée»), d'**Édouard Delruelle** («Autour de Walter Benjamin et d'Hannah Arendt»), de **Thierry Stevart** («Le devenir des mémoires brisées») et d'**Adolphe Nysenholc** («Falsch, la culpabilité

du fils»). Questions posées au paysage désaffecté d'une Wallonie industrielle autrefois prospère et qui conserve la trace du temps qui fuit inexorablement, comme l'eau du fleuve qui la traverse — voir à ce propos les textes d'**Anne-Françoise Lesuisse** («Trois étapes / Un paysage») et de **Nathalie Flamant** («Devenir eau»). Questions posées à l'écriture: celle de la vidéo dans son rapport au réel (**Geneviève Van Cauwenberge**: «Filmer la dissidence»), celle du cinéma dans son rapport à la théâtralité (**Dick Tomasovic**: «Le lieu, l'espace, les passages») et **Jacqueline Aubenais**: «Falsch: une adaptation»). Questions posées à la déréliction sociale (**Jacques Dubois**: «Notes pour une sociographie») et **Dimitri Coutiez**: «Un social de crise...») et à la transformation du travail dans la société post-industrielle (**Cédric Lomba**: «Les représentations du travail»). Face à ces questions ici réexaminées, sans cesse remises sur le métier par les deux frères au long de leur parcours, il convient d'analyser l'étonnante ouverture de *La Promesse* et ce qui, en ce film, semble radicalement nouveau. Question d'écriture assurément, mais aussi question de motif. S'il ne manque pas d'enfants dans les réalisations antérieures (*Regarde Jonathan*, *Falsch*, *Je pense à vous* et même dans l'étonnant court métrage méconnu *Il court, il court, le monde*), s'il ne manque pas d'espoir non plus — même s'il est toujours déçu — jamais les Dardenne n'avaient aussi radicalement associé l'enfance et l'espérance que dans ce film tout entier centré autour d'une figure d'ange — voir à ce propos le texte de **Danielle Bajomée**: «L'humaine et tendre boue». Ainsi, de la blessure de la mémoire à la promesse d'une espérance, ce numéro de la *Revue Belge du Cinéma* déroule le fil d'une œuvre qui apparaît de plus en plus forte, rigoureuse et complexe.

Le travers négatif de cette perspective est sans doute de faire apparaître une unité, une homogénéité, une cohérence de l'œuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne, là où, probablement, les failles et les ruptures demeurent et gardent toujours leur vérité historique. Les deux frères s'en défendent par ailleurs dans l'entretien qu'ils nous ont accordé et qui, tel un long fleuve tranquille, enserme ce numéro entre ses rives. Cependant, si nous n'avons pas

échappé à la tentation de rechercher une unité fondamentale de l'œuvre, nous ne sommes pas pour autant tombés dans le piège d'une illusion. Cette unité, nous l'avons posée d'entrée de jeu, comme une toile de fond nécessaire afin que ressortent plus clairement les vraies discontinuités, les vrais moments d'hésitation et de recherche, les vrais renouvellements. Mais aussi, afin qu'apparaissent de façon plus visible des continuités insoupçonnées, telles des passerelles réunissant certaines réalisations parfois fort éloignées, entre lesquelles se découvrent, outre une réflexion qui se prolonge ou se transforme de l'une à l'autre, une richesse et une inventivité de l'écriture dont la fraîcheur et la spontanéité ont frappé autant les spectateurs des premières bandes que ceux du dernier film. L'écriture des Dardenne, qui évolue pourtant de façon différente au fil de l'œuvre, témoigne cependant d'un souci constant, celui de se prémunir du danger de la banalité des images, de la facilité des slogans visuels, pour retrouver une élémentaire mais essentielle pudeur de la prise de vue, et réaliser non pas une image juste, non pas juste une image, mais une image digne, qui soit et qui demeure à la hauteur de la dignité humaine.

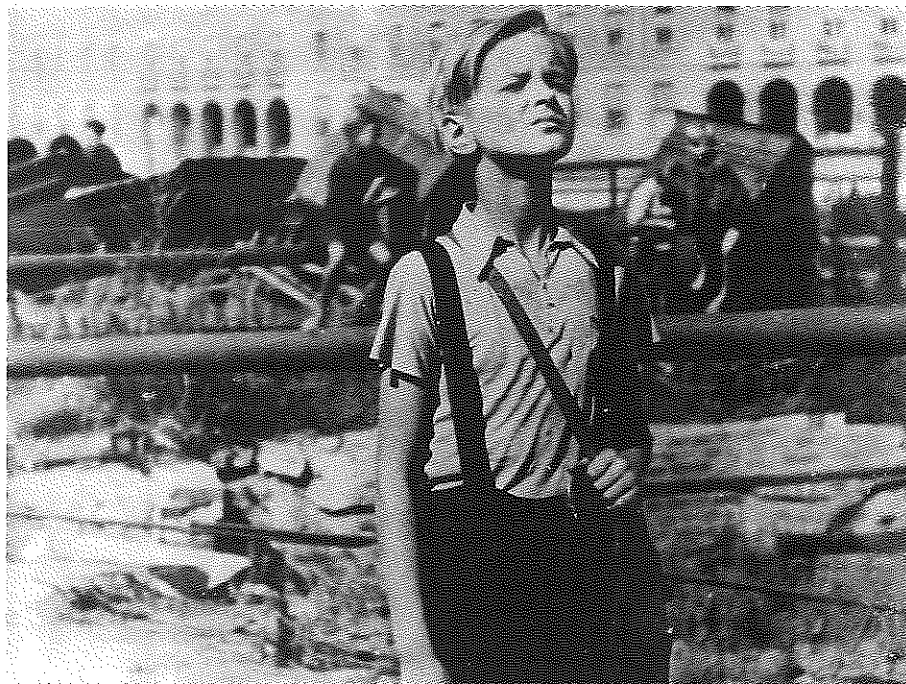
Cette conscience de l'écriture qui caractérise les Dardenne et que, dans l'intervalle, ils ont négligée quand ils ont réalisé *Je pense à vous* — un film plus académique, plus soumis aux impératifs de leurs commanditaires mais dont l'échec commercial les a aidés à retrouver leurs marques —, est le résultat indubitable d'une posture qu'ils tenaient déjà dans les années 1970 et qu'ils ont retrouvée aujourd'hui, une posture saine et plus que jamais nécessaire dans le cinéma contemporain: la résistance.

À l'heure où le cynisme prévaut à tous les échelons de la vie économique et sociale, autant chez les négriers que dans les hautes sphères de la production audiovisuelle où le «réalisme économique» prétend produire des films pour «l'imagination» et justifie ainsi toutes les compromissions, les Dardenne pratiquent l'imagination économique pour produire des films — et pas seulement les leurs, ce sont aussi des producteurs éclectiques — qui conservent un

ancrage puissant dans la réalité et se posent sans cesse la question primordiale: qu'est-ce que filmer? Qu'est-ce qu'un plan? Comment une image peut-elle ouvrir le spectateur à la conscience des choses?

Pour résister à la fausseté dominante du tout-venant audiovisuel, pour résister à l'esthétisation publicitaire des rapports humains, pour résister à la démission de la conscience insidieusement imposée au public par ceux qui se cachent derrière le paravent de la loi du marché, les Dardenne ont braqué leur caméra sur le visage d'un enfant qui découvre la banalité du mal, et qui, par sa résistance, s'ouvre à la conscience. Gilles Deleuze a écrit quelque part: «le plan, c'est-à-dire la conscience». Le dernier plan de *La Promesse*, celui où Igor et Assita, après l'aveu du meurtre d'Hamidou, se regardent vraiment pour la première fois et où la caméra, immobile, demeure pudiquement en retrait de ce regard, en ce point de vue quelconque recherché tout au long du film, ce plan superbe est sans doute la plus belle illustration de la pensée du philosophe. Deleuze, je crois, aurait aimé *La Promesse*.

Il n'y a qu'une seule façon de résister: celle qu'exige la situation présente contre laquelle il faut se battre. La résistance d'Igor n'est pas celle de Léon M., d'Edmond ou de Fabrice, parce que la réalité de l'adversaire n'est plus la même. Il y a vingt ans, il fallait combattre le danger de la perte de la mémoire et de la mythification du discours révolutionnaire. Aujourd'hui, il faut lutter contre la démission de la conscience. La résistance des Dardenne aussi a changé. On ne résiste plus dans le cinéma d'aujourd'hui comme Vertov, Polonsky, Losey, Rossellini, Godard, Marker ou, plus près de nous, Paul Meyer résistaient hier. Les Dardenne ne sont pas seulement frères, ce sont aussi des fils, les enfants de tous les Prométhée qui, avant eux, se sont battus pour rapporter le feu et en faire don aux hommes. Aujourd'hui, le feu ne s'est pas éteint, il a tout ravagé et les hommes se croient aussi puissants que les dieux. Pour les enfants de Prométhée, résister avec des images, c'est peut-être, très simplement, rendre aux hommes leur vrai visage d'homme.



Edmund (Edmund Meschke) dans *Allemagne année zéro* (*Germania anno zero*), de Roberto Rossellini, 1947.
Ph. Cinématique Royale de Belgique.



Igor (Jérémy Rénier) dans *La Promesse*, de Luc et Jean-Pierre Dardenne, 1996.
Ph. Ch. Plenus.



Le geste de transmission que toute prise de parole suppose : Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois, 1979.

Au fil du fleuve. Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne

D'une mémoire, l'autre. Continuités et ruptures

MEM — Le plus simple selon moi serait de commencer par rappeler que *La Promesse*, qui peut être perçu par beaucoup de gens qui ne vous connaissent pas comme un premier film, est au contraire un film qui a hérité d'une longue expérience de plus de vingt ans et qui, en outre, apporte un certain nombre de réponses actuelles, à des questions déjà posées dès l'origine. Nous n'avons pas vu votre première vidéo, *Le Chant du rossignol*, puisque la bande est devenue illisible, mais dans les documents suivants se posent déjà un certain nombre de questions quant à la mémoire, quant à la conscience d'appartenir à une

classe, quant à la conscience de la résistance ouvrière, quant à la nécessité pour l'individu de pouvoir s'accrocher à un système de valeurs. Tout le problème vécu par les militants que vous avez rencontrés alors était de voir s'effiloche ce système de valeurs, de le voir progressivement éclater. Il me semble que *La Promesse* aujourd'hui poursuit la même réflexion, fait aussi un constat. Simplement, le constat est beaucoup plus dur, beaucoup plus violent, parce que l'émiettement a conduit à la ruine complète de ce système déjà questionné au début de votre travail. En ce sens, le premier point à évoquer est sûrement ce problème de la mémoire. Pour le dire très concrètement, les personnages

de *La Promesse* nous apparaissent comme étant sans passé, n'ayant pas d'arrière-plan, donc sans système de valeurs à l'arrière, alors que tous les personnages antérieurs, jusqu'à *Je pense à vous*, sont des personnages qui s'accrochent à un système de valeurs déjà constitué, qui était en général celui de leur père, ou tout au moins le système de ceux en qui ils croyaient. Je veux dire : ce père, c'était aussi André Renard. Avec *La Promesse*, nous avons, pour la première fois dans votre travail, des personnages qui ne peuvent plus s'appuyer sur ce passé-là, sur ce système-là. Il me semble qu'à ce titre, *La Promesse* est à la fois en continuité et en rupture avec tout ce qui précède. Qu'en pensez-vous ?

Jean-Marie PIEMME

Au fil du fleuve (suite)

Usage de la blessure

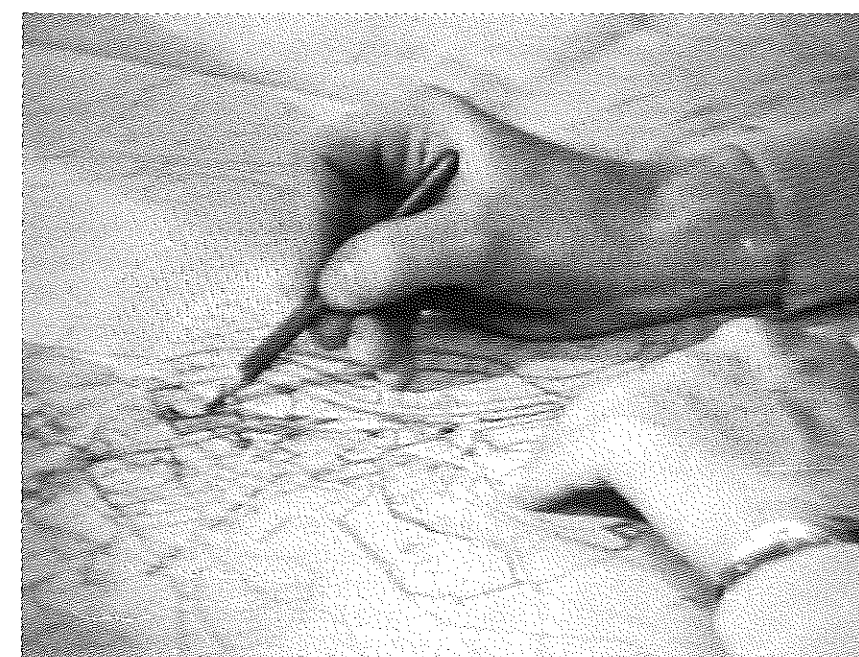
J'ai commencé par regarder une vidéo que ne j'avais plus vue depuis longtemps, celle où Léon M. et son bateau descendent le fleuve. Émotion devant ces paysages (faut-il appeler comme ça les berges hérissées de la Meuse où la nature semble avoir signé un pacte avec le diable ?). Émotion au souvenir de ces grèves de 1960 qui constituent peut-être le premier événement politique de ma vie — de la vie de beaucoup d'hommes de ma génération — même si c'est en spectateur adolescent que je l'ai vécu. Dans ma tête, la Belgique n'existe pas, mais ces paysages-là, oui, ceux-là existent. Parce qu'ils n'ont rien de géographique, parce qu'ils ne sont pas des paysages, parce qu'ils sont de l'Histoire sous une autre forme. La classe sociale comme patrie. Le combat contre l'exploitation comme seul terroir, voilà tout à coup ce que je lisais dans cette vidéo, contre toute tentative de faire des frères Dardenne des auteurs « wallons » au sens d'un nationalisme un peu trop facile et trop dangereux, ou pire encore, de bons « Communauté-français-belgiques » œuvrant méritoirement pour accroître le patrimoine culturel de leur petite patrie.

Léon descend la Meuse et se souvient : d'emblée tout est là. Une matière et une façon de traiter la matière. La mémoire est au cœur du projet. Mais de quelle mémoire s'agit-il ? C'est une invitation au voyage. Un drôle de voyage : faute de changer le cours du fleuve ou de retracer le profil de ses berges, on construit un bateau pour naviguer dessus. Malgré tout. Espérance ou désespérance existent ainsi dans la matérialité d'un objet, le bateau, pur produit de l'activité ancienne de Léon et pourtant ultime manifestation de résistance et d'utopie. C'est que la mémoire ici active est celle d'un homme qui n'est plus ce qu'il a été. De l'eau a passé sous le pont. La mémoire n'est pas seulement une retrouvaille, elle est aussi l'inscription d'une distance. On revient sur le chemin du passé mais ce n'est pas un recommencement. Pas le flashback du comme si vous y étiez, pas la pure et simple réitération. Ici, c'est la distance qui donne valeur à la proximité. La mémoire de Léon est organisée

LD — Je crois qu'il faut se méfier, ne pas rechercher à tout prix une unité entre nos films, ni considérer, comme beaucoup, notre dernier film comme une espèce d'aboutissement. Simple-ment, on a essayé pas mal de trucs différents. Une différence, par exemple, c'est que pour *La Promesse*, on était dans une situation de liberté totale, comme pour *Falsch*, comme pour nos documentaires. On avait les erreurs de *Je pense à vous* derrière nous, et on est repartis de zéro, parce que la fidélité, ce n'est pas dire : on a toujours fait comme cela, donc continuons. Un des problèmes de *La Promesse* était de supprimer toutes les médiations, on sait que c'est impossible, que le cinéma en est une. Valéry avait à peu près énoncé cette idée d'une sensation qui vienne sans la transmission de la sensation ; je sais que, théoriquement, je prononce une ineptie, que le cadre, le mouvement de caméra, l'acteur, tout ça est de l'ordre de la représentation, qu'on n'est jamais dans la présentation simple et nue, mais on a quand même essayé d'atteindre justement la nudité : pas de vêtements, être dedans, aller puiser dedans, et c'est pour cela qu'on a filmé comme ça.

MEM — Un journaliste a dit que *La Promesse*, c'est un peu « Belgique, année zéro », mais, à l'entendre, on dirait que c'est un peu aussi « Dardenne, année zéro ». La perspective téléologique, la recherche de la cohérence de l'œuvre, tu as raison, il faut s'en méfier. Cependant, de la même façon que Matisse disait qu'il avait mis toute sa vie pour arriver à dessiner un visage en faisant un ovale, je crois qu'il est bon de reconsidérer tout ce que vous avez fait avant, pour bien saisir la nouveauté de *La Promesse*, mais aussi pour voir comment une nouvelle écriture peut répondre à des questions — je le répète — bien plus anciennes.

EdA — Parce que repartir à zéro, ce n'est pas à vide, jamais...



La mémoire, l'inscription d'une distance. *Le Journal*, 1980.

Au fil du fleuve (suite)

LD — En art, on a toujours l'impression de commencer même si, en partie, on recommence. Mais on commence toujours quelque chose, aussi. Avec *La Promesse* on a eu l'impression de faire une rupture, avec *Falsch* aussi. Avec *Je pense à vous*, c'était compliqué : à force de contraintes intériorisées, on n'a jamais eu l'impression de faire notre film, mais plutôt celui d'un autre, peu importe cet autre — contraintes économiques, contraintes techniques — mais il fallait quand même tourner, les acteurs étaient réservés, etc. C'est le film du compromis, donc pas parti de zéro. Tandis que *La Promesse*, oui ; *Falsch*, oui, et les documentaires aussi. Dans *La Promesse*, notre problème n'était pas de faire référence à une mémoire, on n'était pas hantés, obnubilés par cela. On a pris ce phénomène de décomposition virulente de la société dans son actualité, alors que, dans tout le reste, on voulait conserver quelque chose, garder, sauvegarder des histoires exemplaires. À un moment donné (et on n'a pas de raisons théoriques, d'arguments, on n'a pas fait une analyse pour arriver à penser cela), mais on a senti que la mémoire : basta. Dans un sens, il faut pouvoir oublier aussi, il faut essayer de regarder le présent, essayer de voir ce qu'il se passe aujourd'hui. Non pas pour oublier la mémoire, mais dans *La Promesse*, on n'a pas pensé « mémoire ». Ce n'était pas notre préoccupation.

MEM — C'est la première fois...

JPD — C'est la première fois, mais quand même, Roger va au chômage et donc, c'est quel qu'un qui a travaillé, c'est pas un gars qui vient du milieu des gangsters. C'est un ancien ouvrier. On voulait donner une histoire au personnage. C'est une petite histoire, mais quand même il vient de là, de la classe ouvrière. Avant, on se disait : avec la mémoire, on peut conserver quelque chose qui parle encore aujourd'hui. Montrer cela dans



Le champ clos d'un aéroport peuplé de figures et de fantômes. *Falsch*, 1986.

Photo: Ch. Plenus.

par la mise en distance, parlante par la mise en distance. De même d'ailleurs que les autres mémoires à l'œuvre dans la vidéo. Le récit de Léon est un lieu d'inscription pour d'autres mémoires, façon de dire qu'on ne se souvient jamais seul, que la mémoire est aussi une activité collective. Un jour, l'Histoire a saisi des corps, les a propulsés sur la scène de la grève, presque aux portes de l'insurrection. De cette saisie, il reste des bouches qui veulent parler, des corps qui restent habités par un surgissement inouï. En définitive, ce qui est remarquable est peut-être moins l'événement raconté que la prise de parole, le geste de transmission que toute prise de parole suppose. Luc et Jean-Pierre Dardenne organisent cette transmission, installent la parole comme instance de signification, contribuent ainsi à une construction du passé.

C'est la même volonté de construire le passé que l'on retrouve dans l'œuvre théâtrale de Jean Louvet et de René Kalisky. En décidant de consacrer une émission de télévision au premier et de porter à l'écran une pièce du second, Luc et Jean-Pierre Dardenne restent fidèles à leur approche de la mémoire. Léon remonte le fleuve. Louvet, assis dans un train qui traverse la Wallonie, pointe les moments-charnières d'un trajet de militant et d'homme de théâtre. Dans *Falsch*, un avion ramène un homme dans un aéroport de nulle part où il retrouve les membres vivants ou morts de la famille juive qu'ils constituaient tous à Berlin en 1933. Bateau, train, avion : façons de sortir l'acte de mémoire d'une conception introspective et psychologique. La mémoire est un chemin qui traverse le réel, pas le plus court chemin de soi à soi, pas le miroitement narcissique du même au même, mais une façon de se retrouver autre en passant par l'ailleurs.

Louvet dans un train : une référence à sa première pièce, qui justement prend l'échec de la grève de 1960 comme axe thématique. L'émission s'appelle *Regarde Jonathan*, elle est rythmée par les images d'une pièce appelée *Conversation en Wallonie*. Creusement et mise en abîme. *Conversation en Wallonie* met en jeu le retour de Jonathan — professeur issu de la classe ouvrière — sur son passé. Jonathan revient dans le passé avec une question : être un fils de mineur, qu'est-ce que c'est exactement ? Qu'est-ce que cela signifie concrètement ? Le fils dans son âge adulte retrouve fantasmatiquement le père mort pour en dire un peu plus que ce qui a été dit sur la vie de ces gens qui ne figurent dans aucune histoire officielle. Proximité et distance également dans *Falsch*, d'après la pièce éponyme de Kalisky. *Falsch* commence par des lumières qui s'allument : quelque chose va passer de l'obscurité à la lumière. Une mémoire s'éclaire dans le champ clos d'un aéroport peuplé de figures et de fantômes. Il importe de noter l'absence de nostalgie. Pas de célébration du bon vieux temps. D'abord parce que ce temps-là n'a pas été bon, allait devenir l'enfer de certains des personnages ; ensuite parce

qu'il ne s'agit pas de ce temps-là, ce temps des autres qui aurait eu lieu avant ; il s'agit aussi de notre temps, de notre contemporanéité à des interrogations, à des contradictions soulevées par le film et par la pièce d'où il procède. L'histoire est revisitée ou plutôt reconstruite, non à partir d'un quelconque souci passéiste (fût-il documentaire) mais pour faire ressentir par le détour historique des ébranlements qui nous déplacent encore aujourd'hui.

Les frères Dardenne sont hantés par l'oubli, par le non paiement de la dette que constitue l'oubli. Sans doute est-ce une hantise personnelle, mais c'est aussi une attitude philosophique devant le réel. Heiner Müller émet quelque part l'idée qu'il faut arracher aux morts la part d'avenir qui est en eux. Qu'est-ce que la part d'avenir des morts ? Leurs défaites, leurs blessures. Luc et Jean-Pierre Dardenne, dans les œuvres ici approchées, s'occupent (avec et à travers d'autres) de blessures et de défaites. Le travail de remémoration qu'ils entreprennent et qu'ils font entreprendre, ne les conduit pas à explorer n'importe quelles anecdotes. La priorité va aux luttes. On se souvient des manques et de l'action, de l'exploitation et du combat. On y revient parce que tout combat d'hier — même perdu — est porteur d'une identité pour aujourd'hui, parce que nous sommes aussi faits de nos blessures et de nos défaites pour peu qu'un point de vue nous permette d'apercevoir la dimension de révolte et d'utopie qui miroite encore en elles. Sans doute, Luc et Jean-Pierre Dardenne souscriraient-ils à cette idée d'Armand Gatti qui récemment déclarait écrire « pour changer le passé ». Non que les frères Dardenne veuillent « falsifier » le passé pour les besoins de la cause — ce que fait toute démarche hagiographique — mais parce qu'ils tiennent à moduler un chant du possible, à dégager, pour nous, du corps gelé de l'échec, la grandeur et la légitimité des gestes du refus.

Où est notre identité d'hommes et de femmes du temps présent : dans le voyage de la conscience. Où est le sens politique de la vie : dans la capacité à tisser des liens entre hier et aujourd'hui. Le passé n'est pas un texte éternel à lui-même qu'il suffirait d'annoncer pieusement, ce n'est ni un trésor, ni une relique, c'est un matériau qui ne parle que lorsqu'on accepte de le mettre en scène. Mettre en scène au sens fort du terme, c'est assurer pour un spectateur l'existence d'un point de vue sur ce que l'on met en scène. C'est bien l'exigence qui hante le travail des Dardenne : comment constituer un point de vue, comment constituer un geste artistique d'où les expériences des uns et des autres soient audibles, visibles, transmissibles, utilisables. Bien évidemment, ce sont des questions d'artistes citoyens.

Au fil du fleuve (suite)

les années 80 permettait peut-être de passer un cap difficile. Aujourd'hui, on ne s'est plus posé cette question-là.

MEM — C'est cela qui me semble symptomatique : la question ne se pose plus.

JPD — Plus de la même manière... C'est vrai que Roger est un homme qui n'a pas de passé. Il oublie les comptes, il oublie tout le temps, c'est un homme qui n'a pas de mémoire. C'est le gamin qui doit lui rappeler qu'ils viennent d'expédier des Roumains. Même ça Roger l'a oublié. Trois fois, il dit « j'ai oublié » et à la fin, quand il est enchaîné, il dit à Igor : « ...allez, on n'en parle plus, ça lui servirait à quoi de savoir ? ». Roger est un homme sans mémoire.

LD — C'est une réplique de Faust. Quand Méphisto dit à Faust : « De toute façon, peu importe. À quoi cela lui avancera de savoir, le mal est fait, c'est trop tard. » On a un peu modifié la réplique, mais c'est là qu'on l'a prise.

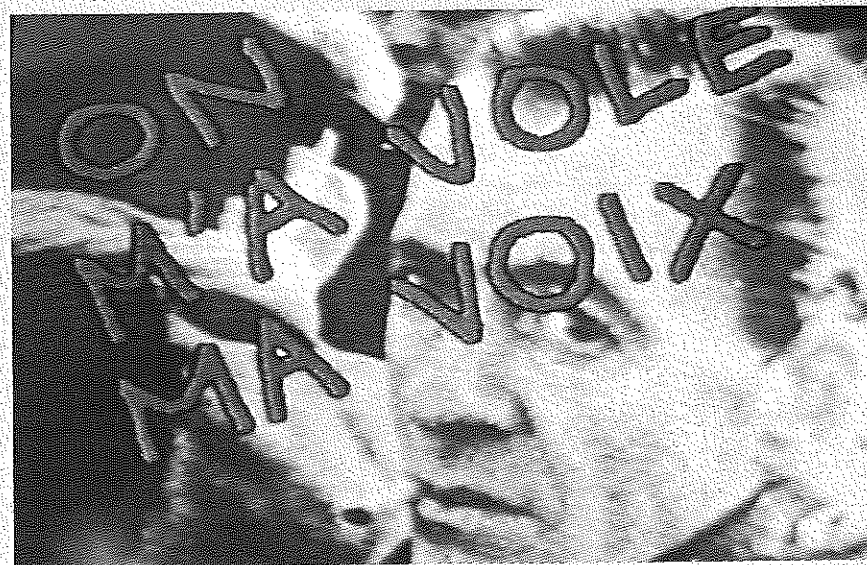


Le passé, un matériau qui ne parle que lorsqu'on accepte de le mettre en scène. *Regarde Jonathan*, 1983.

Un homme, une voix. Photo d'archives reprise dans *Regarde Jonathan*, 1983.

Le monde est fragile et s'alourdit : les morts sont dans les immeubles et attendent, ils descendent dans les villes au soir, les morts débordent parce que même dans les cubes de tôle des campagnes on les rejette à côté pour ne plus servir de rien, ce n'est plus un siècle à mains, les morts restent là debout et c'est pire encore de les voir non plus hurler ni se plaindre mais attendre...

François Bon, «Aux morts»¹

*Regarde Jonathan*, 1983.

Au fil du fleuve (suite)

Une mémoire morale

JPD — Il y a surtout cette différence, avec *La Promesse* : pour la première fois, on parle d'aujourd'hui ; c'est la première fois, de manière si directe, qu'on essaie de voir comment ça se passe, et qu'on trouve le moyen d'être vraiment là. Dans notre détour par la représentation théâtrale, avec *Regarde Jonathan* ou *Falsch*, ces questions, on n'arrivait plus à les résoudre à travers les personnages, qui nous rappelaient un

passé, qu'on essayait de mettre en rapport à travers une voix off... Ça n'a pas été un détour facile. Aujourd'hui, on arrive à parler, on essaie de voir ce qui se passe dans la tête de ce jeune garçon de 1996 pris dans un problème dramatique : il a laissé mourir quelqu'un. Qu'est-ce qui se passe, et qu'est-ce qu'il a derrière lui pour arriver à assumer cet acte, et à changer ? Rien, parce qu'on lui a mis un père qui ne pouvait rien lui transmettre. On a senti que c'était ça qu'il fallait

qu'on fasse aujourd'hui par rapport à ce qu'on peut voir autour de nous : visiblement, les discours du passé ne sont en rien des barrages contre la barbarie. Comment ce garçon qui vit dans la barbarie va-t-il s'en sortir, est-ce qu'il va s'en sortir ? Comment son père, barbare, peut-il aussi être humain ? C'est ça qu'on a essayé de dire, sans avoir recours à un discours mythique.

LD — Dans ce sens là, et sans connotation péjorative, je dirais

La parole ressuscitée

Les perdants magnifiques²

Il semble, à plusieurs indices sûrs, que là où il y a du politique, il y ait du fantôme qui rôde et réciproquement. Il serait édifiant de se documenter sur ce genre d'être. Un revenant, espèce hybride à première approche entre le survivant et le surmou- rant.

Claude Morali, Thomas Stern, «Fantômes du politique»³

La vocation ancestrale du cinématographe (du moins si l'on en croit l'origine étymologique de la fantasmagorie de Robertson⁴) serait-elle de donner la parole aux fantômes ? Toujours est-il que revenants, rescapés, résistants et survivants hantent l'univers des Dardenne. Comme le dit Jean-Paul Fargier, leur sujet unique, «c'est la défaite, l'échec, ou plutôt quelque chose comme le bonheur de perdre. Tous leurs héros sont des perdants. (...) Ils ont traversé toutes les illusions et ils en sont revenus vivants.»⁵ Plus ou moins. Tous, en tout cas, marqués par leur passé dans leur chair, dans leur histoire, dans leur parole.

Les morts, on parle d'eux, les témoins s'en chargent ; ils sont souvent des victimes : André Renard dans *Léon M.*, Julien Lahaut dans *Regarde Jonathan* : «Vous avez oublié» (ndla : l'assassinat de Lahaut) — derrière une vitre, un public fantomatique recule —, «notre peuple n'a-t-il donc pas d'histoire ? (...) Dis-le leur... DIS-LE LEUR», hurle la voix ; victimes des luttes ou des camps dans *Le Chant du rossignol*, victimes exilées de Pologne, boutées par un antisémitisme diffus, le régime de Jaruzelsky, la pauvreté — dans *Leçons d'une université volante* ; victimes du bruit avec, en première ligne, ce fameux «Réal» hypothétique, dans *R... ne répond plus* ; victimes de l'holocauste dans *Falsch*, d'un monde où tout va trop vite dans *Il court, il court, le monde*, de la crise dans *Je pense à vous*, d'une société sans repères dans *La Promesse*... Si leurs souffrances sont différentes, une même douleur unit pourtant ces perdants, ces révolus/révoltés.

Les morts, on les montre, aussi : dans *Je pense à vous*, Fabrice mène son fils au «cimetière» où l'on dépose les blocs d'acier contenant les corps des ouvriers tombés dans le minéral en fusion — dont son propre père. On les écoute (*Falsch*, bien sûr ; ou, sur un mode plus léger, le piéton écrasé de *Il court, il court, le monde* et qui, se redressant sur le bitume, hamletise : «Être vu ou ne pas être vu : that's the question»). On leur parle même : mort et enterré, le père de Céline se voit encore tutoyé par ses anciens compagnons de travail, sur un mode doux-amer. Et, dans un scénario non tourné, Armand Gatti devait raconter comment son écriture, qu'il nomme *la parole errante*, s'enracine dans sa détention dans un camp de concentration, et pourquoi les personnages de son théâtre, ceux porteurs d'utopie, sont des morts, des mis à mort.⁶

«On nous vole tout, même nos morts on sait plus où les mettre», déplore Jean Louvet, dans *Regarde Jonathan* ; et sur un écran écrit on peut lire, simple constat : *On nous a volé la mort*. Toute l'entreprise des Dardenne consiste à nous la rendre, et à maintenir vivante toute la mémoire d'outre-tombe, ou de tout au-delà, fût-il utopique, historique, géographique, politique, tous ces lointains que, parce qu'ils sont au-delà, nous tenons souvent pour inexistants.

Ce mandat aux revenants de ceux qui ne reviendront plus, va déterminer en propre une parole et une pratique de l'au-delà. (...) Il s'agit de morts-vivants, de retranchés du monde (...), pour qui cette qualification apparaît soudain comme dernière chance de revenir, non plus même à la vie, certes, mais au moins à la mémoire des hommes : de résister à une désagrégation sans trace ni conséquence, de sauvegarder un dernier lien d'appartenance à l'espèce humaine. Politique s'appelait leur mort et leur assassinat, politique pourrait aussi s'appeler leur survie ? (Claude Morali, Thomas Stern).

Politique s'est en tout cas appelé leur combat. Celui de Léon M., et des grèves de 1960, notamment. En voix off, égrenant les voyages possibles du bateau sur le fleuve de l'utopie, le commentaire file une métaphore explicite : il exorcise les fantômes du langage révolutionnaire, il entre sur les terres des chasseurs de fantômes, ou encore, dernier survivant d'un langage révolutionnaire condamné à mort par l'Histoire, le bateau devient spirite, lorsque les revenants disent que le soleil brûle encore à la rencontre du ciel et de la terre. (...) Léon M.,

Au fil du fleuve (suite)

que jusqu'à *La Promesse*, on a filmé des morts ; et là, on a filmé des vivants. C'est peut-être pour ça qu'on peut enterrer un homme d'ailleurs, dans *La Promesse*, vraiment un vivant, enfin faire ce geste, filmer ça, laisser mourir quelqu'un : parce que ce sont des vivants. Pas seulement des survivants, comme précédemment. La mémoire, ce n'est plus la mémoire collective que l'on présentait auparavant (Auschwitz, ou le mouvement ouvrier). On peut relever cela, dans *La Promesse*, de manière critique, en disant que nos personnages n'appartiennent à rien, qu'ils sont de nulle part. Eh bien oui, peut-être que la mémoire devient simplement un acte interpersonnel, éthique, moral : je donne ma parole donc je la tiens, voilà. Et Igor fait plus que garder la mémoire : il la gagne — car il ne l'avait pas avant. Une mémoire morale, peut-être, seulement morale, mais c'est déjà ça.

