

Au fil du fleuve (suite)

parole que l'on voulait voir circuler sur les visages, et c'est cela qui déterminait le découpage.

MEM — Finalement vous avez filmé l'écoute, aussi.

LD — Oui, et on voulait donner l'impression que la parole de la mère, du père, de l'un ou de l'autre pouvait aussi être la parole de celui qui écoute, et que tous finalement portent cette parole, Oscar étant le plus simple à mon avis: «Nous, on était des Allemands, on a eu raison de rester, on était des Allemands». L'autre corrige: «Juif allemand», puis se moque de lui, qui répète «non, des Allemands». Il n'y a que lui qui pense ça. Mais pas vraiment, parce que si Mina n'avait pas dit aux enfants «partez en Amérique», je crois qu'ils restaient. Le père le pense aussi, ils le pensent un peu tous, bref cette parole de l'un est aussi un peu celle, rentrée, des autres — même s'ils ne parlent pas. Et, bien sûr, il y a tout ce qu'ils se disent et qu'ils ont toujours tu.

MEM — Certains acteurs, peut-être plutôt du côté des jeunes, ont des tics de jeu théâtral...

JPD — Oui, tout à fait. On n'a pas réussi à régler ça, faute de temps. Il n'y a rien à faire, ils baladent une planche en-dessous de leurs pieds, une planche de théâtre... Ça passe, mais nous, on voulait des gens entre ciel et terre, des patineurs... Tout le monde ne réussit pas ça aussi bien. Mêmes reproches, d'ailleurs, quand on a présenté le film à Berlin: certaines gestuelles trop théâtrales. Et la voix, la manière de dire le texte. Il ne faut pas oublier qu'on est dans un pays où on ne fait pas — ou peu — de cinéma, même des téléfilms. Donc les comédiens n'ont pas l'occasion de travailler au cinéma, ou à la télévision, qui sont des pratiques différentes du théâtre.

Mais peut-être y a-t-il un texte fondateur qui lie la tragédie — et nul ne peut dire que *Falsch* n'appartient pas au mode tragique — et le cinéma — puisqu'il est pris en référence par tous les scénaristes —, et c'est la *Poétique d'Aristote*². Et, dans l'analyse contemporaine, *L'Image-temps* et *L'Image-mouvement* de Gilles Deleuze³. Des pistes de recherche auxquelles nous nous tiendrons.

L'espace

La pièce de Kalisky se situe à New York. Lieu d'exil auquel les Dardenne vont substituer un lieu de transit, de nulle part, un aéroport, image forte de la diaspora qui met en place toutes les angoisses, les séparations: peut-on partir, doit-on revenir?

Il est donné immédiatement comme théâtral, ouvert comme une scène, coupé de tout réalisme qui rappellerait l'activité ou la vie documentaire d'un tel endroit. Il est livré au vide d'un décor, prêt pour la représentation. Mais il est dynamisé en utilisant les données du langage cinéma, c'est-à-dire les mouvements de caméra qui amènent la fluidité des circulations, la diversité des sous-espaces. Son immensité même va servir à isoler ou rapprocher les personnages. Le jeu des étages, des escaliers, des lavabos, saisis par le mouvement et non livrés comme des sous-lieux d'un espace fixe où les comédiens se déplacent, va animer leur affrontement ou leur rencontre. Ce ne sera pas du théâtre filmé mais du cinéma comme au théâtre. Et surtout il va jouer sur le rapport intérieur/extérieur. L'extérieur, c'est la piste d'atterrissage, les gros plans d'hélices ou de cockpit, filmés constamment dans une lumière bleue qui assume des fonctions multiples. Celle du théâtre parce que les Dardenne ne le nient jamais et ces plans-là ont une fixité de toile de fond. Celle, irréalisante, de Méliès, qui nous convie à des mises-en-fiction complètement fantasmatiques où il n'est question que de rêve, d'une mise en scène des désirs heureux portés par Jacob, Oscar et Ruben — ici, ceux d'une histoire qui aurait pu être le mariage réussi et non l'impossible rencontre des Juifs et de l'Allemagne. Celle des frères Lumière, évidemment induite par Kalisky qui nous rappelle l'horreur de la réalité, la déflagration du réel, la mort et l'extermination.

Cet espace va être mis en mouvement par un découpage dramatique complexe qui va jouer sur une alternance de plans. Comme dans une comédie musicale, ils vont être définis par les circulations et les mises en place de Georg, le maître du jeu, le monsieur Loyal de ces retrouvailles familiales. Chaussé de *rollers*, Georg appelle les personnages à entrer dans ce ballet de mort et de mots. Il règle la dérision de la fête, lui donne son rythme et son tempo.



Comme dans une comédie musicale. *Falsch*, 1986.

Ph. Ch. Plenus.

Tous, l'un après l'autre, ouvrent la scène (dans le sens scénaristique du terme) et chaque protagoniste interpellé va devoir s'expliquer, se justifier. Les *Falsch*, les uns après les autres, racontent, sont obligés de sortir du non-dit. Lili, l'amante allemande occupe principalement le rôle du témoin. Elle est alors prise dans la profondeur de champ, où la place qu'elle occupe est réactivée par un gros plan qui rappelle sa tristesse d'exclue.

Mais c'est «l'image-affection, visage et gros plan» qui donne au montage son impact émotionnel, dans la double fonction décrite par Deleuze, celle de la pensée ou celle du sentiment. Pensée qui ouvre les plans de mémoire souvent portés par l'extérieur nocturne de l'aéroport, ou sentiment qui isole un personnage pris dans les rais de l'amour, de la haine, de la culpabilité.

Le temps

Les frères Dardenne reprennent l'a-chronologie de Kalisky. Le présent de la rencontre n'appartient à aucun temps réel. C'est celui d'un purgatoire fictif, de limbes où errent les âmes souffrantes qui cherchent la rédemption. C'est celui aussi de la dilatation de la mémoire, de l'abyssal et bref flash-back d'un homme qui va mourir.

Dramatiquement, il est ouvert par le retour de Joe, «l'enfant», le dernier des *Falsch*, celui qui doit témoigner pour tous les autres, les sauver de l'oubli. Il se situe donc entre le passé et le futur, l'instant présent n'étant que celui de la supplication qui lui est faite d'assumer ce rôle.

La seule référence précise qui est datée est celle du dernier Shabbat à Berlin, en 1938, avant l'exil ou le désastre. Certaines phrases prononcées ce jour-là sont rappelées en voix off, leur donnant un statut d'instantané décalé.

Ce mélange du temps — dynamique parfaitement maîtrisée par le cinéma qui possède dans son langage le flash-back, les images mentales, l'univers onirique, la représentation de la pensée, les ellipses, les fondus enchaînés, les collapsus des scènes — va diversifier ce que le théâtre offre comme un temps unitaire, donné comme «intemporel» mais directement accepté puisque porté par le corps vivant des acteurs et l'adhésion du spectateur à la *mimésis*, à l'imitation aristotélicienne. Le «vrai» du théâtre est celui de la représentation qui doit amener la catharsis. Le vrai du cinéma est celui de la réalité, faisant l'abstraction de la représentation. Le cinéma ne représente pas, il montre, il opère un rapport direct et immédiat au réel. C'est sur cet effet de réel que vont jouer les Dardenne. Et il est cinématographiquement si fort que les distorsions du temps seront vécues comme un temps étale et réaliste où, toutes invraisemblances gommées, on «croira» à l'ici et maintenant désigné par le discours des personnages.

Les personnages

Ils sont les corps actifs, agissants, au théâtre comme au cinéma. Ils surgissent ici, *ex nihilo*, mis en place par la volonté d'un maître du jeu qui, comme dans la pièce, les fait sortir de l'ombre, les rend à eux-mêmes. Ophuls, dans *Lola Montès*, avait mis en place un cérémonial similaire en organisant le passé comme un numéro de cirque. Mankiewicz, avec *The Ghost and Mrs Muir*, ressuscitait un mort pour en faire un actant parfaitement actif. Donc, ils surgissent à l'écran pour vivre une dernière fois leur fiction, expliquer leur point de vue, se justifier, régler leurs conflits. Leur vie diégétique est plus forte que leur vie physiologique. Issus d'un *a priori* théâtral, ils acquièrent cette liberté que Serge Daney⁴ revendiquait pour les personnages cinématographiques trop souvent enfermés dans la linéarité d'un scénario bétonné. Ici ils reviennent faire un tour de piste dans une fiction vidée d'action où ils n'appartiennent qu'à eux-mêmes, s'accrochant désespérément à leur derniers mensonges ou revendiquant leur droit à leur vérité première. Enfin libres.

Dans leur travail d'adaptation, les frères Dardenne ont dû résoudre les deux problèmes majeurs du passage théâtre/cinéma, celui du texte et celui du jeu, qui passent par le corps des acteurs/personnages.

L'adaptation

La langue de Kalisky est magnifique, mêlant la simplicité, les interjections voire l'argot du langage quotidien à des envolées lyriques et incantatoires, de

longs monologues poétiques dans lesquels les personnages se livrent en des tirades inspirées, dans une syntaxe qui retrouve la scansion des textes bibliques. Certainement, comme tous les adaptateurs de Shakespeare, les réalisateurs ont-ils dû se sentir contraints et paralysés par la splendeur de l'écrit. Une adaptation n'est pas une captation. Il s'agit d'une lecture libre, d'une œuvre recréée, transformée par un autre imaginaire et un autre média qui la fait sienne. Toute transformation est par définition même une infidélité. Ici d'une manière exemplaire, les Dardenne n'ont pas déplacé une aune du sens et de l'esprit de la pièce de Kalisky à laquelle ils ont adhéré profondément et naturellement (un coup de foudre «idéologique»). Mais en même temps, ils ont été fidèles au «parlé» cinématographique qui est contraint par l'effet de réel, rejette les tirades et le verbe lyrique. Pourtant ils n'ont pas banalisé le verbe kaliskien, ne l'ont pas aplati en se référant au langage ordinaire, si tant est qu'il y en ait un. Ils ont seulement travaillé sur l'idée de concentration et non sur la nécessité de changement de syntaxe. La force poétique du discours des Falsch est là, prophétique et violente. Les coupures opérées dans le texte trouvent leur équivalence émotionnelle dans le langage cinématographique même, soit l'impact du gros plan et la lecture additionnelle du découpage, la concaténation des plans.

La mise en scène

Le jeu des acteurs, tous venus du théâtre, s'appuie davantage sur le corps que sur la mimique et l'expression. Le minimalisme des visages et de la diction est lié à une double approche. D'une part, une captation iconique avec la tension et l'attention qu'elle implique. Le personnage est immobilisé quand il s'exprime pour dire ce qu'il a de profond à transmettre, ou encore, en tant qu'auditeur, quand il est pris dans de lents panoramiques, sortes de portraits de famille instantanés. D'autre part, les actions sont violentes: poursuites, bagarres, jeux de haine ou de désir, affrontements très physiques. On s'empoigne ferme chez les Falsch et l'ambiguïté des sentiments, la vérité profonde des êtres se disent tout autant par le geste, le corps à corps agressif ou affectueux que par l'interpellation du discours.

Alors que le théâtre offre la globalité d'un espace ou d'une situation portés par le lieu scénique que parfois le jeu de lumière parvient à cloisonner et à diviser, les Dardenne vont jouer sur le hors-champ ou la profondeur de champ qui pallieront la concentration du texte. L'unicité du champ textuel va être remplacée par la division du champ visuel. Autrement dit, la réduction textuelle sera compensée par la résonance, l'effet du dit, la mise en image de l'impact d'une parole, ce qui réactive les personnages passifs. Plusieurs strates interviennent. Toutes utilisent les personnages pris dans la gradation de l'échelle des plans et le cadrage de l'espace. Et puis il y a la réactivation des absents de la scène, mis en place par les inserts, qui sortent de leur absence dramaturgique pour nous rappeler leur présence émotionnelle.

La structure. La stratégie des conflits.

Le prologue présente le décor, l'aéroport dans une irréalité théâtrale que les réalisateurs n'ont pas voulu gommer mais magnifier. On est là dans ce qu'Alain Masson⁵ appelle la notion de seuil ou la retenue initiale du récit. «La mise en scène recule un instant devant la narration», écrit-il. Le récit hésite, met le spectateur dans l'attente. Si l'histoire est encore suspendue, il y a, dès les premières images, une impression de malaise, d'étrangeté, de surréalité anxiogène.

Le premier mouvement — l'omniprésence de la partition musicale, le développement progressif des personnages qui apparaissent puis prennent, par touches successives, une consistance diégétique, font que l'on peut superposer au schéma actantiel la terminologie musicale utilisée par Bergman lorsqu'il parle de *Cris et chuchotements*⁶ — appartient à Joe, l'enfant qui débarque, et à sa confrontation avec Lili, la fiancée berlinoise; c'est une scène de reconnaissance brutale qui amène un passage, comme l'écrit Aristote, «ou bien de la haine à l'amitié ou bien de l'amitié à la haine chez des personnages destinés au bonheur ou au malheur»⁷. L'ennemi, l'Allemagne incarnée par l'Allemande, y est désigné comme aimé, problème central de la famille Falsch. L'enfant Joe et son père Jacob vont être déchirés

par ce conflit interne. Il y a, posé dès le départ, la désignation de l'amour/haine, la déchirure de l'ambivalence.

La deuxième séquence va mettre en place les tensions non plus extérieures mais intérieures à la famille: le père pris entre sa femme et sa maîtresse, Rachel et Mina, deux sœurs, triangle douloureux et enfin avoué. Va se crier aussi l'exclusion sans appel de Lili qui n'est pas une Falsch. Conflits et affrontements verbaux, aveux de lucidité et d'amertume qui vont définir chacun dans son «caractère» — «ce qui nous fait dire des personnages que nous voyons agir qu'ils ont telles ou telles qualités» — et dans sa «pensée» — «tout ce que les personnages disent pour démontrer quelque chose ou déclarer ce qu'ils décident»⁸.

Le mouvement dramatique va ensuite faire alterner la prise de pouvoir volontaire ou forcée de chacun des personnages, l'un après l'autre occupant le devant de la scène avec sa confession à la fois salvatrice et auto-destructrice. L'enfant Joe qui refuse de porter le poids des Falsch et «chie sur sa mémoire», la haine de la mère qui s'interroge pour l'éternité sur le «qu'avez-vous fait de nous?», la culpabilité de Jacob, celui qui a péché par amour de l'Allemagne, et toute la fratrie, les exterminés et les exilés — et ceux qui ont sauvé leur peau n'ont pas pour autant guéri leur âme. Ces affrontements font exploser toutes les formes de violence, physique, morale, donnée et rendue, subie. Mais elles s'organisent autour de la question centrale, charnière dramatique majeure: «pourquoi sommes-nous restés à Berlin?». Deux réponses «périphériques» amenant l'action dans un sens imprévu viennent l'épauler comme des contreforts narratifs, jouant sur le dévoilement progressif de la suvie de Joe: «J'ai quitté Berlin à cause de Lili» sera la révélation du premier acte, tandis que l'effet de surprise du deuxième acte nous apprendra que c'est tante Mina qui a payé le voyage.

Le dénouement règlera le destin tragique des frères new-yorkais, amenant des sentiments de «crainte et de pitié qui naissent de l'agencement même des faits»⁹. «Toutes les choses ayant été dites», Joe pourra enfin s'écrouler sur le tarmac.

Les Dardenne ont travaillé moins sur les changements fondamentaux de la structure que sur son dégagement de la gangue du verbe (terme employé ici dans son sens positif de masse de matière), laissant à tous les personnages leur statut héroïque, «celui d'un homme qui, sans être éminemment vertueux et juste, tombe dans le malheur non en raison de sa méchanceté et de sa perversité, mais à la suite de l'une ou l'autre erreur qu'il a commise»¹⁰. Et les Falsch, qu'ils partent ou qu'ils restent, ont tous commis une erreur, erreur d'autant plus tragique qu'elle est liée à un *fatum* historique extérieur. Et peut-être le cinéma, par sa dynamique du représenté et de l'évoqué, par son langage même, a-t-il réintroduit face aux «caractères», «l'action» sans cesse montrée, suggérée par l'avion qui attend dans la nuit ou le paquebot qui s'éloigne lentement. Le partir/rester trouve dans les images un impact de réalité.

¹ Marc QUAGHEBEUR, «Lecture», postface in René KALISKY, *Sur les ruines de Carthage. Falsch*, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 1991.

² ARISTOTE, *La Poétique*, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, 1980.

³ Gilles DELEUZE, *Cinéma I. L'Image-mouvement et cinéma II. L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1983 et 1985.

⁴ Serge DANÉY, «Journal de l'an nouveau», in *Trafic*, n° 2, P.O.L., printemps 1992.

⁵ Alain MASSON, *Le Récit au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1994.

⁶ Ingmar BERGMAN, *Cris et chuchotements*, Paris, Gallimard, 1979.

⁷ ARISTOTE, *op cit.*

⁸ ARISTOTE, *op cit.*

⁹ ARISTOTE, *op cit.*

¹⁰ ARISTOTE, *op cit.*

Au fil du fleuve (suite)

Trouver le réel avec la fiction

MEM — Dans votre parcours, *Regarde Jonathan* et *Falsch* me semblent être quelque chose comme une parenthèse renfermant de nouveaux problèmes d'écriture cinématographique: tout à coup, une nouvelle question, qui est aussi peut-être une réponse, se pose: comment filmer le théâtre — et c'est une solution au sens où cela «évite» de se demander comment filmer la réalité. Réponse simple, mais efficace, pour Louvet, avec le travelling latéral: le spectacle est là, la caméra est ici. Même dans les dispositifs où Louvet parle, cette distance demeure. Par ailleurs, cette distance me semble être tout de même la marque de l'écriture de *Falsch*.

LD — Et le projet avorté, sur Ernst Bloch, était conçu de la même façon.

JPD — Je crois que cette question, ce détour du «comment filmer le théâtre» pour arriver au «comment filmer la réalité», je crois qu'on ne l'a jamais formulée aussi explicitement, mais quand j'entends cette phrase-là, elle résonne en moi, donc c'est que...

LD — ... c'est qu'on a trouvé le réel avec la fiction.



Refaire un tour de piste dans une fiction vidée d'action. Tournage de *Falsch*, 1986. Ph. Ch. Plenus.

Des cinéastes sociographes. Jean-Pierre Dardenne (à droite) sur le tournage de *Je pense à vous*.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

La Promesse: le cadre et le point de vue quelconque

MEM — Tout en vous débarrassant du théâtre, et d'une certaine conception classique de la fiction, quand même...

LD — Oui, bien sûr, mais enfin je trouve que dans *Je pense à vous*, on n'a pas trouvé de solution. Par moments, seulement. Et, si on saute jusqu'à *La Promesse*, on se rend largement compte que cette solution a tenu à la conception du cadre. Jusqu'à *Je pense à vous*, quand on cadrant, on avait le cadre, et on disait maintenant, on va le remplir. C'était inconscient mais c'était toujours là: le cadre d'abord et puis après on le remplit, comme une scène. Et quand on a com-

mencé *La Promesse*, le cadre était toujours déjà rempli, d'emblée: par les corps qu'on filmait, qu'on allait filmer, qu'on voyait déjà dans le scénario, on les voyait déjà petits, gros, larges, occupant le cadre, et déterminant celui-ci. Et ça, ça a été vraiment un changement; et c'est pour ça qu'on s'est passés d'un découpage préalable.

MEM — J'ai trouvé une note de tournage, je crois que c'est Jean-Pierre qui écrit: «quand on attend un personnage, pas de cadre fixe, et on peut l'attendre à une autre hauteur que celle de visage». Si j'ai bon souvenir, je ne sais plus quand c'est, après le karaoké, je crois, on voit Igor qui rentre dans la maison avec une brouette. Le plan, c'est d'abord la brouette, puis la caméra remonte

sur Igor. On a un mouvement d'appareil très clair qui correspond assez bien à cette consigne-là.

LD — Mais ça a son sens aussi, celui d'une métaphore générale sur l'espace, la terre et le ciel, si je puis dire, la terre où on a enterré le corps d'Hamidou; on repartait des éléments «terrestres», comme le portefeuille au début; tout ça visait à rappeler la présence du sol. Parce qu'Igor, après, va passer avec la brouette juste au-dessus de l'endroit où est enterré Hamidou. Donc, ce n'était pas juste pour faire comme ça, comme un procédé de reportage: on part de la main qui prend un truc et puis on remonte sur le visage. Ici, la brouette ramenait à la mort d'Hamidou, et à son enfouissement.

Notes pour une sociographie

Porter à la conscience des mécanismes qui rendent la vie douloureuse, voire invivable, ce n'est pas les neutraliser; porter au jour les contradictions, ce n'est pas les résoudre. Mais, pour si sceptique qu'on puisse être sur l'efficacité sociale du message sociologique, on ne peut tenir pour nul l'effet qu'il peut exercer en permettant à ceux qui souffrent de découvrir la possibilité d'imputer leur souffrance à des causes sociales et de se sentir ainsi disculpés; et en faisant largement connaître l'origine sociale, collectivement occultée, du malheur sous toutes ses formes, y compris les plus intimes et les plus secrètes.

Pierre Bourdieu, *La Misère du monde* (Paris, Seuil, 1993, p. 944).

À la brosse. Slogan-fétiche des frères Dardenne, la métaphore picturale a fait tout son effet. «Nous avons filmé à la brosse plutôt qu'au pinceau». D'attaque, rejet des léchages du cinéma ordinaire, qui avaient gagné jusqu'à *Je pense à vous*. Affirmation d'un cinéma d'en-deçà et d'au-delà: proche encore des moyens sommaires de la vidéo mais jouant d'un style de reportage ambitieux pour confiner à l'analyse sociologique. Une peinture de proximité brusque, prise dans la bousculade d'une action et d'un regard: cadrages serrés, plans rapprochés, montage en ellipses, plongée dans le vif. Filmage-montage abrupt pour un sujet abrupt. Et puis, risquons-le: pavane discrètement nostalgique pour un prolétariat défunt. Et drôle d'hommage à ceux qui squattent désormais les décors de la banlieue ouvrière, un quartier-crucifié-crucifiant.

Les sauvages. Bravo à la critique française qui a assez de rein pour remarquer un tel film, se passionner pour lui et le soutenir! Boudeuse et inopportune, la presse d'ici n'a que mollement suivi. Mais où est sa légitimité quant à cela? Relevons tout de même que la France n'en finit pas de nous découvrir avec de grands yeux étonnés. Des sauvages à deux pas de Paris. De là que les analyses consacrées à *La Promesse* aient été accompagnées d'interviews bien faites mais toujours quelque peu interloquées. Ah! vous étiez là... vous travaillez à deux... vous venez de cette région déshéritée... vous avez d'autres projets. L'Irlande en somme. Pourquoi pas, après tout? «Les Français ne savent rien de la Belgique», disait l'autre jour, de passage chez nous, Robert Cassen, directeur du *Monde diplomatique*.

La stratégie du hérisson. Tout dans le film — ton, écriture, imaginaire — est à l'image d'une pratique. Celle d'une équipe soudée, ramassée sur elle-même, quelque peu secrète. Se réclamant d'une grande économie de moyens, cette équipe de *La Promesse* a accompli son travail dans l'intensité d'une création, a tenté sa chance avec une résolution rageuse, puis a enlevé le morceau. Avec un côté «communauté émotionnelle», pour parler comme les sociologues des religions. Chrétiens des catacombes opérant du côté de la Bonne Femme («bonne fame» décidément) au milieu des intempéries d'un hiver triste. Comme si certain isolement ascétique était la condition d'un travail ajusté. Rien ne semblait même prévu pour la sortie du film. Et puis, sans prévenir, on débarque à Cannes, l'édition à peine bouclée. Et ce nouveau coup d'essai s'avère un coup de maître. Stratégie d'un hérisson qui se barde de piquants mais va son chemin sans désespérer et pare à l'essentiel. Oserait-on le dire: à l'image de Roger, le père du film, centré sur son sujet et coupant court à tout geste superflu?

Roger. Le film narre un sauvetage mené par un gamin que rien ne préparait à ça. Passion belle d'être sourde et sans calcul. Mais il faut bien voir que ce qui unit Igor à Assita n'est que l'envers lumineux de l'entreprise sinistre du père. Il faut donc prêter à ce dernier la plus grande attention et renoncer

Au fil du fleuve (suite)

MEM — Le filmage de *La Promesse* est très marqué. La caméra semble en mouvement permanent. Pourquoi ce choix d'un filmage en continuité plutôt que celui du découpage, pourquoi le choix du mouvement plutôt que celui du plan fixe?

JPD — C'est le choix d'un certain rapport avec le corps des comédiens.

MEM — Je crois que c'est en rapport aussi avec le corps du spectateur qui est, en quelque sorte, plongé dans cet univers alors que, dans votre travail antérieur, le travelling, latéral notamment (je pense surtout à *Regarde Jonathan* mais aussi à *Falsch*) créait une distance.

LD — On voulait aussi, dans *La Promesse*, que la caméra filme d'un point de vue plus quelconque.

MEM — Pourtant, le point de vue me semble très affirmé.

LD — Je dis «quelconque» parce que c'est autant le point de vue d'Igor que celui du spectateur. On a essayé que la caméra soit un peu là comme si, tout d'un coup, au coin de la rue, le spectateur s'y trouve et voit ça. On a mis la caméra du point de vue d'Igor, elle est tout le temps avec lui, et généralement même un peu en retard mais tout ce qu'on découvre, c'est avec lui. Et, à la fin, quand Igor s'arrête de marcher pour dire la vérité à Assita, on s'arrête aussi. On ne va pas plus loin. Un spectateur, à Toulouse, nous a dit, et je trouve qu'il avait raison, que le point de vue d'Igor c'est aussi le point de vue du gars qui passerait là.

JPD — Dans *Falsch*, il y a une volonté de maîtrise affichée et le travelling est l'outil de ça, l'affirmation de la mise en scène, de l'écriture. Dans *La Promesse*, on a essayé, même si c'est aussi maîtrisé, que la mise en scène ne s'affiche pas comme telle. Dans

Au fil du fleuve (suite)

certaines scènes particulières, la caméra est en retard sur ce qui se passe, comme si elle ne savait pas ce qui allait se passer, et elle épouse les mouvements, les déplacements des personnages. Pour connaître leur réaction, on va la chercher avec la caméra. Ce qu'on voulait faire dans cette mise en scène, c'était donner à des moments de réel, de vérité, plus de possibilités d'apparaître qu'en affichant une maîtrise apparente de la caméra.

EdA — En même temps, l'esthétique du direct, qui est relativement en vogue, est une autre manière d'affirmer la maîtrise. Le retard, il est pleinement assumé. Quand la caméra est un peu en retard sur Igor ou bien qu'on le loupe au coin d'une rue, c'est aussi un effet délibéré.

LD — Ces plans-là nous permettaient de saisir des moments qui ne seraient pas venus si on avait découpé, si on avait fait des plans courts. Par contre, si on fait des plans longs avec les acteurs, il y a un instantané de la prise qui transparait et qui donne l'instantané de ce qui est vécu par les acteurs.

GVC — Dans quelle mesure la mobilité de la caméra a-t-elle à voir avec la façon dont vous avez dirigé vos acteurs ? Vous les avez laissés jouer, aussi...

LD — Ils ont joué à partir de bornes, de repères dans l'espace entre lesquels de l'imprévu pouvait surgir. La mobilité de la caméra est relative. Elle bouge et parfois elle ne bouge pas. Parfois, c'est mieux qu'elle ne bouge pas et que seuls les corps des acteurs bougent. Comme dans la scène de la salle de bain où, bien que la caméra bouge peu, ce sont surtout les mouvements du corps de Roger qui passe, qui masque son fils, qui confond les corps. Ce que nous voulions éviter, c'est que la caméra soit déconnectée, débranchée des corps, il fallait qu'elle respire, qu'elle palpité avec eux.