Le devoir de mémoire

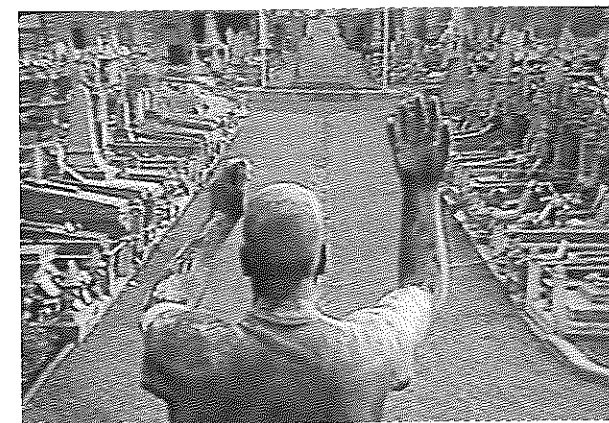
LD — Auparavant, on était pris dans une espèce d'inquiétude : il ne va rien rester de tout ça, les paysages, on est en train de les démolir, les gens sont en train de mourir, etc. La grève de 1960, on n'en avait jamais vraiment parlé. Il y avait un film, un bon film d'archives. Je ne dis pas qu'on n'en avait pas parlé ailleurs mais dans la région, personne n'avait rien fait, donc il fallait le faire. Ça a donné *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*. Il y avait évidemment l'histoire du bateau qui nous intéressait beaucoup, et parler de 1960 avec cet homme nous semblait quelque chose qu'il fallait faire, il y avait comme un devoir en quelque sorte, sinon personne ne le ferait et on n'en parlerait pas. Le journal clandestin d'Edmond, dans *Le Journal*, le moins qu'on puisse dire, c'est que personne n'en avait parlé, pas même lui, puisque c'était clandestin. Voilà un peu l'origine de notre démarche.



Le boxeur, aux prises avec ses fantômes. *Regarde Jonathan*, 1983.



La table vide, avec ses absents. *Le Journal*, 1980.



«Notre peuple n'a-t-il donc pas d'histoire ?» (Jean Louvet). Statue de Julien Lahaut au cimetière de Seraing. *Regarde Jonathan*, 1983.

hanté par les fantômes de la révolution manquée, entre dans la ville insurgée. Le bateau de l'insurgé, ici, n'a pas de destination; l'utopie, pas de nom. Mais ne parlait-on pas, alors même qu'il était encore vivant — et a fortiori là où il était vivace — du «spectre du communisme»? Cependant, les Dardenne «n'ont pas l'illusion de la fin des illusions» (Fargier), jamais ils n'ont la commémoration facile, ou la démarche funèbre. Au contraire, dialectiques au sens benjaminien du terme, c'est par les fantômes du présent que leurs images sont hantées: Le seul habitant à répondre aux appels de la sirène, sera-t-il le fantôme de la victime, ne trouvant plus de vivants pour poursuivre son geste, mais seulement des survivants pour le commémorer?

Vestiges d'un passé tenace, les lieux aussi témoignent⁸; la mémoire, ils en sont l'écran, il lui font écran. Dans *Le Journal*, les ruines se taisent, les ruines racontent. Un chat, habitant clandestin et muet, serait-il devenu leur seul et dernier porte-parole? (et le commentaire off de rappeler qu'un cri fit s'écrouler les murs de Jéricho...). Quant à Edmond, dans son salon désert, il distribue, autour d'une table, les exemplaires d'un journal éphémère qui fit un temps entendre sa contestation. La table est vide, autour il n'y a que des fantômes. Le journal s'appelait *La Voix ouvrière*...

Et tout au long de *Regarde Jonathan*, un boxeur cogne dans le vide; le combat a fini par se porter sur un ennemi invisible. «Regarde, Jonathan, encore des paysages de mort. (...) Grégoire, ton père, ne t'a jamais dit qui il était. Alice, ta mère, qui a peur des ruines, qui parle, qui parle pour les reconstruire, qui n'arrête pas de raconter, de ressusciter les morts, de se souvenir, de se res-souvenir, jusqu'à en devenir folle.» (Jean Louvet). La dernière image sera celle du boxeur, aux prises avec ses fantômes sur un quai de gare désert, après un dernier écran écrit: *Des mots solitaires en attente d'histoire*...

«Si le rêve d'un monde cessant de subordonner les usages humains aux usages marchands devait s'avérer définitivement déchu, les voix de l'absence n'en finiraient plus de venir nous hanter.» (Guy-Patrick Azémar⁹)

Puissance de la parole¹⁰: la voix, le récit.

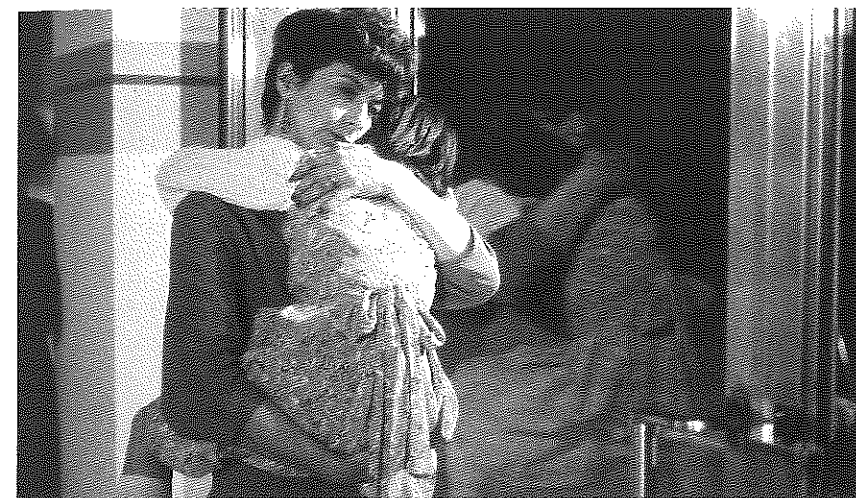
Parle toujours toi qui es resté en vie. — Alexandre Soljénitsyne.

Les premiers mots (après «Musique!», qui vaut pour une didascalie) et les derniers mots de *Falsch* sont identiques, ils sont de Joe: «Père, écoute-moi.» «Parle, Joseph, parle», s'entendra-t-il répéter, surtout par sa mère, tout au long de cette conversation funambule avec les siens. Son père, Jacob, mettra plus longtemps à parler. Y a-t-il, au bout, une vérité? Celle des *Falsch*, probablement, et uniquement. Certes pas représentative (leur parole ne leur appartient pas, leur passé leur appartient trop), mais exemplaire; dans *Falsch*, et dans le texte de Kalisky, moins encore que dans toutes les autres œuvres des Dardenne, on ne parle pas pour résoudre (et de cette force-là pourra éventuellement surgir l'incompréhension, le malentendu). Plus que pour régler des comptes (quels comptes pourront jamais être réglés... — il ne saurait être question que de pardon¹¹), les *Falsch* parlent pour retrouver une âme: «À Berlin un Juif ne parle pas. Son âme est ailleurs.» Parole volée, âme volée, identité volée. «Pardon à tous, dit Joe, d'avoir survécu.» Pardon à tous d'être



Parler aux morts. *Je pense à vous*, 1992.

Ph. Ch. Plenus.



L'enfant. *Falsch*, 1986.
Photo: Ch. Plenus.

L'enfant, la petite Bela. Elle n'existe pas dans la pièce de Kalisky. Elle manifeste l'écart des âges entre les membres de la famille. C'est aussi l'innocence, le silence des enfants, le silence fragile et déchirant des enfants à l'heure de la mort dont parle Wiesel. Ce que notre mémoire doit réanimer, ce n'est pas seulement les morts d'une génération mais de plusieurs. La mémoire d'aujourd'hui doit témoigner aussi des rêves et des silences des enfants morts dans les chambres à gaz, de tous ceux qui, comme Ben et Bela, n'avaient pas encore vécu. Je comprendrais qu'un écrivain consacre sa vie entière à inventer des vies et des rêves à ces enfants qui n'ont pas vécu.

Luc et Jean-Pierre Dardenne,
«*Falsch*, notes de parcours»¹²

celui-là, et d'avoir à raconter, mais il le faut. Il le faut. Il y aura toujours un survivant pour raconter l'histoire, dit Hannah Arendt¹³. Prendre la parole, pour conjurer l'oubli.

De même qu'Hannah Arendt insiste sur l'importance du récit, de la narration qui viennent redoubler les faits historiques (on survit à l'Histoire à condition de la raconter¹⁴), Paul Ricoeur lui aussi insiste sur la forme de récit, ou de «fiction» que doit prendre l'événement pour devenir histoire¹⁵, et même, sur le rôle de l'acte d'énonciation (*l'identité narrative*) dans la constitution de l'identité du sujet¹⁶; la verbalisation de l'expérience constituant à cet égard l'élément essentiel de la prise de sens: «Toute action de l'homme, tout savoir, toute expérience n'ont de sens que dans la mesure où l'on peut en parler.» (Hannah Arendt¹⁷). Que l'action ait partie liée avec le langage et le récit est d'ailleurs aussi manifeste, sinon plus, chez Ricoeur que chez Arendt et, pour l'un comme pour l'autre, «la réflexion sur l'action est difficilement dissociable d'une phénoménologie de l'action, aussi bien que d'une herméneutique du récit» (Olivier Mongin¹⁸). Or, pour raconter, il faut donc (sur)vivre, c'est-à-dire avoir une voix, ce qui est bien entendu un problème politique.

Un homme, une voix: le slogan fameux de la revendication du suffrage universel indique bien qu'exister, sur la place publique et la scène politique, c'est se faire entendre — cette voix fût-elle une main levée, ou une case cochée sur une liste. Et pour peu que ces voix s'unissent, il devient dès lors impossible de les ignorer. Il fut un temps où, vaguement solidaire tout de même, la classe ouvrière, cette autre «disparue» dont parlent les Dardenne, donnait de la voix. *Un continent morcelé et silencieux*, ainsi en parle-t-on à présent, comme d'une espèce en voie de disparition, en voie d'extinction — extinction de voix, littéralement. A-t-on dérobé *La Voix ouvrière*? («— Tu ne m'as jamais parlé de ton métier. — Je t'ai donné ma langue de mineur.» — texte de Louvet, dans *Regarde Jonathan*.)

Diviser pour régner: la loi du marché a bien retenu la leçon; cette loi est dure, mais c'est — paraît-il — la loi... C'est toujours sur le terrain économique que se perdent les combats politiques, et d'autant plus sournoisement. Pour un *j'accuse l'économie triomphante* (Albert Jacquard) surgi comme un poing tendu, combien de cris rentrés, de contestations étouffées, de paroles bâillonnées. Comme toute loi qui s'impose, la loi du marché devient souvent vite celle du silence. Et l'on songe, métaphore du précipice qui sépare désormais les masses laborieuses de la sphère économique, à ce dialogue impossible entre un corps sans voix et une voix sans corps, imaginé par Jean-Paul Fargier dans *Robin des voix* (!). Tout le théâtre de la mutilation de Louvet n'est certes pas loin; l'identité collective, par contre, se disloque à vue d'œil...

Tenter de redonner une voix à ceux qui l'ont perdue, telle est l'entreprise des Dardenne¹⁹. Non pas philanthropique, mais politique. Leur pratique de la vidéo pose alors un paradoxe: contre «l'esthétique de la disparition» (Virilio) dont la vidéo procède si souvent (et particulièrement le vidéo-art), ils opèrent une *éthique de l'apparition*. Rendre aux corps et aux décors leur parole obli-térée, appeler les fantômes à témoigner revient à effectuer une politisation de l'esthétique (que Benjamin opposait à la dangereuse esthétisation de la politique²⁰), et ne signifie aucune réconciliation, mais au contraire la libre circulation du doute: lorsque se voit questionnée la destination du bateau de Léon

Au fil du fleuve (suite)

JPD — Pour en revenir à la question de la mémoire, j'ai l'impression que c'était bien un devoir mais pas seulement par rapport au fait que, soi-disant, «on ne savait pas», qu'il n'y avait pas eu de film sur les grèves de 1960.

Il y avait eu, c'est vrai, le film de Frans Buyens, qui est un montage d'archives, que d'ailleurs il nous a ensuite cédé gratuitement. Mais ce film comportait un discours sur les masses et sur la lutte des classes qui nous est apparu, vingt ans plus tard, trop triomphant.

EdA — Oui, mais il était le premier aussi, il a eu ce mérite-là, et n'avait pas forcément le recul...

JPD — Bien sûr. Et puis ce devoir de mémoire ne se joue pas seulement par rapport aux autres, je crois que c'est aussi par rapport à nous, qui ne connaissons pas cette histoire de l'intérieur. C'est Edmond, c'est Léon qui nous ont fait aimer, qui nous ont appris, et pas seulement une connaissance factuelle, mais également une connaissance sensible de ce qu'a été, pendant trente, quarante ans, la vie du mouvement ouvrier. Et ce rapport à notre propre ignorance nous permettait de travailler, de continuer de faire des films, dans une espèce de filiation très étroite avec Armand Gatti où ce qui importait, ce n'était pas l'analyse du mouvement historique, mais les attitudes des individus qui les ont vécus. Quand on nous demande si notre travail de documentariste nous a permis de faire

La Promesse, dans le sens où nous avons rencontré des expériences humaines, des histoires, dans ce sens-là, je crois que oui. Mais si on veut analyser la grève de 1960, ce n'est pas notre film qu'il faut voir.

LD — Avec Léon, ce qui nous importait, c'était l'homme et c'était l'ouvrier qui avait perdu son savoir-faire, c'était l'aristocratie ouvrière à laquelle il appartenait, fière de son savoir et

M. sur le fleuve de l'utopie, ce n'est bien évidemment pas tant la destination qui importe, que de poser la question même de la destination.

Car la parole réanime, la parole est un acte²¹. De la même manière que le geste de l'interlocuteur (bras tendu, doigt pointé) réinvente le lieu (vide) actuel à témoigner des événements passés, de même le langage des déictiques désigne les signes et les traces (là, ici, voici, voilà...), de même les voix se font le véhicule des fantômes du langage révolutionnaire: les textes ne sont pas à l'image, cadrés à l'intention du spectateur comme des documents «d'époque», mais lus à haute voix par ceux qui déjà les ont portés (Léon, Edmond, Jean Louvet). Parler, c'est (faire) vivre à nouveau: «On recommence, Edmond, on recommence», lance Jean-Pierre, *time-code* à l'appui, cachet faisant foi. On recommence la prise. La prise de quoi? Rome, Constantinople, la Bastille, peut-être bien. Ou le fleuve imprenable? Non, simplement, la prise de parole.

La voix est aussi affaire de résistance: à Londres, De Gaulle n'était qu'une voix — et, renversement, c'est la France (une certaine France) qui était tout oreilles; une parole pour contrer Hitler, dont la voix peut-être plus encore que le discours avait su hypnotiser les foules. *Faire de la politique fut d'abord une affaire de voix*, dit le commentaire introductif de R... ne répond plus; l'utopie — celle des radios libres — est ici la propagation de la parole, dans le contexte du bruit dominant: une radio qui serait libre, parce qu'elle serait libre de se taire. L'utopie échoue, le film s'achève dans le brouhaha des paroles mêlées; les avis ont encore triomphé des faits. Le réel ne répond donc plus (il est sans voix), et il faudra, en quelque sorte, que le bateau poursuive ailleurs sa route...

Temps de parole et mémoire courte: parole vs vitesse

Le monde devient inhumain (...) lorsqu'il est emporté dans un mouvement où ne subsiste aucune espèce de permanence.

Hannah Arendt, *Vies politiques*.

Car il est important de rappeler à cette Wallonie qui, à force de se souvenir, ne fait plus que cela — oubliant de s'adapter — que la mémoire aussi est un acte. Licencié, Fabrice refuse diverses offres d'emploi et se retrouve gardien de terril (métier typiquement wallon, des fois que le terril s'en irait, serait-on tenté de ricaner; oui, c'est peut-être un peu ça: terril en la demeure). Il y a un temps pour se souvenir, et un temps pour changer. Encore faut-il qu'il y ait un temps: lancé à toute vitesse dans la jouissance de faire corps avec les machines (voyez la citation de Marinetti dans le bien nommé *Il court, il court, le monde*), ce monde aurait-il perdu, à force de vouloir en gagner, jusqu'à la notion même du temps... Dans le flux devenu incessant des images, comme un fleuve qui emporte tout sur son passage, la barque des Dardenne recherche les lieux où accoster, où ancrer la parole, à la recherche d'une temporalité où le discours de l'homme du possible puisse encore prendre place. Et cette recherche aussi, est une résistance. Selon Virilio, «la vitesse c'est la vieillesse du monde... Emportés par sa violence nous n'allons nulle part, nous nous contentons de partir et de nous départir du vif au profit du vide de la rapidité. Après avoir longtemps signifié la suppression des distances, la négation de l'espace, la vitesse équivaut soudain à l'anéantissement du Temps: c'est l'état d'urgence.» Ce que Virilio nomme la dictature du mouvement a d'ailleurs partie liée avec la dictature économique: «À côté de la richesse et de son accumulation, il y a la vitesse et son accélération, sans lesquelles centralisation et capitalisation auraient été impossibles.»²²

C'est donc à deux types de dictatures que l'instauration de la parole fait barrage. Encore faut-il voir comment. Ici, deux postures s'opposent, radicalement. Soit la circonlocution de la parole, c'est-à-dire son simulacre, que stigmatise Baudrillard: «toute la sophistique strangulatoire de la captation de parole, de l'aveu forcé sous couleur de liberté d'expression, du rabattement du sujet sur sa propre interrogation, de la précession de la réponse sur la question (toute la violence de l'interprétation est là, et celle de l'autogestion consciente ou inconsciente de la "parole").»²³ Soit la rencontre caméra-réel (Edgar Morin), d'où va naître «un nouveau type de vérité, qui sera dialogue entre l'observateur et l'observé, où l'observateur demandera à l'observé de lui révéler ce qui ne pourrait émerger sans cette rencontre.»²⁴ Il va sans dire que seule la durée autorise cette rencontre, et l'émergence de la parole, et du dialogue entre passé et présent que tentent d'instaurer les Dardenne.

Serge Daney, dans «Le droit à la parole: nouvel apprentissage»²⁵, dresse l'état d'une crise de la parole: le cinéma de la modernité, dit-il, avait su «prendre le parti de la parole et du temps que ça prend, de parler». Post-moderne, notre époque serait au contraire devenue celle «de l'ultra-court, de l'instantané et du subliminal». Fustigeant télévision, clips et publicité (toute notre culture *zapping*, qui «fait du bruit, signifie certes, mais ne dit rien»), Daney constate que «le cinéma n'héberge plus la parole et du coup celle-ci le hante, mais de l'extérieur». D'où? De la vidéo, principalement. Car «comme il y a de fortes chances pour qu'un tel constat renvoie à une "crise" plus générale du statut de la parole dans nos sociétés ultra-modernes, il est vain de rêver à on ne sait quel retour d'une parole pleine (elle serait nécessairement dogmatique, voire terrifiante). Inversement, il est raisonnable de chercher les lieux où "cinéma" et "parole", au lieu de couler bêtement l'un après l'autre, décomposent-recomposent leur alliance à vue d'œil et à écoute d'oreille. L'un de ces lieux est peut-être la vidéo. (...) Il doit y avoir chez certains vidéastes comme une conscience décalée, teintée d'ironie, d'avoir à aménager la passerelle et à meubler le sas au bout desquels une nouvelle façon de parler correspondra(it) à de nouvelles façons de faire et de voir des images.» Daney ignorait sûrement avec quel à-propos il parlait là des Dardenne. La meilleure illustration en est un contre-exemple: *Il court, il court, le monde* (1987), petite fiction méconnue, météore étonnant et sorte de temps de pause paradoxal dans le parcours des deux frères, synthétise de manière plus aiguë qu'il n'y paraît le problème de la vitesse et des images. Le mot de la fin et la question essentielle (*Être vu ou ne pas être vu*, ironie en coin) appartiennent encore à un mort, victime négligeable du tourbillon et du déferlement vertigineux. Lorsque, compté à l'extrême, le temps de parole ne laisse plus la place qu'à un dernier soupir...

Donner sa parole: La Promesse

Dans *La Promesse*, la parole d'Igor aussi bien que celle de son père n'existent que sous le régime de la banalité du mensonge, dès les premiers mots ou presque, anodins: «Je vais pisser», dit Igor à son employeur (il va enterrer le portefeuille dérobé à la cliente) — et de donner du «Belgium nice country, big usines, beaucoup money» en pâture à la naïveté des immigrés clandestins fraîchement débarqués. Quant à Roger, il double la file au bureau de pointage en prétextant qu'il doit «conduire son fils à l'hôpital». Que la duperie de ces menteurs de fond se loge jusque dans de telles insignifiances n'en rend que plus subtil — mais aussi plus spectaculaire — le moment du renversement, de la «rupture du contrat». Pour avoir retourné le mensonge contre son propre père (en donnant en cachette de l'argent à Assita, la veuve d'Hamidou) et avoir ainsi brisé la règle tacite, Igor sera violemment battu, et fermement mis en garde: «Plus jamais de tricherie entre nous» — variante du traditionnel «Et on n'en parle plus» qui pourrait aussi bien clore ce genre de cérémonie. Cause toujours, parole sans attaches (Igor lui en trouvera, par nécessité), parole sans poids: c'est dès lors sa conscience, seule, qui guidera le jeune garçon. Car rien, dans son engagement par rapport au défunt, ne l'obligeait à révéler finalement la vérité à la veuve — ni à pousser la candeur jusqu'à proposer à son père de le faire avec lui. C'est donc, alors qu'il avait donné sa parole sans encore la posséder, non seulement une conscience mais aussi sa propre parole, qu'Igor découvre au détour de cette épreuve. Le dernier plan est «éloquent»: sa formidable immobilité (il faut savoir s'arrêter pour parler), fréquemment soulignée, se double d'un silence non moins remarquable. C'est que, désormais, la parole compte. Une parole qui serait libre, parce qu'elle serait libre de se donner.

La promesse a toujours constitué, au sein de la philosophie du langage, un cas de figure particulier²⁶. Sans entrer ici dans les détails, contentons-nous de rappeler que J. L. Austin, le premier²⁷ proposa une distinction déterminante entre les énoncés de type *performatif* et de type *constatif*, les premiers se distinguant par le fait que leur énonciation équivaut à l'accomplissement même de ce qui est énoncé. Exemple type, presque canonique, la promesse (mais aussi l'ordre ou... le pardon), en ce qu'elle est liée à un *je* et à un *tu* — l'énoncé *il promet* relevant encore du constatif, ou de la description — est d'un seul tenant parole et acte²⁸. Comme le souligne donc Paul Ricoeur²⁹, «dire: "je promets", c'est promettre effectivement, c'est-à-dire s'engager à faire plus tard (...), à faire pour autrui ce que je dis que maintenant je ferai.»

Au fil du fleuve (suite)

autonome grâce à son savoir parce que sans eux, l'usine ne tournait pas, on ne pouvait pas les remplacer comme ça. Cet homme, et c'est ce qu'il dit, savait faire tous ces gestes, c'était un peu son identité d'être ce travailleur-là. Et puis, après la grève de 1960, étant donné qu'il avait été meneur, on l'a viré, on l'a mis à la station de pompage, pour régler des vannes, ce que tout le monde sait faire. Il s'emmerdait et il s'est dit: «Je vais faire un bateau, et je vais partir, voyager et finalement, quelque part, j'arrête d'être un militant.» Et nous on lui a dit: «Non, tu n'arrêtes pas, parce qu'on va faire un film et on va raconter tout cela, avec ton bateau, cela n'aura pas servi à rien». C'était ça notre idée: «Ce que tu as fait a servi à quelque chose». On est allés voir Edmond, même chose.

Se détacher de la mémoire

LD — Par la suite, on n'a plus eu ce même sentiment. Peut-être parce qu'on a senti que d'autres gens le faisaient: Claude Bouché, et puis d'autres, Dartevelle a fait ses trois films sur la résistance, qu'on a produits. On s'est sentis en quelque sorte dégagés d'une mission qu'on s'était donnée. Et puis, l'ambiguïté de la mémoire vient du fait que, pour regarder vers l'avenir, il faut savoir regarder vers l'arrière. Et en même temps, elle emprisonne. Pour nous, cet emprisonnement-là, c'était un peu celui qu'on ressentait par rapport à Gatti, à l'héritage que Gatti nous avait légué et que, je pense, on a poursuivi: nos documentaires, on les a faits un peu dans la voie donnée par le père, notre père spirituel qui était Armand Gatti, et à un moment donné, je ne sais pas... on se sépare du père... Ceci dit, parfois, l'emprisonnement permet de faire des choses bien et de se concentrer sur des choses qu'on n'aurait pas faites dans d'autres circonstances. En même temps, créer, c'est peut-être aussi toujours rivaliser avec quelqu'un. Le

Au fil du fleuve (suite)

fait qu'on ait fait le film sur Louvet, *Regarde Jonathan*, (même si Louvet, c'est un auteur wallon, qu'il parlait de la classe ouvrière, de ses utopies, de ses échecs, et qu'on s'en sentait donc proches), si on a fait *Falsch* qui était aussi du théâtre, je crois que c'était encore quelque chose qui avait à voir avec Gatti. Et une manière un peu ironique de voir les choses serait de dire «tout cela, ils l'ont fait aussi pour pouvoir se séparer de lui». Tout ça est évidemment nourri de son influence, on voulait être fidèles à son travail et en même temps, on savait qu'en travaillant nous-mêmes, on s'autonomisait et qu'à un moment donné, on ferait autre chose. C'est complexe, parfois même un peu douloureux, mais à mon avis, ça a dû jouer, non?

JPD — Fondamentalement, je crois, oui...

LD — Nous, on a ressenti ce poids de la mémoire par rapport à Gatti, parce qu'on était tout à fait dans sa filiation et qu'en même temps, on voulait s'en détacher. Il y avait cela qui jouait, notre mémoire de cinéastes, de vidéastes, c'était Gatti et à un moment donné on a voulu se séparer de lui, dans ce qu'on faisait. Tout cela, ce n'est pas très conscient évidemment, mais on était en rivalité avec lui tout en étant en filiation. Tout ça a joué dans le fait qu'à un moment donné on s'est dit: «mais, on rappelle tout le temps le passé pour parler du présent et, merde, ce qui se passe autour de nous, on ne le voit pas, on ne le filme pas».

EdA — C'est le pas que vous franchissez avec *La Promesse*.

LD — Avec *La Promesse*, et qu'on voulait passer avec *Je pense à vous*, parce que c'était l'actualité, *Je pense à vous*. Et ça la critique ne l'a jamais vu. Je trouve qu'ils auraient pu voir que, depuis *Jeudi on chantera comme dimanche* de

En rester au niveau de la philosophie du langage et de l'analyse d'une de ses figures insolites serait un peu vain. Parlant d'actes de discours, il convient de poursuivre la réflexion (ce que fait Searle), sur le plan de l'action et même, pour Ricœur, sur le plan d'une éthique de l'action: «Si dire, c'est faire, c'est bien en termes d'actes qu'il faut parler du dire. Là réside l'intersection avec la théorie de l'action (...), le langage s'inscrit dans le plan même de l'action» — c'est-à-dire de la relation à autrui. Plus encore: il s'avère constitutif de l'identité de l'individu; l'acte de discours n'est donc pas innocent, mais bien fondateur, dans le cas de la promesse. Ricœur distingue en effet l'identité — qui suggère le même — selon deux termes: l'identité-*idem* («de choses qui persistent inchangées à travers le temps») et l'identité-*ipse* («de celui qui ne se maintient qu'à la manière d'une promesse tenue»²⁰), et voilà du coup Igor héritier d'une manière de trinité profane: conscience-parole-identité. De l'importance du discours — du discours explicite et non implicite, donc du discours de *vive voix* — comme fondateur d'une éthique de l'altérité, car c'est bien là qu'en vient Ricœur. Et en effet, tout séparait Igor d'Assita: autre génération, autre lieu, autre couleur, autre culture... autant dire un gouffre — comblé par la seule puissance d'une parole donnée.

Si jusque-là, chez les Dardenne, prendre la parole «équivalait» à une action (parler parce que l'on survit, et parler pour (faire) revivre), avec *La Promesse*, c'est à présent l'action qui se fonde sur une parole donnée: la promesse, ou l'autre versant de la mémoire — Nietzsche n'appelait-il pas la faculté de promettre la *mémoire de la volonté*... Il s'agit non plus de réinjecter le passé dans le présent (du *Chant du rossignol* à *Regarde Jonathan*) et d'accorder l'hospitalité aux fantômes qui témoignent, mais de projeter la mémoire dans l'action à venir. Contre l'imprévisibilité (cf. Arendt) et donc aussi contre la vitesse d'une époque sans temps, *La Promesse* lie (se lit) au futur²¹. La parole tenue d'Igor, c'est le serment des Dardenne à tous leurs fantômes.

La presse, qui s'est abattue à grands renforts de jeux de mots sur ce film «prometteur», ne croyait peut-être pas si bien dire...

¹ In *Autrement*, «Ouvriers, ouvrières: un continent morcelé et silencieux», série Mutations, n° 126, janvier 1992.

² Titre emprunté à Leonard COHEN.

³ In *Les temps modernes*, n° 399, oct. 1979.

⁴ Du grec *phantasma* «fantôme», et *agoreuein* «parler en public».

⁵ «Jean-Pierre et Luc Dardenne», Catalogue ICC, avril 1985.

⁶ Luc DARDENNE, *Ernst Bloch ou Enquête sur le corps de Prométhée*, projet de long métrage vidéo, dactylographié, 1984.

⁷ «Fantômes du politique», art. cit.

⁸ Voir ici-même l'article d'Anne-Françoise LESUISSE.

⁹ «Les voix de l'absence», in *Autrement*, op. cit.

¹⁰ Titre emprunté à Jean-Luc GODARD.

¹¹ Voir ici-même l'article d'Édouard DELRUELLE.

¹² In *La Communication cinématographique*, «Reflets du livre belge», actes du colloque de Palerme, 1 - 4 mars 1989, publiés par J.-P. de Nola et J. Gousseau, Paris, Didier-Érudition, 1993.

¹³ Idée reprise et prolongée par Jean-François LYOTARD dans «Le survivant», in *Ontologie et politique*, actes du colloque Hannah Arendt, Tierces Littéraires, 1989.

¹⁴ «Devenir le "porte-voix" des événements, transformer les événements en choses dites», disait déjà Arendt dans *Rahel Varnhagen* (citée par Wolfgang HEUER, *Hannah Arendt* (1987), Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1993).

¹⁵ *Temps et récit*, Seuil, 3 tomes, 1983-1984.

¹⁶ *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990 et coll. Points Essais n° 330.

¹⁷ *La Condition de l'homme moderne*; citée par Jacques TAMINIAUX, «Événement, monde et jugement», in *Esprit*, n° 42, «Hannah Arendt», 2e éd., juin 1985.

¹⁸ «La réception d'Arendt en France», in *Ontologie et politique*, op. cit.

¹⁹ «Le phénomène le plus nouveau est l'instrumentalisation de la vidéo à des fins documentaires, c'est-à-dire son utilisation pour écrire l'Histoire de notre temps: les enquêtes filmiques qui font appel à la mémoire, au témoignage oral sont légion. Le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagee pour partie de ces archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant ainsi un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience. Ce mouvement a ainsi exprimé la *mémoire des vaincus* (...).» (Marc FERRO, «L'empire de l'image», ouverture à *Cinéma et Histoire*, nouvelle édition refondue, Folio Histoire, 1993; nous soulignons).

²⁰ De manière plus indifférenciée voire indistincte, Arendt semblera relever plutôt entre esthétique et politique un phénomène d'entrappartenance: «La culture et la politique s'entrappartiennent parce que ce n'est pas le savoir ou la vérité qui est en jeu, mais plutôt le jugement et la décision, l'échange judicieux d'opinions portant sur la sphère de la vie publique et le monde commun, et la décision sur la sorte d'action à y entreprendre, ainsi que la façon de voir le monde à l'avenir, et les choses qui doivent y apparaître.» (*La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 285); sur la façon dont «la conception du politique s'élargit progressivement chez Arendt au point de devenir un analogon de l'esthétique» (!), et sur la négativité qui continue de peser chez elle sur la pensée de la représentation, voir l'article — d'où est extraite cette citation — d'Olivier Mongin, «Du politique à l'esthétique», in *Esprit*, n° 42, op. cit.

²¹ Marc-Emmanuel MÉLON, «Luc et Jean-Pierre Dardenne», in Marc-E. MÉLON et Philippe DUBOIS, *La Création vidéo en Belgique 1970-1990. Points de repère*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991.

²² *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977.

²³ «La précession des simulacres», in *Traverses* n° 10, «Le simulacre», Paris, Centre Georges Pompidou, 1978.

²⁴ «La rencontre caméra-réel», in *Cinéma et réalité*, Bruxelles, Vie Ouvrière/CBA, 1982.

²⁵ In *Cahiers du cinéma*, hors-série n° 14, «Où va la vidéo?», Paris, Éd. de l'Étoile, 1986.

²⁶ À ce sujet, voir notamment John R. SEARLE, «Structure des actes illocutionnaires» notamment les chapitres, très pointus, «La promesse: un acte complexe» et «Promesses non sincères» — in *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, coll. «Savoir», 1972, pp. 95-105. Nous préférons, avec Paul Ricœur, la traduction de la notion de *speech act* par «acte de discours», pour ce qu'elle est moins générale que la notion de langage — et permet la prise en compte du processus même de l'énonciation.