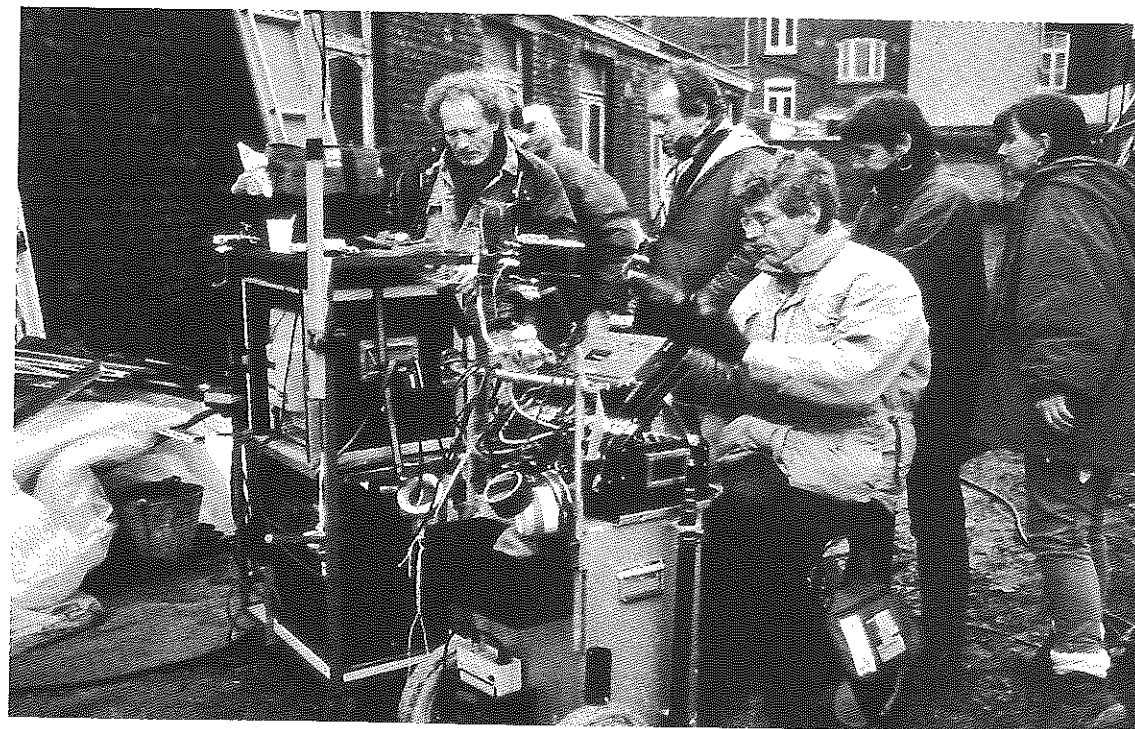
à voir en lui la seule incarnation du Mal. Roger fait ses affaires, se montre rapide et efficace, n'est pas regardant sur les moyens mais de temps à autre a un geste. Bref, il se livre à la traite des autres comme à un bon petit business. Ce qui le conduit à instrumentaliser son prochain avec un cynisme tranquille. Mais ce qui ne signifie en rien qu'il dessine, comme on l'a écrit, une image du grand Ogre. Les deux cinéastes ont eu raison de lui conférer une vérité toute banale à l'intérieur d'un monde confiné. C'est qu'évidemment Roger est le produit immédiat de ce monde et non pas l'inverse. On voit bien par ailleurs qu'au sein de son isolat farouche, ce potentat minable finit par contrôler de bout en bout une série de destins, qu'il est pour d'autres le souverain maître des causes et qu'il doit en retirer quelque jouissance sadique. Mais il ne saurait nous échapper que, dans le contexte où Roger opère, la perversion s'autogénère pour trouver à tout coup les « porteurs » dont elle a besoin. Elle est l'intime logique de l'univers enclavé, enkysté dans lequel les personnages sont pris. Elle est sa patho-logie.

Inscription. *La Promesse* est pourtant en prise sur une réalité locale. Identifiable ? Ses auteurs ont pris soin de n'y renvoyer qu'en indices et allusions. Que chacun y reconnaisse les siens. Ce procédé très médiat évite au film deux écueils notables. Le premier est celui du régionalisme, tentation récurrente des productions périphériques. Le second, plus malaisé à éluder, est celui d'un certain allégorisme. Comme toute fiction, *La Promesse* nourrit une activité symbolique. Mais le film est de texture si serrée qu'il coupe court à toute tentation de filer vers l'abstrait, la métaphore ou que sais-je. Il impose que l'on s'en tienne à sa lettre. Cela dit, si son histoire est prélevée sur une « misère du monde » très répandue, comment ne pas voir qu'il témoigne plus particulièrement de certaine « dérégulation wallonne » ?

Déplacement. Oui, cette misère de camionnette à tout faire, de maisons rafistolées, de petits trafics, de cafés conviviaux, de cadavre escamoté a du ton. Elle émane de cette région de vieille industrie qu'est la Wallonie, qui n'a pas assuré sa conversion au moderne et se complait dans un certain archaïsme. De ce pays où la vie est lente, sans que l'espérance soit vraiment violente. Et le film de suggérer qu'en cette terre de vieillissement des grands organismes (économiques, sociaux, institutionnels), certaine inventivité n'a d'autre issue que de se réfugier dans les marges. Celles-ci deviennent alors royaume d'une créativité à la petite semaine, faite de substituts et d'ersatz. Le sordide s'y donne libre cours ; la générosité aussi, à l'occasion.

Côté père et côté fils. Igor est la grâce du film, à laquelle nous succombons. Porteur d'espoir, il est le garant de la bonne fin du récit. Avec lui, une situation stagnante se transforme et ouvre à une issue. Igor sonne ainsi l'heure du rachat. Mais répétons-le, il ne retire tout son sens que d'une inversion de la figure du père. Et telle que celle-ci apparaît comme le réservoir d'énergie du film. Comme sa vérité aussi. L'insensibilité de Roger aux souffrances des autres est de grande signification. Sa persévérance butée à ne rien voir au-delà de ses lunettes mal plantées sur le nez distille une force rare. Aussi, quand le personnage sort de scène au bout d'une heure, l'intransigeance du film se dilue quelque peu au profit de ce qui est propre à tout récit rédempteur. Et la dernière demi-heure de s'abandonner à une pente plus « culture moyenne », par bonheur jamais appuyée. Là où, au même moment, le Van Dormael du *Huitième Jour* tartina dans le rachat, les Dardenne esquissent mais ne lachent pas la bride : voir la très belle fin en suspens.

Violence vraie. Le film des frères n'est pas venu de nulle part. Il a ses références intellectuelles et cinématographiques, que d'autres évoqueront ici. Son tempo, sa force, sa violence n'ont pas beaucoup d'équivalents toutefois. J'ai pu parler d'*obscénité sublime* à propos des romans de Madeleine Bourdouxhe. La formule me revient ici. Pour dire ce que, d'un côté comme de l'autre, il y a de retenue dans la violence, de pudeur dans la crudité. Un grondement sourd traverse *La Promesse*. Il se déclare ici et là — chez Assita par exemple. Il tient d'une rage existentielle qui se développe quelque peu pour rapidement se résorber en style. En musique du récit. Ce film sans musique est musical. Pour preuve, la scène centrale au café, sensuelle et chantante.



La voie d'une œuvre de critique sociale particulièrement urgente. Tournage de *La Promesse*, automne 1995. Ph. Ch. Plerus.

Raison pratique. Le temps des intellectuels organiques est revenu. Ils pullulent sur les écrans de télé, en particulier dès que fleurissent les « affaires ». Que d'experts sollicités ces derniers temps, toujours autorisés, toujours invités à délivrer quelque message ! Les connaissances d'abord, les sentences pour suivre. Aval donné au système. Secours apporté à un pouvoir défaillant. Ces experts colmatent les brèches en douceur et diront la messe sur écran s'il le faut. Face à quoi, un film comme *La Promesse* a valeur réactive. Alors même qu'il s'inspire de telles formules télévisuelles de reportage, il se pose en rupture de tout ce que la télé véhicule comme pseudo-témoignage et comme prétendue analyse. C'est qu'il accomplit un acte de construction de la réalité. À partir d'une question qui est en gros celle de l'Autre et de façon affichée. On ne peut voir le film sans songer aux savoirs — généralement parcellaires — qui s'y investissent. Ni sans se demander d'où ils proviennent. Cette construction est nourrie, on le devine, de strates diverses, qu'elles soient d'héritage, d'expérience ou d'observation. Et là c'est une autre sociologie qui est en cause, celle qui ferait des auteurs son objet.

Modèle. Là où nous sommes, *La Promesse* nous permet d'avancer. Tous ensemble et séparément. D'abord en ce qu'elle active notre imaginaire : nous avons grand besoin de fictions qui aident à nous penser. Ensuite en ce qu'elle propose un modèle de création, de production, de diffusion, dont chacun, et dans les domaines les plus divers, peut tirer parti. Enfin parce qu'elle trace la voie d'une œuvre de critique sociale particulièrement urgente. On ne peut continuer à méconnaître ces groupes entiers que le fonctionnement social rejette et décline, ces détresses dans lesquelles il les plonge. Il est grand temps, ici où nous sommes, de faire « largement connaître l'origine sociale, collectivement occultée, du malheur sous toutes ses formes ». Les Dardenne sont de ceux qui osent s'en charger. Ils sont sans doute à la Wallonie d'aujourd'hui ce que les documentaristes du New Deal étaient à l'Amérique des années 1930, les néo-réalistes à l'Italie de l'après-guerre ou Ken Loach à l'Angleterre thatchérienne : des cinéastes sociographes.

Au fil du fleuve (suite)

MEM — Il y a quand même ce choix de filmer en continuité, un refus de découper, un rejet du champ-contrechamp, des choses semblables.

JPD — Il y a une volonté de monter dans le plan, ça oui. Ça permet de garder la tension du tournage, la tension du plan. C'est une question de rythme, et ça autorise le comédien à développer ses émotions, à développer son personnage en continuité. Ça donne plus de liberté. C'est pour ça qu'il y a des accents si je puis dire de vérité, de réel qui émergent, et qui s'installent dans le temps réel de la prise.

GVC — Tu m'as dit que tu aimais bien Pialat, qui travaille un peu comme ça aussi, non ?

JPD — Oui, Rossellini aussi dont on avait revu des films avant, *Allemagne année zéro*, par exemple.



Je pense à vous, 1992.

Ph. Ch. Plenus.

René BEGON*

Les années vidéo

Repères biographiques

L'enfance et l'adolescence :
l'industrie, le fleuve,
le cinéma.

Luc et Jean-Pierre Dardenne ont vécu jusqu'à la fin de l'adolescence à Engis, commune industrielle située à une vingtaine de kilomètres en amont de Liège, sur la rive gauche de la Meuse. Industries : carrières et fours à chaux Dumont-Wauthier et usine chimique de Prayon. Luc rappelle qu'Engis est citée par Sartre dans *Critique de la raison dialectique* comme l'exemple d'une des cités les plus polluées d'Europe, à cause des retombées de l'usine chimique. Grand-père paternel conducteur de travaux chez Dumont-Wauthier, grand-père maternel aiguilleur aux chemins de fer. La mère est femme au foyer. Deux filles, deux garçons. Le père, directeur du bureau de dessin chez Dumont-Wauthier, pré-pensionné à 52 ans, a mis sur pied après sa retraite deux

foyers d'accueil pour les démunis. Un milieu chrétien, par le père, mais «d'un catholicisme social, loin de celui de la bourgeoisie», précise Luc.

Jean-Pierre naît le 21 avril 1951, Luc trois ans plus tard, le 10 mars 1954. Ils vivront dans le quartier du Thier Houlet, sur les hauteurs, dans une ancienne cité de baraquements détruits après la guerre. Dans le quartier, la famille Dardenne est la seule dont le père est employé. Tous les voisins travaillent à l'usine Cockerill à Seraing ou à Prayon-Engis. Le terrain de jeux : un crassier à gypse, tout blanc, le «plâtre». Les deux frères passent six ans à l'école communale.

La Meuse : le fleuve est dès l'enfance objet d'attrance (on joue sur les berges, on observe le manège des péniches) et de peur (souvenirs de suicides par noyade). Le fleuve sera très présent dans les films : on pense à *Léon M.*, à *Je pense à vous*. La maison de

production des frères Dardenne, dont les fenêtres donnent sur la Meuse à Liège, s'appelle «Les Films du Fleuve».

Dès l'âge de douze ans, chaque matin, les frères prennent le train pour Seraing, le long de la Meuse, à travers le paysage d'une sidérurgie encore florissante. Destination : le collège Saint-Martin, une école-pilote, la première de la région à pratiquer la mixité. C'est là qu'un professeur, Wilhem Miller, enseignant syndicaliste, leur fait découvrir la littérature et le cinéma : Truffaut, Bergman, Bresson, Bertolucci.

*** Note des éditeurs :**
René Begon, ancien collaborateur des frères Dardenne et auteur de la première étude qui leur fut consacrée, retrace ici les débuts de leur parcours en vidéo. Considérant que ce texte biographique repose essentiellement sur les souvenirs des cinéastes eux-mêmes, nous avons décidé de l'insérer dans l'entretien Au fil du fleuve dont il constitue ainsi un chapitre singulier.

Les représentations
du travailDu travail institué au travail au noir
La centralité de la contestation dans
le travail salarié

Les vidéogrammes *Léon M.* (1979) et *Le Journal* (1980) inscrivent l'opposition, le conflit au sein même du rapport salarial. La première vidéo citée constitue plus qu'un simple témoignage sur les grèves de l'hiver 1960-1961 en Belgique ; la seconde ne se contente pas de retracer l'expérience éphémère d'un journal d'entreprise clandestin.

Les frères Dardenne soulignent que le rapport salarial est un rapport social fondamentalement inégalitaire entre les travailleurs et les dirigeants d'entreprise. En ce sens, la direction des entreprises sidérurgiques met fin, au moyen des techniques de pression habituelles (de la mutation au licenciement en passant par la lente érosion du mouvement contestataire), à la publication d'un journal entièrement conçu par des ouvriers qui s'opposaient notamment au mode de gestion de leurs usines. Ces représentations marxistes du déséquilibre inhérent à la relation entre celui qui vend et celui qui achète la force de travail, mettent indirectement mais radicalement en cause ce que M. Crozier appelle «le management post-industriel»¹. Globalement, les partisans de ce dernier modèle de gestion des entreprises pensent le rapport hiérarchique dans le champ économique sur le modèle de la relation démocratique dans le champ politique — sans toutefois préciser clairement si leurs analyses se fondent sur des états de faits, ou sur des objectifs à atteindre².

Les frères Dardenne expriment l'inégalité du travail salarié à partir de témoignages d'acteurs sociaux impliqués personnellement, mais ils n'en concluent pas pour autant que la relation est figée, qu'elle se limite à une subordination illimitée. Les deux vidéogrammes dont il est question ici révèlent au contraire que la lutte est intégrée dans la relation de travail. Le combat devient *in fine* le socle de l'émergence d'une conscience de soi pour les collectifs ouvriers qui se constituent en s'opposant.

La lutte se déroule dans l'enceinte même de l'usine. L'analogie entre la confection et la distribution du journal clandestin *La Voix ouvrière* et les stratégies belliqueuses renvoie le spectateur à la contestation organisée dans les entreprises. Mais les frères Dardenne poursuivent le raisonnement sur un mode métaphorique en établissant des parallélismes entre la guerre et les activités de production des ouvriers, notamment à travers les bruits et les images associés à la fabrication d'acier chaud. Il s'agit ici d'illustrer que la division profonde entre les deux clans en présence n'est pas la conséquence de décisions d'ordre éthico-politique de la part d'un des protagonistes, mais qu'elle s'inscrit dès la genèse du rapport salarial qui distingue le travail et le capital. Plus concrètement, les frères Dardenne suggèrent que les actes routiniers que les ouvriers accomplissent à l'usine représentent déjà une forme de contestation du pouvoir économique et gestionnaire. En cela, leur constat rejoint les conclusions de chercheurs tels que A. Borzeix et D. Linhart à propos des collectifs ouvriers fondés à partir d'une situation objective qui conditionne la volonté tacite de transgression des normes officielles du système productif³.

Épisodiquement, les luttes s'exportent au-delà de l'enceinte de l'usine. C'est d'ailleurs un objectif majeur de la guerre au travail que de porter le conflit sur la place publique en mettant fin, au moins temporairement, aux activités productives. Le projet initial des instigateurs de *La Voix ouvrière* était de mener à terme une grève générale. À cet égard, les frères Dardenne n'opposent pas lien économique et lien politique comme le fait, par exemple, D. Méda. Ce dernier, s'appuyant sur la thèse de H. Arendt⁴, interprète le lien

Les années vidéo (suite)

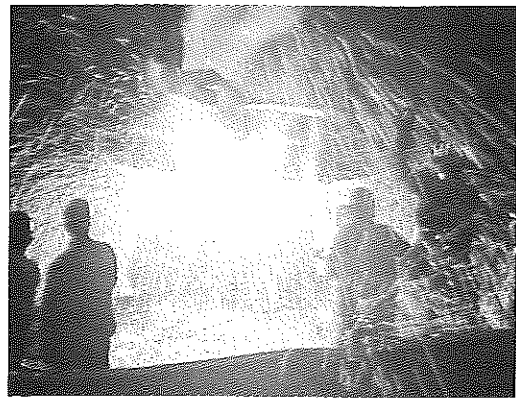
La formation : le théâtre,
Armand Gatti, la politique
et la philosophie

En 1969, Jean-Pierre entreprend des études de théâtre à l'IAD (Institut des Arts de Diffusion), ce qui fait sensation dans la famille. Il y fait une rencontre décisive : le metteur en scène et auteur dramatique français Armand Gatti, créateur hors norme qui, ayant quitté la France après mai '68, travaille un temps en Belgique, à l'invitation d'un professeur de l'Institut, Henri Ingberg. Jean-Pierre entame une carrière d'acteur : dans *Mockinpott*, de Peter Weiss, dans *La Cigogne* et *La Colonne Durutti* de Gatti, dont il devient l'assistant pour un projet ambitieux de théâtre populaire et politique qui se déroule dans le Brabant wallon en 1973 : *L'Arche d'Adelin* est une fable qui, partant de l'exemple d'un fermier brabançon qui s'expatrie en Dordogne, traite de la disparition des paysans à l'ère du plan Mansholt.

Pendant plusieurs mois, Gatti et une équipe d'une vingtaine de jeunes acteurs travaillent dur à Gottechain pour la mise au point des spectacles. Jean-Pierre s'occupe de la mise en scène et d'un journal de contact. On crée aussi des affiches en sérigraphie et Ned Burgess, collaborateur de Jean-Pierre Gorin, tourne en vidéo légère avec des gens du coin. Premier contact, encore lointain, avec l'image vidéo.

Diplôme d'humanités en poche, Luc tâte des études littéraires à l'Université de Liège, mais, à l'exception des cours de l'économiste marxiste Ernest Mandel, ça ne l'attire pas. Disponible au printemps, il se joint à la communauté de vie et de travail qui entoure Gatti.

Sur le plan de la formation politique et artistique, la rencontre avec Gatti constitue sans aucun doute un tournant : «Gatti nous a ouvert les yeux sur l'art, la politique et la vie et sur les rapports

« Aller à l'usine, aller à la guerre ». *Le Journal*, 1980.André Renard brandit la menace de « l'abandon de l'outil ». Film d'archives repris dans *Lorsque le bateau de Léon M. ...*, 1979.

Les années vidéo (suite)

que ces choses entretiennent entre elles, explique Luc. Nous vivions en communauté et chaque soir on prenait le repas autour d'une grande table. Gatti nous racontait ses rencontres avec Che Guevara, avec les guerrilleros cubains et boliviens. Il parlait de Mao-Tsé-Toung, de la Résistance, des camps de concentration... Il évoquait le théâtre et la révolte politique. Il nous a fait lire Rosa Luxemburg.» Et Jean-Pierre: « C'est avec Gatti que les choses se sont cristallisées. Avant c'était le flou total, je n'avais jamais appartenu à aucun groupe. La politique faisait partie des choses dont on ne parlait pas chez nous. » (in *Les Inrockuptibles*, n°75, 16-22/10/96).

économique, le rapport salarié, comme une forme extrêmement pauvre du lien social, au regard de la nature du lien politique fondé sur le débat dans les régimes démocratiques⁵. L'espace économique est un champ de monades susceptibles de briser à tout moment le lien qui les unit (rupture du contrat de travail), tandis que l'individu est toujours déjà impliqué dans l'espace politique. En d'autres termes, d'un côté le lien économique est de l'ordre du *survivre seul*; de l'autre, le lien politique, dégagé des contraintes « impures », au sens bourdieusien du terme, de l'existence physique, permet à l'individu d'aborder les problématiques de l'ordre du *vivre ensemble*.

Face à cette conception épurée, les frères Dardenne insistent sur l'intrication des sphères économiques et politiques. Les grèves de 1960-1961 prennent naissance dans les entreprises mais dépassent rapidement le cadre strict des mesures économiques. La contestation devient politique: sur le fond, parce que les institutions fondamentales sont mises en cause; et dans les formes, avec des affrontements violents, les sabotages et les luttes pré-insurrectionnelles. À ce stade, la dimension de l'usine n'est pas oubliée, puisque la menace ultime reprise par André Renard (fer de lance du mouvement syndical socialiste) n'est autre que « l'abandon de l'outil ». Ainsi, les frères Dardenne insistent-ils peu sur les différences qui distinguent les deux champs, afin de mettre en exergue une conception du lien social en équilibre sur le conflit.

Les deux vidéos documentaires sont consacrées en partie à l'industrie, et pourtant le travail y occupe une place marginale. Peu d'images pour représenter les travailleurs en action, et pas d'explication sur les enjeux de l'implication des ouvriers. L'ultime image du *Journal* est celle de l'ouvrier qui se dirige vers son travail. Dans le même ordre d'idée, *Léon M.*, consacré principalement aux grèves de 1960-1961, ne fait jamais précisément référence aux motifs de la révolte. Ce qui importe dans ces œuvres, c'est le principe quasi-ludique de l'aboutissement des actions dans son mouvement illimité d'opposition et d'indétermination. Quant au rapport salarié, il est traversé par une incertitude fondamentale sur la nature de la mise en œuvre de l'implication des ouvriers⁶.

De l'institué à l'informel, du collectif à l'individuel

Je pense à vous s'ouvre sur l'image d'un bouquet de fleurs sur le toit d'une voiture. À l'arrière-plan, une industrie sidérurgique imposante. Cette scène symbolise d'emblée le corbillard, annonciateur de la mort de la grande industrie et, partant, d'une certaine forme de mise au travail. Tout au long du film se succèdent des illustrations de la mort d'une région industrielle: usines vides, terrils à l'abandon.

Cette fiction fait apparaître deux versions antagonistes du lien social au travail. L'une, incarnée par la femme de Fabrice, insiste sur la centralité du travail en tant qu'accès aux conditions de vie. L'autre, représentée par Fabrice, distingue différentes formes de lien social. La première considère simplement que la rémunération, sous quelque forme que ce soit, suffit à la vie sociale et personnelle de l'individu. La seconde version, quant à elle, confère un rôle majeur à la nature de l'activité rémunérée, ainsi qu'aux modalités de mise en relation des individus travaillant.

Ainsi, la perspective d'atteindre le seuil de la misère ne constitue pas un motif satisfaisant aux yeux de Fabrice pour accepter un travail désuet et sans intérêt, un travail qui exclut l'homme. Cette problématique de la pression économique sur les « sans-travail » est au cœur de la légitimation classique de l'implication des travailleurs. Cependant qu'il y a unanimité, de l'ancien ouvrier sidérurgiste à la prostituée, pour discréditer l'activité de gardien de terril, il y a discordance sur le refus de répondre à l'offre de travail.

Dans un tel contexte, les doléances ne concernent plus la prise de pouvoir politique, elles se limitent à atténuer les effets de la domina-

tion gestionnaire. Le passage du labeur institutionnalisé, du travail salarié industriel, au « métier » informel, au travail au noir, implique des modifications dans la nature des tâches accomplies mais aussi un changement radical de forme d'opposition. Les règles qui régissent le travail au noir sont généralement similaires aux pratiques du travail indépendant — le régime de protection sociale excepté⁷. Dans ce cadre, les conflits qui opposent deux groupes soudés nettement distincts, sont marginaux⁸. Ici, les rapports sont directs, ils ne sont pas modifiés par le prisme de l'institution. Le paiement des tâches, par exemple, se fait de main à main. Pour peu qu'une opposition éclate, elle est d'emblée violente, et le conflit n'est plus collectif comme c'est le cas pour le travail salarié mais interindividuel. Le combat oppose deux individus face à face, dans une lutte à main nue, sans les artifices de la violence symbolique.

La Promesse s'attarde plus encore à dépeindre des situations de travail informel en mettant l'accent sur la posture du travailleur le plus isolé ou, en termes sartriens, le plus défavorisé⁹: l'immigré clandestin qui effectue un travail — par définition — clandestin¹⁰. Pour lui, l'implication est maximale, les espaces de liberté se limitent aux conflits avec les individus plongés dans une situation analogue à la sienne. Le conflit se présente sous la forme de l'arnaque à la petite semaine et les visées sont loin d'être de nature politique. Sont en jeu uniquement les intérêts personnels du personnage.

Alors que *Léon M.* et *Le Journal* présentaient l'indétermination radicale de l'avenir des rapports sociaux, *La Promesse* révèle un champ fermé, prévisible, et qui ne peut être modifié que sous l'action du seul dirigeant. L'opposition contre le patron est de fait impossible, parce qu'elle devrait s'appuyer sur une stratégie, c'est-à-dire une histoire. Or, le film dit très clairement que la mort d'un immigré clandestin, ou son renvoi vers le pays d'origine, ne fait pas sens dans l'espace social, parce qu'il n'a pas d'existence légale donc pas d'existence tout court. Si la contestation des travailleurs salariés est présentée dans les vidéogrammes sous forme ludique¹², le jeu ne devient pas dangereux, ni même tragique dans *La Promesse*, parce que le jeu a disparu, faute de joueurs. Car pour y jouer, il faut au moins être deux...

¹ M. CROZIER, *L'Entreprise à l'écoute: apprendre le management post-industriel*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1994.

² Cf. D. MARTIN, *Démocratie industrielle. La participation directe dans les entreprises*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

³ A. BORZEIX et D. LINHART, « La participation: un clair-obscur », *Sociologie du travail*, n°1, 1988, pp. 37-53; D. LINHART, *Le Torticolis de l'auto-truche. L'éternelle modernisation des entreprises françaises*, Paris, Seuil, 1991, pp. 140-244.

⁴ H. ARENDT, *La Condition de l'homme moderne*, trad. G. FRADIER, Paris, Calmann-Lévy, Presses pocket, 1988.

⁵ D. MEDA, *Le Travail. Une valeur en voie de disparition*, Paris, Aubier, 1995, pp. 167-195.

⁶ M. FREYSSINET, « Processus et formes sociales d'automatisation. Le paradigme sociologique », *Sociologie du travail*, n° 4, 1992, pp. 469-496.

⁷ Cf. M. FREYSSINET, « Historicité et centralité du travail », in J. BIDET, J. TEXIER, *La Crise du travail*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, pp. 227-244.

⁸ J.-F. LAE, *Travailler au noir*, Paris, Métailié, 1989, p. 14.

⁹ Ce qui n'implique pas systématiquement une domination plus importante pour les travailleurs au noir, qui sont généralement des indépendants.

¹⁰ J.-P. SARTRE, « Les communistes et la paix (1952-1954) », *Situations VI. Problèmes du marxisme*, Paris, Gallimard, 1964.

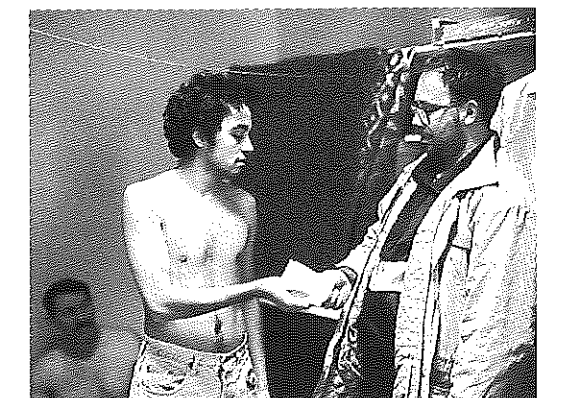
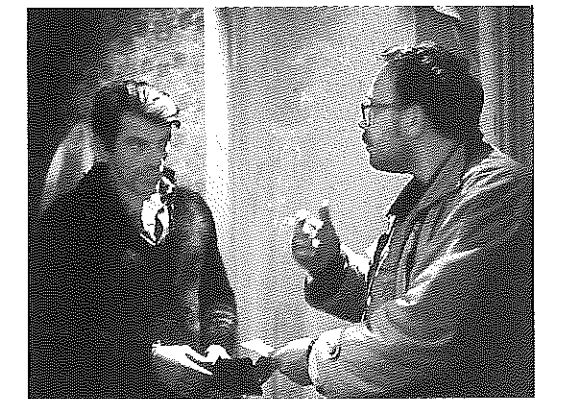
¹¹ On estime qu'en France, 10% seulement des travailleurs clandestins sont des étrangers en situation irrégulière (I. MONNIN et P. PIEGAY, « Travail clandestin, vie de chien », *Nouvel Observateur*, 10-16 octobre 1996, p. 80).

¹² M.-E. MÉLON, « Jean-Pierre et Luc Dardenne », in Ph. DUBOIS et M.-E. MÉLON, *La Création vidéo en Belgique (1970-1990). Points de repère*, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1991, p. 57.

Les années vidéo (suite)

À la fin de ce séjour en Brabant wallon, Luc entreprend à l'Université catholique de Louvain des études de philosophie et de sociologie qu'il mène de front en même temps que son travail de vidéographie jusqu'en 1979. Il rédige un mémoire consacré à l'œuvre de Cornélius Castoriadis.

L'immigré clandestin, la posture du travailleur le plus isolé. *La Promesse*, 1996. Ph. Ch. Plenus.





La grande grève de l'hiver 1960-61. Liège, gare des Guillemins.

Photo d'archives.

Les années vidéo (suite)

Sur le terrain : cités ouvrières et acteurs sociaux

L'expérience avec Gatti achevée, Jean-Pierre et Luc reviennent à Liège. Avec l'argent gagné en travaillant au chantier de la centrale nucléaire de Tihange, ils achètent une unité de tournage «portapak» Sony. Jusqu'en 1976, ils vont filmer «à la gachette», sans montage, une série de portraits de témoins rencontrés dans des cités ouvrières des alentours de Liège (aux Fagnes à Engis, au Val Potet à Seraing), ainsi que des «instantanés» de grèves dans des entreprises, en liaison avec les délégations syndicales (à Cockerill, à la FN, aux Fonderies Mangé occupées, etc.).