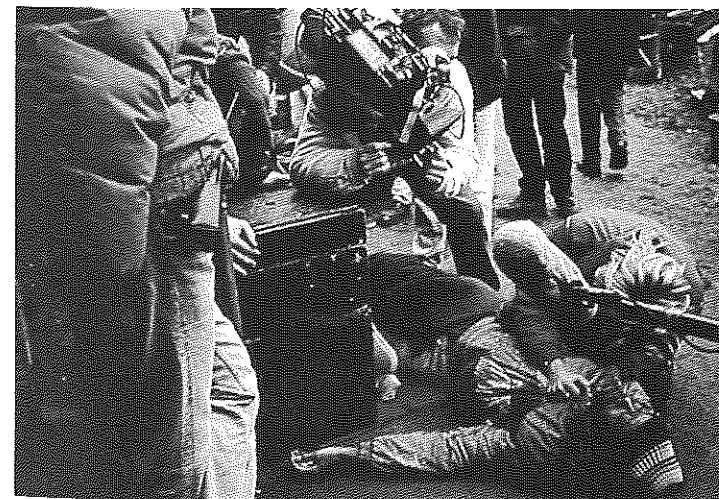
²⁷ Dans *How to do things with words*, 1962; trad. fr. *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, coll. «L'ordre philosophique», 1970.

²⁸ Il conviendrait ici de nuancer; pour tout approfondissement, sur la pragmatique du discours notamment, voir Oswald DUCROT, «De Saussure à la philosophie du langage», introduction à John Searle, op. cit.; Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, coll. «Esprit», 1986; ou encore les articles en anglais de H. P. GRICE. Contentons-nous de souligner qu'Austin établira, pour affiner la notion de performatif — qui n'en constituera qu'un cas particulier — la catégorie, joliment baptisée, des actes «illocutionnaires», ainsi que celle des «perlocutionnaires» — les actes proprement *percussionnaires* étant, chez les Dardenne, de *Regarde Jonathan à Je pense à vous*, pleinement assumés par les tambours des Gilles de Binche.

²⁹ *Soi-même comme un autre*, op. cit.

³⁰ Nous soulignons.

³¹ Et l'on voit que nous sommes revenus près de la pensée d'Arendt. On pourrait par ailleurs, et par un détour rousseauiste, s'interroger sur ce qui lie les notions de *promesse* et de *contrat*...



Le serment des Dardenne à tous leurs fantômes. Tournage de *La Promesse*, automne 1995.

Ph. Ch. Plenus.



L'action se fonde sur une parole donnée. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

de Heusch, le film sur le couple ouvrier piégé par la société de consommation, depuis ce film-là donc, plus aucun film ne parlait de notre actualité sociale, de la réalité sociale liée au moment où on tournait le film. Il y avait eu Thierry Michel avec la grève de 1960, mais c'était 1960, et il y avait eu Andrien avec l'industrie lainière, mais c'étaient les années 50. Personne ne s'est demandé pourquoi réapparaît un tel film vingt-cinq ans après celui de de Heusch. C'est un symptôme quand même, que ce film apparaisse à ce moment-là. Ils n'ont pas voulu le voir parce qu'on vit dans un pays où on ne veut pas voir l'Histoire, ni la réalité.

EdA — Tout en étant pris dans un problème actuel, Fabrice se laisse quand même complètement empêtrer dans le présent à cause de son passé.

JPD — Tout à fait, c'est le poids du passé.

MEM — J'ai un peu le sentiment que, pour le public de l'époque, en 1992, c'était un film qui venait trop tard. Or, aujourd'hui, lorsque vous faites *La Promesse* qui ne parle plus du passé mais qui est un film très actuel et sans mémoire, on a rétrospectivement le sentiment que la mémoire de *La Promesse*, c'est *Je pense à vous*. Et qu'en quelque sorte, *Je pense à vous*, ce ne serait pas un film venu trop tard, mais trop tôt.

Une pensée affirmative, relevée de ses ruines. Jacqueline Bollen dans *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

Une pensée effrayée, saisie par le péril. Robin Renucci dans *Je pense à vous*, 1992.

Ph. Ch. Plenus.

Édouard DELRUELLE

Autour de Walter Benjamin et Hannah Arendt

La dernière fois que Walter Benjamin rencontra Hannah Arendt et son mari Heinrich Blücher, dans la tourmente de 1940, il leur confia un ensemble de manuscrits, parmi lesquels les *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. Quelques jours plus tard, le couple embarquait pour l'Amérique, via Lisbonne, tandis que Benjamin, se croyant perdu, se suicidait à la frontière franco-espagnole¹.

Le suicide et la fuite, précédés par un commun exil: ainsi Benjamin et Arendt échappèrent-ils, chacun à leur manière, à la Shoah. Mais leurs œuvres n'échappent pas à la hantise qu'elle exerce sur elles au moment où nous les lisons. L'extermination y est au plus profond comme une «inquiétante étrangeté» dont on n'est jamais quitte. Comment penser l'histoire «au moment du danger», demande Benjamin²? Comment comprendre le phénomène totalitaire, comment se confronter «à une réalité qui a ruiné nos catégories de pensée et nos critères de jugement»³, interroge Arendt? Plus de dix ans séparent ces deux questions qui ne résonnent pas de la même manière. La pensée de Benjamin est une pensée effrayée, saisie par le péril; celle d'Arendt, une pensée affirmative, relevée de ses ruines. Deux pensées de la résistance. Mélancolie et regret d'un côté, réparation et invention de l'autre.

Le cinéma des frères Dardenne n'oscille-t-il pas entre ces deux figures de la résistance? Il me semble qu'on y trouve la nostalgie du temps perdu, comme aussi la joie d'être demain. L'abandon comme la confiance. Deux modes qui coexistent sans doute, qui sont presque indiscernables, mais qui attestent d'un batttement ou d'un différend où se joue toute une pensée. Je suis bien trop ignorant de l'image et du cinéma pour révéler cette pensée dans l'économie même des films des Dardenne. Mais peut-être puis-je procéder indirectement, en présentant quelques textes de Walter Benjamin et d'Hannah Arendt qui me semblent *consonner* avec leur cinéma. Textes qui sont tout au plus des échos (et sûrement pas des «influences») de celui-ci. Textes que je voudrais traiter un peu selon la manière qui, au dire d'Arendt, était celle de Benjamin: «L'essentiel du travail consistait à arracher des fragments à leur contexte et à leur imposer un nouvel ordre, de telle sorte qu'ils s'éclaircissent les uns les autres, que se justifie leur raison d'être dans un état de libre flottement.»⁴

Angelus Novus

«Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus Novus. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès». (Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *Œuvres choisies*, t. 2, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp. 281-282).

Ce que «nous» modernes, percevons comme une «chaîne d'événements», c'est-à-dire une histoire linéaire et progressive, s'avère n'être «qu'une seule et unique catastrophe qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines». L'Ange de l'Histoire est au cœur de cette tension. Du Paradis souffle une tempête qui «le pousse incessamment vers l'avenir». C'est le progrès, inexorable, prometteur. Mais aussi, dans le même temps, violent, destructeur: «les décombres, devant lui, s'accumulent». C'est pourquoi le visage de l'Ange est marqué par l'effroi («ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte»). Il voudrait s'interrompre, «s'attarder», afin de «rassembler les vaincus». Mais la

Au fil du fleuve (suite)

LD — Roger, c'est Fabrice cinq ans plus tard. Il est devenu négrier parce qu'il a accepté de travailler au noir au début, puis il est pris dans la filière au lieu de revenir chez lui. Il n'est pas revenu, il a continué. Il va au chômage, Roger. Il va pointer. Pour nous, *La Promesse*, c'est un constat sur l'état actuel de la classe ouvrière. On peut voir le film comme ça. Pour nous, Roger représente un des destins possibles pour un ouvrier d'ici, dans une région d'où les capitalistes ont retiré leurs investissements qui ne rapportaient plus assez, et qui s'est écroulée comme elle s'est écroulée, où le travail n'est plus un contrat avec la société. Le travail est devenu vraiment une démerde pure et simple où on est prêt à beaucoup de choses pour gagner de l'argent mais ça ne fait plus partie d'un contrat, d'horaires, de vacances, enfin de tout ce qui entoure le contrat de travail dans la société, ça c'est fini. Il est *out*, et c'est quand même, à mon avis, une image qui déborde de la Wallonie.

Se détacher du père

MEM — Tu as dit que Gatti était en quelque sorte votre père spirituel. Or, on constate que la figure du père est constante dans vos films, qu'elle constitue à nouveau un élément de continuité. Roger est évidemment un père différent des autres, c'est un mauvais père, les autres étant de bons pères. André Renard, le leader syndical qu'on voit dans *Léon M.*, c'est déjà un père, un père historique. Dans *Je pense à vous*, le père de Céline veille sur elle. Et puis, il y a le père de Fabrice...

LD — Oui, mais c'est un bloc d'acier. C'est un mort. C'est vrai que Fabrice va voir son père qui est dans le bloc d'acier. On a reconstitué ce cimetière mais il existe sur une colline à Flémalle, où se trouvent entassés, un peu n'importe comment, tous les blocs d'acier dans lesquels les gens sont tombés. Tout le monde

Au fil du fleuve (suite)

considérait qu'il ne fallait pas utiliser cet acier-là parce qu'il y avait un corps humain dedans, en cendres, donc on allait les poser dans ce cimetière que Fabrice montre à son fils, pour qu'il sache que certains sont morts, pour lui montrer d'où il vient, qui il est, qui est son père. Il ne sait plus qui il est, lui, à ce moment-là, il perd tout; il lui reste un point fixe, son père.

JPD — Fabrice est aussi un père puisqu'il veut que son fils hérite de toute cette histoire.

LD — Quant à *La Promesse*, Igor, on a voulu que ce soit un garçon assez jeune, parce qu'à 14-15 ans, on peut changer. Cela me semble plus difficile à 35 ou 40 ans. Et puis, cela nous permettait d'avoir un père. C'est pour ces deux raisons-là qu'on a pris un jeune garçon, parce qu'il est à l'âge où les choix ne sont pas faits, qu'il reste ouvert à l'inconnu et qu'il nous permettait d'envisager un père qui, lui, poursuit sa logique jusqu'au bout, une logique de l'oubli et de l'intérêt immédiat.

TS — Ce qui est bizarre, c'est qu'Igor soit obligé d'attacher son père dans le garage pour pouvoir lui-même trouver sa propre vérité. Est-ce qu'il faut attacher son père ou bien laisser tout derrière soi pour pouvoir se diriger vers la culture de l'autre?

LD — C'est quelque chose dont on s'est rendu compte aussi par après, en tournant la scène: pour se détacher de son père, il l'attache. En écrivant le scénario, on s'est dit: «il va le tuer». On a des versions où il tue son père, où Assita le tue. Et puis on a pensé que ça devenait un film *gore*, qu'il fallait essayer de trouver quelque chose qui n'aille pas jusque là.

JPD — Ne pas lui mettre encore un cadavre en plus sur le dos.

LD — Oui. Alors, comme il y avait un treuil dans le garage, on

tempête du progrès s'est prise dans ses ailes qu'il «ne peut plus refermer». Aussi l'Ange ne peut-il que porter son regard sur le passé. C'est-à-dire témoigner en faveur de toutes les victimes, de tous les égarés, de tous ceux qui sont sacrifiés à l'autel du Progrès.

L'allégorie de Benjamin nous invite à concevoir autrement l'histoire dans laquelle nous sommes engagés: à la concevoir non plus selon la perspective d'une «histoire des vainqueurs» caractérisée par la continuité, l'accumulation, l'enchaînement nécessaire et progressif des événements, mais selon la perspective d'une «histoire des vaincus», d'une «tradition des opprimés»⁵ — histoire discontinue cette fois, faite d'instantanés uniques, non totalisables, qui n'émergent du cours du temps que comme ruptures et sursauts.

L'histoire des vaincus esquissée par Benjamin tranche avec la conception marxiste de l'histoire. Certes, celle-ci aussi, à première vue, se conçoit comme une histoire des vaincus, en l'occurrence des prolétaires. Mais par la vertu de la dialectique, on le sait, les vaincus d'aujourd'hui seront les vainqueurs de demain. La lutte des classes, c'est la revanche de ceux d'en bas sur ceux d'en haut. Et finalement, l'entrée de ceux-là dans le «cortège triomphal»⁶ de la civilisation qui était jadis le privilège de ceux-ci. Les sursauts, les révoltes que Benjamin voudrait saisir dans leur singularité, sont réintégrés par le marxisme au sein d'une histoire cumulative, causale et linéaire. Mais une telle lecture progressiste de l'histoire est elle-même comme une «tempête qui emporte tout» et qui engendre elle aussi ses vaincus, ses oubliés. On le voit bien aujourd'hui: les fractures sociales les plus profondes ne passent plus entre le bas et le haut au sein d'une même structure (de travail, de production, de progrès), mais entre cette structure elle-même et tous ceux qui en sont exclus. Entre le centre et la périphérie, le dedans et le dehors. Oublié par le schéma progressiste, le socialisme contemporain s'avère incapable de prendre en compte le sort des véritables vaincus d'aujourd'hui: chômeurs, grabataires, prisonniers, immigrés, etc.

Une histoire des vaincus: c'est l'histoire multiple et chaque fois différente que racontent les Dardenne: celle des spectres de la famille Falsch, de l'homme mutilé et du prolétariat de Jean Louvet, des immigrés clandestins de *La Promesse*. Celle aussi des ouvriers qui font le récit de la grève de 1960. Le voyage de Léon M. est un peu celui de l'Ange benjaminien: il descend le cours du fleuve (de l'histoire) le regard tourné vers le passé, vers les décombres amoncelés par des dizaines d'années de luttes finalement perdues.

La brèche

Hannah Arendt ouvre *La Crise de la culture* en citant un aphorisme de René Char: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament.»⁷ Char parle de l'héritage politique des Résistants. Le trésor qui était le leur, et qu'ils ont aussitôt perdu dans le quotidien de l'après-guerre, c'était déjà, ajoute Arendt, celui des révolutionnaires de l'été 1776 à Philadelphie, de l'été 1789 à Paris, de l'automne 1956 à Budapest. À chacun de ces moments de l'histoire, un «trésor sans âge» apparaît brusquement, à l'improviste, et disparaît de nouveau. Trésor sans âge, mais surtout sans nom. Nul testament, c'est-à-dire nulle tradition, n'a dit aux héritiers ce qui leur reviendra légitimement, et n'a assigné un passé à l'avenir.

L'espace public grec, puis l'Église chrétienne, fournissaient aux acteurs les ressources de sens pour s'orienter dans l'histoire. Mais à l'âge moderne, le «triptyque tradition/religion/autorité» s'est effondré. Les militants politiques sont désormais comme dans une «brèche». Juger, vouloir et penser est une épreuve toujours risquée, qui consiste à s'introduire par effraction dans le présent, entre «un passé infini et un futur infini». Cet entre-deux, tracé de non-temps dans le cours du temps, «est un champ de bataille et non un foyer»⁸. La Cité n'est pas un refuge, mais le lieu d'un combat et d'un partage. D'un différend et d'une amitié qui sont, au cœur de la pluralité humaine, comme les deux bords d'une même couture.

«Ce n'est que dans la mesure où il pense, et cela veut dire dans la mesure où il est sans âge (...), que l'homme dans la pleine réalité de son être concret vit dans cette brèche du temps entre le passé et le futur. Cette brèche, (...) il se peut bien qu'elle soit la région de l'esprit ou, plutôt, le chemin frayé par la pensée, ce petit tracé de non-temps que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il

«Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» (René Char).
Regarde Jonathan, 1983.



touche de la ruine du temps historique et biographique. Ce petit non-espace-temps au cœur même du temps, contrairement au monde et à la culture où nous naissons, peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé; chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau.» (Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, trad. de l'anglais, sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972, p. 25).

Le survivant

Quelles sont les conditions de toute existence humaine, selon Arendt? La vie comme processus biologique (croissance et corruption), à laquelle correspond l'activité du travail; l'appartenance-au-monde comme culture, à laquelle correspond l'activité de l'œuvre; enfin la pluralité comme «inter-esse», à laquelle correspond l'action⁹. Une communauté fondée sur la seule activité socio-économique «vitale» (comme la modernité tend inexorablement à l'instituer) est indigne de l'homme. Une communauté n'est authentique que s'il y a «mise en commun des paroles et des actes»¹⁰, monde tangible «d'événements dont on parle, dont on se souvient et que l'on transforme en histoires»¹¹. La Cité, comme l'écrit J. Taminiaux, «est à la jointure de l'activité fabricatrice et de l'action proprement dite»¹².

«La mémoire est chose humaine, et rien d'humain n'est parfait. Il y a trop de gens dans le monde qui se souviennent, l'oubli total n'est donc pas permis, il restera toujours un survivant pour raconter l'histoire (...). La plupart des gens s'inclinent devant la terre, mais certains ne s'inclinent pas. La leçon que nous donnent les pays où l'on a envisagé la Solution Finale, est la même: «Cela a pu arriver» dans la plupart d'entre eux, mais cela n'est pas arrivé partout. Humainement parlant, il n'en faut pas plus, et l'on ne peut raisonnablement en demander plus, pour que cette planète reste habitable.» (Hannah ARENDT, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, trad. A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966, p. 256-257.)

Le récit est l'effet de cette jointure entre l'action et la culture. Il opère une mise en forme et en scène de l'action politique. Ainsi, la société se donne une représentation d'elle-même dans le mouvement où elle donne sens aux événements qui la traversent. «Tous les chagrins sont supportables si on en fait un conte ou si on les raconte»¹³, écrit I. Dinesen cité en tête d'un chapitre de *La Condition de l'homme moderne*. Même l'exil de la diaspora juive, même la Shoah sont supportables. Entre Benjamin et Arendt, toute la différence est là: dans la confiance réparatrice, libératrice même, mise par celle-ci dans le récit, la compréhension du passé, la mémoire cultivée. «Il restera toujours un survivant pour raconter l'histoire». Commentaire de J.-F. Lyotard: «Qu'en sait-

Au fil du fleuve (suite)

a trouvé cette histoire où il se détache en attachant son père. Quand on écrit un scénario, on ne se pose pas toutes les questions qu'on se pose ici.

Changement de décors

GVC — Ce qui m'a frappée dans votre dernier film, c'est que le contexte social est peu décrit finalement. C'est la Belgique, mais cela aurait tout aussi bien pu être ailleurs. Les personnages sont détachés, leur comportement n'est pas du tout expliqué. Je me demande si c'est un choix délibéré. Pourquoi avez-vous procédé comme ça?

JPD — C'est vrai que c'est un film sur les corps plutôt que sur les décors. On a choisi de ne pas perdre les personnages dans les décors, des décors qui les écrasent, qui confinent à la caricature. Sauf une fois, quand Assita est au bord de l'eau. Là, on a un plan large. C'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de plans larges dans le film et que ce sont plus des arrière-plans de murs, de briques, de choses comme ça. Ce sont des couleurs.

Au fil du fleuve (suite)

MEM — C'est une différence importante par rapport à vos bandes antérieures où vous travailliez sur les décors de façon très précise. Quand on prend par exemple certains plans où l'on voit Léon ou Edmond à l'avant-plan devant un paysage industriel et qui disent, en pointant du doigt: «nous sommes partis de la permanence syndicale qui était là...»

LD — On a fait un choix là aussi. *La Promesse* est une histoire schizophrène qui sépare les corps et le décor. Ce que Roger est en train de faire avec ces immigrés clandestins n'est pas lié à l'histoire que racontent ces décors, ces rues, ces bâtiments dans les paysages... Et ça, on en avait tout à fait conscience. Même si on a mis le plan large au début, avec la camionnette au milieu de toutes ces usines, c'était de l'ironie («la Meuse, big usines, beaucoup money» dit Igor aux clandestins). On sait très bien que tout ça est vide, c'est un peu *Tintin au pays des Soviets*. Derrière, il y a des mecs qui font de la fumée. Il n'y a plus que 8 000 travailleurs, là où il y en avait 40 000 quand même. C'est dans ce genre de décor que l'histoire apparaît peut-être plus cruellement, parce qu'il ne se passe plus grand-chose dans ces décors, cela n'est plus contrebalancé par le reste. C'est comme dans un endroit où il y a plein de types qui zonent dans la rue. Si, à côté de cela, il y a beaucoup de magasins bien éclairés, des gens qui vont, qui viennent, qui vont au cinéma, au restaurant, tout ça est noyé. Mais quand tu n'as dans une rue que dix mecs qui sont en train de dormir dehors, tu ne vois que ça. Pour la scène où Assita est au bord de la route et qu'elle crie qu'elle veut le médecin, une voiture, on avait deux lieux pour faire cela. On est d'abord allés repérer une rue bordée de hauts murs d'usine où on voyait une tradition industrielle, donc une tradition ouvrière, etc. On s'est dit «non, on ne va pas faire ça», parce qu'on



Il restera toujours un survivant pour raconter l'histoire. Bruno Cremer et Luc Dardenne sur le tournage de *Falsch*, 1986. Ph. Ch. Plenus.

elle, qu'en savons-nous? La Shoah, une *Vernichtung* presque parfaite, il s'en est fallu de peu que nul ne puisse la raconter. Et les témoins qui parlent sont dans l'horreur d'avoir été choisis par le mal de survivre pour pouvoir raconter.¹⁴

La promesse et le pardon

«Laissées à elles-mêmes, les affaires humaines ne peuvent qu'obéir à la loi de la mortalité, la loi la plus sûre, la seule loi certaine d'une vie passée entre naissance et mort»¹⁵. La vie quotidienne, dans son automatisme, n'est que «ruine», «destruction». Mais dans ce mouvement inexorable, il y a comme une déviation bizarre, un miracle: la faculté proprement humaine d'agir, «d'interrompre ce cours et de commencer du neuf». Et le miracle qui sauve le monde de la ruine, «c'est finalement le fait de la natalité», la naissance d'hommes nouveaux qui rompent avec le cycle de la mort. Igor dans *La Promesse*, comme Edmund dans *Allemagne année zéro*.

La faculté d'agir est à la fois un défi à la loi du retour du même, et une protection contre elle. Le fond existentiel de toute action, c'est le risque qu'on assume au moment d'affronter les forces de mort; mais son horizon éthique, c'est le sens que l'on donne à sa vie à travers le pardon et la promesse. Comme le dit Lyotard, l'action chez Arendt possède «la vertu d'une rédemption, une vertu que j'appellerais *protectrice*»¹⁶. De même qu'il y aura toujours un survivant pour raconter, il y aura toujours un enfant pour promettre, c'est-à-dire pour commencer, recommencer. L'humanité pourra toujours échapper à l'abandon et au désastre. Il suffit qu'Igor promette à Hamidou, et qu'Assita, dans le dernier plan, pardonne à Igor. Deux grandes scènes d'immobilité dans le film, comme l'a relevé J.-M. Lalanne¹⁷. Deux scènes de résistance au mouvement perpétuel de la vie. Dans la désolation éternelle d'un monde postmoderne rongé par la misère et la laideur, les frères Dardenne pointent, comme Hannah Arendt dans le monde effaré «d'après les camps», l'interstice sans extension, la «brèche», où passe encore — et passera toujours — un peu de sens humain.

«Contre l'irréversibilité et l'imprévisibilité du processus déclenché par l'action le remède ne vient pas d'une autre faculté éventuellement supérieure, c'est l'une des virtualités de l'action elle-même. La rédemption possible de la situation d'irréversibilité — dans laquelle on ne peut se défaire de ce qu'on a fait, alors que l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir ce qu'on faisait — c'est la faculté de pardonner. Contre l'imprévisibilité, contre la chaotique incertitude de l'avenir, le remède se trouve dans la faculté de faire et de tenir des promesses. Ces deux facultés vont de pair: celle du pardon sert à supprimer les actes du passé, dont les fautes sont suspendues comme l'épée de Damoclès au-dessus de chaque génération nouvelle; l'autre, qui consiste à se lier par des promesses, sert à disposer, dans cet océan d'incertitude qu'est l'avenir par définition, des îlots de sécurité sans lesquels aucune

Au fil du fleuve (suite)



Il y aura toujours un enfant pour promettre. *La Promesse*, 1996. Ph. Ch. Plenus.

s'enferme dans quelque chose qui n'est plus que du passé, parce que le décor change, et que le décor qui change c'est celui dans lequel on a mis nos personnages, avec des néons, un décor américain, où le dimanche on travaille, le lundi c'est à louer, le vendredi, c'est racheté par un mec qui fait du transport de déchets et le samedi, c'est racheté par un autre qui vend des ordinateurs. Un lieu qui change sans cesse d'identité. Et là, on a vraiment choisi de mettre Assita, Igor et les voitures dans un décor qui ne raconte rien, si ce n'est sa propre transformation perpétuelle.

EdA — En même temps, dans *La Promesse*, on cadre les mêmes décors que dans *Léon M.* J'ai l'impression qu'on montre ce qui s'y passe une fois que Léon est sorti du cadre en quelque sorte. Léon vient habiter ça avec tout son passé, ses traditions, ses références, tout ce qu'il vient y raconter une dernière fois. Et puis, une fois qu'il est sorti, qu'est-ce qui se passe? Léon n'est plus dans le cadre, il y a des néons, ça change de fonction, etc. Somme toute, c'est l'autre aspect d'une même réalité.

JPD — C'est Roger maintenant.

continuité, sans même parler de durée, ne serait possible dans les relations des hommes entre eux.

Si nous n'étions pardonnés, délivrés des conséquences de ce que nous avons fait, notre capacité d'agir serait comme enfermée dans un acte unique dont nous ne pourrions jamais nous relever; nous resterions à jamais victimes de ses conséquences, pareils à l'apprenti sorcier qui, faute de formule magique, ne pouvait briser le charme. Si nous n'étions liés par des promesses, nous serions incapables de conserver nos identités; nous serions condamnés à errer sans force et sans but, chacun dans les ténèbres de son cœur solitaire, pris dans les équivoques et les contradictions de ce cœur (...). Les deux facultés dépendent donc de la pluralité, de la présence et de l'action d'autrui, car nul ne peut se pardonner à soi-même, nul ne se sent lié par une promesse qu'il n'a faite qu'à soi; pardon et promesse dans la solitude ou l'isolement demeurent irréels et ne peuvent avoir d'autre sens que celui d'un rôle que l'on joue pour soi. » (Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, p. 302.)

¹ Sur cette ultime rencontre, et l'amitié qui lia les deux penseurs pendant les années d'exil, cf. E. YOUNG-BRUEHL, *Hannah Arendt*, trad. J. Roman et E. Tassin, Paris, Anthropos, 1986, p. 210.

² Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», in *Œuvres choisies*, t. 2, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël, 1971, pp. 280 & sqq.

³ Hannah ARENDT, «Compréhension et politique», in *La Nature du totalitarisme*, trad. M.-I. B. de Launay, Payot, 1990, p. 47.

⁴ Hannah ARENDT, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 302.

⁵ Walter BENJAMIN, «Thèses sur la philosophie de l'histoire», p. 280.

⁶ *Ibid.*

⁷ Hannah ARENDT, *La Crise de la culture*, trad. de l'anglais, sous la direction de P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, pp. 41-42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223.

¹¹ *Ibid.*, p. 201.

¹² Jacques TAMINIAUX, «Événement, monde et jugement», in *Esprit*, juin 1985, p. 139.

¹³ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., p. 231.

¹⁴ Jean-François LYOTARD, *Lectures d'enfance*, Galilée, 1991, p. 76.

¹⁵ Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, op. cit., pp. 277-278.

¹⁶ J.-F. LYOTARD, *Lectures d'enfance*, op. cit., p. 70.

¹⁷ J.-M. LALANNE, «Histoire de l'ogre», in *Cahiers du cinéma*, n°506, p. 43.

«Pourquoi n'as-tu pas quitté Berlin?» Christian Maillet et Bruno Cremer dans *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

Le rapport à l'Histoire. *Falsch*, ou la mémoire des survivants

MEM — Par ailleurs, dans tous vos films, on trouve un important rapport à l'Histoire, au sens philosophique du terme. Il s'agit de poser la question de notre rapport à l'Histoire, comment se situer par rapport à elle, comment aussi prendre place dans cette Histoire dont on a le sentiment qu'elle appartient au passé — et donc la question devient: y a-t-il un futur à cette histoire? Cette question-là, explicitement formulée dans *Léon M.*, me semble être toujours à l'œuvre dans *La Promesse*, qui en donne en quelque sorte la réponse. Par ailleurs, on sait que tu as lu Arendt, et il est assez clair qu'on trouve chez elle des éléments qui à nouveau résonnent avec certains aspects de vos films, notamment cette idée, très forte chez elle, et qui est reprise par

Lyotard notamment, qu'il y aura toujours un survivant pour raconter. Arendt survivante — du génocide —, et qui raconte. Cette idée-là, elle est totalement dans *Falsch*, c'est évidemment le texte de Kalisky, mais ce n'est pas par hasard que vous reprenez ce texte: c'est le survivant — des camps — qui vient raconter. En abordant *Falsch*, aviez-vous conscience que la pièce de Kalisky — tout en sortant complètement du cadre dans lequel vous aviez travaillé jusqu'alors, celui de la Wallonie, des luttes ouvrières, etc. —, que ce texte-là, malgré tout, parlait «de la même chose», mais dans un autre cadre, dans un autre contexte, où l'on retrouvait ces figures déjà évoquées du résistant, du survivant, de «l'homme du possible»?

LD — Oui, mais pour expliquer ça, je voudrais faire un détour, dire un mot de la classe ouvrière, et d'Hannah Arendt. La classe

ouvrière, pour nous, bien sûr elle est wallonne, elle est ancrée; mais c'est l'universel qu'elle portait, qui nous intéressait; et les individus qu'on a rencontrés, Léon, Edmond, ce sont des gens qui ont un discours universel et là, le marxisme ne s'était pas trompé en voyant dans la classe ouvrière la possibilité d'un universel. Parce qu'ils le sont dans leur vie, dans leur manière de voir, dans leurs gestes, dans leurs comportements éthiques, si je puis dire, de solidarité, etc. Cet universel vivant, ce sont eux qui l'incarnent, et c'est ça qui nous a intéressés. Et je pensais à Arendt parce qu'elle a dit que l'expérience de la démocratie au XXe siècle, c'est là qu'elle a été vécue, dans la classe ouvrière, dans les débats, dans les assemblées syndicales, dans les conseils ouvriers... C'est ça qui nous importait, c'était cette universalité, cette leçon d'universalité qu'il y avait chez eux. Dire qu'un Noir, c'est

Adolphe NYSENHOLC

Falsch, la culpabilité du fils

L'adaptation cinématographique de la pièce *Falsch* de René Kalisky par les frères Dardenne m'interpelle fortement. L'arrivée en avion fait rêver. Les Falsch voient le fils prodigue leur tomber du ciel. Et je préfère, au dancing, comme lieu de la rencontre, l'aéroport. Un *no man's land*. Entre ciel et terre. Un lieu de transit, pour Juifs errants, des âmes en peine revenues de la mort. Et l'avion en profondeur de champ restera comme une invitation muette au départ, comme l'engin qui aurait pu les arracher à la déportation.

Leurs retrouvailles virent au bal des maudits. Ce sera *Les Damnés* (Visconti) chez les Juifs.

Falsch est un film qui réussit son climax. Bruno Cremer, le fils; Christian Maillet, le père; Gisèle Oudart, la mère; Nicole Colchat, la tante, au moment de leur plus grand affrontement, sont criants vérité.

Cette famille juive allemande s'entredéchire encore, quarante ans après leur mort... Ils se reprochent entre eux la Shoah! — pas moins. Ils restent vicieuses, ils ont introjecté les stigmates de la persécution, ils se persécutent l'un l'autre... Ils sont devenus leur propres bourreaux.

La haine des personnages entre eux est terrible. La mère, Rachel, déteste encore sa sœur, Mina, qui l'a trompée avec son mari. Et Mina en veut toujours à sa sœur de l'avoir exploitée en servante. Le père ne supporte pas le rire méchant de sa maîtresse... Et la mère a tant de ressentiment vis-à-vis de son époux qu'elle lui fait grief de sa propre mort et de celle de leurs enfants. «Ma dernière pensée a été une pensée de haine contre toi, Jacob», lui dit-elle. «Pourquoi sommes-nous restés à Berlin?» Elle lance les accusations. On peut en lire l'effet par un travelling latéral sur chaque membre de la famille rassemblée, immobile, devant l'avion qui aurait pu les emporter, et sur la passerelle duquel se trouvent déjà les trois fils. Il aurait suffi de les suivre. Joe, le fils survivant, revenu de New York à leur rencontre — dans ce rendez-vous avec ses morts — prend le relais. Il harcèle lui aussi le père: «J'ai voulu comprendre tes raisons... Pourquoi les as-tu menés à la mort?...»

Et tous de s'acharner. Certes, Joe sentira qu'il est injuste. Il apprendra que c'est grâce à sa tante que lui et ses deux frères ont pu partir aux États-Unis, à temps... La mère a honte de sa haine contre sa sœur, qui a sauvé trois de ses enfants... Et Joe, en vivant, se rend compte qu'il n'a pas fait mieux que son père en mourant; lui, il n'a même mené personne à la vie. «Je suis le dernier des Falsch», confesse Joe. Ils espéraient tous en lui, pour qu'il soit le garant de leur mémoire, et qu'il perpétue le nom. Mais il n'a pas d'enfant: avec lui, la Shoah sera parfaite. Et il prend son père dans ses bras. Alors, celui-ci a cette parole touchante, posthume: «Tu m'aimes encore...» Joe a pardonné à Jacob. Il est comme son père. Dans sa rage, c'est lui-même qu'il accusait.

L'amour final du fils pour son père rachète son erreur de jugement. Qu'était-il lui-même pour se poser en justicier? Le fils cesse d'être l'antisémite de son père. Il tombe dans ses bras.

La réception du film dans les journaux escamote le problème central de la culpabilité. Seule *La Cité* ouvre ses colonnes aux frères Dardenne pour s'exprimer à ce sujet. Ailleurs, on en fait l'économie. Et je me demande si dans une certaine mesure ce ne serait pas du révisionnisme passif. Je ne dis pas que les journalistes muets sur la question sont des négationnistes. Loin de là. Mais on ne peut que constater que l'on n'en parle guère, ou l'on se contente de laisser le fils accuser son père, fort du fait que l'auteur de la pièce était lui-même juif.

Certes, la question sur laquelle repose tout le récit est «pourquoi tu n'as pas quitté Berlin?». Seulement elle implique que le père non seulement se serait laissé mener à l'abattoir avec les siens, comme des moutons, mais qu'il

Au fil du fleuve (suite)

un homme, pour le dire simplement, qu'un Juif est un être humain — contrairement à ce que disaient les nazis — et ça, c'est la classe ouvrière qui en a été porteuse plus que tout autre au XXe siècle, de ce discours qui refusait la différence comme barrière infranchissable, la non-communication, qu'on voit aujourd'hui réapparaître. La classe ouvrière, on n'a jamais dit ça, c'est vrai: voilà, tu es Italien, tu viens peut-être d'un patelin très catholique, tu n'oses pas aller dans une grève parce qu'elle est communiste, on a connu des Italiens comme ça. Mais le gars, ça lui posait un problème moral de ne pas participer à cette grève menée par les communistes, ou les socialistes. Ce catholique italien, son histoire était plus forte que son éducation, mais ça lui posait problème, et il n'était pas exclu du mouvement pour autant. Donc nous, on ne s'est pas dit, après la Wallonie, maintenant on va s'intéresser à la Shoah, à Auschwitz. Non, en s'intéressant à la classe ouvrière, on s'intéressait aussi à quelque chose d'universel. Le rapport, c'est la mémoire. La Shoah, c'est un trou dans le XXe siècle. Dans notre parcours à nous/qui voulions justement construire une mémoire, c'était un moment essentiel. Vu après coup, on n'a pas dit bon, attention, dans la construction de la mémoire, on ne doit pas oublier ça et ça, non, mais on était habité par ce que j'ai appelé un devoir tout à l'heure, on peut appeler ça autrement, je ne sais pas, un engagement peut-être, une sorte de parole qu'on s'était donnée à nous-mêmes. Le projet sur Bloch, c'était ça aussi, on ne l'a pas fait mais on parlait de ça, à propos de l'interview de Lévinas dans le film. On réparait de la mémoire des victimes, du droit de pardonner ou pas, tout ça était présent dans ce qu'on voulait faire autour d'Ernst Bloch. Donc, avec *Falsch*, on a posé ce problème de la mémoire et de la justice rendue aux victimes, il y avait une continuité avec le tra-



«Pour que tu assures la survivance de notre nom.» Christian Maillet dans *Falsch*, 1986. Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

vail précédent. Bloch a été fort critiqué, notamment par Adorno parce que dans son «utopie», la mémoire n'intervenait pas, il était confiant, peu importe le passé, finalement, on arrivera au bout. Et pour construire une société juste, il faut garder la mémoire de l'injustice: la justice est-elle possible sans la mémoire de tous ceux qui sont morts dans le combat contre l'injustice, ou qui ont souffert? Mémoire et justice sont liées. Se souvenir de quelqu'un, c'est se souvenir de ce qu'il a enduré, de son combat, de sa résistance... et du fait qu'il a été exterminé.

MEM — *Falsch*, de ce point de vue, parle aussi de l'utopie perdue, d'une certaine façon...

LD — Le lien avec les autres films, c'est qu'on ne parle pas des vainqueurs, on n'a jamais parlé des vainqueurs, on a toujours parlé des vaincus. Et les *Falsch*, ce sont des vaincus, vainqueurs certainement dans leur attitude, dans le fait d'oser encore reparler de tout cela, quarante

les aurait menés lui-même. Juif, fier d'être allemand, il aurait fait l'Allemand! Et, puisque trois de ses fils ont pu s'en aller, lui, en restant, aurait collaboré à sa propre perte. Bref, ce sous-texte déculpabilise tout le monde. On le sait, les victimes, c'est toujours leur propre faute. Et on est d'autant plus à l'aise que c'est un Juif lui-même qui le dit.

Cette interrogation fondamentale sert efficacement de ressort dramaturgique. Mais elle manque de pertinence concernant la réalité historique. Elle vaut pour cette pièce, où elle a une fonction; elle veut dire quelque chose pour la famille en question, elle n'est pas universalisable. Imaginez un survivant revenant d'outre-Atlantique en Pologne, dans un pauvre petit village des environs de Varsovie ou de Lublin, et qui viendrait reprocher à son paternel de ne pas s'être enfui à temps? Ce serait monstrueux. La masse des Juifs polonais vivait dans la misère.

Pas question de se payer une fugue loin ailleurs. Et quels pays étaient candidats à intégrer trois millions d'étrangers? On voit que la pièce de Kalisky est particulière. Elle est circonscrite à la vie de telle famille juive appartenant à la bourgeoisie de Berlin. Mais elle n'est pas une «métaphore du peuple juif»³. Les *Falsch* n'ont pas en leur sein un partisan. Or, parmi les premiers à s'être engagés dans la résistance, il y avait beaucoup de Juifs. N'avoir pas parmi les siens un révolté armé, c'est faire oublier que dans toute l'Europe la seule insurrection contre les nazis a été l'héroïque soulèvement du ghetto de Varsovie, sans parler de la mutinerie à Treblinka, et le dynamitage par un sonderkommando d'un four crématoire à Auschwitz. Croire que les *Falsch* représentent tout le peuple d'Israël est fausser la vision de l'histoire. C'est contribuer au cliché des moutons menés...

En voyant Macbeth, qui massacre tous les prétendants au trône, dont ceux qui lui sont le plus proches, personne ne pense qu'il y a là une reproduction en modèle réduit de toute la nation à laquelle il appartient. *Falsch*, qui est un modèle sur le plan du spectacle, ne peut prétendre à être un exemple sur la scène du monde.

Les frères Dardenne ont découvert que les Juifs d'une famille n'étaient pas aussi unis que le préjugé le laisse croire⁴. De même, on peut se rendre compte que le peuple de la diaspora n'est pas un monolithe; chaque survivant a son histoire; c'est chaque fois un autre cas de figure. Le peuple juif est une mosaïque, et cette pluralité le sauve. Continuons à aimer dans le film comme dans la pièce une œuvre forte. Mais la présenter comme un commun dénominateur à la diversité infinie des expériences c'est risquer de révolter tous ceux qui ne pourraient pas se reconnaître en elle.

L'attitude de Kalisky vaut pour lui; il reste cohérent avec lui-même. Elle n'empêche pas celle d'un Elie Wiesel qui, déporté, lui, avec son père, n'exprime, dans *La Nuit*, aucune rancune.

Il faut donc se réjouir que les frères Dardenne aient adapté le texte à l'écran. Leur version est passionnante. Ils se sont sincèrement impliqués dans la souffrance de cette famille, y joue Millie Dardenne dans le rôle de la petite fille, Bela — enfant dont Mina évoque le dernier cri... Et je connais le parcours philosophique de Luc Dardenne, qui, révolté par le silence de Heidegger, a étudié Lévinas, et lui et son frère ont écrit un scénario pour un portrait d'Ernst Bloch.

Eux qui ont conscience que chacun dans la famille *Falsch* a raison⁵ sont les premiers à rejeter ceux qui ne retiendraient que le point de vue de l'un des membres contre les autres⁶, comme Joe criant à Jacob «Pourquoi tu n'as pas quitté Berlin?». Joe, le fils sauvé malgré lui, sait bien que ce n'était pas son père les nazis! Certes, son père a eu tort de croire dans l'Allemagne, mais cette loyauté était tout à son honneur, même si c'était insensé. Pire que de nier les chambres à gaz serait d'en accuser les gazés eux-mêmes.

Les Dardenne montrent alors que, dans *Falsch*, le procès du père est *in fine* un faux procès. C'est de fait le fils qui ne supporte plus sa culpabilité d'avoir laissé tomber les siens, de ne pas avoir été là pour les protéger. Et il se décharge en chargeant son père, lequel a préféré emporter sa femme dans la mort; plutôt que de laisser la mère à son fils!

Les auteurs du film font voir en quoi les *Falsch* sont avant tout humains. On sent leur affection pour chacun d'eux. Ils n'accepteraient pas qu'on puisse tirer de leur œuvre la leçon que la Shoah serait un auto-génocide. Ils montrent au contraire combien l'Holocauste reste tragique, encore si longtemps après, d'autant plus tragique que certains des survivants peuvent se sentir, sans raison, coupables, eux, de la disparition des leurs. Car la mémoire est faite d'oubli, et le survivant ne peut faire revivre les morts. Il peut ainsi se croire l'allié objectif des bourreaux, dont il continuerait, malgré lui, l'œuvre... Le film *Falsch* ne cherche pas à déculpabiliser les Gentils, en faisant de la Shoah une affaire juive. Comme si les victimes avaient contribué à leur mort... Non, les réalisateurs nous font plutôt prendre conscience, par ce psychodrame, de la culpabilité paradoxale des survivants. «Pardon à tous, dit Joe aux siens, d'avoir survécu.»

¹ Ceci n'a pas été exprimé dans la presse, à la sortie du film. Et il me paraît salutaire de l'analyser. J'ai eu la chance de pouvoir m'en expliquer à Luc Dardenne, qui s'est montré très ouvert à un tel débat.

² Fernand DENIS, 20/01/1987.

³ In «Entretien» des réalisateurs avec Jacqueline AUBENAS, dossier, Éd. Yellow Now, 1987, p. 17. Cf. encore la presse à la sortie du film: «La famille *Falsch* représente toute la diaspora», in F. Denis, *art. cit.*; «Famille exemplaire d'un peuple», in Serge MEURANT, «Festival», dossier de presse; «Une moralité de notre siècle», Jacques DE DECKER, *Le Soir*, 18/03/1987; «Aventure à la fois individuelle et collective, psychologique et historique, dont les héros pour particuliers qu'ils soient, incarnent et symbolisent une tragédie universelle», Théodore LOUIS, *La Libre Belgique*, 18/03/1987.

⁴ In F. DENIS, *art. cit.*

⁵ In Gilda BENJAMIN, *Regards*, bimensuel juif de Belgique, 1987.

⁶ Lettre que Luc Dardenne m'a adressée le 2/12/1996.



«Pardon à tous d'avoir survécu.» Bruno Cremer dans *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

ans après, c'est une victoire aussi, une victoire éthique, une victoire morale, mais ils ont été vaincus par l'Histoire, supprimés physiquement — et nos militants, écartés, quand même. Ils n'ont jamais participé aux réjouissances finales, pour autant qu'il y en ait eu. Ils ont toujours été mis à l'écart et pourtant, nous, ce qu'on voulait dire, c'est que c'est eux qu'il faut écouter.

MEM — L'idée d'utopie, dans *Falsch* comme dans tout ce qui peut avoir trait à la judéité, c'est quand même aussi l'idée de Terre promise. Je ne sais plus quel personnage est retourné en Terre promise, et puis l'a quittée.

JPD & LD — Oui, il avait trop chaud. Il faisait trop chaud en Israël et il est revenu à Berlin, où les autres s'étaient fait arrêter. Kalisky était fort, quand même, oser dire ça, écrire ça... Il ne faisait pas l'unanimité, il était provocateur... Ses personnages sont beaux, parce qu'ils disent toute la vérité.



Jean-Pierre Dardenne au magnétoscope, Luc Dardenne à la perche, Stéphane Gatti à la caméra. Tournage à Milan de *R... ne répond plus*, 1981.

Photo René Begon.

Au fil du fleuve (suite)

Un lien social noyé

GVC — Vous n'aimez pas trop Ken Loach, je crois, disons, ce n'est pas une référence pour vous.

LD — Si, simplement, il y a des films qu'on adore (*Look and Smiles*, *Kes*, *Family Life*, *Riff-Raff* et *Raining Stones*) et d'autres qu'on aime moins.

GVC — *Raining Stones*, par exemple. C'est un film que j'admire beaucoup, et là on voit d'où vient le personnage et aussi d'où viennent les personnages qui réagissent mal, et pourquoi. Il y a davantage de tissu social. Ici, je trouve que Roger en est détaché.

JPD — Roger n'est pas détaché de toute situation sociale. Il a un petit appartement dans un HLM,

il a une manière de s'habiller, un accent. C'est aussi pour ça qu'on a choisi Olivier Gourmet.

GVC — Oui, mais justement, il y a des choses qui font qu'on est là, qu'on est comme ça. Dans *La Promesse*, il n'y a pas de regard sur ce qui peut générer ce genre de personnage, ce qui permet qu'il existe.

LD — On commence l'histoire avec lui qui est déjà égaré.

GVC — Il est égaré et son seul rapport social, c'est évidemment le chômage. Sinon rien d'autre. On ne voit pas d'où il vient, il est sans histoire. Mais alors je me demande dans quelle mesure ça ne devient pas un film moral, où on critique un personnage simplement parce qu'il est amoral.

JPD — Là, je ne suis pas d'accord parce que sans parler de lester le personnage socialement, moi je crois qu'il l'est, qu'il a des rapports sociaux. Son rapport social se fait à travers l'argent et il n'a pas de discours pour légitimer le trafic d'argent. Avec son fils aussi, quand il va au café chantant. Pour se réconcilier avec lui, il lui fait des cadeaux pour qu'il soit comme lui et il lui donne de l'argent, tout le temps. Le lien social de Roger, c'est le fric. Une autre chose que je voulais dire, c'est que nous avons essayé que cette figure de Roger soit la plus « humaine » possible. C'est le mal dans sa banalité, ce n'est pas un extraterrestre, ce n'est pas un monstre. On a voulu que ce soit quelqu'un qui soit le plus banal possible et auquel le spectateur puisse même aussi, à certains moments, s'attacher. Lors de

Filmer la dissidence

L'écriture documentaire

Le milieu des années 70 vit apparaître en Belgique une pratique active de la vidéo d'intervention sociale, entre autres grâce au développement des télévisions locales. Beaucoup croyaient fermement alors aux vertus démocratiques du nouvel outil, à sa capacité de libérer une parole jugulée par les médias dominants, celle des gens ordinaires. Dans ce pays, comme en France, l'utilisation de la vidéo s'est faite le plus souvent sans aucune réflexion critique sur la technologie et au mépris de toute considération esthétique. Alors que le cinéma militant qui s'était développé depuis les années 60 faisait l'objet d'une sérieuse remise en question¹, la vidéo d'intervention sociale lui empruntait sans l'interroger le présupposé selon lequel l'importance politique du message suffisait à en justifier l'intérêt. Des questions aussi importantes que celle de la difficulté de réception par le public d'une production formellement rébarbative, ou celle de l'égalité de la parole dans le cadre de productions collectives, ne furent pas posées. Le refus, de la part des praticiens de la vidéo engagée, de considérations théoriques et formelles reposait sur la conviction qu'elles nuiraient à l'émancipation de la parole, à la spontanéité et à l'authenticité des messages produits.

La démarche de Jean-Pierre et Luc Dardenne fut différente. Leurs réalisations furent le lieu d'une réflexion théorique sur le discours militant et sa représentation filmique et se sont nourries de la fréquentation d'œuvres réalisées par ces figures majeures du cinéma politique que furent Jean-Luc Godard et Chris Marker. En réalisant *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, les Dardenne étaient à la recherche d'une écriture qui corresponde à leur projet politique: transmettre la mémoire des luttes ouvrières sans générer ou entretenir des mythes révolutionnaires.

Conserver, grâce à la vidéo, la mémoire des luttes ouvrières lors des grèves de 1960 constituait pour Jean-Pierre et Luc Dardenne un geste politique sur lequel ils s'exprimèrent clairement: il s'agissait de «confronter notre présent, notre actualité et les utopies révolutionnaires, les espérances sociales portées par notre Histoire. Confrontation, dialogue ou monologue entre des vivants, souvent des vivants et des survivants.»²

Leur réalisation s'inscrivait dans l'optique d'une pratique engagée de l'audiovisuel telle que la revendiquait Foucault en 1974 dans un entretien sur les rapports du cinéma à l'Histoire accordé aux *Cahiers du cinéma*³. Le philosophe constatait la disparition de la culture ouvrière dans les années 70, et l'imputait à une volonté des pouvoirs d'amoindrir la faculté de résistance des classes populaires: «La mémoire, observait-il, est quand même un gros facteur de lutte (c'est bien en effet dans une espèce de dynamique consciente de l'histoire que les luttes se développent), si on tient la mémoire des gens, on tient leur dynamisme. (...) Les gens — je veux dire ceux qui n'ont pas droit à l'écriture, à faire eux-mêmes leurs livres, à rédiger leur propre histoire —, ces gens-là ont tout de même une manière d'enregistrer l'histoire, de s'en souvenir, de la vivre et de l'utiliser... Or toute une série d'appareils ont été mis en place (la «littérature populaire», la littérature à bon marché, mais aussi l'enseignement scolaire) pour bloquer ce mouvement de la mémoire populaire. Et on peut dire que le succès de cette entreprise a été relativement grand. Le savoir historique que la classe ouvrière a d'elle-même ne cesse de se rétrécir.» D'où, concluait Foucault, l'urgence pour le peuple à résister à cet effritement de la mémoire, à cette amnésie programmée par les pouvoirs en s'emparant de l'image «comme d'une pièce à conviction» et en «constituant ainsi ses propres archives».

Au fil du fleuve (suite)

cette scène où il chante avec le fils, pour nous, ils sont attachants tous les deux, et on trouve formidable qu'on puisse s'attacher à un type qui, il y a trois minutes, vient d'enterrer un gars. Roger, on a voulu qu'il soit une possibilité de chacun d'entre nous.

EdA — Je crois que finalement c'est complètement illusoire de croire que des personnages viennent de nulle part. On est toujours rattaché justement au social, on ne peut pas faire autrement. Je crois que Roger «sonne plus juste» dans la société moderne en ce sens qu'on a l'impression qu'il ne l'est pas, «rattaché». Je veux dire, on manque un peu de points de repère par rapport à lui comme par rapport à nous-mêmes, on est toujours un produit social mais sans plus s'en rendre compte, il n'y a plus de liens évidents, il n'y a plus de détermination apparente. Tout semble flottant — même si rien ne l'est. Finalement il y a un type de rapports sociaux, très particulier, mais il y en a un, il y en a toujours un chez tout le monde, perdu, noyé. Il n'est plus apparent, contrairement à ce que montre *Raining Stones*, il est latent.

LD — On a pensé le personnage de Roger comme une figure possible de ce qu'est devenue la classe ouvrière aujourd'hui, c'est-à-dire des individus sans lien de solidarité, seuls, voués à se débrouiller avec les moyens du bord lorsque la crise économique a mis plus de 30% de la population au chômage.

Au fil du fleuve (suite)

Des personnages
«modernes»

JPD — Si nos personnages n'ont pas d'arrière-plan, sans doute pour les raisons que tu as invoquées, c'est aussi parce qu'il nous semblait tout bêtement qu'au niveau dramaturgique, au niveau de l'histoire à raconter, les personnages seraient plus forts s'ils ne pouvaient pas s'arc-bouter sur la mémoire. Ce sont des personnages «modernes», d'une insoutenable légèreté. Roger n'a rien à transmettre à son fils, si ce n'est des règles de conduite pour ne pas se faire coincer quand on fait des trucs à ne pas faire. Et puis l'amour qu'un père peut donner à son fils. Cela ne nous semblait pas juste, dramaturgiquement parlant, que l'attitude d'Igor soit déterminée par une voix extérieure, une voix de la conscience, qui aurait fait l'épreuve de l'Histoire. Ça ne nous semblait plus juste, en tout cas par rapport au film et par rapport à aujourd'hui.

EdA — Cependant, même si sa conscience ne lui est pas dictée, Igor a besoin d'un révélateur extérieur qui fasse dé clic. Ce n'est pas spontané.

JPD — Voilà, c'est Assita. Mais ce n'est pas dans un discours.

LD — Et le monde a changé.

AFL — Si Roger et Igor sont des personnages sans mémoire, par rapport aux films précédents, ce sont aussi des personnages qui sont sans collectivité derrière eux, alors que précédemment, vous racontiez des histoires exemplaires...

JPD — Où résonnait toute une collectivité.

AFL — Mais le rapport à la collectivité a lui aussi été modifié. La prise de parole, toujours individuelle, prend racine dans des contextes qui sont très différents: d'une part une collectivité, un



Ne pas donner cours au seul discours militant. Lorsque le bateau de *Léon M.* ..., 1979.

Enregistrer dans *Léon M.* les témoignages d'anciens militants ouvriers, acteurs des grèves de 1960 à Liège et dont le passé était menacé d'un oubli imminent, assembler les images éparses et appelées à disparaître du conflit social, c'était donc pour les Dardenne contribuer à la sauvegarde du patrimoine collectif de la classe ouvrière belge et entretenir la possibilité de luttes révolutionnaires à venir. Le projet n'était pas sans difficultés. En effet, il apparaissait clairement à la fin des années 70 que les luttes révolutionnaires ne pouvaient plus être ce qu'elles avaient été auparavant. La prise de conscience de la fin du marxisme classique imposait d'envisager désormais différemment le combat social. Cornélius Castoriadis l'avait bien vu lorsqu'il affirmait dès 1963: «La ruine du marxisme c'est la ruine d'un certain type de liaison entre les idées, comme entre les idées et la réalité ou l'action. En bref, c'est la ruine de la conception d'une théorie (et plus même, d'un système théorico-pratique) fermée, qui a cru pouvoir enclore la vérité, rien que la vérité et toute la vérité de la période historique en cours dans un certain nombre de schémas prétendument "scientifiques". Avec cette ruine, c'est une phase de l'histoire du mouvement ouvrier, et il faut ajouter, de l'histoire de l'humanité, qui s'achève.»⁴

Le danger qui guettait une réalisation comme *Léon M.*, c'était de perpétuer des mythes révolutionnaires obsolètes et d'encourager une fuite dans le passé à une époque où chacun devait affronter le présent et faire preuve de créativité, «de lucidité et de courage devant l'inconnu, dans sa vie personnelle»⁵. Comment évoquer le passé sans permettre aux spectateurs de s'y réfugier pour ne pas faire face au présent? Telle est la question à laquelle Jean-Pierre et Luc Dardenne se trouvaient confrontés. Ils ne pouvaient laisser libre cours au seul discours militant, un discours où les fantasmes révolutionnaires s'exprimaient avec force. Il fallait le relativiser, le mettre en perspective, prendre à son égard une distance critique. En même temps, les vidéastes voulaient éviter le rapport autoritaire à la parole des sujets interviewés qu'instaure dans nombre de documentaires un commentaire *off* «objectif» et neutre (la voix du maître). Si Jean-Pierre et Luc Dardenne resentaient la nécessité de confronter leur parole dans ce film à celle des interviewés, ils avaient aussi une volonté très ferme de respecter les sujets filmés, de leur accorder un statut identique au leur. Il ne s'agissait pas pour eux d'assigner une signification à la parole des ouvriers mais de faire dialoguer deux points de vue sur les grèves, le leur et celui des militants, d'installer entre eux un rapport dialectique. À la recherche d'une écriture nouvelle, ils imaginèrent de développer parallèlement au discours des ouvriers un commentaire de

style lyrique qui questionne le passé à partir du présent, qui s'interroge sur l'avenir du mouvement ouvrier sans apporter de réponse définitive. Alors que la parole des ouvriers dans *Léon M.* dit et nourrit le mythe révolutionnaire de nouveaux récits, alors que les images d'archives glorifient les luttes en montrant les moments forts, le commentaire *off* médite sur l'avenir alors incertain des utopies. De la tension entre les deux discours devait résulter une mise à distance du spectateur par rapport aux propos des militants.

Le dispositif fonctionne-t-il bien, cette stratégie filmique est-elle efficace? Il n'est évidemment pas possible de répondre à cette question très générale. Ce que l'on peut affirmer, c'est que, lorsqu'ils furent confrontés au film quelques mois après sa réalisation, les anciens militants n'ont guère prêté attention aux propos critiques des vidéastes; la vision de *Léon M.* a véritablement déclenché chez eux, à nouveau, l'expression d'un discours passionné et mythifiant sur les luttes. Il semble que le commentaire poétique, beau mais aussi sobre et tout en retenue n'ait pas été en mesure de tempérer, tout au moins auprès d'un certain public, la charge affective très forte de la parole des témoins de la grève et la puissance des images comme empreinte, comme trace du réel. Le questionnement sur les mythes révolutionnaires que les Dardenne voulaient susciter n'a pas véritablement eu lieu. Aujourd'hui encore, lorsque l'on revoit certaines séquences du film, comme celle qui juxtapose un plan sur un ouvrier, place Saint-Lambert à Liège, désignant du doigt un lieu précis et disant: «C'est là que se trouvait, le 14 décembre 1964, André Renard qui parlait», et une image d'archives du leader s'adressant à une foule dense et unie de travailleurs en grève, l'émotion surgit et ouvre le champ à la nostalgie.

La question des rapports du cinéma au mythe a beaucoup préoccupé Chris Marker lors de la réalisation, deux ans avant *Léon M.*, du *Fond de l'air est rouge*, un film de montage qui retrace l'itinéraire de la gauche internationale au cours des années 1967-1970, en rassemblant des images d'archives d'origines diverses mais qui avaient en commun d'être menacées de disparition, d'être appelées à sombrer dans l'«immémorial collective» pour constituer notre «refoulé en images»: les chutes des films réalisés par des cinéastes militants et les images instantanées des actualités télévisées.

La position de Marker à l'égard des images d'insurrection est ambiguë dans ce film. Il y rend hommage aux cinéastes qui, en filmant les luttes, ont résisté «aux pouvoirs qui nous voudraient sans mémoire», mais en même temps il y amorce une réflexion critique sur la pratique militante du cinéma qu'il poursuivra dans ses films postérieurs.

Marker a recours à diverses stratégies destinées à induire chez le spectateur une distance critique par rapport au représenté: la confrontation de diverses voix *off* (par exemple l'alternance, dans la séquence consacrée à mai '68, de commentaires radio de l'époque et de la voix d'une femme qui se souvient de l'événement une dizaine d'années plus tard), l'usage du son comme contrepoint de l'image, la colorisation qui inscrit à même la pellicule le statut de représentation de l'image et lui enlève un peu de son caractère analogique. Ainsi, les images «se donnent pour ce qu'elles sont, des images, pas la forme transportable et compacte d'une réalité déjà inaccessible»⁶.

Ce n'est pas seulement par refus d'un passéisme nuisible à l'action politique véritable que Marker cherche à établir, comme le feront après lui les frères Dardenne dans leur film, un recul critique du spectateur par rapport aux images de combat mais parce qu'elles lui paraissent porteuses d'un leurre, falsificatrices. Méditant sur sa propre expérience de cinéaste militant, il fait son autocritique et reconnaît avoir délibérément usé du cinéma et de la partialité de la vision qu'il autorise pour grossir l'événement documenté, en amplifier la portée. Ainsi, en filmant en gros plan le visage ensanglanté du seul manifestant blessé lors de la marche sur le Pentagone d'octobre 1967, a-t-il fait apparaître comme une victoire du mouvement contre les forces de l'ordre une action qui n'en était pas une: aucune résistance n'avait en fait été opposée par les policiers à l'approche du monument par les protestataires. Mais ce qui inquiète véritablement Marker, ce ne sont pas ces tromperies intentionnelles, c'est le fait que, involontairement, il favorisa par ses images d'autres mensonges politiquement dangereux. Par exemple, croyant pro-

Au fil du fleuve (suite)

groupe de résistants constitué etc.; et d'autre part un rien, un vide, simplement un personnage à deux têtes: Igor et son père... Et puis, tout à coup, de ce rien, de ce personnage hybride, Igor se détache, prend conscience qu'il y a une morale qui fonde tout son individu pour le futur.

JPD — Mais ce n'est pas un personnage de la tradition ouvrière qui lui dit: «tu ne dois pas faire ça». Assita, la femme, le lui dit, mais c'est une étrangère fraîchement arrivée.

MEM — Oui, mais elle a un passé, qu'elle a perdu en quelque sorte. Assita a conscience d'avoir perdu quelque chose, alors qu'Igor n'a pas cette conscience.

JPD — Igor et elle ne communiquent pas, ils restent étrangers l'un à l'autre. Quand Igor voit tous les trucs qu'elle fait avec le devin, toute cette tradition, il ne rentre pas dedans. Chacun reste quand même dans sa sphère culturelle.

LD — Ça, c'est autre chose. Une culture ne peut pas juger une autre culture, mais la morale peut juger une culture quelle qu'elle soit.

MEM — La morale peut juger une culture?

LD — Au nom d'une culture, on ne peut pas condamner, mais au nom d'une morale plus universelle, on peut condamner. Ce qui se passe entre Igor et Assita est quelque chose de moral, ce n'est pas quelque chose de culturel. Dire la vérité ou ne pas la dire, ce n'est pas quelque chose qui relève d'un particularisme culturel.

Au fil du fleuve (suite)

Le temps de l'Utopie

EdA — Une chose m'a frappé : le rapport au temps. Dans chaque film, jusque et y compris *Je pense à vous*, il y a tout le poids de ce passé qui implique que l'on se souvienne, et que l'on maintienne un système de valeurs à perpétuer d'une manière ou d'une autre. Dans *La Promesse*, il n'y a plus cela du tout, mais ce qui tient à la fois le film et lui donne son titre, c'est un projet, ce n'est plus la référence au passé, c'est une promesse, c'est-à-dire quelque chose à tenir ou qui nous tient pour l'avenir.

LD — Oui et non parce qu'une promesse, c'est une unité, un contrat passé, passé dans le sens de « passer » et passé dans le passé. Igor est quand même un personnage qui garde la mémoire, sous la forme de la culpabilité, qui est une forme de mémoire : il se sent coupable au fur et à mesure qu'il côtoie cette femme. Ce n'est pas une mémoire collective, c'est une mémoire individuelle, morale.

EdA — Mais cela aurait très bien pu s'arrêter à la culpabilité. Ce qui fait la mémoire, c'est la prise de conscience : il n'est pas obligé de faire ce qu'il fait. Il pourrait s'en tenir à la culpabilité mais là, il bascule et dit : « Bon, ça guidera mes actes dorénavant », et cela le met en route, il suit une piste. Ce projet n'est pas présent chez les autres. Par exemple, Léon, visiblement, ne sait plus, il cherche, il tourne un peu comme la mouette.

JPD — Oui.

MEM — Dans l'idée même d'utopie qui était au centre de *Léon M.* et que vous êtes allés chercher chez Ernst Bloch, il y a cette superposition d'un temps passé, d'un temps présent et d'un temps futur. Cela donne tout un travail sur le temps, jusque dans la mise en scène de la bande, par exemple la scène

mouvoir la cause révolutionnaire en filmant les locaux de la gendarmerie en feu en mai '68, il servit les intérêts du pouvoir. Il apprit en effet *a posteriori* que les forces de l'ordre avaient elles-mêmes incendié les commissariats pour susciter l'hostilité du public envers la gauche. L'image est suspecte parce que le réel n'est pas fiable, suggère Marker.

Cette question de l'indécidabilité du réel est en fait soulevée dès le prologue du *Fond de l'air est rouge*. Constitué par un montage rapide, sur une musique de Luciano Berio, d'images de combats (poings levés, visages tendus, polices armées, corps blessés), il pourrait apparaître à première vue comme un hommage aux luttes politiques livrées au cours d'une dizaine d'années. Mais à y regarder de plus près, autre chose s'y joue. En associant des images de deuil, de résistance et de répression du *Cuirassé Potemkine*, et celles de films militants tournés en Allemagne, en Belgique, au Japon, en Inde et aux États-Unis, Marker nous invite à les comparer. Il montre combien elles sont semblables les unes aux autres, presque interchangeables, commutables, ce qu'il prouve d'ailleurs en montant en continuité des images du *Potemkine* et des images de luttes des années 60-70. Les soldats tsaristes du film d'Eisenstein tirent sur les militants du futur.

Ce prologue semble résulter de la méditation d'un monteur qui, placé face à une multitude d'images toutes semblables, s'est interrogé sur leur étonnante similarité. Comment expliquer leur ressemblance sinon par le fait qu'elles sont toutes calquées sur le même modèle, le *Potemkine* et sa fameuse séquence des escaliers d'Odessa. Marker fait ici allusion à un processus de réversion entre la fiction et le réel souvent commenté depuis. Les militants modèlent leurs attitudes sur le gestus des acteurs d'un film préexistant. Leurs postures obéissent à un scénario préétabli, le « réel » est le remake d'un film antérieur et les cinéastes qui pensaient appréhender par leur film la réalité des luttes saisisaient en fait des mythes révolutionnaires et contribuaient à les perpétuer.

Le fond de l'air est rouge est, on le voit, marqué par un scepticisme envers le cinéma politique, ancré dans une perte de confiance dans le réel et dans le regard comme moyen de connaissance du monde.

Même s'ils s'inquiètent eux aussi de l'effet des images qui livrent de l'événement une vision mythique et appellent à une réflexion sur l'écriture documentaire, les Dardenne croient encore, lors de la réalisation de *Léon M.*, à une utilisation de l'appareil comme instrument de lutte. Cette foi affleure



Une réflexion sur les images. Lorsque le bateau de Léon M. ..., 1979.

notamment dans la séquence où, sur une alternance de plans de caméramen filmant et d'images d'archives de scènes de grèves tournées dans diverses villes belges, le commentaire lyrique dit : « À Anvers, l'œil de la caméra voyait, à Bruxelles, il voyait ; à Charleroi, il voyait ; à La Louvière, il voyait. » De tels propos font écho aux déclarations de Marker au début du *Train en marche*, alors qu'il adhère avec enthousiasme à l'idée d'une pratique engagée du cinéma : « D'abord le regard, ensuite le cinéma qui est l'imprimerie du regard. Le cinéma a tout vu. La guerre civile encore toute proche. Michael Kaufman a tout vu, Dziga Vertov a tout vu, Eisenstein a tout vu. »

À l'encontre de nombreux films militants trop bavards, *Léon M.* fait une large place à la vision. La connaissance d'un être pour les Dardenne passe non seulement par l'écoute mais aussi par le regard, par l'observation des attitudes du corps comme révélateur de la vie intérieure. Leur caméra scrute le non-dit qui s'exprime à travers les postures du corps. Évoquer l'itinéraire de Léon, c'est donc non seulement écouter ce qu'il a à dire, c'est aussi le regarder travailler, comparer les gestes qu'il faisait hier à l'usine à ceux qu'il fait aujourd'hui dans son atelier en construisant son bateau pour susciter, peut-être, à la manière de Godard, une réflexion sur les rapports entre travail et amour⁷.

Aujourd'hui encore, Jean-Pierre et Luc Dardenne croient au pouvoir de révélation de la caméra, comme l'atteste leur façon remarquable de filmer les corps dans *La Promesse*. Certes, de nos jours, beaucoup d'images, reconnaissent-ils, « ne sont plus que des signes, des signaux. On ne doit plus essayer de les comprendre, de voir ce qui n'est pas montré, ce qui reste invisible dans l'image »⁸ — mais c'est aux cinéastes qu'il appartient de résister.

¹ Voir le numéro de *Cinéma d'aujourd'hui* sur le cinéma militant, mars-avril, 1976.

² Texte non publié, août 1984.

³ « Anti-Rétro. Entretien avec Michel Foucault », *Cahiers du cinéma*, juillet-août 1974, pp. 5-15.

⁴ Cornélius CASTORIADIS, « Recommencer la révolution », in *L'Expérience du mouvement ouvrier 2. Proletariat et organisation*, Paris, U.G.E., 10/18, 1974, p. 321.

⁵ *Ibid.*, p. 322.

⁶ Extrait du commentaire du film de Chris Marker, *Sans soleil*.