«C'était un travail militant, confie Luc. Cela n'avait rien à

voir avec de l'animation. Naïvement, on voulait collaborer à créer une situation révolutionnaire. On filmait des interviews de militants, comme un curé sérésien engagé à gauche. Une ou deux fois par mois, on diffusait ces bandes auprès des habitants des quartiers ou on les donnait aux grévistes. Il ne reste rien de tout cela. Les bandes ont disparu ou sont effacées.»

Et Jean-Pierre: «On débutait; le cinéma, on ne savait pas ce que c'était. Avec Gatti, on avait vu que la vidéo avait l'air assez simple à utiliser, juste un micro et une caméra. On s'est dit pourquoi pas? (...) On a appris sur le tas. La vidéo était une phase d'apprentissage.» (in *Les Inrockuptibles*, art.cit., p.19)

Dérives

En 1975, les frères Dardenne reçoivent une première aide ponctuelle du Ministère de la Culture (secteur Éducation permanente) et fondent le «Collectif Dérives», une structure associative qui servira de support à leur travail de vidéastes, puis, jusqu'à aujourd'hui (à travers une convention régulière), d'atelier de production de documentaires réalisés par de jeunes auteurs. Le Collectif a produit jusqu'à présent une cinquantaine de documentaires.

Luc: «On avait lu des textes situationnistes, et je ne sais plus lequel d'entre eux disait que pour aborder une ville, il ne faut pas l'aborder frontalement, il faut «dériver», que c'est comme cela

Un social de crise...

Tous les films des Dardenne racontent l'histoire d'une crise. C'est elle qui structure tout le récit; elle est la trame de fond qui explique les événements, qui les met en rapport les uns avec les autres.

Le social tel que les deux cinéastes le représentent est donc en constant mouvement, incessamment travaillé par des forces contradictoires qui font de la société le lieu d'un perpétuel conflit. C'est par la crise que ce social se construit — ou se déconstruit —, c'est dans son creuset qu'il prend forme. Et c'est ce concept, et la fonction que les Dardenne lui confèrent dans leurs films, que nous nous proposons d'étudier ici.

Avant d'examiner ce qu'est une crise, au sens sociologique et scientifique du terme, et de voir la manière dont les Dardenne la montrent et en présentent les effets, il nous faut d'abord poser quelques remarques préalables. Il s'agit ici de poser un regard sociologique sur les représentations mises en scène par les Dardenne, c'est-à-dire de les interpréter en termes de réalité sociale. Mais se borner à cette étape serait inutile; étudier une représentation sociale n'a de sens que par rapport à ce qu'elle est censée figurer. Il faudra donc essayer d'établir le lien entre les deux domaines, entre la représentation que les deux cinéastes donnent de la réalité et la conception de cette réalité. Nous avons réservé ces questions pour la fin du texte, car elles ne peuvent prendre tout leur sens qu'à la lumière de ce qui structure leurs récits, c'est-à-dire la crise.

Selon Edgar Morin, une crise ne peut éclater que dans un système, qu'il soit social, physique, biologique¹. Il y a système dès qu'il y a interaction entre deux éléments. Le postulat fondamental sur lequel se constitue toute sociologie est que quelque chose de nouveau, quelque chose de plus, apparaît du fait de la mise en relation d'éléments qui étaient jusque-là restés séparés. De nouvelles qualités émergent de cette interaction; mais ce qu'il est important de signaler également, c'est que cette relation inhibe aussi certains aspects des éléments mis en relation. Si un système est formé en fonction d'un but à partir duquel il organise et agence ses parties constituantes, il les contraint également, il les oriente par rapport à ses fins, en cachant, en inhibant, en éliminant même parfois certains de ses éléments constitutifs. Le système est donc à la fois quelque chose de plus et à la fois quelque chose de moins que les éléments qui le constituent, et repose, à côté de forces d'attraction, sur un rapport antagoniste — sinon les éléments se fondraient les uns avec les autres et le système disparaîtrait. Mais cet antagonisme est inhibé, maîtrisé, sinon il ferait éclater le système. Il peut être virtualisé, caché, ritualisé même. On cache les conflits, on les nie, mais pourtant ils sont bien présents. La crise apparaît comme un élément potentiel du système; mieux, elle en est un élément constitutif. L'antagonisme est nécessaire à la formation d'une organisation. Il lui est nécessaire, mais par là, il lui signifie également sa finitude inéluctable, sa chute certaine en un éclatement plus ou moins violent.

La crise éclate quand le système ne peut plus gérer les éléments déviants qui sont apparus, ou qui étaient déjà présents en son sein². Ces éléments s'opposent désormais aux mécanismes régulateurs de l'organisation, ils résistent aux inhibitions qu'elle leur impose en fonction du but qu'elle s'est fixé. Les déviations sont d'office des résistances, car le système où elles naissent cherchera à les éliminer, à défaut de les gérer³.

La notion de crise est liée à des images de destruction, de déconstruction, de déstructuration. La crise bouleverse, déstabilise, renverse ce qui paraissait stable et éternel. Elle est synonyme d'éclatement. Elle est une dynamique qui dérégule, qui introduit le trouble là où tout était logique, clair et rationnel. Elle crée une brèche, ouvre un gouffre là où pourtant tout semblait avoir été prévu. D'éléments liés et complémentaires, d'organisation régulée et maîtrisée, celle-ci est soudain soumise au chaos, sujette à des conflits que l'on ne pensait jamais voir éclater.

Les années vidéo (suite)

qu'on connaît mieux les choses, en dérivant. Cette idée nous plaisait, et puis le fleuve, la dérive... On s'est dit oui, pourquoi pas. Pourtant, il y avait l'aspect un peu péjoratif et c'est cela qui me gênait moi, c'était la dérive, le risque d'être moqués, surtout si on n'arrivait pas à honorer nos engagements, à mener nos projets à terme... Au départ, au sein du Ministère de la Culture, nous avons été soutenus par Marcel Deprez, haut responsable de l'éducation permanente et par Henri Ingberg. Ensuite, après 1978, Jean-Paul Tréfois, animateur de l'émission *Vidéographie*, à la RTBF, nous a également aidés. Sans ces deux types d'aides, nous n'aurions rien pu faire...»

Jean-Pierre: «Ce n'est pas inutile de faire un petit détour par l'aspect concret, évoquer les subventions, nos moyens de travail, parce que ça joue, ça détermine ce qu'on fait, évidemment. Jusqu'en 1977, on a travaillé sans être reconnu comme atelier de production. Pour nos reportages, on a reçu une petite subvention de la Communauté française puisqu'on était les premiers, pour eux; à l'époque, ils mettaient en place les vidéobus mais en Wallonie, personne ne faisait de vidéo sauf je pense Jacques-Louis Nyst, à l'Académie des Beaux-Arts, mais qui faisait un travail plutôt pictural, ce qu'on appelait du vidéo-art, mais en documentaire, personne. Quand Gatti est parti travailler en Allemagne, on avait appris avec lui à travailler en vidéo. Puis on est allés travailler quelques mois à la construction de la centrale nucléaire de Tihange, comme manoeuvres, on a gagné pas mal d'argent, on a acheté notre matériel vidéo. On a dit: "Nous, on a un matériel". Réponse: "On verra ce que vous faites, si c'est intéressant, vous serez subventionnés pour faire le prochain." Et on l'a eue, cette subvention, quelque chose comme 220.000 fb pour le travail suivant. L'année d'après, on a été reconnu comme atelier de production de la

Les années vidéo (suite)

Communauté française, et nous avons obtenu 400.000 fb. D'année en année, ça a augmenté, on a produit d'autres gens, et actuellement on en est à 2.800.000 fb par an. Avec ça, on parvient à fonctionner à quatre (Marianne Debacker, Véronique Marit et nous — Jean-François Tefnin étant, lui, employé par les Films du Fleuve), on parvient à payer des salaires. Une autre partie est investie dans le matériel et son entretien et une dernière partie est injectée dans les projets, dans l'écriture plus généralement.

Pour produire le film de Gatti en 1981, les Français refusant de coproduire avec une ASBL, nous avons dû créer une coopérative, familiale si je puis dire, puisque c'est mon frère et moi, en gros. Puis, il y a deux ans, les coopératives ont dû changer de statut, il fallait recapitaliser ou bien créer une SPRL, et nous avons donc créé "Les films du Fleuve". Mais on a toujours notre atelier, le "Collectif Dérives", appelé le plus souvent "Dérives", qui sert à produire les projets de gens qui ont quelque chose à dire. Jeunes ou pas jeunes auteurs, on essaie de favoriser les gens qui n'ont encore rien fait ou qui n'ont fait qu'un film, on essaie à travers les rencontres de sentir leurs motivations, leur degré d'implication dans le projet. Jusqu'à présent, on n'a jamais produit des gens pour des raisons de rentabilité financière. C'est un critère qui n'est jamais entré dans nos choix. Et puis on s'attache à ceux dont on peut sentir un parcours... On a produit Benoît Dervaux deux fois, De Pierpont, ça va être la troisième, Loredana Bianconi, deux fois. Donc les gens reviennent... Et on n'a jamais produit non plus de documentaires «sensationalistes», comme la télévision peut en demander, style *Strip-tease*, ou des choses comme ça. On a des partenaires privilégiés, aussi, la RTBF, Wallonie Image Production, le Centre Bruxellois de l'Audiovisuel, le Fonds Télévisuel, la ZDF, La Sept/arte... voilà.»

D'une crise «macro-sociale» (*Je pense à vous*, 1992)...

Photo Ch. Plenus

Si la crise amène une symbolique de destruction et de mort, elle invite aussi à son dépassement. Les individus pris dans une organisation sociale confrontée à une crise cherchent à en sortir, à reconstruire des bases sur lesquelles élaborer une nouvelle organisation structurée et stable. En ce sens, la crise est une chance de recommencement, une occasion de reconstruire mieux qu'avant.

La crise est un moment indéfini, imprécis et flou, on ne sait sur quoi elle peut déboucher; mais elle est aussi un instant de décision, un instant crucial, le temps où tout se décide, où tout se révèle, où les conflits et les antagonismes que l'on cherchait à cacher éclatent au grand jour.

Signalons enfin que toute crise s'inscrit bien sûr dans une temporalité⁴. Elle signifie changement, donc évolution et donc passé, présent et futur. Crise et histoire sont inséparables.

Toute vie, tout système est condamné à périr. C'est par ses crises qu'une organisation peut progresser, mais elles signent également sa mort prochaine, d'où l'ambiguïté fondamentale inhérente au processus — la vie ne prend sa signification que par la mort; elle n'a de valeur, de sens et de force que parce qu'elle aura une fin.

Si tous les films des Dardenne racontent une crise, celle-ci n'est pas la même chaque fois. Sa place, la perspective temporelle dans laquelle elle s'inscrit, sa profondeur ainsi que le type de système qu'elle touche, diffèrent. D'une crise «macro-sociale» dans *Léon M.* ou dans *Je pense à vous*, où les acteurs sont des classes sociales, des groupes d'individus luttant pour des enjeux touchant l'ensemble de l'organisation sociale, on passe dans *La Promesse* à une «micro-crise», à une crise qui met en présence des individus isolés, qui ne sont plus inscrits dans une logique sociale qui les dépasserait en les obligeant à agir de telle ou telle manière. Ils sont les acteurs directs des systèmes qui les intègrent. Il n'y a plus de référent extérieur pour les contraindre ou les faire fléchir. La société est apparemment absente de *La Promesse*, et donc manque aussi tout ce qu'elle pourrait signifier en termes de garants méta-sociaux ou de «valeurs» auxquelles les individus se verraient obligés de se référer. L'épaisseur avec laquelle la crise touche et perturbe le social, diffère.

... à une micro-crise (*La Promesse*, 1996).

Ph. Ch. Plenus

La perspective temporelle varie, elle aussi. Les premiers films s'inscrivent nettement dans une perspective de luttes des classes, dans l'idée que la classe ouvrière a une mission historique d'émancipation du genre humain. Ce prolétariat est porteur de toute une tradition de lutte sociale, de toute une histoire. Il est un héritier et il est responsable de cet héritage. Il doit aller jusqu'au bout de son combat. Le temps est ici très présent, et structurant. Les conflits dont le prolétariat est le protagoniste essentiel sont historiques; ils marquent le temps. Ces temps sont ceux d'une crise, d'un combat, c'est pour cela qu'ils écrivent de l'histoire.

Temps, histoire, historicité sont des termes désormais étrangers aux personnages de *La Promesse* qui apparaissent comme hors du temps, comme étrangers à toute évolution. Le temps et la société ont apparemment disparu. La première partie du film ne décrit pas une crise, elle décrit au contraire l'activité d'une organisation qui fonctionne. Le temps, l'évolution et l'histoire, même si celle-ci s'écrit désormais avec un petit h et au singulier, ne réapparaissent que lorsque éclate la crise; mieux, que quand des éléments déviants commencent à gripper ses mécanismes régulateurs.

En effet, le système mis en place par Roger ne peut souffrir aucun lien social entre ses membres, exception faite de ceux qui le lient à son fils. Premier élément déviant, Igor en noue presque involontairement d'abord avec ses amis — ce qui n'entraîne aucune conséquence —, mais surtout avec les ouvriers de son père avec qui ses relations devraient se limiter à l'argent. Ainsi, quand Hamidou tombe de l'échafaudage et est à deux doigts de mourir, il fait promettre à Igor de s'occuper de sa femme et de son fils. Deuxième élément déviant, l'apparition d'Assita, jeune femme africaine porteuse de toute une histoire, de toute une tradition plutôt, ce que, encore un fois, ne peut souffrir l'organisation de Roger, car qui dit tradition dit référence et dit risque que le seul rapport voué à guider les relations entre individus — l'argent — puisse y être soumis. Et la crise éclate en effet parce que le système ne parvient pas à gérer ces deux déviations. Assita se raccroche à son passé quand elle se met en quête de son mari; Igor se raccroche au lien social, à la dette qu'il a contractée vis-à-vis du défunt. Sous l'effet de la crise, le système évolue, au point d'en éclater, puisqu'Igor se sépare de son père.

Les années vidéo (suite)

Les documentaires : des témoins dans l'Histoire.

Grâce à la première convention passée avec le ministère, les frères Dardenne entreprennent une vaste enquête: *Au commencement est la Résistance: histoire du mouvement ouvrier dans la région de Liège de 1936 à nos jours*. Dès 1976, Jean-Pierre à la caméra et Luc au son collectent une bonne centaine de témoignages de militants de gauche, d'anciens résistants et de syndicalistes de base, qui leur racontent longuement leur expérience depuis la guerre jusqu'à la grande grève qui secoua la Belgique lors de l'hiver 1960-61.