⁷ Voir *Six fois deux, sur et sous la communication*.

⁸ Propos tenus par les Dardenne dans une interview accordée à *La Libre Belgique*, lundi 30 décembre 1996.



« L'œil de la caméra voyait ». Lorsque le bateau de Léon M. ..., 1979.

Au fil du fleuve (suite)

où un ancien résistant, place St Lambert à Liège, dit, en montrant du doigt un chantier : « André Renard était là, au balcon, et il parlait ! ». Au plan suivant, pseudo-contrechamp du précédent, on voit André Renard haranguer la foule depuis le balcon du bâtiment disparu. Ce travail de montage était une mise en rapport d'un présent et d'un passé, renvoyant au futur de cette prise de parole-là, c'est-à-dire, justement, à l'utopie. Or, cette superposition de présent, de passé et de futur me semble toujours présente dans *La Promesse*, sous la forme qu'Emmanuel vient de décrire. Selon vous, il n'y aurait pas aussi une utopie dans *La Promesse* ?

LD — Pas collective en tous cas. C'est vrai qu'on en a beaucoup parlé avec mon frère, parce que je lisais beaucoup Bloch, Gatti, et qu'on en parlait, et qu'il les a lus aussi. Enfin, redisons les choses nettement quand même. Nous, on n'a jamais été marxistes-léninistes, on n'a pas partagé les illusions sur la dictature du prolétariat. Quand on parlait d'utopie, on laissait cela un peu comme une place vide. Les prolétaires s'étaient battus pour changer le monde mais ce que serait ce monde pour lequel ils s'étaient battus, on n'en a jamais parlé vraiment. Même la Résistance : on sait très bien que certains se battaient pour que le parti communiste prenne le pouvoir après la guerre, d'autres se battaient « simplement », par réaction morale, se disant « je ne peux pas accepter cela ». Ce qui nous intéressait peut-être le plus chez tous ces gens, c'était le fait qu'ils aient été minoritaires dans leur combat et qu'ils aient osé s'opposer à une situation d'oppression, d'inégalité. Leur comportement était exemplaire, parce qu'ils étaient peu nombreux à l'avoir eu et parce qu'il témoignait d'une attitude qui restait valable pour les gens à qui l'on montrait le film vingt ans après. C'était l'utopie plutôt dans

Une aube crépusculaire. *Regarde Jonathan*, 1983.

Au fil du fleuve (suite)

ce sens-là, on ne la remplissait pas avec l'image d'un monde parfait, on la considérait comme l'espoir d'une autre société, qui permet de lutter contre celle qui existe, une autre société qui s'exprime comme la négation de ce qui est, ou, pour le dire avec les mots de Marx, «une société où tous les rapports qui font de l'homme un être humilié, exploité, délaissé, méprisable, seraient renversés». Le problème n'est pas de savoir ce que seront exactement ces rapports renversés mais que l'espoir, la conscience de la possibilité de ce renversement existe, et est plus forte que la réalité présente. D'Ernst Bloch, je dirais que l'idée qu'on retenait

dans notre travail, c'était que l'utopie, pour lui, c'est comme un noyau, il parle même de «kyste»; c'est quelque chose qui, dans les actes individuels ou collectifs qui se produisent à un moment donné dans l'Histoire, échappe au moment historique où ces événements se produisent, où ces paroles sont émises. Ce quelque chose ne peut pas être considéré simplement comme un reflet du moment historique, il dépasse ce moment historique, et parle pour le futur, dit quelque chose, s'adresse à l'avenir. Donc, ce sont des possibilités humaines qui, à un moment donné, apparaissent dans l'Histoire comme décalées par rapport à elle,

et elles sont utopiques dans le sens où ce «noyau» dont parle Bloch n'a pas pu se réaliser à cette époque-là; quelque chose qui n'est pas en correspondance avec son moment d'apparition, mais qui parle pour l'avenir. Et Bloch voit même ça dans les œuvres d'art: selon lui, ce sont des fragments, mais des fragments qui sont déjà des morceaux de quelque chose qui apparaîtra plus tard. Pour Léon, pour Edmond, pour les résistants, au départ, le fait que des possibilités humaines puissent apparaître à des moments donnés de l'histoire et porter plus loin, a irrigué un peu ces trois films-là. Chez Gatti, il y avait la même chose.

Le devenir des mémoires brisées

D'une tentative déçue de réactualisation de la mémoire à la promesse d'un avenir

Le mythe et la mémoire conditionnent l'action. Il est des mythes qui entretiennent la vie, ils méritent qu'on les interprète pour notre époque. Certains nous égarent et doivent être redéfinis. D'autres sont dangereux et doivent être démythifiés.

Yosef Hajim Yerushalmi, *Zakhor*.

L'éclatement des utopies unificatrices, la dissolution du tissu social suite aux multiples chocs de la modernité a bien souvent éparpillé les acteurs d'une mémoire collective en d'innombrables consciences individuelles. Les périodes de crises et de renouvellement produisent des phénomènes d'acculturation sans précédent au sein de certains groupes d'individus. Nous savons de mémoire que le peuple juif et le prolétariat furent les grands perdants du XXe siècle. Ces deux cultures ont en commun une même blessure, celle d'avoir été chassées du champ de la mémoire sociale¹. Cette blessure est l'objet même du travail des frères Dardenne. La diaspora, comme le bateau de *Léon M.* ou *Le Train du Bon Dieu* (la pièce de Jean Louvet) témoignent de la déperdition d'une collectivité en quête de sens. Il n'est plus question, comme l'affirmait Maurice Halbwachs, de la perpétuation des valeurs inamovibles, propre aux mémoires nobles, mais du destin des mémoires brisées. Pour Halbwachs, qu'il s'agisse d'historicité ou de religion, la mémoire assure une normativité des valeurs sociales, une réitération du même, du cycle des saisons, sous la forme d'une conception circulaire du devenir². Avec ce systématisme en forme d'étagère, il reste peu de place pour le changement et la révolte. Non sans un certain darwinisme, Halbwachs relègue la mémoire ouvrière au rang des *mémoires fonctionnelles*³ dont la principale tare est de se démultiplier en fonction des différents projets et des différents corps de métiers. C'est Gérard Namer qui, prolongeant le travail d'Halbwachs, inventera le terme de *mémoire prospective*⁴, mémoire d'un projet placé devant soi et d'un chemin à parcourir. Namer s'attarde plus volontiers sur les phénomènes de marginalisation de la mémoire, opposant à la mémoire noble la *mémoire d'attente*⁵, soulignant la tyrannie du fixisme de certaines traditions commémoratives. Namer transforme la mémoire en les mémoires et souligne les deux grands cas de ruptures mémorielles: celle du néo-prolétariat et celle de la culture juive.

En brisant la circularité propre aux conceptions ritualisées du devenir, l'individu a certes gagné en autonomie mais aussi en précarité. La fragilité des systèmes prospectifs réside en ceci que l'échec du projet collectif provoque une blessure cette fois-ci bien terrestre, blessure que plus aucune consolation ne peut apaiser. Et c'est à cet endroit précis que Jean-Pierre et Luc Dardenne placent leur caméra. Leur regard se pose sur le lieu ruiné des attentes déçues, à l'endroit même où les valeurs d'un groupe déclinent et ne parviennent pas à se métamorphoser, à se réadapter. Les frères Dardenne se veulent en quelque sorte les passeurs, les garants d'une nouvelle tradition orale nécessitant l'emploi d'outils et de vecteurs nouveaux. Mais la communication est-elle encore possible? Les premières bandes vidéographiques des frères Dardenne tendent la perche à ceux que l'on oublie. *Léon M.*, *Le Journal* et *Regarde Jonathan* nous rappellent les luttes sociales des années 60. Mais à l'heure actuelle, y a-t-il encore quelqu'un à l'autre bout du fil? Dans *Le Journal*, Edmond joue seul aux échecs mais face à qui, face à quoi? Est-il possible, l'espace d'un écran, d'opérer la suture entre le militantisme des grèves de 1960 et les détériorations économiques surgies dans les années 80? La dialectique boîte, le boxeur lutte dans le vide, la nuit parle à la nuit. Il manque un élément important... Le prolétaire, oui, en effet le *peuple manque*⁶. Le réel ne répond plus! Et c'est probablement dans l'impossibilité de nouer un lien entre les désirs prospectifs d'une mémoire glorieuse et l'état réel de son

Au fil du fleuve (suite)

La parole errante.
La «double scène primitive»

EdA — Dans le texte de votre projet sur Bloch, on trouve, à propos de Gatti, une phrase assez frappante, et qui revient régulièrement, sous différentes formes. Vous parlez de son écriture, et il était censé y avoir un dialogue avec lui à un moment, où il vous parlerait de cette écriture, qu'il nomme «la parole errante», qui s'enracine, elle aussi, dans sa détention dans un camp de concentration, et des personnalités de son théâtre: «ceux porteurs d'utopie sont des morts, des mis à mort». Il y a là une idée forte, qui m'a l'air assez compliquée à démêler et à formuler: cette puissance de la parole des morts, pourquoi serait-elle particulièrement porteuse d'utopie, alors qu'elle est aussi porteuse d'entropie, comme le dit Lyotard, c'est-à-dire d'un penchant presque naturel à la destruction. Pourquoi serait-ce justement cette possibilité de négation irrémédiable du passé — et donc de l'avenir — qui serait particulièrement porteuse d'utopie? Il y a là un paradoxe assez complexe. Or, vous parlez à plusieurs reprises de cette parole des morts...

LD — J'ai écrit un texte sur le théâtre de Gatti, où je disais que chez lui, dans presque toutes ses pièces, il y a ce qu'on pourrait appeler une double scène primitive. Il y a celle où il apparaît que, pour lui en tout cas, dans son théâtre, il est impossible d'échapper à ce qu'il a vécu, c'est-à-dire l'internement, la mise à mort de tous ces résis-

La dialectique boîte. *Regarde Jonathan*, 1983.

Au fil du fleuve (suite)

tants, ou simplement de tous ces gens qui étaient enfermés dans les camps de concentration et d'extermination. Ça, c'est quelque chose qui relève du traumatisme, c'est quelque chose auquel on n'échappe pas parce que c'est un moment fort qui a été vécu, c'est un moment où la mort intervenait évidemment. Les psychanalystes appellent cela «la névrose traumatique», quelque chose dont on ne peut pas sortir et qui revient tout le temps, qui se répète, dont on rêve. Ça fait partie de sa personne, comme de son théâtre. Gatti nous en avait souvent parlé, de cette mise à mort à laquelle il avait échappé presque par hasard. On pouvait comprendre que chez lui cela revenait vraiment comme une scène primitive à laquelle il ne parvenait pas à échapper. Cette scène primitive est double, parce que les gens qui avaient vécu ces moments de l'histoire, s'étaient aussi comportés, si je puis dire, de manière exemplaire. Soit ils avaient été résistants avant d'entrer dans les camps, soit ils avaient résisté à l'intérieur même des camps. Gatti raconte toujours l'histoire de ces quelques prisonniers qui, un jour, avaient joué une petite pièce de théâtre dans un coin du camp, en revenant du travail, et il trouvait cela extraordinaire, que des gens dans un camp de concentration soient parvenus à faire du théâtre, en aient eu l'idée, en tout cas. Dans je ne sais plus quelle pièce, une personne se sacrifie pour une autre, se donne, accepte de mourir pour sauver quelqu'un d'autre; ce sont des comportements exemplaires, qui deviennent utopiques dans le sens où ce sont des possibilités que les hommes (au sens générique) ont un jour exprimées dans des conditions d'enfermement inouïes, et ça, ça parle pour les générations futures, ce comportement de résistance, d'opposition, de refus, de grandeur humaine tout simplement. C'est utopique dans le sens où justement ils ont parlé

devenir que les Dardenne évolueront d'une mise en situation du discours et de la souvenance objective à la représentation de son devenir effectif. Autrement dit, du documentaire vidéographique à la fiction.

La question essentielle est de savoir ce qu'il est possible de sauver de ces années de révoltes, et comment permettre à cet élan de solidarité de traverser sans encombres le mur des récessions économiques. Mais passer d'une définition du prolétariat à une autre, tout comme passer d'un état à un autre, n'est jamais aisé. Les différentes attitudes et positions des frères Dardenne vis-à-vis de ce devenir du militant caractérisent l'ambivalence de ce qu'André Gorz nomme le *néo-prolétariat*⁷. Ambivalence teintée de regrets et d'espairs, de rejets et de reprises, de culpabilité et d'ingratitude. C'est à cet endroit, au sein de cette blessure, que les frères Dardenne regardent, de gauche à droite, de droite à gauche, du passé vers l'avenir, de l'avenir vers le passé. Ils veulent en découdre et en recoudre avec la mémoire. C'est aussi le propre de leur esthétique, une de leurs marques de cinéastes: l'utilisation d'une stratégie de ravaudage de la mémoire, de suture du passé avec le présent, d'interpénétration des images d'archives avec le temps du documentaire. Les procédés métonymiques et métaphoriques ne manquent pas, les mises en scène, les retrouvailles outre-tombe, le dialogue avec les stèles.

Ces actes de remémoration, ces nappes de passé traversent l'œuvre tout entière, sous forme de poids morbide, car les voix du passé ne trouvent rien à quoi se raccrocher. Le drame des mémoires prospectives émancipées de leurs déterminismes est qu'une fois privées de leurs objectifs, elles ne parviennent plus à réintégrer leurs mythes. Dès lors, les festivités se transforment en commémorations, les souvenirs en regrets, et les anniversaires en funérailles. Dans ce cas précis, le sauvetage des mémoires brisées s'apparente précisément au travail du deuil et ne se résout que par ce travail. Alors, que faut-il faire de ce cadavre, le mettre à bas ou le porter? Freud remarquait qu'Anna O. se sentait coupable de ne pas verser de larmes et de ne pas éprouver le besoin de se rendre sur la tombe de sa mère; paradoxalement, elle souffrait inconsciemment de ne pas souffrir consciemment. Mais il ne s'agissait ni d'indifférence ni de mépris. Plus simplement, Anna O. espérait que les larmes retenues retiennent encore un peu sa mère de ce côté-ci de la vie. Avec *La Promesse*, Igor est le premier personnage des Dardenne à dire la mort; il est aussi le premier personnage à verser des larmes. Jusque-là, jusqu'à cette promesse, la question était de savoir comment permettre la continuité sans que ce cadavre sur les bras (ou ce mort sur la conscience) ne nous désinvestisse absolument de notre devoir de vivant, et donc de participant. Interrogation qui ne va pas sans son contraire: comment s'investir entièrement sans garder à l'oreille les chuchotements de la mémoire, mémoire garante d'une assise morale, de reconnaissance et d'orientation?

Si *La Promesse* semble faire fi de cette logique de la remémoration, il n'en est pas moins vrai que ce n'est que par cette logique que les Dardenne ont trouvé leur voie. De la fidélité à la parole d'autrui, au travail de relecture, de réappropriation personnelle de la mémoire à des fins *performatives*⁸, vingt ans de travail se sont écoulés, un lent processus maïeutique qui demande réflexion et qu'il faudrait probablement poursuivre encore plus loin.

La mémoire dominée: répétition et circularité

Ce qui met en crise le capital culturel comme «capital idéal», c'est la disparition de ces hommes qui «savaient lire»: vertu qui s'est perdue, ces hommes qui «savaient entendre et même écouter», qui «savaient voir», «relire», «réentendre» et «revoir» — en un mot, de ces hommes capables aussi de répétition et de mémoire, préparés à répondre devant, répondre de, et à répondre à ce qu'ils avaient une première fois entendu, vu, lu. Par cette mémoire responsable, ce qui se constituait en «valeur solide» produisait du même coup une plus-value absolue, à savoir l'accroissement d'un capital universel.

Paul Valéry

Le devenir des frères Dardenne est indissociable du souvenir. Le départ de Léon M. est à la fois porteur de renouveau mais aussi acte de remémoration, et la question est de savoir s'il doit emporter les fantômes avec lui ou les exorciser. Mais, chose étonnante pour ce cinéma de la mémoire, il n'y a jamais aucun flash-back qui, par définition, sous-entend un *je me souviens*.

L'originalité des bandes vidéographiques provient de cette étrange *coalescence*⁹ de l'Histoire d'un peuple avec le souvenir du témoin. Il ne s'agit pas d'une trouée clairement délimitée dans le présent, mais de l'irruption d'une réminiscence symétrique au réel ou, pour reprendre l'expression de Deleuze à propos de Godard, du *plus petit circuit*¹⁰ entre l'image d'archives et le temps du discours. En l'espace d'une seconde, le document se substitue au réel, s'interpose entre le regard et les ruines. Un *souvenir écran* s'infiltre entre le bateau de Léon M. et les rivages où les sirènes chantent *l'homme du possible*. Dans *Le Journal*, nous traversons avec Edmond une ville hybride où l'actuel reflète le virtuel, le songe de permanence prolonge les monstrations d'Edmond et assemble la ville ruinée avec la ville d'archives. Dans *Regarde Jonathan*, le *train du bon dieu* de Jean Louvet file sous un ciel d'images resurgies du passé. Le devenir des frères Dardenne serait un re-devenir, une aube crépusculaire. Le propre de la mélancolie est de souffrir la collision des contraires. À ce titre, le mouvement d'appareil le plus particulier est probablement le panoramique: d'un bref mouvement circulaire de 90°, nous passons du présent aux images d'archives. Dans *Léon M.*, ces *panosutures* lient les remous provoqués par le déplacement du bateau aux images d'archives. Dans *Le Journal*, elles lient l'index d'Edmond à la ville insurgée.

Edmond est probablement le témoin le plus émouvant tant il semble encore habité par sa passion, passion d'autant plus triste que ses indications ne cessent de pointer des vides, des «ça a été»¹¹, des *images déshydratées*¹². Si le discours s'établit au-delà et en-deçà du contexte, il apparaît clairement que nous ne sommes plus en 1960 mais en 1980. Les Dardenne, par la pratique sociale du discours, tentent de mettre en vis-à-vis le *groupe de référence* (les grèves de 1960) avec le *groupe d'appartenance* (1980). Ils nous conviennent à une étrange *voyage*¹³ où le passé se rêve en devenir.

Les personnages des Dardenne poursuivent la trajectoire d'Ulysse, les archives tapissent le rivage, les sirènes chantent *l'homme du possible*. Nous ne saurons jamais ce qu'il adviendra du bateau de Léon M. Peut-être *est-il condamné à faire et à refaire le tour du monde, sans jamais pouvoir accoster aux terres utopiques*. Dans *L'Inquiétante Étrangeté*, Freud définit le stade ulysseén de l'individu comme celui du retour au pays natal, retour auprès de «Pénélope, la fidèle qui tisse sans trêve le linceul de son beau-père, dans un geste qui exprime à la fois l'amour et la mort, défait la nuit ce qu'elle a fabriqué le jour de façon étrangement inquiétante»¹⁴. Freud utilise ce mythe pour illustrer l'automatisme de répétition apparaissant dans les névroses traumatiques ou les chocs émotionnels profonds tels que le deuil ou la blessure narcissique. Il s'illustre par une tendance à réactiver sans cesse les mêmes douleurs, à trébucher sur les mêmes obstacles. Le liant dans un premier temps à une stratégie de maîtrise de la douleur, Freud le définira ultérieurement comme relevant de la pulsion de mort et en fera l'un des fondements ontologiques du transfert.

À ce titre, *Le Journal* ressemble un peu à une cure psychanalytique. Edmond explique, recommence, refait le parcours, tourne autour de son échec. Mais progressivement, il parvient à se distancier suivant les abstractions progressives de ses reconstitutions. De la reconstitution de la marche au discours, à l'indication sur la carte géographique, et finalement à cette dernière représentation où Edmond rejoue la partie d'échecs seul, arrivant à un niveau de représentation suffisant pour aboutir à la conclusion que l'important était que «ça ait existé»... L'objet du désir est remis à bonne distance. Si *Léon M.* se clôt sur une interrogation — quoiqu'un *tour du monde* vous ramène toujours au point de départ — *Le Journal* se boucle sur Edmond partant recommencer sa guerre *journalière*, son *tour d'usine*.

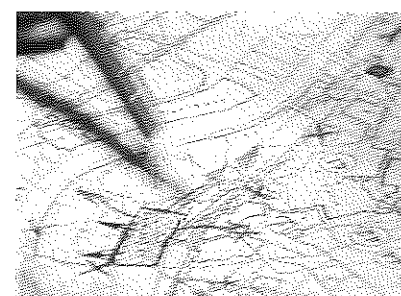
La circularité associe les contraires: les oxymores, les soleils noirs de la mélancolie ponctuent l'œuvre des frères Dardenne, les commémorations festives se transforment en deuil, la mélodie jouée à l'orgue par l'ami d'Edmond a des consonances funèbres. L'anniversaire de Fabrice dans *Je pense à vous* est remplacé par une visite guidée des ruines et des tombes d'acier où est tombé son père. Enfin, c'est le vieil homme dans *Il court, il court, le monde*, symbole du grand-père basculé par la modernité alors qu'au même moment la femme-chauffard annonce à son compagnon qu'elle porte un enfant de lui. *Départ et retour, quelle différence?* Pour Joseph Falsch, il n'y a



La reconstitution.



Le rituel.

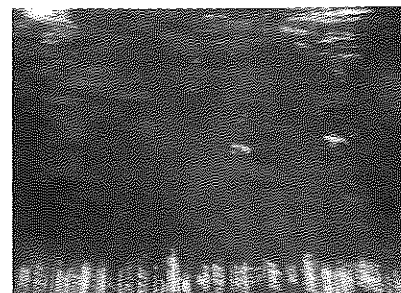
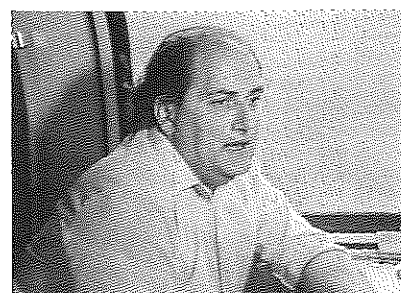


L'indication.



La représentation.

Le Journal, 1980.



Un entre-deux gares: *R... ne répond plus*, 1981, et *Regarde Jonathan*, 1983.

plus de différence, pour lui, la vie, c'est un peu comme *cette femme accouchant sur une tombe*¹⁵. Il ne subsiste alors que cet entre-deux mondes, un intervalle peuplé de fantômes.

Mémoire prospective brisée: horizontalité et fuite

Le conflit devient plus global, insaisissable, la fuite devient mouvement. Chez le nouveau prolétaire, l'affrontement ne prend pas nécessairement forme « dans le travail » mais « sur le travail » et la fuite devient expression de lutte.

M. Lesage, *Les Vagabonds du rêve*.

Au début des années 80, lorsque les frères Dardenne se rendent en Irlande pour participer au tournage du film d'Armand Gatti *Nous étions tous des noms d'arbre*, ils prennent contact avec une réalité tout autre. La situation de lutte est réelle, il ne s'agit plus de rechercher un devenir du militantisme, la misère suffit à provoquer la révolte. Peut-être cet événement leur fait-il entrevoir en quoi un certain type de militantisme est dépassé en Wallonie. C'est aussi à ce moment qu'ils commencent à s'écarter d'Armand Gatti, qui exerçait sur eux une forte influence idéologique. Ils en reviennent un peu à eux-mêmes. Aux questionnements entamés dans *R... ne répond plus* succède alors une œuvre importante où les frères Dardenne glissent progressivement des cadres sociaux de la mémoire vers l'individu et ses interrogations personnelles. Avec *Regarde Jonathan* et à travers la personnalité de Jean Louvet, ce ne sont plus les espérances du prolétariat qui sont évoquées mais leur devenir brisé. La fiction cinématographique, dans l'œuvre des frères Dardenne, a pour principal mérite de représenter ce qu'un documentaire ne peut montrer (ne serait-ce que par pudeur): l'intégration des ruines dans le corps et l'esprit de l'individu. Elle témoigne de cette non-classe éparpillée, issue du décrochage de tout un pan du prolétariat qui, se libérant de l'outil et accédant aux acquis sociaux, anéantit du même coup ses propres structures mentales et ne parvient plus à réintégrer un univers en accélération. Sans aucune possibilité de retour en arrière — si ce n'est par la commémoration —, sans aucune ouverture vers l'avenir, l'individu se voit purement et simplement projeté vers nulle part. Inerte dans le mouvement, le néo-prolétaire devient un passager de l'histoire, *vagabond du rêve*¹⁶ avec de nouvelles figures: *le précaire triste, l'artiste décroché, l'alternatif, le scandaleux...* Leur manifestation de lutte est la fuite, les néo-prolétaires boxent dans le vide. Ce sont des individus en proie à des interrogations personnelles, ils glissent entre les doigts des systèmes institutionnels parce qu'ils ne croient plus en rien et sans doute plus en eux-mêmes. Finalement, à longue échéance, leur démission est peut-être encore une révolution...

Passagère, la caméra des frères Dardenne l'est tout autant. Le travelling, le mouvement véhiculaire s'installe progressivement dans l'œuvre des Dardenne. Il a probablement plusieurs rôles mais il est important de souligner qu'une caméra dans un véhicule n'est pas un déplacement mais une inertie comprise dans un mouvement qui la dépasse. Le *travelling véhiculaire* relève du cinéma de l'errance et de la fuite. L'une des conséquences de ce décrochage est visible à partir de *R... ne répond plus* où la quête de Réel se manifeste par une désorientation et un éclatement des structures. Documentaire sur la communication globale, les images de *R... ne répond plus* n'ont plus de correspondances entre elles. Les «K», personnages fictifs communiquant entre eux par *talkie-walkies*, tentent d'organiser ce chaos mais en vain. Ils parcourent les routes, en voiture, à vélo, à pied... ils sont dépassés. Le plan final de *Regarde Jonathan* est celui du paysage défilant à toute allure par la fenêtre du train. Le filé implique une impossibilité d'adaptation du regard, une désintégration des repères, un entre-deux gares. La caméra passagère des frères Dardenne ne se déplace pas, elle est inerte et transportée.

Étrange coïncidence, le premier travelling d'*Il court, il court, le monde*, un court métrage directement inspiré du Virilio d'*Esthétique de la disparition*, nous renvoie aussi à ce type de mouvement, mais la caméra recule d'un cran, nous voyons les Dardenne s'agiter dans la voiture, et le plan s'épuiser dans le blanc. *Il court, il court, le monde*, c'est un peu l'autre versant de *Regarde Jonathan*. Nous glissons de la mémoire brisée à l'amnésie. Lorsque le *road runner* narcissique agite son bic à l'écran, il démontre que l'accélération empêche toute fixation et donc toute possibilité de mémorisation. Paul

Virilio¹⁷ établissait déjà un lien entre l'effondrement de la mémoire topographique, de la consolidation mnésique et l'utilisation des prothèses visuelles. Si l'on ajoute à ce phénomène d'amnésie celui de l'aphasie¹⁸, c'est la parole, le deuxième garant de la mémoire, qui s'évanouit. Le vieillard basculé d'*Il court, il court, le monde* est un peu le grand-père en qui Halbwachs voyait le dépositaire le plus important de la mémoire sociale au sein de la famille. Être vu ou ne pas être vu, *that's the question*.

La mémoire des autres: perspectives et ouvertures

Répondre fidèlement de cette mémoire et donc répondre rigoureusement à cette double injonction, cela devra-t-il consister à répéter ou à rompre, à continuer ou à s'opposer? Ou bien à tenter d'inventer un autre geste, une longue geste en vérité qui suppose la mémoire précisément pour assigner l'identité depuis l'altérité, depuis l'autre cap et l'autre du cap, depuis un tout autre bord?

Jacques Derrida, *L'Autre Cap*.

À partir de *Regarde Jonathan*, le champ de la mémoire sociale se rétrécit progressivement pour devenir la mémoire d'un groupe, d'une famille, d'un individu. De particularisation en particularisation, le passage de mémoire se transforme en un conflit père-fils, et ce n'est qu'au prix de sa résolution que les fils (Jonathan, Joseph, Igor) parviendront à passer outre, à assumer la culpabilité de survivre à leurs pères. Celui de Jonathan définit sa condition d'ouvrier et libère son fils de son indétermination, car lui n'est pas simplement fils d'ouvrier mais enseignant. La marque, la loi du Père est une autre constante dans l'œuvre fictionnelle des Dardenne, quelle que soit l'injonction: le devenir-autre de Jonathan, le devenir-médecin de Joseph Falsch ou cette loi de ressemblance que Roger grave sur la peau d'Igor, les personnages devront s'en affranchir, surpasser leur crise de conscience pour poursuivre leur route. Ce n'est que par ce conflit que sera rendu possible le travail de relecture de la mémoire, même si pour Igor il s'agit de la mémoire des autres.

Igor réitère par sa prise de conscience la trajectoire des frères Dardenne, l'histoire d'une orientation trouvée grâce à la mémoire des autres. Notons que ce film correspond également à une modification importante dans le paysage wallon (en quoi la révolution des Dardenne ne se départit pas du sentiment de suivi social)¹⁹. Dans *La Promesse*, il ne s'agit plus de mémoire historique d'une collectivité mais de la mémoire religieuse d'Assita, il ne s'agit plus de poursuivre l'œuvre du père mais de suivre une mère, il ne s'agit plus de mémoire wallonne mais de mémoire africaine, il ne s'agit plus d'une nostalgie des grèves mais du retour de l'exploitation. Ce changement radical de direction correspond certes à une *promesse* mais ne se soutient que par *l'aveu*, la reconnaissance d'un(e) mort, la résolution du deuil. Ce n'est qu'en acceptant de révéler cette mort qu'Igor sauve Hamidou de la disparition.

Le dernier plan du film est capital. Il s'agit d'une perspective bifidée où Igor fait office de charnière. Gauche cadre, une rangée d'escaliers mène au train qu'Assita est censée prendre pour rejoindre un mari qu'elle croit vivant. Droite cadre, le hall de gare qui oblige Igor à rejoindre son père. Si Igor s'en tient uniquement à sa *promesse*, ils se séparent et repartent tous deux vers un horizon avec lequel ils n'ont plus de véritables attaches (nous pouvons même considérer qu'ils repartent vers deux morts car certaines versions du scénario comportent une scène où le père est tué). Nous retrouverions là une fin habituelle dans l'œuvre des Dardenne, un départ solitaire en quête de résurrection (le bateau de Léon M. s'éloignant vers la mer, Edmond s'éloignant en voiture pour se rendre à l'usine, un boxeur frappant dans le vide, Joseph Falsch agonisant sur l'aéroport). Par *l'aveu*, Igor avorte le départ, les deux personnages acceptent leur acculturation et s'en vont tous deux à l'arrière-plan. Pour la première fois dans l'œuvre des Dardenne, il s'agit de partir ensemble.

Léon M. sort du port, dérive, change de direction et s'oriente vers *l'Autre Cap*...



Une impossible fixation. *Il court, il court, le monde*, 1987.

Au fil du fleuve (suite)

pour plus loin que leur «simple» contexte, ils ont parlé pour le futur. Ça rejoint une formule de Charles Péguy, quand il parlait des «générations appelantes», c'était un peu dans ce sens-là.

Des histoires dignes d'être racontées

EdA — Raconter, c'est donc une espèce de reconnaissance vis-à-vis de la mort à laquelle on a échappé?

LD — Si on veut, contre laquelle on a lutté. En gros, c'est la définition du récit par les Grecs: qu'est-ce qu'on raconte finalement? On raconte ce qui est digne d'être raconté. Je pense qu'on a voulu, avec *Le Chant du rossignol*, avec Edmond, raconter des histoires dignes d'être racontées parce qu'effectivement elles contiennent cet élément qu'on appelle utopique, mais pas dans le sens du résultat, de ce qui viendra remplir l'utopie, plutôt dans le sens de quelque chose qui, à un moment donné, échappait à ce vers quoi le cours «normal» des choses aurait tendu; des gens — parfois en groupe, parfois aussi à titre individuel — posent des actes, énoncent des paroles qui cassent le contexte, la détermination du contexte.

EdA — Il me semble que tout cela dérive de la première idée de la scène primitive chez Gatti, tout cela découle de l'intermède, du traumatisme de l'intermède, etc...

Au fil du fleuve (suite)

LD — Chez lui, oui, chez nous pas. Mais c'est vrai que c'est cela qu'il nous a communiqué. Nous, on n'a pas été internés, on n'a pas vécu ce qu'il a vécu mais ce qu'on voulait raconter, même dans *Le Chant du rossignol*, c'était cette trajectoire (je crois d'ailleurs que c'était un terme qui venait de chez Gatti), cette trajectoire individuelle. Montrer. Sans dogmatisme. Sur cela il faut insister: on laisse les gens parler, on les laisse pleurer aussi, on n'essaie pas de montrer des comportements sans faille. On n'a pas peur des gens qui osent pleurer. Ils racontent quelques anecdotes, et nous on essaie effectivement de porter ce qu'ils disent par des voix off qui prennent place entre leurs interventions, ou dans leur interview, et de dire que ça, ça parle aux générations d'aujourd'hui. *Qu'est-ce que ça peut nous dire*, dans le sens *qu'est-ce qui a dépassé le contexte dans lequel ça s'est produit?* — et qui reste l'image de quelque chose auquel on aspire peut-être encore. Ce qu'on retenait de tous ces gens, ce n'était pas l'utopie dans son contenu, c'était le refus, le fait d'avoir dit «non, je n'accepte pas, je résiste contre cela».

MEM — Ces résistants sont aussi des témoins dans les deux sens du terme, à la fois celui qui a vu, qui a survécu et qui raconte, et aussi le témoin que l'on se passe dans une course-relais, c'est-à-dire celui qui est le passage obligé pour pouvoir retrouver l'Histoire, en rendre compte, se replonger en elle.

LD — Et que lui soit un témoin pour la génération qui vient. En fait, Fabrice, dans *Je pense à vous*, c'est l'histoire d'Edmond après le documentaire, *Le Journal*. C'est pas la même histoire, mais c'est la même exclusion. Pour Fabrice, on s'est inspirés de ça.

¹ G. Namer reprend les analyses d'Halbwachs de la manière suivante: «Le travail de hiérarchisation des mémoires en mémoires dominantes et mémoires dominées peut ainsi aboutir à l'expulsion de la mémoire dominée hors du champ de la mémoire de la société». Et Namer de poursuivre: «Mais un travail inverse est aussi possible de réintégration des débris du passé». Un besoin de mémoire due à des aspirations nouvelles peut apparaître qui réactualise les débris des mémoires dominées...» (Gérard NAMER, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. Sociétés, 1987, p. 78).