Luc: «On pensait que rien n'avait été fait sur cette période. On voulait donc garder des témoignages. Plus tard, on a appris qu'il existait des choses, de Frans Buyens ou Lydia Chagoll. Notre idée, c'était de prendre la vidéo comme témoin et de choisir des individus qui avaient fait des choix pour une société plus juste. Pas les gens d'un parti, des personnes qui ne représentent qu'elles-mêmes et qui ont lutté contre le fascisme, la Loi unique, la division du travail, l'autoritarisme syndical et la collaboration avec le patronat.»

Naîtront de ce contexte trois documentaires d'environ 50 minutes, aux titres lyriques où l'on sent l'influence de Gatti. La première bande, *Le Chant du rossignol. Sept voix, sept visages de résistants. Une ville: Liège et sa banlieue* (demi-pouce, noir et blanc), date de 1978. Elle fut diffusée pour la première fois à Liège devant septante personnes dans un centre culturel alternatif. Six hommes et une femme racontent la clandestinité: sabotages, lutte armée, action syndicale, presse clandestine, survie dans les camps de concentration.

La deuxième bande, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (demi-pouce, noir et blanc), est achevée en 1979. L'histoire individuelle de

Les années vidéo (suite)

Léon, militant passionné en 1960, qui consacre désormais son temps à la construction d'un bateau, symbolise le reflux du militantisme, tout en servant de support métaphorique à une évocation haletante de la grève par ses acteurs remis en situation.

Enfin, la troisième bande, *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (1980, U-matic couleur), souvent appelée *Le Journal*, couronne le tryptique en évoquant l'après-1960 à travers l'expérience d'un ouvrier de Cockerill, Edmond G., qui a pris ses distances avec l'appareil syndical et qui, avec quelques camarades, a réalisé et diffusé dans l'usine, entre 1961 et 1969, un bulletin de liaison clandestin.

Ce qui distinguait d'emblée ces documentaires, c'était, sans recourir aux artifices spécifiques du médium, de mettre leur construction serrée, leur caractère métaphorique et leur lyrisme au service de l'évocation de trajectoires politiques individuelles, de «tragédies», dira Luc: «Des gens qui se battent pour une société meilleure et qui échouent. L'échec, certes, mais avec une attitude hérétique par rapport au milieu, une volonté de dire non...» Deux autres projets sont nés durant cette période: *R... ne répond plus*, en 1981 et *Leçons d'une université volante*, en 1982. Luc: «R... ne répond plus, c'était notre premier documentaire sur l'actualité. On sortait de la mémoire, où là le réel répond encore, mais au passé. Au présent, il ne répond plus. On avait cette bête idée de départ de dire, ça communique peut-être davantage mais ça ne se comprend pas mieux. C'est la victoire du bruit sur l'information. On avait pris des radios politiques et des radios commerciales, enfin plus commerciales: deux à Bruxelles, deux à Milan, une en Suisse, une en Alsace, une en Allemagne. À la fin, le studio de la radio est vide et toutes les voix se mélangent.

Les crises que montrent les Dardenne, quoique différentes par de nombreux aspects, ont pourtant les mêmes fonctions. Tout d'abord, une fonction effectrice. La crise agit sur les acteurs du système où elle éclate, elle les implique dans sa tourmente et provoque des événements impossibles sans elle. Ensuite, la crise a une fonction révélatrice, sans doute la plus fondamentale. La crise ouvre une brèche dans le système dans lequel elle éclate. Elle ouvre, elle éventre une unité qui n'était en fait qu'apparence. Elle révèle les contradictions et les antagonismes du système; et nous avons vu plus haut que ces deux notions sont inséparables de celle de crise. Elle démasque les mots et les discours officiels pour faire apparaître les vraies logiques qui animent les acteurs. Elle met à nu la réalité que le voile d'une organisation qui semblait parfaite et stable voulait recouvrir. Elle révèle la manière dont les acteurs étaient contraints par le système.

Dans *Léon M.*, dans *Je pense à vous*, les Dardenne montrent la révolte d'une classe exploitée par une organisation qui les englobe. Par la crise qu'ils décrivent, ils montrent les contradictions du système capitaliste qui est obligé de détruire les forces de production qu'il a lui-même créées. Elle révèle sa logique destructrice, elle montre les antinomies auxquelles le capitalisme mène inexorablement.

Dans *La Promesse*, la crise éclate parce qu'Igor se rebelle contre la logique que son père tente de lui imposer. Elle lui révèle la réalité de l'organisation dans laquelle baigne l'adolescent. Jamais auparavant, il ne l'avait perçue sous un tel jour. C'est la crise qui lui fait apparaître le vrai visage de son père et du système que ce dernier a mis sur pied.

Les crises ont partout la même fonction, mais elles ont aussi partout les mêmes causes. Ainsi, dans tous les films des Dardenne, peut-on remarquer la récurrence de l'image ou de la symbolique du résistant, qui par le fait de son opposition à la logique du système qui l'englobe, parce qu'il refuse de s'y laisser enfermer, comme Igor, ou de se laisser détruire, comme le prolétariat, provoque une crise.

C'est par la crise que les Dardenne montrent, par elle qu'ils racontent leurs histoires, qu'ils représentent une réalité qu'ils n'entendent certes pas décrire, mais qui leur sert de point d'appui et donne son sens à leur œuvre.

Les Dardenne ne sont pas des penseurs du social, ils n'ont pas voulu décrire la réalité, ils n'ont pas cherché à mettre du «vrai» en images. Pourtant il y a une adéquation entre les deux, entre *représentation* et *conception* d'une même réalité. Il est difficile de savoir où ce point de rencontre se situe exactement. Il est pourtant évident que leurs films, comme n'importe quel film, sont porteurs de sociologie, comme toute production artistique. Appuyons-nous donc sur ce postulat, par définition indémontrable, que leur représentation du social renvoie à une conception du social.

Pour R. Dahrendorf, il existe fondamentalement deux sociologies et plus largement deux manières de concevoir la réalité sociale⁵. D'une part, les théories *intégratiomnistes* (Durkheim) considèrent la société comme une unité stable et intégrée, comme un ensemble harmonieux et fini, et la crise, ainsi que toutes formes de déviance, comme foncièrement négative. D'autre part, les théories *coercitives* voient en la société un lieu de conflits permanents, comme un ensemble de forces antagonistes qui cherchent perpétuellement à prendre le contrôle de l'organisation sociale dans laquelle elles se trouvent. Marx et Freud se trouvent bien entendu à l'origine de cette pensée qui fait la distinction entre le manifeste et le latent, entre le discours officiel et ce qu'il signifie réellement. La crise est ici quelque chose de positif et de récurrent, quelque chose d'inhérent à tout système et qui a pour fonction principale de révéler, en les rendant manifestes, les contradictions et les inhibitions qu'impose toute organisation sociale.

La manière dont les Dardenne traitent la crise dans leurs films se raccroche donc clairement à cette seconde conception. Le social qu'ils mettent en image est un social sombre, travaillé par des forces obscures. C'est un système englobant et réducteur qui contraint et réprime toute logique qui lui serait étrangère. Corrolairement à la centralité de la crise comme élément structurant du récit, la figure du résistant apparaît logiquement comme centrale dans tous leurs films. En effet, le résistant, c'est celui qui s'oppose à la dyna-

mique du système qui l'opprime, c'est celui qui n'accepte pas et se révolte. C'est un déviant qui par son opposition, provoque une crise.

Le social est donc flou, mouvant, incernable et donc indéfinissable. Un système, ou une organisation, quel que soit son degré d'ouverture et donc sa capacité à gérer les éléments déviants qui la bouleversent de l'intérieur ou qui l'agressent de l'extérieur, est un coup d'arrêt dans la diversité, la multiplicité et la richesse du vivant — qui n'a justement aucune logique ni aucune structure. La variation, à brève ou à longue échéance, par rapport au système instauré sur le social, est donc inéluctable.

La crise est au centre de la réalité sociale. Jamais une société parfaitement stable et harmonieuse n'existera, l'effondrement des régimes totalitaires en est une preuve⁶. Toute ébauche d'organisation sociale, aussi progressiste et ouverte soit-elle, est donc irrémédiablement condamnée par une crise, plus fatale que les autres, qui ne manquera pas d'y éclater.

Cette constatation est très contraignante, elle invite, mieux, elle oblige à n'être jamais satisfait du système qui nous entoure. Jamais l'histoire ne s'arrêtera, jamais l'humanité, quelle que soit la dimension du groupe pris en compte, ne cessera de traverser des crises. Jamais une organisation n'arrivera à recouvrir entièrement la complexité du vivant. Heureusement d'ailleurs, car c'est dans cet écart que naît la liberté, et c'est dans cet écart également que naissent les résistants des Dardenne...

¹ Pour tout ce qui sera dit sur les notions de système et de crise, voir Edgar MORIN, *Sociologie*, Paris, Fayard, 1984; et *La Méthode*, t. 2: *La Vie de la vie*, Paris, Seuil, 1980.

² Nous n'opérerons pas ici de distinction entre crise structurelle et crise conjoncturelle, ce serait hors de propos.

³ Des systèmes complexes, telles les sociétés humaines, utilisent les déviations qui y naissent pour se ressourcer ou se réorganiser. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages d'Edgar Morin cités plus haut, ainsi qu'au livre de Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

⁴ Friedrich ENGELS, «Feuerbach», in *L'Idéologie allemande*, Paris, Éd. sociales, 1982.

⁵ Ralph DAHRENDORF, *Classes et conflits de classes dans la société post-industrielle*, La Haye, Mouton & Cie, 1972, pp. 163 et 164.

⁶ Cf. Claude LEFORT, *L'Invention démocratique: les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard, 1981.

Les années vidéo (suite)

C'est un film pessimiste, finalement, car au bout du compte, c'est quand même les radios commerciales qui ont gagné. On ne voulait pas participer au mythe de la radio libre qui, tout d'un coup, allait donner une parole tout à fait différente et changer la société. On ne voulait pas être de ce mythe-là. C'est pour ça qu'on dit R... ne répond plus. "R...", c'est le réel. On essaye de le réanimer mais il est mort.»

Jean-Pierre: «Je me souviens d'Henri Sonnet, qui faisait partie des commanditaires et qui disait: "C'est un gai savoir, un gai savoir sur la radio aujourd'hui."»

Après un séjour en Irlande où ils assistent Armand Gatti sur le tournage d'un long métrage de fiction (*Nous étions tous des noms d'arbre*), les Dardenne reviennent à la vidéo avec cinq petits courts métrages sur des émigrés polonais, intitulés *Leçons d'une université volante*.

Jean-Pierre: «Après le coup d'État de 1981, en Pologne, on s'est dit: il faut faire quelque chose. Pas un truc qui reste confidentiel, mais quelque chose qu'on montre aux gens.



Je pense à vous, 1992.

Ph. Ch. Plenus.

L'aile d'un ange. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Pfenus

Les années vidéo (suite)

On a pris contact avec la télévision belge, le Centre de Liège a donné son accord pour acheter la diffusion de cinq courts métrages de dix minutes qui devaient passer juste après le journal. Notre idée était de montrer que ce pays ultra-nationaliste avait été un pays non pas terre d'asile mais terre d'exil, depuis le premier exil dans les années 30 jusqu'à aujourd'hui. On voulait essayer de retracer une histoire de la Pologne à travers ces exils. On a pris un gars qui était parti dans les années 30, avec le nazisme, un autre avec le communisme, un autre en 1968 avec la nouvelle vague d'antisémitisme (c'était un étudiant qui était comédien ici à Bruxelles), un autre en 1976, et puis le dernier avec le coup d'État. Ça commençait toujours de la même façon: le gars déplaçait une carte de géographie et il disait, j'étais là, je viens de là et

maintenant je suis ici, à Liège, à Bruxelles. Il racontait pourquoi il était parti de là, son voyage. Je me souviens, dans le désordre, d'un paysan qui était devenu journaliste, de l'étudiant qui parlait à partir d'une chanson yiddish, de l'instituteur qui parlait à partir du tableau noir, sur lequel il écrivait un poème comme il écrivait en classe, là-bas, et il donnait une traduction au poème qui permettait de raconter son histoire. Chacun avait quelque chose.»

Comme la rencontre avec Gatti, mais sur un autre plan, l'expérience de ces heures de discussion et de tournage avec d'anciens militants a marqué les frères Dardenne: «Ces rencontres nous ont permis de toucher des choses qu'on n'avait pas pu vivre nous-mêmes, d'avoir une version vivante de ce qu'est un militant, commente Luc. C'est ce qui fait le lien avec les films

qu'on fait maintenant: aujourd'hui quand on travaille à un scénario, on repense à eux et toutes ces trajectoires de vie nourrissent notre travail actuel.» Mémoire, révolution, théâtre, image: les thèmes qui taraudent les frères sont repris à nouveau dans *Regarde Jonathan*, leur dernier documentaire vidéo (1983) consacré à l'œuvre du dramaturge wallon Jean Louvet. Dans la foulée, les frères envisagent de confronter «le présent et les utopies révolutionnaires» à travers trois témoignages de créateurs (Armand Gatti, Heiner Müller et Henri Pousseur): c'était l'objet du scénario d'un long métrage en vidéo, *Ernst Bloch ou Enquête sur le corps de Prométhée*, écrit en 1984, mais qui n'aboutira pas. Deux ans après, les Dardenne achevaient leur premier film de fiction, *Falsch*.

L'humaine et tendre boue

pour Thomas

*Lorsque l'enfant était enfant, il marchait les bras ballants (...).
Lorsque l'enfant était enfant, il ne savait pas qu'il était enfant.
Tout, pour lui, avait une âme et toutes les âmes étaient une.*

Peter Handke

Rien de paisible dans *La Promesse*. Mais la fatalité des paysages, une lumière de crépuscule, le gris sale et la laideur des banlieues pauvres, les terrains vagues, les logements de cauchemar. Monde froid où l'âme des choses n'apparaît pas. Ordures et gravats infâmes témoignent de ce que la beauté déserte les corps et les espaces, montrent les mutations d'un tissu urbain rongé par les innombrables crises économiques. Obscurité de la faim, lueurs tristes de ce qu'on nomme aujourd'hui le quart monde: taudis insalubres, arrière-cours puantes, lieux inhabitables où ne survivent que quelques personnes douloureusement vouées au «chacun pour soi», à l'ombre d'usines désaffectées. À l'intérieur de cette ceinture de misère et de violence, un homme, Roger, et son fils de quinze ans: deux négriers qui ont replié leur marginalité sur leur petit trafic d'esclaves. L'un est chômeur, l'autre, le plus jeune, apprenti-mécanicien, mais ils ne connaissent pas — ou plus — la solidarité naïve, mais chaudement anonyme, avec leur «classe» d'appartenance, celle des exploités. Leur relation au réel ne se vit plus que dans les schémas du profit et du capital: faire payer au prix le plus fort des logements pouilleux, fournir de faux papiers parfois, s'inventer une main-d'œuvre à bon marché. La lutte des classes? Les idéaux politiques? Oubliés depuis longtemps, depuis toujours, peut-être. Leur seul savoir: celui d'une dureté quotidienne qu'il faut apprivoiser, sans dépendre d'une mémoire historique, culturelle ou idéologique.