² Même si Halbwachs souligne l'importance de la relecture, et distingue la mémoire de l'illusion de répétition, la mémoire «parce qu'elle est normative, parce qu'elle est symbolique, se donne comme hors du temps» (*idem*, p. 60).

³ *Idem*, p. 228.

⁴ Je reprends ici l'extrait dans son intégralité: «C'est l'apparition d'une carrière ouvrière que nous relate un ouvrier de chez Specia qui met en place une carrière à quatre échelons. Cette mémoire d'attente, cette mémoire de carrière est donc la mémoire d'un projet continu du groupe par opposition à la mémoire traditionnelle décrite par Halbwachs. L'une, la mémoire d'attente, est mémoire du chemin social qui est devant nous. L'autre, la mémoire rétrospective, donne un sens au chemin déjà parcouru. Y a-t-il donc deux mémoires collectives, l'une prospective et l'autre rétrospective? Il semble bien que la mémoire rétrospective décrite par Halbwachs soit une mémoire de l'identité de soi et du groupe malgré le changement social. La mémoire prospective au contraire serait une mémoire de la diversité de soi et du groupe malgré la volonté et l'attente constante d'un changement prévu» (*idem*, pp. 136 et 137).

⁵ Autre nom de la mémoire prospective utilisé par Gérard Namer.

⁶ J'emprunte cette formule à Gilles Deleuze qui différencie le cinéma politique classique (supposé mobilisateur) du cinéma politique moderne (crise identitaire des peuples minoritaires): «Bref, s'il y avait un cinéma politique moderne, ce serait sur la base: le peuple n'existe plus, ou pas encore... le peuple manque. Sans doute cette vérité valait aussi pour l'Occident, mais rares étaient les auteurs qui la découvraient, parce qu'elle était cachée par les mécanismes de pouvoir et les systèmes de majorité. En revanche elle éclatait dans le tiers-monde, où les nations opprimées, exploitées, restaient à l'état de perpétuelles minorités, en crise d'identité collective. Tiers-monde et minorités faisaient naître des auteurs qui seraient en état de dire, par rapport à leur nation et à leur situation personnelle dans cette nation: le peuple, c'est ce qui manque.» (Gilles DELEUZE, *Cinéma II. L'image-Temps*, Paris, éd. de Minuit, coll. Critique, 1985, p. 282).

⁷ Voir à ce sujet le deuxième sous-chapitre de ce même article «Mémoire prospective brisée: horizontalité et fuite». Mais aussi le livre d'André Gorz, selon lequel «l'être de classe était la limite externe englobante et insupportable de l'activité de chacun et de tous. Le prolétariat était la seule et historiquement, la première classe qui n'eut d'autre intérêt de classe que de supprimer son être de classe en détruisant les déterminations externes qui la constituaient. Autrement dit, le prolétariat de Marx était, en son être, négation de son être...» (André GORZ, *Adieu au prolétariat. Au-delà du socialisme*, Paris, éd. Galilée, coll. Politique, 1980).

⁸ Voir ici-même l'article d'Emmanuel d'Autreppe.

⁹ Terme emprunté à Gilles Deleuze: «En terme bergsonien, l'objet réel se réfléchit dans une image miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel: il y a une "coalescence" entre les deux. Il y a formation d'une image biface, actuelle et virtuelle.» (Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 92).

¹⁰ Prenant l'exemple de *Sauve qui peut (la vie)*, Deleuze explique: «Chercher le plus petit circuit qui fonctionne comme limite intérieure de tous les autres, et qui accole l'image actuelle à une sorte de double immédiat, symétrique, consécutif ou même simultané. Les circuits plus larges du souvenir ou du rêve supposent cette base étroite, cette pointe extrême, et non l'inverse.» (Gilles DELEUZE, *op. cit.*, pp. 92 et 93).

¹¹ Impossible de ne pas évoquer la cruauté de l'indice lorsqu'il se rapporte à ce que l'on aime. La photographie du jardin d'hiver représentant la mère de Roland Barthes exprime à elle seule l'impossibilité tragique contenue dans la photographie. Les Dardenne n'oscillent-ils pas entre l'image sage et l'image folle, peur de voir le bateau de Léon M. s'enliser dans le voyage organisé des mass-médias, peur d'accepter que l'image d'une insurrection n'est peut-être qu'une balle de plus tirée contre l'insurgé, tout comme Barthes oscillait entre «une image domestiquée» et «l'extase photographique faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du Temps» (cf. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, éd. de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, 1980, pp. 99 à 184).

¹² Terme employé ici-même par Nathalie Flamant, dans son article «Devenir Eau».

¹³ Gérard Namer utilise la métaphore du voyage pour caractériser les pratiques sociales du discours dans le cadre des commémorations. La parole vise toujours

une transmission de la mémoire, un transit entre le groupe d'appartenance et le groupe de référence. «C'est un peu l'image du voyageur qui fait partie du voyage et continue en pensée, à appartenir à sa famille: il fixe le souvenir de ce voyage avec l'ironie du récit qu'il prépare pour sa famille. Le groupe de référence ici, c'est le groupe familial; le groupe d'appartenance, c'est le groupe des voyageurs.» (Gérard NAMER, *op. cit.*, p. 234).

¹⁴ Sigmund FREUD, *L'Inquiétante Étrangeté*, Paris, éd. Hatier, 1987, p. 22.

¹⁵ *Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau* (Samuel BECKETT, *En attendant Godot*, Paris, éd. de Minuit, 1952, p. 126).

¹⁶ Marc LESAGE, *Les Vagabonds du rêve. Vers une société de marginaux?*, Montréal, éd. Boréal, 1986.

¹⁷ Paul VIRILIO, *La Machine de vision*, Paris, éd. Galilée, 1988, pp. 26-27.

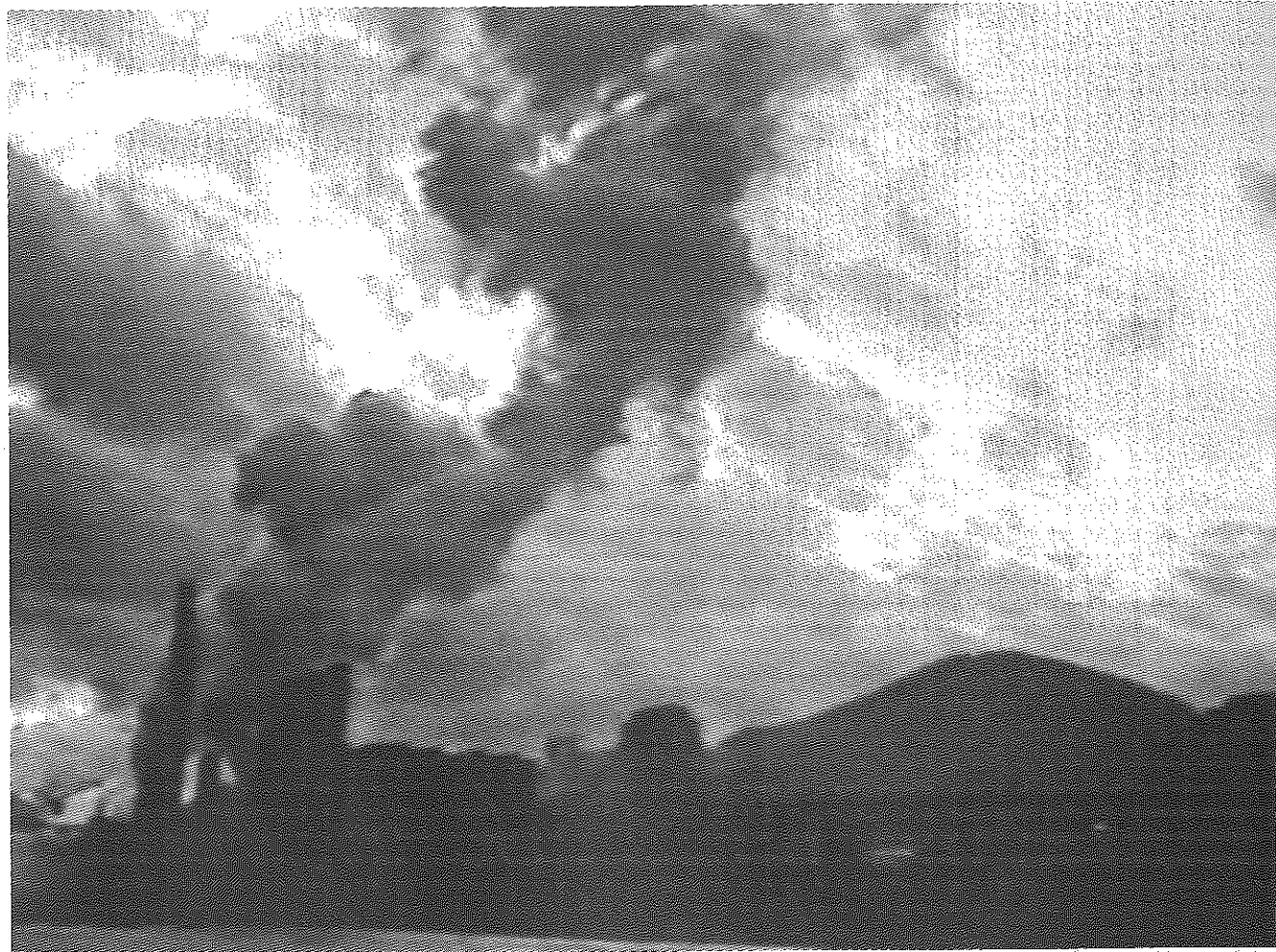
¹⁸ C'est par une étude sur l'aphasie qu'Halbwachs montrera que les souvenirs verbaux sont liés à la disparition de notre capacité à nous mettre du point de vue de l'autre; dans la mesure où il cesse d'être en contact et en communication avec les autres, un homme devient moins capable de se souvenir.

¹⁹ Voir ici-même l'article de Jacques Dubois (le paragraphe intitulé *À la brosse*).



La mémoire des autres. Assita Ouedraogo et Jérémie Rénier dans *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

Ce qui pourrait n'être qu'un paysage. *Regarde Jonathan*, 1983.

Au fil du fleuve (suite)

AFL — Lors des enquêtes préalables et de la sélection des témoins, pourquoi avoir choisi ceux-là et pas d'autres, finalement ?

LD — Edmond avait une histoire, Léon avait une histoire, dignes d'être racontées, l'un avait son bateau et l'autre son journal. Il y avait une histoire à raconter et pas seulement des propos généraux. Quand *Daens* est sorti, ceux qui critiquaient *Je pense à vous* nous ont dit : «voilà, c'est ça qu'on attendait» mais *Daens*, c'est le XIXe siècle, et eux ils auraient voulu que l'on montre encore une classe ouvrière comme ça. On était déjà très loin de tout ça, notamment parce qu'on avait vu Edmond, surtout Edmond, et qu'on ne pouvait plus croire à

cette nostalgie-là. Il y a eu des articles dans la presse disant «où est notre classe ouvrière ?», et nous, on était déjà en train de s'intéresser à des marginaux, à des individus hors normes, des gens déjà *out*. Il nous semblait que c'étaient ces individus-là, produits par la société, qui étaient plus révélateurs.

JPD — D'une certaine manière, on n'a jamais raconté dans les documentaires que des ratages, des obsessions ratées. Je n'ai aucune conclusion là-dessus.

AFL — D'ailleurs Jean-Paul Fargier, le critique des *Cahiers du Cinéma*, a écrit «le sujet unique des Dardenne, c'est la défaite, l'échec ou plutôt quelque chose comme le bonheur de perdre»...

EdA — Lorsque vous parlez d'individus, ce sont vraiment des personnages uniques, vous parlez de l'un puis de l'autre tout en insistant sur le fait qu'ils sont atypiques et absolument pas représentatifs. La résistance collective, sous-jacente, est-ce là que le bât blesse, ou n'existe-t-il vraiment que des individus ? À voir Léon, par exemple, qui a beau être atypique et non représentatif, on a l'impression qu'il renvoie quand même à une époque où il y avait, je ne sais pas, une certaine forme de solidarité peut-être.

JPD — Mais c'est cela qui est intéressant, c'est qu'il était les deux à la fois. S'il avait été une seule de ces deux choses, cela ne nous intéressait pas, mais justement, il était les deux.

Trois étapes Un paysage

On parle souvent du parcours en images des frères Dardenne (et je regroupe sous ces trois mots l'ensemble de leur œuvre, qu'elle soit vidéographique ou cinématographique, documentaire ou de fiction) en usant de mots qui résonnent comme une grosse caisse de fanfare ou un outil assourdissant : vidéo-militante, cinéma social, documentaires engagés...

À l'aube du XXIe siècle, dans l'ère post-moderne, presque cyber(e), c'est le genre de qualificatifs qui fait se dresser les murs gris des rébellions fourbues, des consciences éveillées puis rendormies, des nostalgies par procuration. Ce sont aussi des termes à bon marché, qu'on utilise à bout de bras pour désigner des formes diverses de discours qu'on ne sait plus *nuancer* autrement.

Catégoriser rapidement les frères Dardenne dans le grand ensemble du militantisme pourrait en effet faire oublier que leurs films sont autre chose qu'un simple vecteur de contenu politique, que la forme et le fond peuvent y trouver une articulation qui ne soit pas sur-signifiante idéologiquement.

Nuancer, c'est poser la question du sens et vouloir éviter la redondance à sens unique. Ce n'est cependant pas se retrancher derrière des «ni oui, ni non» ou des «peut-être» qui ne sont que l'illusion orgueilleuse d'une réponse totale. Il me semble que les travaux de Luc et Jean-Pierre Dardenne rejouent, au fil des années et avec les évolutions inévitables que les changements de société induisent, un *discours de la question*. On voudrait ici mettre en valeur cette constatation par l'étude du motif du *paysage* dans leurs films, depuis les vidéos sur la résistance ouvrière (*Léon M.* et *Le Journal*), jusqu'à *La Promesse*, en faisant escale sur *Regarde Jonathan*. Il s'agira de montrer comment se met en place, dans cette figure paysagère, le questionnement d'une réalité. Comment, par la mise en scène, la mise en son, la mise en montage, ce qui pourrait n'être qu'un paysage, ou ce qui n'en est pas encore un, prend tout à coup une signification sédimentaire particulière. Comment, enfin, le statut du paysage se modifie dans l'œuvre des frères Dardenne et passe d'une valeur temps à une valeur espace.

Étape 1

Les premières bandes vidéo, de la fin des années 70 et du tout début des années 80, sont des témoignages ouvriers sur les grands mouvements résistants. Sur les traces historiques objectives laissées par ces événements précis, les deux films posent la question du présent et du futur en rapport avec ce «langage révolutionnaire» passé. Plus que de simples gardiens d'une histoire, les films ne cessent de s'interroger sur le legs, l'héritage, la «méta-trace» laissés par ces documents, ces témoignages, ces images d'archives. Ils ne prennent pas acte, ils *prennent question* de ce qui a été, en confrontant la triade du temps : passé, présent, futur.

Deux grandes catégories de paysages peuvent être mises en évidence, à travers lesquelles on peut voir comment est interrogé le temps. Il y aurait d'abord les paysages et architectures du présent, statiques et vides le plus souvent, ceux qui enclenchent la mémoire et l'acte de raconter. Ensuite, les paysages sans temps, mythiques, qui sont le refuge divinisé des tensions contradictoires de la nuance (le Fleuve et la Mouette, les Ruines et le Chat).

La voie de la parole

«Durant la descente de la Meuse, Léon M. retrouve dans les paysages d'aujourd'hui des moments de la grève de 1960. À partir de ce qu'il retrouve, la question est à chaque fois posée de savoir vers où va le bateau. Le militant de 1960 qu'il retrouve dans le paysage est-il encore ce militant qu'il va retrouver au bout de son voyage ?»¹

«On a fait une fiction à partir d'une réalité qu'on a filmée, dans le sens où on est parti de cette histoire qu'il nous a racontée et on en a refait un scénario qui consiste en ceci : Edmond, qui raconte cette histoire, chez lui, est en même temps, dans Seraing, confronté à cette usine où il a travaillé pendant

Au fil du fleuve (suite)

LD — Oui, il était la classe ouvrière qui était forte de son savoir-faire, il le dit plusieurs fois, il était un vrai mécanicien, il était fier de son boulot, de cette classe ouvrière-là qui est autonome dans son travail et qui a toujours visé plus l'idée d'autonomie que de dictature du prolétariat. Il pensait fonder notre société sur le travail, c'était l'anarcho-syndicaliste, Léon.

JPD — Mais dans le parcours de sa vie, c'est un type qui s'est fait marginaliser, de plus en plus. Il nous l'avait dit en partie et puis on s'en est rendu compte en côtoyant des gens qui l'ont connu et même plus tard, à un point que l'on ne s'imaginait pas. Tout en étant aussi une espèce d'écho de solidarité, il était en même temps de plus en plus déclassé. Par des petites choses, par exemple la place à l'intérieur de l'usine : avec l'accord de tout le monde, avec l'accord des syndicats, on l'a mis dans un endroit où il travaillait tout seul, comme ça il ne pouvait plus parler à personne.

Au fil du fleuve (suite)

De la trace.
Rhétorique de
la métonymie

MEM — Ce qui m'apparaît fortement dans les premières bandes, c'est un travail sur la trace, sur le signe, où les images entrent dans un processus métonymique : montrer les traces de quelque chose qui s'est passé là, enregistrer la voix de celui qui a vécu ça, filmer Léon, ou Edmond, montrant l'endroit d'où André Renard s'adressait à la foule, etc. Donc vraiment un travail sur le lieu en tant qu'il conserve des signes — je pense entre autres à l'image où Edmond montre la porte de l'usine, qui a été murée...

LD — Quand on filma le pont des Arches, dans *Le Chant du rossignol*, enfin le quai en-dessous du pont des Arches, où deux SS avaient été jetés à la Meuse grâce à une petite femme, Gilberte, qui les avait attirés en fumant une cigarette, en faisant la prostituée, on voulait montrer ce lieu, le filmer tel qu'il est aujourd'hui, avec des gens qui se promènent, des enfants qui jouent, je ne sais plus exactement quelle était l'image.

Et puis il y avait cette femme, très petite, qui racontait, prise en plan large pour montrer le côté insignifiant d'un individu par rapport à un décor. Quand on savait ce qu'elle avait fait, tout d'un coup, c'était disproportionné. On voulait donc prendre les lieux d'aujourd'hui et dire qu'ils étaient porteurs de cette mémoire-là. Le pont des Arches, à Liège, il raconte aussi cette histoire-là...

EdA — Je ne crois pas que ces lieux soient une trace en soi ; de la même manière, quand vous dites « voilà ce que raconte le pont des Arches », je crois que c'est vous qui racontez ça. Cette histoire « se trouve » dans le pont des Arches, à condition que quelqu'un soit là pour la raconter. Si personne ne dit voilà, comme le fait Gilberte, si per-



La voie de la parole. Lorsque le bateau de Léon M. ..., 1979.

une quinzaine d'années, où il a fait ce journal et d'où il a été licencié. Il est autour de l'usine et le film devient le rapport que lui a avec cette histoire, l'histoire du journal.»²

Ces brefs extraits de présentation mettent bien en lumière l'extrême imbrication d'une histoire et d'une géographie au sein des deux films. Imbrication qui n'est possible que grâce à l'acte d'énoncer. Dans cette première catégorie de paysage, trois éléments sont ici en jeu : un lieu d'aujourd'hui, un événement passé, une parole humaine. Cette dernière mérite une attention particulière car c'est elle qui tisse le devenir de l'événement et du lieu.

La figure du voyage comme « principe organisateur, comme structure » dans les films des frères Dardenne³ est scandée par les étapes géographiques durant lesquelles les personnages prennent la parole. Loin d'une traversée inaltérable, un paysage est l'occasion de la mémoire, d'un arrêt, d'une halte, d'un plan sédentaire sur le bateau ou lors de la promenade d'Edmond, dans lesquels la respiration, apaisée, peut raconter. « Mais qu'est-ce au juste qu'un mouvement ? (...) Le mouvement (...), s'il n'est plus pure possibilité, n'est pas encore réalité. C'est le passage du possible au réel (...) et le passage devient. Dès lors, le mouvement, n'est pas seulement dialectique par rapport à l'espace (...). Il l'est par rapport au temps. »⁴ L'appel du passé, induit par les lieux traversés, renvoie à d'autres endroits dans lesquels d'autres témoins ont à dire, jusqu'à ce que se tisse un réseau de passages temporels, via la voix de chacun.

« C'était avec le souci que la prise de parole ne soit pas du style interview, avec ses hésitations, mais qu'il s'agisse plutôt d'un discours plus déclaratif, qu'il y ait par conséquent une présence plus forte de la personne qui parle. »

Cette présence de la langue, que l'on sent travaillée, apprise, comme *re-mémorisée* puisqu'elle traite toujours de situations appartenant très fort à chacun de ceux qui les expriment, mais dans une forme qui ne leur est pas spontanée (Léon, Edmond ou les autres intervenants *énoncent* plus qu'ils ne parlent d'eux), cette présence de la langue, donc, *matifie* fortement les paysages de l'arrière-plan. Ces rues, ces ponts, ces murs, qui ne sont plus enjeux de résistance, renvoient leur reflet sur celui ou celle qui parle. On assiste alors à un véritable *devenir paysage* de la parole. Les mots prosodisés deviennent partie prenante de l'image, comme un buisson (la femme devant la poste), un roseau (le monsieur à lunettes et béret qui intervient plusieurs fois) ou une mauvaise herbe (le saboteur du chemin de fer).

« La parole seule (...) n'est pas à même de recréer le lieu, l'espace où les événements se sont passés. Mais le bâtiment, la rue, l'authenticité du lieu où l'interviewé parle (...), cela provoque un effet de démultiplication de la parole. »

Le discours gestuel des témoins ne cesse pas, lui non plus, de dialoguer avec le lieu, ce lieu qui est à l'origine même du contenu des paroles proférées vingt ans plus tard. « Nous nous tenions ici, ... c'est par ces rues que, ... de là débouchèrent... ». De larges gestes indexant le hors-champ, des regards chargés de descriptions en puissance, c'est tout cela que l'on retrouve cadré, en plus du paysage en arrière-plan. En effet, la caméra n'abandonne pas le corps humain, dans ses multiples attitudes d'appel à l'extérieur, pour panoter sur des lieux vides où la parole ne serait plus là que comme écho d'un corps disparu⁵. Car si il y a un *devenir paysage* de la parole, c'est aussi grâce à la mise en scène d'un corps, revenu dans ce lieu, plus symbolique que strictement géographique, et racontant de quoi il est fait.

On a beaucoup parlé de paysage jusqu'à présent, sans vraiment préciser ce qu'on entendait par là. L'enjeu du corps à l'avant-plan du lieu m'oblige à revenir sur cette notion. Selon une distinction établie par Alain Roger, le paysage n'existe pas dans l'absolu, mais est *inventé*. Avant, il n'existe que le *pays*, celui-ci étant comme le *degré zéro* du paysage. « La perception d'un paysage exige du recul et de la culture, bref de la *reculture*. »⁶ Je dirais que les lieux, dans les deux bandes vidéo dont il est question, sont à la frontière des deux termes. Ni tout à fait habités (pays), ni tout à fait mis à distance (paysage), c'est plutôt *entre* le corps et sa parole, et l'environnement que se dessine l'image de la question au temps. C'est là que se ressent ce qui n'existe plus dans aucun des deux termes car les lieux gardent un hiératisme qui ne souffre aucun mirage et l'être humain parle avec tout son souffle de croyance, mais encore et toujours au passé.

Dans cet *entre*, ce milieu, viennent se glisser, par la magie du montage, les images d'archives. Léon, Edmond, d'autres témoins parlent de tel ou tel événement et c'est celui-ci qui apparaît ensuite. D'autres fois, les documents enregistrés se fauillent lors des rares panoramiques qui quittent le témoin pour montrer le lieu qu'il indique. Dès le début de ce mouvement d'appareil, l'archive est déjà là. Dans tous les cas, nous sommes toujours à la même place. Mais le paysage qu'on y découvre est mouvementé, plein de remous, sans plus de corps unique mais avec des masses portant leur paroles inscrites sur des banderoles ou encore des lieux de travail vides, témoins par eux-mêmes, sans personne pour leur donner valeur autre qu'actualité d'hier. Dans leurs différences d'avec les images qui les précèdent (fixité *vs.* mouvement du et dans le cadre, corps *vs.* masse, paroles *vs.* silence, distinction claire d'un avant-plan et d'un arrière-plan *vs.* indistinction...), leur dimension paysagère se perd « dans la trace en train de se faire », dans un passé dénoté violemment.

La voix du paysage

La seconde catégorie de paysage, celle, intemporelle, divinisée, interroge bien plus cet *entre* que les images d'archives. Ces lieux, ce sont les abords du Fleuve et les vols de la Mouette dans *Léon M.* et les Ruines, refuge du Chat-oracle, dans *Le Journal*. Ces paysages, toujours accompagnés d'une voix off, sont des contrepoints systématiques aux interventions des anciens résistants. Ce sont des remises en cause, des interrogations sur l'homme du possible, des « qu'est-ce qu'il reste aujourd'hui pour demain ? ».

Une tension s'installe entre le commentaire et les discours des militants : en effet, ceux-ci évoquent les grèves de 1960, racontent des faits, des moments, des choses qui font grossir l'événement. Et chaque fois, ces récits sont remis en question par le commentaire. « Finalement, on peut dire que plus il y avait de militants qui expliquaient des choses, plus 1960 était rappelé comme un moment exemplaire, plus nos questions devenaient pertinentes, plus elles entraient en conflit avec ce passé-là. »

Pourquoi faire intervenir la voix questionnante, critique, nuancée, dans ces endroits ? D'abord, parce qu'ils possèdent un statut métaphorique, de la même façon que la forme du commentaire⁷, et que le fond de la métaphore, selon Paul Ricœur, est l'être et le non-être du vraisemblable qui « est » et « n'est pas » à la fois. Or, c'est bien de cela qu'on parle dans les films des frères Dardenne, de la réalité et du rêve, de la Wallonie et de l'Utopie. D'un sens qui ne serait contenu que dans le cheminement et pas dans la réponse. Il y a une forme de dialogue socratique entre le Fleuve et la Mouette, les Ruines et le Chat, mais un dialogue qui n'est pas abouti, comme un accouchement en perpétuelle gestation.

Au fil du fleuve (suite)

sonne ne met le doigt sur la trace, la trace n'est absolument pas là, le Pont des Arches est muet, n'est pas la trace en soi. C'est le fait de raconter qui change tout, et c'est là qu'intervient, me semble-t-il, le propre de votre démarche.

AFL — Ce qui est frappant, aussi, dans *Léon M.*, ce sont tous ces militants qui indiquent les lieux où les choses se sont passées sans que jamais la caméra ne panote pour montrer le lieu actuel et aller vers quelque chose de présent, de vide en somme...

EdA — Finalement, est-ce qu'en fait ce n'est pas la personne qui prend la parole qui est, elle-même, la trace essentielle...

LD — Oui, il y a cette idée aussi, bien sûr. Mais, si on parle de la trace et de la parole, je dirais qu'on avait un peu cette utopie, si je puis dire, de recréer le lieu passé grâce à la parole. On disait : « allez, tu es là, tu es nu, tu as un mur derrière toi, recrée la foule qu'il y avait là et ce que tu as senti à ce moment-là ». Le tournage était aussi important que le montage. Il fallait vraiment négocier avec les gens avec qui on faisait nos documentaires, tout le temps expliquer, parce qu'on avait cette exigence, on l'a toujours d'ailleurs, de ne pas manipuler les gens. On ne se contentait pas de dire « tu vas marcher là », on expliquait : « tu vas marcher de là à là parce que, à ce moment-là, il y a le texte qui dira ça et toi, tu dis ce que tu nous as dit hier quand on a mangé ensemble, tu redis plus ou moins ça ». On expliquait tout ce qu'on faisait et forcément, les gens disaient : « Ah non, ça j'ai pas envie de le dire. » On devait vraiment négocier tout le temps. Et puis on a eu envie de dire ce qu'on voulait dire, sans plus passer par des témoins. Chaque individu est une réalité qui t'oblige à un certain nombre de compromis, qui a des exigences aussi. La personne... résiste. Comme on travaillait

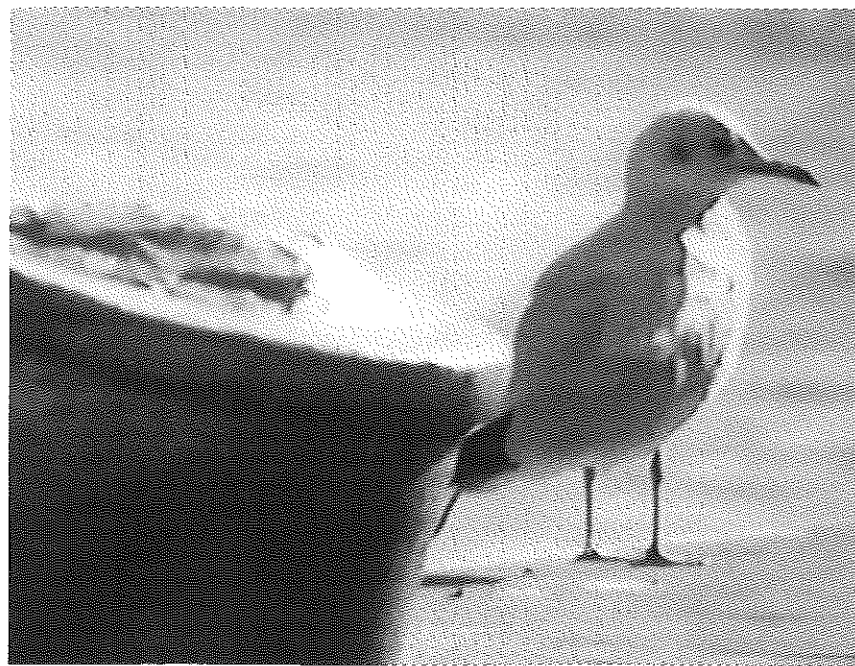
Au fil du fleuve (suite)

sur la mémoire, pas sur des faits actuels, on reconstituait du passé à travers des mises en scène de l'individu. C'était ce qu'on avait hérité de Gatti, qui travaillait comme ça.

De la poésie. Rhétorique de la métaphore.

GVC — En fait, quand vous avez fait *Le Journal*, c'était une époque où le film «international», comme disait Godard, était devenu intolérable, on ne pouvait plus faire ce genre de chose. Donc votre voix poétique, c'est aussi une façon de trouver une alternative aux commentaires didactiques, autoritaires, qui imposent une signification monolithique. C'est un peu ce que Marker dit aussi dans *Le fond de l'air est rouge*. Il montre l'impossibilité de répéter le discours mythique, ou de répéter des images mythiques, elles sont toujours les mêmes et donc, il faut chercher autre chose de plus contradictoire et de plus complexe.

LD — Dans *Léon M.*, le langage est poétique, lyrique, et sans doute le fleuve a dû donner ce sentiment-là, il a joué un rôle. Mais c'est aussi parce qu'on se trouvait un peu bloqués dans le discours. Comment dire? Comment qualifier cette terre promise vers laquelle le bateau pouvait aller? On n'allait pas dire l'Union Soviétique ou la Chine, ce n'était pas notre credo, nous ne partagions pas cet engouement (beaucoup de gens, à ce moment-là, ne le partageaient plus non plus d'ailleurs), mais on ne savait comment appeler ce lieu, et je crois que c'est parce qu'on ne parvenait pas à le qualifier que le lyrisme a fait surface, et qu'on a commencé à parler de terre promise dans un langage plus métaphorique. On s'est souvenus aussi de Brecht, se demandant si un fleuve, c'est l'eau qui trace deux rives, ou si ce sont les rives qui guident le fleuve, je ne sais plus quelle était la formule exacte...



La voix du paysage. Lorsque le bateau de *Léon M.* ..., 1979.

L'eau, ses alentours industriels et les ruines sont des endroits que le temps abstrait, mesurable, fait de moments successifs, ne touche pas. Seul un temps concret les habite, une durée imperceptible mais perpétuelle, non comptabilisable sur une échelle. Au-delà des valeurs, du jugement, abstraitisés par le cadrage (contre-jour flagrant sur des usines, reflets dans l'eau), travaillés par les mouvements de caméra, «le lieu se situe entre le lieu rêvé par le corps, ou projeté, et le lieu construit par l'histoire ou habité. (...) *Ce dont rêve le corps et ce dont rêve l'histoire doivent se connecter afin que se produisent des changements et que s'évitent des mystifications.* (...) Le lieu est toujours lieu de transition, d'initiation, d'entrée et de sortie.»¹¹

De par le dialogue métaphorique qui s'y installe, de par les personnages-emblèmes qui le peuplent, de par les composantes naturelles qui s'y «panthéisent», il advient un *devenir-parole* du paysage. Celui-ci est spiritualisé, il recueille les angoisses, les verbalise et les rend à l'homme dans un langage universel. C'est un espace sublimé dans lequel s'imprime une dialectique incessante entre la trace du passé et le projet à venir, et qui questionne l'entre du corps et d'un endroit, aperçu dans la parole mise en attitude des témoignages.

Étape 2

Regarde Jonathan marque une évolution dans le traitement du paysage chez les frères Dardenne. Celui-ci me semble être travaillé dans le sens d'une affirmation plus grande de son caractère visuel, d'une mise à distance dans et par la contemplation. Une subjectivité observatrice, «regardante», est affirmée et ses symptômes (le plan large, la profondeur de champ, l'amplitude et la lenteur des panoramiques ou la longue fixité de certains plans) donnent à voir un environnement. Nous sommes plus fermement ici du côté du paysage, via la médiation d'un regard, *in visu*¹². Cela passe par les procédés notés plus haut, mais aussi par le passage d'un train, bouchant la perspective durant de longues secondes, et qui, lorsque le convoi touche à sa fin, dévoile un fleuve et sa rive sur laquelle deux tours se font écho, l'une en pierres, monument appartenant à l'histoire, l'autre en métal, très clairement vestige industriel plus récent. Ou encore, les abords d'une usine sur lesquels glisse un lent panoramique, tas de débris de toutes sortes qui viennent «faire écran» à l'avant-plan, et dont la couleur rouille répond aux ocres des gigantesques bâtiments à l'arrière-plan.