Le visible c'est ici, certes, la boue et les déchets. C'est aussi, tout aussi nettement, la dégradation absolue de toute pensée communautaire, étouffée qu'elle est par la prolifération de l'indifférence à ce qui n'est pas soi ou l'argent à gagner. La force de disposer, sans règles, du travail d'autrui se rend plus intolérable encore sur des immigrés dépossédés de leur histoire, étrangers à la société grégaire qui les entoure et les exclut.

C'est dans les marques de l'aliénation et de l'exil que rôde Roger, aveugle, fermé à tout sens général, opaque à toute manifestation de dévouement ou d'entraide. Sa vie cassée, désorientée, sans finalité, trouve sa clôture et sa limite dans l'immédiat d'une vitalité animale, dans «le jouir au plus vite» d'une bague, d'une maison à lui, d'une fourgonnette. L'idée de destin a sans doute perdu tout sens à ses yeux, mais l'injustice économique l'a remplacée: il accepte le chaos du monde social et l'utilise. Pour lui, aliénation subie et désir d'aliéner sont les deux faces d'une seule réalité: celle d'un temps devenu trivial, tout de lourdeur prosaïque où tout s'achète. Il a tourné le dos à la souffrance de ceux dont il insulte la dignité; le dispositif complexe des pouvoirs et des assujettissements ne lui importe plus. Déclassé, il ne s'inscrit dans aucune responsabilité idéologique; il participe tranquillement, et dans la violence infligée, à l'agonie des liens sociaux. Vivant à la périphérie, hors cadres, Roger aide au repérage d'une sorte d'homologie de l'intérieur et de l'extérieur: celle d'un double mouvement de déclin.

Son seul attachement dans ce contexte sordide: son fils Igor qui hante cet espace composite en bon élève; dès la première séquence du film, il vole le portefeuille d'une cliente de la station-service où il travaille, puis accompagne son père qui ramène un convoi de «sans papiers». La programmation idéologique de l'enfant s'articule donc très simplement sur le modèle paternel, dans l'altération des représentations normatives du social. Sa mortelle froideur quand son père fait prendre dans un café ceux qui avaient déjà payé leur «passage», son détachement lorsqu'il encaisse les loyers des clapiers minables où s'entasse le malheur de l'Europe et de l'Afrique, tout cela en fait l'instrument cruel de la souveraineté dérisoire paternelle. Ses plaisirs et ses besoins n'appartiennent qu'à une «culture» de l'avoir, hors culture. Son père

Au fil du fleuve (suite)

Igor touché par la grâce

LD — Dans *La Promesse*, Igor est en quelque sorte touché par la grâce: il n'y a aucune raison explicite pour qu'il dise la vérité à cette femme. Il la dit parce qu'à un moment donné, il ne tient plus, parce que cette femme lui a fait confiance, et qu'il se sent redevable. Igor a la mémoire de ce qu'il a fait, enterrer un homme, le laisser mourir; il conserve cette image-là, il se sent coupable et, précisément, sans l'aide de Dieu ou d'une mémoire collective. Il est tout seul.

EdA — Oui et non; il tient sa promesse, mais pas dans le désert. Il continue parce que la figure d'Assita, sans le savoir, sans que rien ne soit formulé, l'accueille déjà à bras ouverts. Il y a un basculement: il y a la mort d'Hamidou, et puis tout de suite la sympathie pour Assita. Il n'a pas à porter sa culpabilité tout seul, elle a déjà une destination, elle a déjà une raison qui est quand même extérieure à lui. Ce n'est pas un mouvement spontané, c'est pour ça que «touché par la grâce» semble un peu fort...

LD — Non, je ne dis pas ça, c'est vrai; j'ai employé l'expression en faisant référence à des films comme ceux de Bresson, ou d'autres, où on peut avoir des personnages touchés par la grâce.

MEM — Ou Rossellini, et pas seulement dans *Allemagne année zéro*; *Europe 51*, *Stromboli*, c'est encore ça.

LD — Il n'empêche, il y a un mystère dans le fait qu'il dise la vérité, parce que quand son père vient dans le garage, quand son père débarque là, et qu'Igor lui dit «on va lui dire la vérité à deux», on tenait à ce passage-là, parce que là, le gosse, il est devant son père, qui reste quand même l'homme endurci, qui n'a pas changé, qui ne peut pas

Au fil du fleuve (suite)

ramollir. Mais le gosse, lui, il y croit quand même, il espère encore donner à Roger la possibilité d'être un père. Et il lui propose ça, avec une naïveté terrible... C'est ça que j'appelle la grâce, de croire encore que c'est possible alors que la réalité te dit non.

lui promet ainsi la même bague qu'il porte, et lui, cela le comble. Une des visions les plus obstinément proposées par le film réside dans cette complicité, cette complémentarité familiales. Igor se trouve en parfaite adéquation aux modèles imposés par les savoirs et les pouvoirs masculins propres à son père et aux amis de celui-ci.

C'est qu'Igor aime vraiment son père, c'est que Roger affirme ne vivre que pour son fils.

La tentation d'adhésion fusionnelle, partout présente, prend des formes « conjugales » amoureuses (offrande de l'anneau du père au fils), des formes maternelles (le père bichonne l'enfant sous la douche), des formes autoritaires ou sadiques (le père roue Igor de coups de poing et de pied), des formes aussi où la connivence ludique s'affiche joyeusement: la scène du café chantant où père et fils se livrent à un duo émerveillé sur une mélodie de Joe Dassin est, sans conteste, une des plus tendres du film. Et l'enfant? Il se contente de subir, de sourire, de pleurer d'effroi devant la violence physique, d'accepter que son père, pour le consoler, achève de lui tatouer le bras. Tyrannie domestique d'une part, lâcheté perverse de l'adolescent, de l'autre: l'abjection a gagné les corps et les cœurs, dans le binaire d'une curieuse relation de couple, dans le registre archaïque d'une filiation passionnelle, où les effets de la privation de la mère prolongent jusqu'au paroxysme la relation en miroir entre père et fils.

Exproprié de ses territoires intérieurs et extérieurs, Igor demeure cependant un enfant qui veut jouer, qui se passionne pour la construction d'un go-kart, qui aime sa mobylette; un pré-adolescent qui voudrait approcher une femme, sans l'oser. Son univers, c'est son père seul, qui reste le dernier rempart stable contre la turbulence des choses, la dernière réalité ferme, le noyau réduit, mais sécurisant d'un monde substantiel ancien: celui de l'amour.

Surgissent un jour, parmi ces immigrés arrivés dans une dispersion peureuse et bigarrée, une jeune femme noire et son bébé. Simple, belle, distante, elle préoccupe Igor qui semble, la scrutant de manière voyeuriste, la prendre d'abord comme prétexte à fantasmes sensuels ou sexuels. Assita est burkinabé, elle est venue rejoindre son mari, Hamidou, qui travaille clandestinement, pour Roger, bien sûr. Hamidou tombe d'un échafaudage et se blesse mortellement. Igor lui porte secours, veut le conduire à l'hôpital, lui noue un garrot autour de la cuisse: Roger rappelle son fils au principe de réalité, dénoue le lien, laisse mourir. Le père et l'enfant enfouiront l'ouvrier sous une chape de ciment, près de la maison, dans une sorte d'apothéose de l'indifférence, apparente.

La chute a pourtant produit une zone d'inquiétude, elle a ouvert sur d'autres profondeurs, provoquant le vertige et le doute. Elle bouleverse brutalement l'équilibre de la fermeture aux autres jusqu'à l'inverser. Elle devient le signe d'un basculement: le système paternel se fait problématique avant de s'effondrer radicalement.

L'abandon du mourant, nous voyons subitement, nous, spectateurs, qu'il est vu autrement par un regard enfantin blessé. Véritable zébrure dans le tissu d'un temps morne et répétitivement banal, la chute, en affirmant l'affolante présence de la mort, produit une contagion incontrôlable: à l'instant où le manœuvre noir glisse dans le néant, surgit au-dessus de lui un visage plein de pitié. Celui d'une compassion sacrée où rayonne une sorte de douleur ardente. L'enfant, « anesthésié » jusque-là, ballotté au gré des désirs et des injonctions paternelles, hébété le plus souvent, sort de son engourdissement, échappe à ces « bords extérieurs » qui garantissaient le dedans de sa quasi-somnolence. Il consent à devenir le lieu fracturé où jaillit la question du « comment vivre à présent? ». Il cesse d'accepter qu'un jour s'écoule simplement après l'autre, identique: l'interruption temporelle qu'amène l'accident est une césure dans le continuum de la quotidienneté, il magnétise et ravage, déstructure la personne de l'enfant. Le jette dans un désarroi bénéfique.

En ce sens, la chute se mue ici en malheur inaugural, ravivant, sans doute, des traumatismes plus anciens sur lesquels le film fait l'impasse. Le cynisme candide d'Igor masque, assurément, une souffrance permanente, sans cesse muselée. Mais la timidité et la douceur constantes, traversées de loin en loin par la folie tourbillonnaire et les fulgurances des courses-poursuites paranoïdes, tout ce « bougé », ces cascades d'images tremblées, font pressentir d'autres quêtes fiévreuses, d'autres fragilités au-delà de l'égoïsme stablement exhibé.

L'échafaudage dont tombe Hamidou renvoie trop évidemment au circuit métaphorique; la maison à laquelle les « illégaux » travaillent est une énorme case vide autour de laquelle s'affairent Africains, Russes, Tchèques et Polonais logés ailleurs, dans des conditions précaires. Lorsqu'Hamidou se tue en perdant pied, ce sont toutes les édifications symboliques qui se défont pour Igor: bousculé par son père, il s'active sous ses ordres, mais la connivence profonde agonise, elle aussi, sans qu'ils le sachent déjà. Le tissu jeté en hâte sur le corps blessé mais encore vivant, figure celui jeté sur les ruptures sociales, mais aussi sur ce que Roger est profondément. Il ne vit plus que de cacher: le mensonge et la dissimulation sont devenus, psychologiquement et socialement, son savoir-vivre, ou plutôt son pouvoir-vivre. Si Igor l'aide encore à dérober le corps aux regards, c'est dans l'affolement et peut-être dans un dernier sursaut de respect pour celui à qui il accepte d'obéir pour en obtenir la tendresse. Mais son visage épouvanté avoue l'incompréhension, craintive encore, devant la profanation des derniers instants d'un être rendu à son statut de personne après n'avoir été que marchandise achetable ou force de travail.

Quand l'enfant essoufflé, en pleine panique, parle, il veut d'abord rassurer le gisant qui perd son sang; suit alors cet échange sobre, intense, visages filmés en gros plan:

Hamidou: « *Ma femme, mon enfant, occupe-toi d'eux...* »

Igor: « *Je te le promets.* »

Bien qu'assortis de monologues brisés (« mais tu ne vas pas mourir Hamidou »), ces propos scellent un pacte de personne à personne, d'adulte à adulte. Changement de sens et bouleversement poétique: le mouvement d'Igor vers l'être à aider l'exile d'un monde où il n'entrera plus. S'installant dans la gravité du partage, il se libère des entraves et va se prendre en charge, avec les autres. Et son obstination à se rendre fidèle à sa promesse coïncidera avec la clôture de son enfance. La force de sa faiblesse produit alors cette chose inexplicable dans le malheur du mal, qu'on appelle bonté. Le film nous parle donc et de l'horreur dans laquelle Igor vit et continuera à vivre et d'une aube. Il articule un espace éthique de rencontre, constitué par une demande de don et par l'engagement d'y répondre.

Matériellement exclu, battu-aimé par son père, Igor ne rejoint pas l'indignation de tous les opprimés de tous les temps qui le constitueraient comme porte-étendard. Non. Il n'accède pas à la conscience politique. Il suffit déjà que sa conscience — reconquise comme possibilité de s'émanciper — s'invente des scénarios inédits, qu'elle élève pour un moment, pour un long moment, l'enfant dans une forme d'assomption de lui-même: il a entrevu, sans bien le comprendre encore, que le fil qui tisse notre humanité est celui de l'amour, « l'amour sans aucune espérance (...), l'amour libéré de soi, en sorte qu'on s'oublie et qu'on se compte pour rien »².

Tout le vif de son expérience émotionnelle va frayer un passage libérateur, non pas à l'imagination utopique et caressante d'une société nouvelle, mais au désir de porter à l'extérieur sa monstrueuse douleur. Sans succomber à la détresse d'affronter violemment le seul être qui semble l'aimer (Roger), Igor se désempoisse de l'angoisse où l'enfermait le besoin de plaire à son père.

La promesse faite à Hamidou amorce toutes les secousses d'être qui le tirent de là où il était tendrement englué, pour trouver au plus profond de lui un ange asphyxié.

Filmant volontairement « sans éloquence », Luc et Jean-Pierre Dardenne échappent au didactisme militant, comme à l'esthétisme ou au misérabilisme, grâce à l'intense feuilletage mythologique qui stratifie l'action. *La Promesse* thématise, en effet, sous forme d'allusions et d'échos déformés, un rapport au sacré, remodelé et questionné par pans entiers.

De façon manifeste d'abord, dans la consultation du marabout auquel Assita a recours lorsqu'elle désespère. Rituel magique qui sera indexé comme pensée de l'autre, exotique et respectable.

De manière moins immédiatement lisible, ensuite, dans des poncifs religieux ou légendaires, comme inversés par rapport à leur modèle. Ainsi, tout à la fin, Roger, le père, se trouve attaché par le pied, enchaîné: son fils le maintient de la sorte prisonnier, plus immobilisé encore d'avoir perdu ses lunettes. Dans *Cédipe-Roi* de Sophocle, c'est l'enfant, on s'en souvient, qu'on attachait aux talons; c'est lui aussi, devenu adulte, qui se rendait aveugle pour châtement de ses méfaits. Autre scène symbolique, tristement déchif-



L'ange Raphaëla dans *Si loin, si proche* (In *Weiter Ferne So Nah*) de Wim Wenders, 1995. Photo Cinémathèque Royale de Belgique.

Au fil du fleuve (suite)

Compagnons d'un cinéma moderne?