D'autre part, de façon récurrente, l'accent du commentaire est mis sur l'impératif du «voir»: «Regarde Jonathan. Un paysage de Wallonie». Cependant, la suite du commentaire va saborder cette toute-puissance regardante pour y faire intervenir une *tache*. «Regarde, Gaspard avec ses mains qui travaillent et ses yeux qui pleurent toujours, Vassili l'émigré, avec

Au fil du fleuve (suite)

MEM — On sent bien le clivage, notamment dans *Léon M.*, entre une rhétorique de la métonymie d'une part (les traces, la parole des témoins) et une rhétorique de la métaphore d'autre part (la voix off, où vous avez recours aux images du fleuve, du soleil et de la mouette). Je pense que ça se maintient, aussi, cette combinaison de métonymies et de métaphores. Il y en aura d'autres dans *Le Journal*, la métaphore de la guerre par exemple, mais là ce sont vraiment des métaphores visuelles. Vous filmez des machines comme si c'étaient des chars d'assaut, avec même un côté un peu ludique, non?

JPD — Oui et puis à la fin, dans *Le Journal*, la voix off dit: «aller à l'usine, aller à la guerre, chaque matin, la guerre civile recommence» — et on voit Edmond monter dans sa voiture, et partir. Cette fin du film, chez Edmond, c'est la première fois qu'on filmait quelqu'un assis, qui écoute la radio, qui se lève, et qui va à son boulot, la première fois qu'on filmait un quotidien.



Le chat-oracle. *Le Journal*, 1980.

sa main qu'il a écrasée pour ne pas entrer dans l'usine, tous ces hommes au travail avec leurs mains qui saignent.»

Une tache, ou plutôt, une *tâche*. Celle d'«arriver à faire percevoir au spectateur le sacrifice que recèlent les images. (...) Le commentaire troue l'image, la crève, lui arrache son emphase.»¹³ «Ces images d'une région en train de mourir, au même rythme que meurt l'Histoire qu'elle a enfantée et qui l'a enfantée»¹⁴, sont tressées avec des extraits du théâtre de Louvet: un théâtre qui met en représentation les représentations de l'idéologie prolétarienne. Dans les deux images, celles des paysages et celles du théâtre, il y a volonté de traverser les apparences, de gommer la surface de la pensée momifiée pour faire apparaître les peaux mutilées. On ne croit pas aux images, sauf à les mettre en abyme, à les représenter une deuxième, une troisième fois.

Opérer les images de cette façon, c'est véritablement faire œuvre *herméneutique*. Tenter de dire, dans un commentaire, les souffrances intimes d'un paysage d'aujourd'hui, qui porte les armes de la déchirure avec noblesse et majesté, c'est faire œuvre de *traduction*, dans le sens où l'entendait Walter Benjamin. «La traduction, loin d'être un simple mode instrumental au service du sens à communiquer, donne à ceux qui la servent la tâche infiniment précieuse de faire mûrir la *sur-vie* des œuvres de l'histoire, c'est-à-dire de faire émerger la vie souterraine qui anime sourdement le devenir mortifère des œuvres de langage, pour les donner à voir sous un jour salvateur.»¹⁵

Regarde Jonathan est un travail de deuil. Or, le deuil est une question posée à l'espace. Comment continuer à vivre là où l'autre n'est plus? Comment faire pour regarder à côté de soi quand on y trouve l'absence, le vide? Dans ces paysages évidés, le temps est celui du souvenir, peu à peu émoussé par la disparition de l'autre¹⁶. Il est aussi le support funambule d'une lente et douloureuse *ré-habitude* à un soi solitaire. «Seul, le boxeur. Seul sur le quai de la gare déserte. Seul sur le ring. Il boxe. Ses poings frappent son ombre. Grand monologue de la Nuit. Il fait froid. La lumière est bleue (...). Il faut survivre. Ne pas mourir gelé.»¹⁷

Regarde Jonathan, c'est le passage d'une idéologie totalisante à un retour au sujet, un retour à soi, comme le dit Louvet dans le train de son œuvre. «Sauve qui peut (la vie)».

Étape 3

Au bout du parcours, c'est *La Promesse* qui perpétue cette question posée au paysage. Nous sommes dorénavant en 1996. Nous sommes toujours à la même place (la région liégeoise). Les choses ont-elles «changé» de visage?

Sûrement, car il n'y a dorénavant plus que cela dans le film: des visages. L'exigence des frères était que le film «fasse corps avec les personnages».

Caméra à l'épaule (par définition, toujours à hauteur d'homme), plans serrés, agitation du cadre... tout concourt à mettre les paysages «hors-jeu». «Dans le film, les lieux n'existaient qu'habités, les espaces n'apparaissent que traversés; nous n'avions qu'un sentiment fugitif, violemment lacunaire de la ville. En parcourant Seraing en voiture, (...) nous mesurons les dimensions là où seuls les corps comptaient.»¹⁸

Il est clair que *La Promesse* est une affaire d'individus, plus que de lieux. D'ici et de maintenant, plus que d'utopie et de passé. D'ailleurs, les personnages du film sont sans histoire, sans attache réelle, sans racines. On les aborde de front, dans la débrouille, dans la magouille, dans l'argent. Roger, le père, est son propre patron. Il ne se bat plus, pour mieux mentir. «Chacun a ses raisons et la société a perdu la sienne.»¹⁹

Où sont les paysages, dans tout cela? Quelques plans larges nous les montrent, avec les personnages en cavale ou en détresse, au beau milieu. Dans ces images, il n'y a plus de question au temps, juste une tentative d'échappée. Assita et Igor qui tentent de traverser une voie rapide, le long d'un quai d'usine, sous l'anonyme assassin des avertisseurs. Assita et Igor, encore, chargés de bagages, sales, qui traversent un pont, en route vers la gare, en marche vers un aller. Fuir, fuir ces boîtes vides, qui ne sont plus ces «big usines, beaucoup money» décrites naïvement par Igor à des étrangers qui sont les seuls à pouvoir encore y croire, un temps. L'environnement industriel est devenu un labyrinthe qu'il faut esquiver, une valeur spatiale qu'il faut contourner pour retrouver un possible ou qu'il faut aveugler en restant confiné chez soi, en se cognant à ses propres murs.

Le retour sur le sujet, prédit par Louvet, se réalise dans *La Promesse*, où ces usines-vestiges sont la projection de l'image du Père contre laquelle Igor résiste. Le combat, la résistance ne sont donc pas finis. Seule leur nature a changé. L'horizon est encore loin.

¹ Présentation de *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* par ses réalisateurs, lors d'une émission de Vidéographie (RTBF).

² Présentation de *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (*Le Journal*), par ses réalisateurs, lors d'une émission de Vidéographie (RTBF).



L'environnement industriel, un labyrinthe à contourner.
La Promesse, 1996.
Ph. Ch. Plenus.

³ Marc-Emmanuel MÉLON, «Jean-Pierre et Luc Dardenne», in Philippe DUBOIS et Marc-E. MÉLON, *La Création vidéo en Belgique (1970-1990). Points de repères*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 54.

⁴ Sören KIERKEGAARD, *La Reprise*, traduit et annoté par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 21.

⁵ «Entretien 3. L'écriture», in *Vidéodoc*, «À propos de *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*», n° 35, juin-juillet 1980, p. 18.

⁶ *Id.*, p. 19.

⁷ Lorsque la caméra panote effectivement, le montage ne laisse jamais apparaître ces lieux vides du présent, mais vient y glisser une image d'archives de ce même lieu, vingt ans auparavant. J'y reviens d'ailleurs plus loin.

⁸ Alain ROGER, «Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage», in Augustin BERQUE (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, Coll. Pays/Paysages, 1994, p. 117.

⁹ «Entretien 3. L'écriture», *art. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Id.*, p. 17.

¹¹ Josep MUNTANOLA THORNBERG, *La Topogénèse. Fondement d'une architecture vivante*, Paris, Anthropos, Coll. Bibliothèque des Formes, 1996, pp. 10-11.

¹² Alain Roger, auquel j'emprunte cette notion, propose deux types de médiation qui, selon lui, s'effectuent dans le sens d'une «artialisation» du lieu: l'une *in situ* (sur le terrain), l'autre *in visu*. Cf. Alain ROGER, «Histoire d'une passion théorique ou Comment on devient un Raboliot du Paysage», *art. cit.*, pp. 113 à 117.

¹³ Extrait d'un texte des frères Dardenne, tiré de trois feuillets de présentation du film.

¹⁴ Jean-Pierre et Luc DARDENNE, note d'intention de *Regarde Jonathan*, avril 1983.

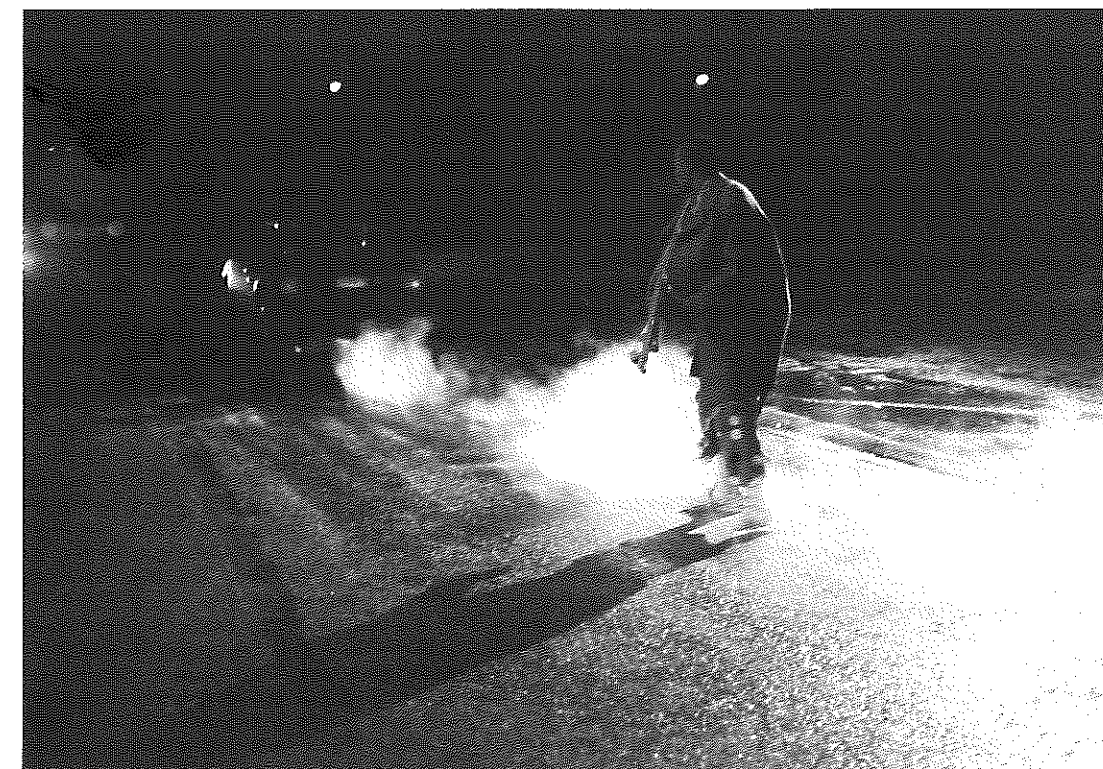
¹⁵ Bruno TACKELS, *Walter Benjamin, une introduction*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, Coll. Monographies, 1992, p. 51.

¹⁶ À cet égard, il serait intéressant de réfléchir au traitement subi par les images d'archives (les mêmes que dans *Léon M.* et *Le Journal*), qui sont dorénavant incrustées, traitées en couleurs par les techniques vidéo ou encore qui apparaissent sous forme de photos géantes dans un lieu où le corps de Louvet parle. Comme si les documents avaient dorénavant perdu valeur «d'actualité d'hier», pour n'être plus que réminiscence fragile.

¹⁷ «Le personnage du boxeur», texte non signé, paru dans trois feuillets de présentation du film.

¹⁸ Emmanuel BURDEAU, «L'offensive des Dardenne», in *Cahiers du Cinéma*, n°506, octobre 1996, p. 47.

¹⁹ *Ibidem*.



L'horizon est encore loin.
La Promesse, 1996.
Ph. Ch. Plenus.

Pourrait-il exister un meilleur témoin que l'eau? Jean-Pierre Dardenne à la caméra. Tournage de *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

Recommencer, répéter pour percer l'écran des images

MEM — En même temps, dans l'idée de recommencer, de refaire, de répéter les gestes, non pas de répéter toujours les mêmes images, mais de refaire les gestes, il y a quelque chose là qui relève du rituel. Or, à nouveau, c'est un élément qui me semble être important dans tout ce que vous avez fait, qui revient dans tous vos films de fiction. Le rituel est peut-être l'un des maillons qui vous ont fait passer du documentaire soutenu par la parole, par le discours, à la fiction, à la mise en scène. Il y a cette séquence étonnante, dans *Le Journal* où l'on entend Jean-Pierre, hors cadre véritablement, «mettre en scène» Edmond...

JPD — Quand on dit «on recommence, Edmond, on recommence». On le dit en *live*, lors d'une prise, on dit «allez, recommence, redescends le trottoir, recommence», et au montage on a gardé l'image avec le *time-code*. Il y a aussi un commentaire sur la guerre des images, est-ce que ça sert à quelque chose de faire des images? On est un peu lucides pour une fois, non?

TS — Vous parliez de névrose traumatique, et c'est vrai que ça y ressemble fort... De plusieurs manières, Edmond rejoue son échec, que ce soit sur une carte, par le jeu d'échecs, par le parcours qu'il refait autour de l'usine. C'est toujours circulaire, et il distribue les tracts de manière circulaire. Il y a un côté ritualisé un peu compulsif dont il ne parvient pas à sortir.

LD — D'ailleurs, au début du film avec Edmond, il y a quelques voix off sur des images de grève qu'on a déjà vues mille fois et que nous-mêmes on avait utilisées dans *Léon M.* Et on se pose la question de la nécessité de ces images. À force de les revoir, on se demande si elles ne sont pas usées...

AFL — Il y a cette image, que vous utilisez de façon presque cyclique, l'image d'un manifestant qui se retourne et qui a un très beau visage, et qui regarde un policier dans le fond des yeux, l'air de dire «arrête, viens avec nous». Cette image est presque montée en boucle, vous la reprenez trois, quatre fois au cours du film; voilà une image qui ne rentre pas dans les «cans» des images trop vues, trop connues...

Devenir eau

De l'eau comme trace du passé et espoir du devenir

Nous le savons maintenant, le cinéma des frères Dardenne est un cinéma de la parole. Et, au-delà de l'acte de parole fondateur, celui des réalisateurs, la prise de parole dans le film s'opère sur des registres variés: Léon M. et les anciens militants *relatent* les événements de 1960, Edmond *retrace* l'itinéraire de *La Voix ouvrière*, Jean Louvet *dépeint* la situation du prolétariat ouvrier, Joseph Falsch *répond* aux fantômes de sa vie, Igor *promet*... Tous parlent, mais de manière différente: tandis que certains *racontent* (ce qui s'est passé, ce qui a été), d'autres *disent* (ce qui reste, ce qui est là — mais aussi ce qui sera). Cet acte de parole n'est pourtant pas l'unique privilège des mortels. Il appartient également au milieu qui voit s'inscrire ces hommes, ces événements. Le paysage, les ruines, le décor dans lequel s'inscrit ce que nous racontent Jean-Pierre et Luc Dardenne, font-ils autre chose que de *dire* ce qui a été? La seule chose qui distingue ces narrateurs des premiers est précisément leur durée, leur «viabilité», leur âge. En ce sens, pourrait-il exister un meilleur témoin que l'eau?

D'emblée, l'eau des Dardenne dit le souvenir. Les images d'eau sont une plongée dans le Tout. Parce que l'eau est ce qui est en mesure de faire *communiquer les images avec un passé millénaire (...)* et avec un futur planétaire¹, l'eau dit le Temps.

Avant d'aller plus loin, et parce que le cinéma des Dardenne reste quoi qu'il en soit un cinéma engagé, il nous semble utile de souligner cette notion développée par Paul Virilio qu'est le «droit à la mer». Nouvelle catégorie du droit politique née des conflits du XXe siècle ainsi que du schéma évolutionniste technologique occidental, le droit à la mer, la mer libre, *devait compenser toutes les contraintes sociales, toutes les oppressions politiques et économiques*²; Virilio rappelle qu'il s'agissait alors de se situer moins dans l'espace que dans le temps: le changement de vitesse de l'économie mondiale avait conduit à une *guerre du temps*. Une réplique de *Il court, il court, le monde* ne précise-t-elle pas que la guerre est une question de vitesse? Dans la *guerre du Temps*, l'*au-delà social des populations est devenu l'au-delà de l'heure zéro, comme ultime espérance révolutionnaire*³.

L'eau — l'image de l'eau — serait donc intimement liée au Temps. Elle est une *image-temps*, au sens où l'entend Gilles Deleuze. Elle pourrait même être double à ce titre. Non seulement parce que l'eau est peut-être l'une des meilleures manières de signifier le temps qui passe, mais surtout parce qu'elle est en mesure de donner à *ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement*. En d'autres termes, l'eau est le Temps, parce que ce qui change est en elle, mais qu'elle ne saurait pas elle-même changer, à moins que dans une «autre» eau, à l'infini. L'eau peut donc être considérée comme une image pure, directe du temps. Mieux: une *nature-morte*, parce qu'elle est la *représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants*⁴.

Et puisque le cinéma des Dardenne est aussi un cinéma de la mémoire, l'eau va rythmer l'entreprise de remémoration. Elle sera présente tout au long de l'œuvre, ici pour évoquer un souvenir visuel, là pour rappeler une parole. Ou encore, et surtout, devenir intermédiaire, le *et* séparant deux images, le *et* constitutif de tout film. Elle deviendra alors ponctuation dans le récit et revêtra à ce titre des formes diverses: sous forme de paysage, elle fera partie de l'image — les plans de coupe de *Je pense à vous*, les évocations visuelles ou scripturales de *Regarde Jonathan*. À moins qu'elle ne soit elle-même image parce qu'elle la déborde, comme dans les nombreux gros plans de l'eau dans *Léon M.*, où, en même temps que d'être *nature-morte*, l'eau est *affect*, mouvement d'extension et mouvement d'expression, unité réfléchissante immobile et mouvements réfléchis expressifs⁵.

Les Dardenne n'écoutent pas seulement l'eau *dire* (le temps), ils la *questionnent* également, au même titre qu'ils questionnent le soleil, la mouette ou le chat — même si ceux-ci se révèlent en définitive oracles muets. Dans *Léon M.*, les Dardenne interrogent le fleuve: le bateau navigue-t-il vers cet «homme du possible» que fut Léon? Est-ce que ce militant de 1960 qu'il

Au fil du fleuve (suite)

MEM — J'ai noté ce que dit la voix off: «Ces images montrent ce que la fin d'un siècle privé d'histoire demande qu'elles montrent: le mythe révolutionnaire, l'histoire racontée par et pour la mémoire accumulative à l'infini. Revoir, revoir les mêmes images, remplir le vide, accumuler, accumuler les images mythiques devenues peut-être des fausses images qui empêchent de voir. Sur les écrans de la caverne cinématographique, les films de notre passé se projettent et se reprojetent. Simulacres d'une histoire qui a disparu.» Vous dénoncez le mirage de la caverne cinématographique et vous travaillez en vidéo.

LD — Non, je ne pensais pas ça, je pensais simplement qu'avec une caméra 16 mm ou vidéo, il fallait filmer autre chose que la répétition de ces images et qu'on ne pouvait pas tout le temps vivre dans un mythe devenant trompeur et qui empêchait de voir. Il s'agissait plutôt d'essayer de percer l'écran de ces images-là, avec Edmond, avec son destin tellement personnel, tellement minoritaire. Le film, on l'avait commencé par une petite phrase d'Ernst Bloch sur les minoritaires: «ce sont des isolés qui commencent à protester... car le groupe lui-même reste longtemps solidaire». Edmond nous semblait vraiment pouvoir témoigner de l'histoire du mouvement ouvrier d'une autre manière.

Au fil du fleuve (suite)

Le cinéma militant, un leurre?

GVC — Vous dites que vous avez cherché une alternative à la représentation des images mythiques. Au bout du compte, avez-vous trouvé cette alternative satisfaisante ou non?

Quelles ont été vos conclusions sur la possibilité d'un cinéma qui représente les luttes sociales? Je pense par exemple à Chris Marker qui s'est posé la même question et qui, au bout du compte en arrive à une sorte de démission, en disant que de toute façon, on ne fait que reproduire les mêmes images, les mêmes gestes qui deviennent en quelque sorte le modèle des gestes réels. C'est une supposition post-moderne où finalement, l'image l'emporte sur le référent. Pour lui, c'est une sorte de constat pessimiste sur la possibilité de faire des films de type révolutionnaire, politiquement engagés. Quelle a été votre position par rapport à ça? Je me souviens qu'au moment où vous avez montré *Léon M.* dans cette cave, devant tous les militants, il y avait encore eu cette espèce de sentiment: «il n'y a rien à faire, ils retombent dans ces discours mythiques». Je me souviens que certains s'étaient levés et étaient repartis. Il y avait eu un sentiment de porte-à-faux entre ce que vous vouliez faire et ce que pensaient les gens qui étaient dans la salle.

JPD — Ces propos de Chris Marker que tu viens de rapporter, à mon avis, dépassent le cadre strict du cinéma militant, non?

GVC — C'est le constat d'une impossibilité de faire du cinéma militant, du fait que le cinéma militant était un leurre.

LD — Moi, je ne dirais pas ça.

Ce qui était un leurre, c'est d'avoir voulu inscrire la lutte quotidienne des gens dans un discours qui ne correspondait pas à ce que ces gens avaient

retrouvé au cours de son voyage est encore le militant qu'il va retrouver au bout de son voyage? La mouette parle de futur, de rivage de l'utopie devenue réelle, mais le fleuve lui répond par disparition, soleil éclaté, mirage de l'utopie définitivement irréelle.

Bien que *Léon M.* n'opte pas explicitement pour l'une ou l'autre des deux versions, *Le Journal* et *Regarde Jonathan*, eux, prennent le parti du fleuve, de l'eau, bien plus que celui de la mouette, que celui des airs. Restent alors le feu et la terre. Ont-ils aussi une parole? Sont-ils questionnés? Donnent-ils leur version? Pour sa part, la réponse du feu est claire; après tout, la mécanique qui actionne le travail des Dardenne est davantage une *mécanique des solides qu'une mécanique des fluides*⁶: leur feu, c'est l'acier en fusion, le travail, le droit au travail surtout. Il appartient donc plus au passé qu'au futur, symbolisant par là l'idée de perte. Enfin, la terre, semble être moins présente chez les Dardenne, du moins de manière «symbolique». Mais son importance n'est pas moindre pour autant, au contraire. Des quatre éléments, elle est sans doute le plus stable, le moins fuyant. C'est par rapport à elle qu'il s'agit de se référer, se définir, même si c'est pour le faire par la négative. Aussi pourrait-on dire, ainsi que le fait Deleuze lorsqu'il parle du cinéma de Jean Grémillon, que le prolétaire ou le travailleur reconstitue partout, même sur terre et jusque dans l'élément aérien, les conditions d'une population flottante, d'un peuple à la mer, apte à révéler et transformer la nature des intérêts économiques et commerciaux qui sont en jeu dans une société, à condition, suivant la formule marxiste, de «couper le cordon ombilical qui le relie à la terre»⁷. Définissant ce modèle maritime du prolétariat, Virilio précise que l'utopie sociale naîtra moins des antagonismes de classe que de la haine de la Terre⁸.

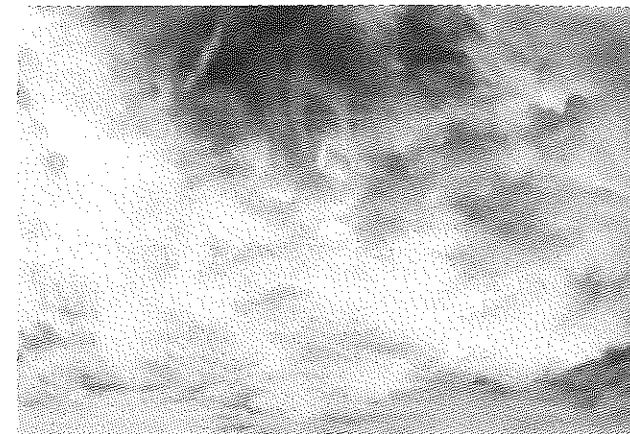
Les images des Dardenne se construisent alors peu à peu au travers des quatre éléments fondamentaux. Ce sont des images de mort, les images d'une vie spéciale attirée par une mort spéciale dont parle Gaston Bachelard lorsqu'il évoque l'œuvre d'Edgar Poe⁹. Car bien que le feu soit extrêmement présent dans leurs films, la mort dans leurs récits n'est pas celle de l'acier rougi, celle du feu, exubérante, perçant le ciel de ses flèches, mais bien celle de l'eau, quotidienne, coulant toujours, tombant toujours, finissant toujours en sa mort horizontale. Cette eau qui coulait des mains de Vassili, l'homme de Thessalie, et qui ne pouvait devenir que du sang, cette eau qui est toujours invitation à mourir, à se souvenir des morts. Et c'est ici qu'elle rappelle qu'elle est Temps, puisqu'elle est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être¹⁰.

Notre réflexion pourrait s'achever ici, et confiner l'eau dans les nappes de passé. Mais on ne s'échappe pas si facilement de l'emprise du temps... La question du lien eau/temps est bien plus complexe car, puisque l'image est Temps, elle est aussi écoulement, évolution, et donc devenir. Quel est le futur du militant? L'eau est-elle futur? De par son caractère irréversible, il semblerait tout à coup que l'eau soit moins passé que futur... Il est vrai que l'eau n'a pas la même nature que la pellicule ou la bande vidéo — les secondes permettant pourtant de fixer ce que la première perd en cours de route —, on ne peut pas l'arrêter, lui dire, comme à Edmond, «on recommence, Edmond». Peut-être est-ce pour cette raison que les images d'archives semblent «déshydratées», dépourvues de tout élément liquide — à l'exception de celles où l'eau se fait arme, jet de pompe pour repousser les manifestants.

Et même dans le présent de ces films, l'eau, bien qu'apparente, n'est jamais digne d'un regard. Les militants la côtoient mais jamais ne la voient. Les mains d'Edmond ou de Léon l'ignorent, désignant une direction opposée au fleuve, les lieux de leurs souvenirs par-delà l'élément qui en a pourtant été témoin. L'eau est toujours fluente, insaisissable, et c'est peut-être la raison pour laquelle elle échoue dans l'entreprise de réactualisation du passé. Elle est en mesure d'évoquer des images-souvenir, mais incapable d'atteindre au souvenir pur¹¹ — pas plus qu'elle ne peut, lorsqu'elle devient neige, assurer la transmission d'un réel plus juste (*R... ne répond plus*). Mais même lorsqu'elle devient obstacle, l'eau n'a jamais le privilège d'être regardée par les personnages des premiers films. À l'inverse, les personnages fictionnels, eux, regardent réellement l'eau, comme ça, pour ce qu'elle est: Assita, Céline, ou Fabrice expliquant à Martin, son fils, quelle chance il aura de pouvoir regarder passer les bateaux de la fenêtre de sa chambre dans leur nouvelle maison...



Unité réfléchissante immobile. Lorsque le bateau de Léon M. ..., 1979.



Le temps à gros bouillons. Lorsque le bateau de Léon M. ..., 1979.

Des premiers films aux derniers, l'eau a également changé de forme. Les premières eaux des Dardenne sont mouvantes, voire agitées et rapides. Du fleuve va naître la vitesse, et de la vitesse semblera manifestement découler l'incertitude, la déception, l'utopie à tout jamais disparue. Un peu comme Marinetti fera sortir la vitesse de la mer comme le corps vivant inachevé de l'évolutionnisme, quittant et rampant son milieu originel et devenant amphibie¹². Il a d'ailleurs suffi d'un bref passage de Marinetti — en voyage immobile vers la mort — dans la fiction des Dardenne (*Il court, il court le monde*) pour que l'eau se soit étrangement adoucie et métamorphosée en objet de contemplation et d'apaisement. Derrière leur nouvelle maison, Fabrice contemple l'eau, paradoxalement calme et serein après la scène cauchemardesque avec sa femme. Pourtant, il suffit que l'histoire dépeigne un moment de crise pour que l'eau s'y joigne à sa façon, s'y rallie en s'agitant, accompagnant les craintes de Céline lorsque celle-ci la regarde du même endroit que Fabrice quelques images plus tôt, devenant pluie dérangeante pour la camionnette de Roger lorsque celui-ci quitte Assita après lui avoir fait croire à un télégramme envoyé par Hamidou.

Dans l'œuvre des Dardenne, l'eau serait donc synonyme de devenir, et donc de futur, tout en continuant de charrier les espérances du passé. Son emblème pourrait être le troisième voyage de Léon, celui où il entre dans la ville insurgée, ce qui revient en fait pour le militant à faire face à ses souvenirs. Pour que s'opère cette prise de conscience, il s'agira souvent pour les personnages dardenniens de passer par une prise de parole. Mais l'homme ne peut avoir d'emprise sur la parole de l'eau; vouloir la fixer égale une perte. *Regarde Jonathan* propose provisoirement la solution: après avoir exprimé cette perte («On m'a volé ma voix»), il s'agira de tenter de réveiller, de ressusciter cette voix, voire de la redoubler. Tel Jean Louvet lorsqu'il lit son propre texte, entouré d'écrans remplis d'une eau au second degré — un peu comme les écrans de la salle de montage de *Il court, il court, le monde* font pénétrer le réel dans la fiction (images des frères Dardenne lors des premiers plans du film). Il semblerait donc que tout parte de l'eau pour y revenir (les premiers plans des films des Dardenne ont souvent trait à l'eau), parce qu'elle sera toujours, sans vouloir tomber dans un symbolisme gratuit, le symbole même de la maternité, l'élément qui précède tout, comme dans *Regarde Jonathan* où la parole de l'eau est même présente avant les images.

Cet acte de parole, les premiers personnages dardenniens vont l'entreprendre sans détour. À l'image de l'eau qui coule, leur discours est tracé de manière fluide et linéaire, presque littéraire. Pour peu, on s'attacherait à leurs airs d'écolier récitant un texte, à leur tenue solennelle faisant penser à de vieilles photographies. Comme le dit très bien Jean-Paul Fargier, *chaque mot compte. Ce n'est pas de la parole improvisée, c'est un discours mûrement réfléchi, épuré, dépouillé de tout artifice, limpide et heureux*. Les récits des Dardenne seraient donc toujours question de flux, qu'il soit maritime ou routier, l'acte de mettre en marche, en mouvement. Trouver le déplacement qui sied à une parole essentielle¹³.

L'eau est fluente, irréversible, mais elle ne signifie pas pour autant tracé unique, voyage unique. Les hésitations des militants sont alors autant de tentatives de percées dans le tracé de leurs discours, autant d'embranchements

Au fil du fleuve (suite)

vécu. Le cinéaste se disait: «le vécu, c'est important, il faut que les gens s'y retrouvent, il faut qu'ils puissent en parler, mais l'important est le processus dans lequel ils se situent». La pensée communiste ou marxiste orthodoxe a permis ça. Mais nous n'avons jamais été vraiment déçus parce qu'on s'intéressait aux gens, à ce qu'ils disaient. Je reviens au premier film, *Le Chant du rossignol*. On l'avait appelé ainsi à partir d'un poème, je ne sais plus lequel, où le rossignol, quand on l'ennuie, doit changer d'endroit pour reprendre son chant, toujours identique. C'était l'idée du bâton qui repasse tout le temps. Et on laissait parler les gens. On se disait, l'important est qu'ils puissent en parler, qu'ils en parlent comme ils l'ont vécu. Ça n'a peut-être pas la même portée universelle mais au moins on a un élément de réel non manipulé. Si aujourd'hui, on filme une grève — parce que je crois que c'est encore possible — et qu'on s'intéresse vraiment à la manière dont les gens vivent cette grève, aux raisons de cette grève, à ses objectifs concrets, ce film ne sera peut-être pas un film militant dans le sens «les gars, toutes les grèves vont dans le même sens, vers le grand soir» mais on montrera peut-être comment elle a permis à un individu de cesser d'avoir peur, à un autre de se sentir solidaire d'un autre, etc. Donc, je crois qu'il y a encore moyen de faire ce film-là, mais plus de la même façon, plus

Au fil du fleuve (suite)

en venant avec le discours triomphant qui, à mon avis, sonnaient faux. Mais filmer les gens qui parlent, qui expliquent ce qu'ils vivent, et filmer aussi ce qu'ils vivent et qu'ils ne sont pas toujours capables d'expliquer, ça, ça reste. Ce n'est plus la même leçon, peut-être, pour la société à qui on montre le film, c'est vrai; ce n'est plus «voyez, eux ont raison, ils vont dans le sens de l'histoire».

JPD — Ils se sont toujours trompés, tu vois.

LD — Exactement. Nous, par rapport à ça, on n'a jamais été déçus parce qu'on ne vient pas de la même génération que Chris Marker. La classe ouvrière, c'est une espèce en voie de disparition. Et on a toujours filmé de ce point de vue. D'où la mémoire, d'où ce devoir qu'on ressentait par rapport à nous-mêmes, par rapport à ces ouvriers, par rapport à notre région, par rapport au pays, de raconter ça. Si on s'intéresse à la mémoire, c'est aussi parce que, dans le futur, on ne sait plus très bien, on est déstabilisés. C'est la raison pour laquelle on a décidé de retourner dans le passé, retrouver ce qui resterait quand même, ce qui pouvait encore parler aux générations d'aujourd'hui: ces gens qui ont refusé des choses et qui se sont battus pour une idée concrète, née sur place, qui avait à voir avec les rapports injustes, inégaux de l'époque.

JPD — Des gens qui étaient aussi bien en porte-à-faux par rapport à la majorité du groupe dont ils faisaient partie, des gens qui résistaient. Et on n'a jamais donné à ces gens un caractère exemplaire.

LD — J'emploie toujours le mot «exemplaire» dans le sens «qui a à dire pour les générations à venir, qui est à retenir».

JPD — Pas dans le sens où c'est un exemple à suivre, un moule auquel il faudrait se conformer.

dans le tracé du fleuve. Ces ramifications sont aussi celles qui fondent le film/fleuve. Les Dardenne ont cette capacité de revenir en arrière, et de proposer des alternatives à ce qu'ils racontent: ainsi des différents voyages possibles de Léon, des différentes marches d'Edmond, de ses différentes tables, des différentes manières de commencer le film.

L'eau est donc omniprésente dans les films des frères Dardenne. Et ceci même lorsqu'elle n'est pas visible à l'écran: on voit sa courbe sur la carte d'Edmond, elle est suggérée par une sirène de bateau, on imagine sa présence proche lorsque le bolide d'Igor arpente les quais.

Par ailleurs, ce qui fait de l'eau un moyen privilégié de l'entreprise de remémoration, c'est sa dualité. Nous l'avons vu, l'eau est affect, c'est-à-dire qu'elle présente une *tendance motrice sur un nerf sensible*¹⁴. Au rêveur, Bachelard rappelle d'ailleurs que devant l'eau profonde, tu choisis ta vision: tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini¹⁵. L'eau est à la fois transparence et reflet. Dans le cinéma des frères Dardenne, la première forme de l'eau — sa limpidité — intervient davantage au niveau de la forme que du contenu: ce sont les surimpressions vidéo qui évoquent le mieux cette transparence de l'élément liquide. Dans *Le Journal*, l'image d'Edmond retirant les archives de son armoire est automatiquement «surimpressionnée» aux documents d'archives visuels (il n'a pas le temps d'évoquer ses souvenirs que ceux-ci sont déjà là, en lui); dans *Regarde Jonathan*, les images d'archives deviennent les airs sous lesquels s'enfuient les rails du train du Bon Dieu.

Mais ce qui caractérise l'eau des Dardenne, bien plus que la transparence, c'est sa fonction de *renvoi*, à la fois au sens de rappel et de reflet. Dans *Léon M.*, l'eau est le cristal, la force qui fait soudainement panoter la caméra du fleuve vers les images d'archives. Comme si le reflet que renvoyait l'eau était davantage passé que présent, comme si le fleuve savait profondément que *l'important, c'est que ça ait été*, l'eau semble se souvenir. L'eau opère dans le temps, dans la durée: elle absorbe, puis renvoie, contrairement au feu qui, lui, ne peut ingérer et ne fait que renvoyer dans l'instant (les images de feu se collisionnent les unes aux autres dans un rythme rapide, le feu renvoie la caméra à un travelling inverse dans la première scène de *Regarde Jonathan*, il est aussi ce qui sépare les générations pour mieux les opposer lorsque Jonathan retrouve le fantôme de son père pour un dernier dialogue libérateur). L'eau enregistre; elle est le témoin du crime de Julien Lahaut dans *Regarde Jonathan* et réverbère la douleur éprouvée («Dis-le leur»), elle est intimement liée aux souvenirs, son bruit présent se confond avec celui, passé, des applaudissements lors du discours d'André Renard dans *Léon M.* Jamais l'eau n'oublie; les souvenirs sont dans ses reflets, autant que dans sa transparence. Les images de l'Histoire la traversent comme des fantômes puis *refont surface* — un peu comme le réel, lui aussi, refait surface à un certain moment de *R...* ne répond plus.

L'eau, tout en étant souvenir, est donc devenir, et par là porteuse d'espoir. Dans *Regarde Jonathan*, les trottoirs sont vides, mais les amants espèrent qu'ils se rempliront d'eau afin de pouvoir se regarder éternellement, le temps à gros bouillons. Dans *La Promesse*, l'eau ne fait son apparition qu'à la fin du film, au moment où Igor et Assita ont échappé aux «griffes» de Roger, c'est-à-dire au moment de toutes les espérances, de toutes les possibilités: celle, pour Assita, de retrouver son mari qu'elle croit toujours en vie; celle, pour Igor, de tenir la promesse qu'il a faite à Hamidou. Notons que c'est également à ce moment que l'eau acquiert cette fonction, liée à l'espoir qu'elle porte en elle, et qu'elle n'avait pratiquement jamais eue jusque là dans les films des Dardenne: elle devient purificatrice — l'eau qu'Igor verse sur les cheveux d'Assita pour la purifier de cet autre liquide qui avait souillé son visage, celle qu'elle lui demandera plus tard pour soigner son bébé malade. Absence d'eau signifie donc absence d'espoir, absence de devenir, absence de mouvement, absence d'espace, absence de temps. Les Falsch ne sont-ils pas voués à leur perte, justement parce qu'ils vivent leurs passions *en vase clos*?

Les personnages dardenniens croient en l'eau, lui accordent leur confiance, qu'ils la questionnent ou qu'ils l'observent. En retour, l'eau va agir sur eux, les situer par rapport à leur questionnement, par rapport à leur regard. Comme le dit Virilio, avec la réalisation d'un progrès de type dromocratique, l'humanité va cesser d'être diverse; pour tomber dans un état de fait, elle tendra à se scinder uniquement en peuples espérants (à qui il est permis d'espérer accéder à l'avenir, au futur, la vitesse qu'ils capitalisent leur donnant accès au possible, c'est-à-dire au projet, à la décision, à l'infini, la vitesse est l'espérance de l'Occident) (...) et en peuples désespérants, bloqués par l'infériorité de leurs véhicules techniques, habi-

tant et subsistant dans un monde fini¹⁶. Entre l'un et l'autre, les personnages des Dardenne oscillent, équivoques, incertains, sans jamais pouvoir se fixer. C'est précisément ce doute qui les a mutilés, ce sont des *malades*. Et leur maladie est celle du temps, leur maladie est chronique, universelle. C'est elle qui va éveiller chez eux la fonction de voyance chère à Deleuze (et non plus la fonction pragmatique propre au cinéma classique), qui les fera s'assimiler au devenir de l'eau et qui trouvera en elle son moyen privilégié de développement. Un nouveau type de personnages pour un nouveau cinéma. C'est parce que ce qui leur arrive ne leur appartient pas, ne les concerne qu'à moitié, qu'ils savent dégager de l'événement la part irréductible à ce qui arrive: cette part d'inépuisable possibilité qui constitue l'insupportable, l'intolérable, la part du visionnaire. Et Deleuze de poursuivre, recoupant à nouveau pleinement la logique de travail des Dardenne: il fallait un nouveau type d'acteurs: non pas seulement les acteurs non professionnels (...), mais ce qu'on pourrait appeler des non-acteurs professionnels, ou mieux, des «acteurs-médiums» capables de voir et de faire voir plus que d'agir, et tantôt de rester muets, tantôt d'entretenir une conversation quelconque infinie, plutôt que de répondre ou de suivre un dialogue¹⁷.

À l'instar de leurs personnages visionnaires, l'eau des Dardenne dit souvenir, temps et mort, en même temps qu'elle dit devenir et espoir. Elle parle, parle, ne cesse de parler à qui veut bien l'écouter, tout comme les personnages relatent, retracent, dépeignent, répondent, promettent. L'eau est parole avant tout. Elle est la *maîtresse du langage, le désir même du langage*¹⁸. Mais elle est aussi souffle, écho, murmure, silence. À sa surface se reflètent les voix indirectes du passé, elle *retentit d'échos ontologiques*. De tous les éléments, elle restera toujours le plus fidèle miroir des voix¹⁹.

¹ Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 58.

² Paul VIRILIO, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977, p. 49.

³ *Idem*, pp. 45-55.

⁴ Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp. 27-28.

⁵ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, op. cit., pp. 125-126.

⁶ *Idem*, p. 65.

⁷ *Idem*, p. 114.

⁸ Paul VIRILIO, op. cit., pp. 50-51.

⁹ Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1962, et Livre de Poche, Biblio-essais, p. 60.

¹⁰ *Idem*, p. 13.

¹¹ Reprenant les thèses de Bergson sur le temps, Gilles Deleuze distingue les images-souvenir des souvenirs purs. Les premières sont des images virtuelles, mais actualisées ou en voie d'actualisation dans des consciences ou des états psychologiques. Elles s'actualisent nécessairement par rapport à un nouveau présent, par rapport à un autre présent que celui qu'elles ont été. Elles sont fonction des exigences du nouveau présent qui se définit comme postérieur à l'ancien, et qui définit l'ancien comme antérieur. Au contraire, l'image virtuelle à l'état pur se définit, non pas en fonction d'un nouveau présent par rapport auquel elle serait (relativement) passée, mais en fonction de l'actuel présent dont elle est le passé, absolument et simultanément. (...) Elle est strictement corrélatrice à l'image actuelle. (Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., pp. 106-107).

¹² Paul VIRILIO, op. cit., p. 52.

¹³ Jean-Paul FARGIER, «Jean-Pierre et Luc Dardenne», in Catalogue I.C.C., avril 1985.

¹⁴ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 126.

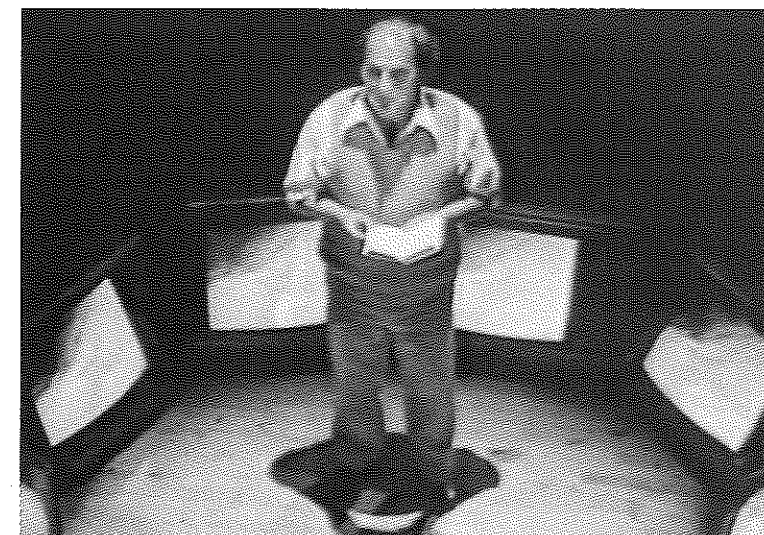
¹⁵ Gaston BACHELARD, op. cit., p. 63.

¹⁶ Paul VIRILIO, op. cit., p. 54.

¹⁷ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, op. cit., p. 31.

¹⁸ Gaston BACHELARD, op. cit., pp. 209-210.

¹⁹ Tristan TZARA, *Où boivent les loups*, p. 151, cité par Gaston BACHELARD, op. cit., p. 216.



Charrier les espérances du passé. *Regarde Jonathan*, 1983.

Feu le feu. Tournage de *Je pense à vous*, 1991.

Ph. Ch. Plenus

Au fil du fleuve (suite)

Essayer d'être des «passeurs»

TS — C'est plus une métaphysique de la résistance, ce n'est pas la résistance localisée dans une histoire, c'est une idée de la résistance qui traverse...

LD — Elle est localisée quand même, ils font des gestes concrets, ils racontent des choses concrètes, mais c'est vrai qu'on espérait et on espère toujours que ce qu'ils ont raconté témoigne, au-delà de ce qu'ils ont fait, d'une attitude.

TS — Donc, c'est garder une attitude à travers une histoire qui, elle, n'est plus possible, mais garder quand même cette force-là.

LD — Essayer d'être, je crois que c'est Daney qui dit cela, le pas-

seur. Essayer que les films soient comme des ponts entre les générations et sans se complaire dans la nostalgie. C'est notre père finalement qu'on allait voir, interviewer, pour parler à ses fils. On pensait à ceux qui allaient venir, qui allaient suivre.

MEM — Vous considérez-vous comme des cinéastes «engagés» ?

LD — Engagés dans quoi ? Nous, on est engagés, je crois que tout artiste, disons tout artisan, est fidèle à quelque chose, se sent engagé par rapport à ce qu'il a fait au départ et plus il avance, plus son engagement prend de l'importance. Il ne peut pas faire n'importe quoi, il y a une fidélité à quelque chose. Ça peut paraître parfois surprenant, effectivement, *Falsch* à côté de *La Promesse*... mais pour nous, il y a

cette fidélité, un engagement par rapport à ce qu'on veut filmer, par rapport à ce qu'on veut dire dans nos films, à notre propos. Mais pas un engagement vis-à-vis d'une force sociale, ou politique, comme ça a pu être le cas en Italie avec le parti communiste, pour le film *Main basse sur la ville* de Rosi. On n'a pas choisi notre camp, si je puis dire, contre un autre camp. Aujourd'hui, dire qu'on est un cinéaste engagé, cela me semble une bonne blague, on n'est pas dans une situation où l'on puisse affirmer cela. Où est cette force sociale maintenant ? Sauf à considérer que ne pas faire du cinéma commercial est une forme d'engagement, alors là, on n'en sort plus... On essaie de changer les choses, mais sans mystifier, sans croire que le cinéma va changer le monde.

Le lieu, l'espace, les passages

Vecteurs éthiques et esthétiques d'une cinématographisation de la théâtralité

Disons-le d'emblée, le programme proposé ne sera pas respecté. Le titre, de par sa prétention, est un mensonge. Il n'y a pas de lieu dans l'œuvre des Dardenne, il y a des lieux, en trop grand nombre pour pouvoir être ramenés au principe unitaire. Il en va de même de l'espace, trop éclaté pour pouvoir être étudié sous un autre principe que son propre éclatement. Il reste les passages. Ce sont eux, essentiellement, les vecteurs annoncés à grands cris. Il sera pourtant nécessaire de traiter de l'espace et du lieu, les passages étant ce qui lie un lieu à un autre et crée la cohésion, aussi éclatée soit-elle, du grand Tout où se passent les choses : l'espace. Les trois éléments sont donc au cœur de notre problématique tout en paraissant parfois à sa périphérie. C'est là sans doute la conséquence du rôle de vecteur — ou si l'on préfère d'animateur — qui leur est attribué.

Il est temps de préciser la question (qui n'en est pas une tant elle est banale et connaît sur son sort un consensus presque trop évident) : y a-t-il du théâtre dans le cinéma des Dardenne ? Là encore, il y a mensonge. La véritable proposition de ce texte est la suivante : l'esthétique des Dardenne est profondément éthique, et cela ne peut se comprendre qu'en empruntant un petit détour du côté d'un certain théâtre. Tout naturellement, l'accès au détour se fera par le passage.

Il court, il court, le monde...

Passer d'un endroit à un autre, c'est bouger. Le travail des deux frères n'existe que par et pour le mouvement. Le cinéma, c'est le mouvement. C'est même là tout le sens, hyperbolique, du début de *Il court, il court, le monde* où les deux frères en voiture doivent, pour permettre au film de commencer, réaliser un travelling. C'est aussi le début de *Regarde Jonathan* où la caméra quitte la sérénité de l'eau pour dévoiler au spectateur la brutalité de l'usine, «passant» ainsi du lieu de paix au lieu de guerre puisque, comme le dit le protagoniste du *Journal*, on va à l'usine comme on va à la guerre. Ce mouvement, qui donne plus que de la vie : du sens, c'est aussi celui du train qui permet à Jean Louvet de s'exprimer dans *Regarde Jonathan*, celui du trajet des manifestants lors des grèves dans *Le Journal*, du bateau de Léon M., de la camionnette d'abord conduite par le père, volée ensuite par le fils dans *La Promesse*, ou encore ces passages d'un émetteur à l'autre dans *R... ne répond plus* et de l'arrivée de Joe Falsch dans l'aéroport. C'est encore... On l'aura compris dans le désordre des exemples, le mouvement, le passage — l'état même de passer — permet non seulement au film d'exister mais de prendre sens. Certes, le voyage (par la marche, le bateau, le train, l'avion...), le passage (sous les murs, au fil de l'eau, à travers une œuvre, dans l'autre monde) structurent le film, en sont le véritable «principe organisateur»². Mais il se joue là peut-être quelque chose de plus important encore, quelque chose qui, en plus de fonder le film, fonde son mode de fonctionnement, fonde l'écriture même des deux frères. Le passage est plus qu'un voyage, il est une initiation. Il est un changement de mode et de monde. Il est la destruction d'un mythe.

Prométhée, le barbare

Il est en effet assez remarquable que la plupart des images fixes, des premières vidéographies au long métrage *Je pense à vous*, soient consacrées au feu. Les fourneaux, leur lave, leurs étincelles et leurs fumées apparaissent alors comme les signes extérieurs du passé, comme un ordre obsolète, comme les images d'Épinal d'un monde mythique. Feu le feu. La sidérurgie

Au fil du fleuve (suite)

Filmer le théâtre

MEM — Si on met de côté le travail avec Gatti au début, c'est avec Louvet que s'est posée pour la première fois la question de filmer le théâtre. Question qui va devenir centrale, évidemment, dans *Falsch* et dont je me demande si elle ne constitue pas une sorte de paravent supplémentaire dans votre démarche : il y avait, au début, les témoins, en prise directe sur l'histoire, en prise directe sur la réalité ; les témoins, et les traces — parmi lesquelles il y avait déjà des images, des images d'archives ; et puis, il y avait la parole des témoins ; puis cette parole est devenue du bruit — voyez *R... ne répond plus* ; et puis là, à nouveau un témoin, mais que vous ne mettez plus en situation, *in situ*, là où il a vécu, qui ne parle pas de lui, et qui est théâtralisé...

EdA — Avant, tout tournait autour de la parole du témoin, dont vous vous faisiez vous-mêmes le relais. Est-ce qu'ici vous n'auriez pas choisi de vous effacer en refilant ce relais au théâtre ?

LD — Disons que pour Louvet, il y a l'univers de ses textes, devant cet univers-là, on n'a pas à en créer un autre, on a à transmettre le sien. Et si on est allés le trouver, c'est parce qu'on savait bien que dans le sien, il y avait du nôtre.

JPD — On a rencontré Jean Louvet pour la première fois à La Louvière, parce qu'on nous disait : il fait comme vous, il parle des mêmes choses que vous. Nous nous connaissions à peine, on avait juste lu une pièce, *À bientôt Monsieur Lang*. Nous sommes allés le rencontrer parce qu'on avait un projet à La Louvière, un documentaire sur le destin de quatre ouvriers. On voulait prendre quatre générations de militants, et voir comment tout ça avait évolué. Nous y sommes allés, on a filmé les premières images, puis ce projet a capoté.

Au fil du fleuve (suite)

MEM — Il y a dans *Regarde Jonathan* des choix de mise en scène quand même très clairs, très affirmés, et qui ont requis un matériel important. Je pense notamment à toutes les scènes où Louvet récite ses textes, filmé en studio avec des photos géantes en arrière-plan et avec des moniteurs. C'est la première fois, me semble-t-il, que vous utilisez l'installation, cette idée-là, qui est finalement assez courante à l'époque, mais qu'on ne trouvait pas dans les documentaires.

JPD — C'est encore une référence au théâtre, d'une certaine manière. La photo géante, c'était une référence claire au théâtre de Piscator. Il utilisait aussi le film cinématographique. Et nous, on a utilisé la vidéo.

MEM — Il me semble qu'il y a un point supplémentaire, une situation qui met en place un homme et une image. L'homme est un militant mais il est plus qu'un militant, il est aussi un écrivain, ça c'est la grande différence; il ne parle pas de l'image derrière lui, mais elle est là, dans son dos, comme une espèce de résonance du passé...

JPD & LD — Louvet écrivain, mais rapport à la classe ouvrière. C'était ça qui nous intéressait parce qu'il y a d'autres pièces de Louvet, d'autres thèmes, dont on n'a pas parlé dans le film. Finalement Léon, Edmond, Louvet, on les voyait tous les trois, on parlait de la même chose, mais avec trois individus différents. Avec Louvet, on reparle de 1960, par exemple. On refait l'histoire, mais autrement. C'est dans cette optique-là qu'on est allés le voir pour travailler, pas seulement pour faire un portrait d'écrivain. Sa parole est essentielle, mais il raconte son histoire d'écrivain en disant ses textes, donc c'est encore la même chose qu'Edmond, c'est la même chose que Léon, même si formellement, c'est un peu différent.

n'est plus. Le lieu du feu n'est même plus accessible. Il ne reste que des passages, que des visites de vestiges. Mais loin de s'abandonner à la nostalgie, de regretter ce règne mythique, l'œuvre des Dardenne se focalise sur la création, sur l'activité de ces hommes qui reviennent du pays de Prométhée. Il y a passage à un nouveau monde, il y a mouvement là où il y avait fixé, il y a vie là où il y avait mort. En effet, certaines images fixes des Dardenne se donnent à voir comme des images de barbarie. L'usine écrase l'individu et pour survivre l'individu doit agir, bouger (on parle bien de «mouvement ouvrier»).

Alors, on détruit un mythe pour en construire un autre³, une utopie, tout en perdant les habituels points de repère (c'est bien ce qui arrive aux héros de *Je pense à vous* et de *La Promesse* qui doivent, pour passer d'un monde à l'autre, vivre une nouvelle initiation). Il va de soi que le chaos remplace l'ordre prométhéen. C'est peut-être là une des clefs des nombreuses fusions de son qu'opèrent les deux frères tout au long de leur travail (bruits de machines — facteurs d'ordre —, bruits de fêtes — facteurs de désordre —, bruitages de jeux électroniques, témoignages d'ouvriers) et qui peut aller jusqu'à la confusion de la communication (les différents émetteurs se confondent dans *R... ne répond plus*). Une seule chose est certaine: le monde ne pourra plus jamais être statique. Il faut transformer et se transformer. Dès lors, la mise en place (ou en espace) du concept de lutte dans le but d'une métamorphose devient absolument nécessaire. L'opposition, le combat permet de passer à quelque chose de nouveau qui, par ailleurs, n'est jamais bien déterminé (la lutte importe plus que son résultat, le passage plus que le lieu). On pense à l'homme et l'usine, à l'homme et ses rêves, l'homme et son passé, le réel et le divertissement, le démocrate et le xénophobe, le fils et le père...

Le langage utilisé pour raconter ces luttes n'y échappe pas. Le mouvement d'appareil, le travelling, glisse lentement de gauche à droite et de droite à gauche, presque infiniment, pour épouser au mieux le conflit (*Regarde Jonathan, Falsch*). La caméra à l'épaule lutte avec les lutteurs. Le montage, souvent brut, violent, sans concession, se laisserait volontiers qualifier de dialectique (dans *Le Journal*, on passe alternativement des machines d'usine aux machines d'impression du journal des grévistes). L'esthétique des Dardenne semble donc répondre au souffle du boxeur de *Regarde Jonathan*. Alors, en décontextualisant outrageusement l'aphorisme, on pourrait dire que le cinéma des Dardenne, leur travail sur la fin du règne prométhéen et la lutte pour une promesse indéfinie, c'est un peu comme le théâtre (ou plutôt le geste théâtral) d'Antonin Artaud: un signe à travers les flammes.

Le cinéma apaise le spectateur. Le théâtre l'excite⁴.

Il serait difficile d'ignorer dans le travail des frères cinéastes la prégnance du théâtre qui (faut-il le souligner?) est par excellence un art passager (non seulement il est un acte éphémère, en perpétuelle transformation puisque toujours à recommencer autrement, un acte du présent qui passe sans laisser de traces, mais il est aussi un art rythmé par le passage même, par la tournée, par les trajets de ville en ville). Il y a bien sûr le texte théâtral (celui de Louvet ou de Kalisky) qui est à la base de *Regarde Jonathan* ou de *Falsch*. Mais il y a surtout un certain jeu (surjeu) des comédiens typique à une certaine forme de théâtre, une manière de donner la parole (et de la faire prendre surtout) qui n'est pas sans rappeler quelques heures du «théâtre-action», et, enfin, un espace — celui-là même que Peter Brook qualifiait de vide⁵ — qui aurait pour principe second (après l'éclatement) une organisation scénographique théâtrale remarquable (n'importe quel comédien en herbe reconnaîtra en l'aéroport de *Falsch* un lieu encore plus théâtral que celui de la boîte de nuit d'origine).

Cet espace vide que tendent à créer les passages est pour Peter Brook le lieu idéal de la véritable communication et donc du conflit, de la dialectique. C'est là que se jouent et s'opposent les différentes forces. Ainsi, l'espace (le grand Tout où se passent les choses) des Dardenne est certes un espace cinématographique mais un espace qui emprunte des principes fondamentaux à celui du théâtre et plus précisément au théâtre de Bertolt Brecht. Le but en est évidemment d'empêcher, autant que possible, la formation d'une mentalité de foule, l'adhésion passive du spectateur, l'uniformisation des émo-

Au fil du fleuve (suite)

MEM — Pourquoi l'avoir interviewé dans un train?

JPD — Parce qu'il avait écrit *Le Train du Bon Dieu* et puis on s'est servis des mouvements des trains, comme si c'était un rideau de théâtre qui s'ouvrait.

MEM — Finalement, on a chaque fois un témoin qui se déplace: c'est Léon dans son bateau, c'est Edmond qui marche, c'est Louvet dans un train...

EdA — Avec Louvet, ce n'est pas un personnage qui ré-habite, ou qui réinvestit, ou qui recrée une mémoire par la parole; c'est quelqu'un qui l'emporte avec lui, quelqu'un qui la transporte tout le temps, il n'y a plus le même ancrage. Dans *Léon M.*, forcément ça bouge, il y a le bateau sur le fleuve de l'utopie, qui cherche ses marques, mais enfin il y a toujours un bagage emporté, une référence avec un point d'ancrage précis, prégnant. Là, Louvet, il est le lieu. en lui-même, il est l'utopie, il apporte...

JPD — Son écriture.

AFL — Et il parle de son écriture comme d'un lieu qui peut être passé, qui a évolué...

LD — C'est pour ça qu'on ne l'a pas mis dans des paysages, quand on lui fait dire ses textes.

TS — Pour la première fois, aussi, il ne s'agit plus de l'identité ouvrière, mais de l'identité ouvrière en crise, notamment par rapport à la relation qu'il articule au legs de son père, il parle ici d'un détachement, d'une impossibilité à nouveau de raccrocher les choses au présent; et pour la première fois, il n'y a pour ainsi dire pas de possibilité d'accroche, et il parle d'ailleurs de son écriture comme d'une «structure de l'éclatement»...

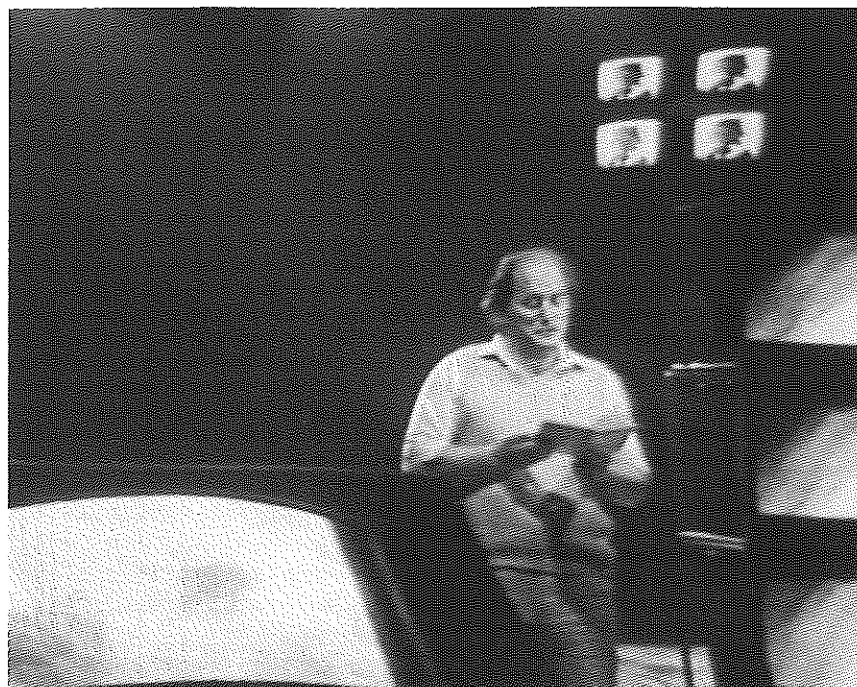
JPD — Des flashes, comme il dit, oui. Ceci dit, l'identité ouvrière a toujours été en crise dans nos

Un espace vide. *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

tions par l'identification au héros si fréquente au cinéma, comme le remarquait déjà Bazin. Seul *Je pense à vous* n'atteint jamais ces objectifs et, de ce point de vue, est peut-être le film le moins réussi des Dardenne. Alors quels peuvent être les moyens brechtiens mis en oeuvre par les cinéastes afin de susciter la volonté active du spectateur face à leur projet? Un rapide coup d'œil sur les caractéristiques du Berliner Ensemble pourrait donner un éclairage intéressant à la situation. En effet, avec quelques légers bémols ici et là, cette charte⁶ pourrait parfaitement s'appliquer au travail des deux frères.

1. Représenter la société comme transformable.
2. Représenter la nature humaine comme transformable.



Un monde transformable.
Regarde Jonathan, 1983.

Au fil du fleuve (suite)

films. Voyez Léon, il fait un bateau, il s'en va. Louvet, on l'a mis dans un théâtre, avec les écrans, le théâtre dans l'usine, l'usine de son père, de ses pairs aussi, parce qu'il vit avec tous ses amis, dont beaucoup sont encore à l'usine. Et il y a toujours son théâtre amateur, il continue un vrai travail là-bas, intéressant. En même temps, il a cette nécessité fondamentale d'expliquer le pourquoi de son écriture (des ouvriers lui ont demandé d'écrire une pièce sur une grève qu'ils avaient vécue ensemble, et ça s'est fait dans une arrière-salle de bistrot, etc.). C'est assez symptomatique du rapport des intellectuels, dans ce pays — ou en tous cas dans cette partie du pays — à l'histoire de la classe ouvrière.

LD — On avait une idée, si je me souviens bien, basée sur une espèce de paradoxe: le corps plein, le prolétariat, les photos, la masse...; et puis de l'autre côté, le théâtre de Louvet, qui n'arrêtait pas de montrer les mutilations de l'homme, toujours de

3. Représenter la nature humaine comme dépendant de l'appartenance de classe.
4. Représenter les conflits comme des conflits sociaux.
5. Représenter des caractères avec d'authentiques contradictions.
6. Représenter le développement des caractères, des situations et des événements comme discontinu (procédant par bonds).
7. Faire du mode de réflexion dialectique un plaisir.
8. «Dépasser» dialectiquement parlant les conquêtes des classiques.
9. Constituer en une unité réalisme et poésie.

Les deux grands axes qu'il conviendrait éventuellement de retenir de ce programme seraient, d'une part, que le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que comme un monde transformable et, d'autre part, que montrer est davantage qu'être, que, comme le prétend le boxeur de *Regarde Jonathan* imitant la locomotive, l'image est plus forte que la réalité. C'est là sans doute la conséquence directe de l'unité réalisme-poésie.

Cheville ouvrière de tous ces principes, l'effet de distanciation permet aux cinéastes de faire une pause, une coupe, une interruption parfois brutale, afin d'affranchir le spectateur, le pousser à prendre du recul, à s'interroger, et surtout à devenir responsable de ce qu'il voit. En ce sens, chaque rupture est une provocation, un appel à la réflexion, une mise en cause du statut même du spectateur. Les exemples abondent. Louvet lit son texte au milieu des écrans de télévision; Edmond marche inlassablement sous les instructions des réalisateurs et le *time code* apparaît en haut de l'écran, rompant ainsi jusqu'à l'espace même de la prise de vue; *Le Journal* n'en finit pas de débiter de manières différentes; d'interminables va-et-vient de caméra en travelling rythment les scènes... Tous ces effets de distanciation (des «effets V») démontent les processus même d'élaboration de l'œuvre et révèlent au public la fausse innocence des moyens employés qui, eux aussi, sont historiques et transformables.

Enfin, la très fréquente utilisation des mouvements de caméra (et peut-être essentiellement de la caméra à l'épaule), artifice proprement cinématographique, aurait pour objectif de répondre au problème de la distanciation évoqué par Brook⁷ lors des tournages de ses propres films. Pour le metteur en scène, l'avantage incontestable du théâtre sur le cinéma est la possibilité de voir quelque chose à une distance variable, toujours en mouvement, donnant au spectateur l'impression d'une présence. Le cinéma empêcherait



Une esthétique du basculement.
La Promesse, 1996.
Ph. Ch. Plenus.

cette distance et ne permettrait donc pas au spectateur, envahi par l'image, de réfléchir pendant cette image, mais seulement avant ou après. Il y a, je pense, dans l'œuvre des Dardenne, de ces mouvements d'appareil qui veulent combattre ce postulat et tentent de retrouver, par cette distance qui sans cesse varie avec l'objet même du regard, l'impression d'une présence.

Ainsi, l'écriture des Dardenne serait conditionnée par quelques principes typiquement théâtraux. Non pas que l'écriture cinématographique se superpose à une écriture théâtrale, mais certains éléments, dont nos vecteurs, ont un passé théâtral lourd et sont utilisés pour construire un langage cinématographique qui aurait sa propre éthique et qui toucherait aussi bien le personnage, l'acteur (qui, plus qu'ailleurs, *acte* puisque, on ne le dira jamais assez, la parole est un acte chez les Dardenne) que le spectateur. Le plan emblématique serait à cet égard le gros plan (lieu rare chez les Dardenne), dans *La Promesse*, des visages de Roger et Igor chantant, une dernière fois complices, un vieux tube de Joe Dassin. Ce plan sera le pivot du film, le moment crucial et cruel du choix, et, par excellence, le lieu du passage d'un monde à l'autre, de celui de l'innocence à celui de la responsabilité. Par leurs interrogations sur nos valeurs, nos rêves et notre passé, par leurs effets de bousculade, les Dardenne ont inlassablement réveillé la conscience du spectateur en se forgeant, au long de ces années, un langage comme une arme, une véritable esthétique du basculement, une esthétique contre la barbarie.

Au fil du fleuve (suite)

l'homme. Bernard Dort, dans un article paru dans *Les Temps modernes*, faisait remarquer que «l'homme», dans le théâtre de Louvet, est un mot qui revient plus que les noms ou les prénoms, et particulièrement l'homme mutilé. Un aspect Beckett, en quelque sorte, qu'il introduisait dans le théâtre politique. Et ça, c'est ce qui nous intéressait, et on a essayé de faire tout comme ça: du plein, du vide...

¹ Que l'on m'excuse et me permette à la fois d'utiliser le terme «cinéma» dans son sens le plus large (et largement impertinent) regroupant aussi bien le travail des frères Dardenne en vidéo qu'en cinéma.

² Marc-Emmanuel MÉLON, «Jean-Pierre et Luc Dardenne», in Marc-E. MÉLON et Philippe DUBOIS, *La Création vidéo en Belgique (1970-1990)*, Points de repère, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991.

³ René KALISKY, dans un texte intitulé «Du surjeu au surtexte», cite un aphorisme de Nietzsche assez éclairant sur ce sujet: «Faute de mythe, toute culture perd la saine fécondité de son énergie native.»

⁴ Voir André BAZIN, «Théâtre et cinéma», in *Qu'est-ce que le cinéma?* (1962), Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 154.

⁵ Voir Peter BROOK, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977.

⁶ Bertolt BRECHT, *Écrits sur le théâtre II*, Paris, L'Arche, 1979, p. 69.

⁷ Voir Peter BROOK, «À propos du *Roi Lear* et de *Marat-Sade*», in *Cahiers théâtre Louvain* n° 46, «Filmer le théâtre», Louvain-La-Neuve, 1981.