MEM — Le rapport à Rossellini a déjà été fait par d'autres que nous, je crois qu'il ne faut surtout pas tomber dans l'illusion de voir dans *La Promesse* un film néo-réaliste, c'est une erreur historique, le néo-réalisme est daté, et surtout bien localisé. Mais ce sentiment, que pouvaient avoir Rossellini et les autres cinéastes en 1945, qu'il n'était plus possible de faire du cinéma comme on le faisait avant, ce sentiment ne vous habitait-il pas aussi, quand vous avez tourné *La Promesse*? Se dire qu'il n'était plus possible de faire ce que vous aviez fait avant, et en même temps qu'il n'était plus possible de faire ce que les autres continuent à faire... Passer à autre chose. Et il y a un deuxième élément: Daney rappelle que, après *Nuit et brouillard*, il n'était plus possible de faire du cinéma comme avant, comme on le faisait avant les camps; venir après, c'était du coup entrer dans la modernité. N'est-ce pas ce moment-là qui se répète maintenant avec *La Promesse*? La réponse la plus simpliste serait de dire que oui, ça se répète, la modernité ne cesse jamais de se répéter. Ou alors l'inverse, à savoir que, à partir de *Nuit et brouillard*, à partir de ce moment-là, il y a eu des images entre le réel et les hommes, inévitables. Forcément, les cinéastes devaient se situer par rapport à elles. Ça a été votre problème dès le début: de vous situer par rapport à des images qui existaient déjà, comme de vous situer par rapport à des histoires qui étaient déjà racontées. Et c'est le problème de la modernité, qui est de venir après, après un passé. Et là, tout à coup, c'est un peu comme si avec *La Promesse*, vous sortiez complètement de ce problème, comme si vous refermiez le volet de la modernité pour dire bon, maintenant ça suffit, ces questions-là. Arrêtons de nous demander

frable, elle aussi: celle où, du haut d'un pont, quelques imbéciles urinent leur bêtise sur la tête du tout petit enfant noir: dérisoire baptême à l'envers qui, au lieu de laver rituellement le bébé de ses péchés, le souille scandalement. On n'en finirait pas d'interpréter aussi toutes les ascensions interrompues brutalement: c'est que le film joue sur la possible allégorisation du quotidien, ce qui lui confère sans doute sa portée bouleversante. Une partie des images «illisibles» qu'il donne à voir demande sans doute à être redressées en termes de réminiscences culturelles, religieusement culturelles.

La scène, déjà évoquée, de la promesse faite par Igor à Hamidou, abandonné, réduit à ce corps déchu et meurtri, déjà cadavérisé, instaure l'enfant en dépositaire et garant d'une foi engagée, l'installe dans la soumission active à une volonté non violente. Igor s'élève, dès ce moment, au-dessus du prévisible, dans la fragilité tremblante d'un pacte qui met en pièces le dessèchement de son cœur. Son histoire vécue parmi les hommes — l'écoulement de son enfance — s'interrompt et bifurque: il a saisi le balbutiement du langage et de l'Être. L'aile de l'ange a frôlé le pauvre Hamidou confiant tout ce qui constituait son univers affectif à cet enfant auquel il s'abandonne Absolument. Igor devient alors, et à la lettre, l'ange gardien⁴ de la jeune femme et de son bébé, après avoir figuré, pendant quelques instants, l'ange de la mort, celui qui aide les humains à «passer». Comment ne pas songer, en effet, dans l'émotion qui nous saisit ici, au cinéma de Wenders et à ce plan des *Ailes du désir* où Damiel s'approche du mourant, s'agenouille derrière lui, lui pose les mains sur la tête, avant de lui parler doucement? Comment ne pas penser à l'ange Raphaëla qui soutient celui qui trépane dans *Si loin, si proche*?

Chez les Dardenne pourtant, aucun invisible ne vient explicitement doubler le visible, en tant que sa vérité enfin dévoilée; les cinéastes ne mettent pas en scène des créatures éternelles assoiffées d'incarnation, mais feraient plutôt référence aux «êtres inachevés et inhabiles pour qui l'espoir est là»⁵, chers à Walter Benjamin, c'est-à-dire à des anges démunis, privés de la glorieuse splendeur des messages célestes, mais agissants pourtant.

L'apparente contradiction ouverte, dans *La Promesse*, entre les deux visages de l'enfant, tantôt humain, trop humain, tantôt figure lumineuse électrisée par l'action, ne doit pas dérouter. Igor n'a pas quitté les ténèbres et les bas-fonds pour la foudre d'une inscription illuminante, il ne guide pas sur le seuil d'un possible asile rousseauiste contre la méchanceté du réel. Il accède simplement, dans la dépossession consentie⁶, à la compassion avec les déshérités. Son devenir-homme passe par le scandale d'une rébellion, certes, et par la séparation d'avec les règles paternelles, mais surtout dans le ramassage sur soi au nom d'une aspiration à la pureté authentique et à la vérité. Pas de



La fuite vers une Égypte de substitution.
La Promesse, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite)

comment on peut encore faire des images, faisons-les. *La Promesse* serait-il en quelque sorte — sans chercher ici à définir le mot — votre premier film «post-moderne»?

EdA — Et même, dire «post-moderne», c'est encore se situer par rapport à la modernité. Or, c'est peut-être simplement un film où la question du moderne ou du post-moderne ne se pose pas, ou plus. Et ça, c'est un phénomène qui me semble beaucoup plus vaste, et somme toute assez commun...

GVC — Oui, c'est ce que j'allais dire, il me semble qu'on retrouve cela dans un certain cinéma du retour au quotidien, qui se développe en France, entre autres — ce qui peut expliquer d'ailleurs l'engouement des français pour votre film, qui va dans le sens de ce qui se passe chez eux, je crois.

JPD — Évidemment, nous on vit ça de l'intérieur, mais je n'ai jamais eu l'impression, depuis qu'on a commencé à faire de la vidéo — et parfois je l'ai regretté, et parfois je me suis dit finalement, c'est comme ça — je n'ai jamais eu l'impression que fondamentalement, on se positionnait par rapport à l'histoire du cinéma. Ni même l'impression qu'on était des membres d'une famille où il fallait se positionner par rapport à d'autres. Est-ce un bien, est-ce un mal... Prenons *Falsch*: on ne peut pas dire, au moment où on fait *Falsch*, qu'on campe une position dans les débats qui animent le cinéma à ce moment-là, ce n'est pas un film «exemplaire». Par contre, la rencontre avec Gruault, qui lui était de cette «famille», ça nous y a fait entrer à notre tour — pour de vrai ou pour de faux, je n'en sais rien —, et pas tellement par rapport au travail, mais à travers toutes les histoires qu'il nous a racontées, et à travers les contacts et les rapports qu'on a eus avec lui. Avant ça, j'ai

prétention à l'ascèse, ni à la sainteté, bien sûr, nulle volonté de toucher au sublime, non plus. Mais l'obscénité du séculier vole en éclats et l'enfant se met à habiter sa propre existence, comme si passait en lui quelque chose qui ne cesse pourtant de le dépasser. Un excès. Méta-physique.

En ce sens, *La Promesse* ne se veut pas reprise de cette tradition qui représente l'ange — emblématique ou non — au cinéma, de Lang à Carné, en passant par Lubitsch ou Capra⁷. Il ne faut pas attendre ici des personnages un réenchantement du monde. Au contraire. Au risque de se perdre, Igor se bannit lui-même en devenant centre irradiant de sa propre souffrance devant celle d'autrui. Lui qui n'avait, semble-t-il, pas accès à ses sentiments profonds, comprend enfin la douleur qu'il y a à n'éprouver pas de douleur. La mort du père (Hamidou) marque l'enfant d'une aura d'angoisse pure, plus intense encore de s'enfermer dans le secret qu'Igor s'impose⁸. Pour ne pas trahir ce père vivant dont il commence à se différencier.

On le voit ainsi sauver Assita de la déportation (vers la prostitution), dans la fuite vers une Égypte de substitution, dans une quête initiatique aussi dont il connaît évidemment l'absurdité. Flanqué de la jeune femme et du tout petit, il marche donc en pure perte, dans une errance qui est exténuation de cette dépense de soi qu'il veut offrir au bébé et à sa mère. Dans l'étrange réciprocité d'un rachat.

Après avoir été curieux d'elle et de son corps désirable, Igor s'interdit cette femme, la «revirginise», en quelque sorte. Elle recrée pour lui le défaut d'image maternelle, souvenir et chair, chair du souvenir, mais lui refusera toute attitude consolante quand il sanglotera dans ses bras. Igor aura donc mis quinze ans à accomplir ce double ensevelissement: celui de son innocence, celui du désir d'être aimé par une mère. S'il porte en creux l'enfouissement d'un deuil personnel, il se fait, durant l'enquête que mène Assita, porteur de savoir silencieux sur le mort sans sépulture qu'elle aimait. Sur celui dont Roger a fait disparaître la disparition en lui refusant toute cérémonie funèbre. Quête douloureuse à laquelle Igor met fin, courageusement, par l'aveu, renvoyant ainsi à l'absence essentielle de l'autre⁹. Permettant, de la sorte, que la survivante cesse d'être suspendue au manque du manque; autorisant, par là-même, qu'Hamidou soit ainsi retranché, une seconde fois, de l'ordre du monde. Comme dans l'histoire d'Antigone opposant à Créon un acte de pure charité en face du sacrilège que constitue l'absence de tout rite, Assita repartira sans aucun doute vers «la tombe» où Roger a jeté son mari. Igor avait déjà auparavant tenté de recoller le fétiche africain profané, brisé par un motard stupidement agressif, il l'avait «raccourci» dans ce besoin, nouveau pour lui, d'être celui qui répare. Il a donc tout révélé à Assita; il lui a annoncé la nouvelle de la mort, semblable à cet ange du malheur peint par Paul Klee, pure transmission qui a pris corps¹⁰.



Gentile da Fabriano (1370?-1427), *L'Adoration des Mages* (détail: la fuite en Égypte).
Florence, Galerie des Offices.



Sandro Botticelli (1444-1510), *La Vierge du Magnificat* (détail). Florence, Galerie des Offices.

Si Igor peut symboliser tour à tour l'ange déchu, l'ange de la mort et l'ange gardien, c'est à titre analogique et poétique, on l'aura compris. Car, pour l'enfant, la spiritualisation de son existence n'est pas exil du monde, mais capacité fondatrice de s'y installer véritablement enfin¹¹, en introduisant au cœur de son projet la volonté d'être-avec-autrui. Si *La Promesse* me touche à ce point, c'est de me faire comprendre que la vie affective quotidienne peut être divine, loin de l'inférieure binarité d'une conception qui isolerait l'ici-bas du très-haut¹².

Igor est l'ange qui passe, l'ange qui se fait passeur... Agité, mobile, rapide, courant sans cesse, fonçant sur sa mobylette, il cristallise en lui l'idée de jaillissement, de fugacité, d'éphémère, d'apparition: n'écrit-on pas que «les anges sont à l'aise dans cette esthétique de la vitesse et de la disparition»¹³? «Mouvement, bien sûr. Ce n'est pas un hasard si on leur a mis des ailes; rapidité, immédiate ou presque, pour ces complices de la lumière», renchérit Sibony¹⁴. Les glissements, les tensions, les mouvements violents qui agitent, dans *La Promesse*, la nappe des images créent un espace-temps convulsif marqué par l'accélération permanente. Ici gronde un mouvement fou qui renvoie plastiquement, narrativement et ontologiquement à un monde instable qui perturbe violemment, et fracasse le glacié du raisonnable: *La Promesse* est un de ces films qui changent ceux qui les voient. Un film auquel on se brûle les ailes pour avoir surpris l'envol de l'ange.

La parfaite beauté d'Igor, son allure de jeune dieu grec, son étonnante ressemblance avec le jeune Tazio de *Mort à Venise* ajoutent encore à cette impression et semblent, dès le départ du film, vouloir actualiser un contenu abstrait, faire signe vers.

Ce corps de gloire, ces cheveux d'or solaire¹⁵ qui apparaissent splendidement, dès les premières images, rendent sensible, dans leur éblouissante manifestation parmi tant de laideur sombre, la mémoire de l'idéalité; ils paraissent évoquer comme la lumière d'une étoile disparue. Par une sorte de superposition d'images s'imposent, voyant l'enfant, les valeurs attachées à la beauté physique androgyne¹⁶ rêvée par les peintres primitifs, valeurs qui en acquièrent presque la force d'un message direct: la grâce s'annonce d'abord, ici, par l'incongruité de ce foyer clair d'incandescence dans ce décor de garage et de ciel bas. Tout y est gris ou sale, hors l'ange indistinct dont la chevelure blonde frémit, comme une douceur qui émanerait du visage et le nimberait¹⁷. Le temps d'un doux et tendre battement d'ailes.

¹ On consultera utilement, sur ce point, le bel ensemble constitué par Pierre BOURDIEU, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

² André COMTE-SPONVILLE, «Le pur amour», dans *Autrement*, n° 13, «La pureté», nov. 1993, p. 37.

³ La «descension» d'Hamidou, la montée vers le train, sur l'escalier mécanique de la gare, etc.

⁴ Dès la Bible hébraïque, l'ange possède un corps, il actualise le souffle divin (dans le sacrifice d'Isaac, par exemple). La tradition chrétienne a conféré de l'innocence aux anges pour les rapprocher de Jésus, s'est inventé, à l'époque victorienne, une représentation de l'ange gardien associée à celle des petits enfants et de leur mère, qu'ils protègent.

⁵ Walter BENJAMIN, *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 70.

⁶ Y compris du seul bien symboliquement chargé qui lui appartienne en propre: sa bague, offerte par le père.

⁷ Sans oublier le trop souvent méconnu *Fifi la plume* d'Albert Lamorisse, tourné en 1965.

⁸ Secret dont la figure correspondante, l'ellipse, est abondamment utilisée dans *La Promesse*.

⁹ «À sa présence pure comme être hors représentation», dit Henri REY-FLAUD, dans *Éloge du rien*, Paris, Seuil, coll. Champ freudien, 1996, p. 211.

¹⁰ «L'idée d'ange (...) réfère d'ailleurs à l'idée de transmission. Un ange, c'est un simple messager; dans la Bible, quand on envoie des messagers à quelqu'un, cela s'appelle des «anges» (des *mal-akhim*). Côté messagerie inspirée ou "divine", l'ange est donc un médiateur entre l'être et ce qui est.» Daniel SIBONY, «Porteurs d'être», in *Autrement*, «Le réveil des anges», mars 1996, p. 41. Rappelons aussi que les rôles de messager, d'intercesseur et de mémoire gardienne spécifient les anges dans les monothéismes, selon Henri CORBIN (*L'Homme et son ange*, Paris, Fayard, 1985).

¹¹ Angelus Silesius: «Seuls, nous pouvons être ciel, terre, et mille anges ensemble.»



Tazio (Bjorn Andresen) dans *Mort à Venise* de Luchino Visconti, 1971.

Photo Cinémathèque Royale de Belgique.



Igor (Jérémie Rénier) dans *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

¹² Ernst CASSIRER rappelait que les monothéismes ont, en quelque sorte, verticalisé Dieu en le projetant dans une altérité sans aucune mesure avec l'ordre humain (dans *La Philosophie des formes symboliques*, T.II, *La pensée mythique*, Paris, Minuit, 1972, p. 301). À rapprocher des propos de l'ange Heurtebise dans *Orphée*, le film de Cocteau. Le titre de mon article renvoie, on l'aura deviné, à son poème *Plain-Chant*.

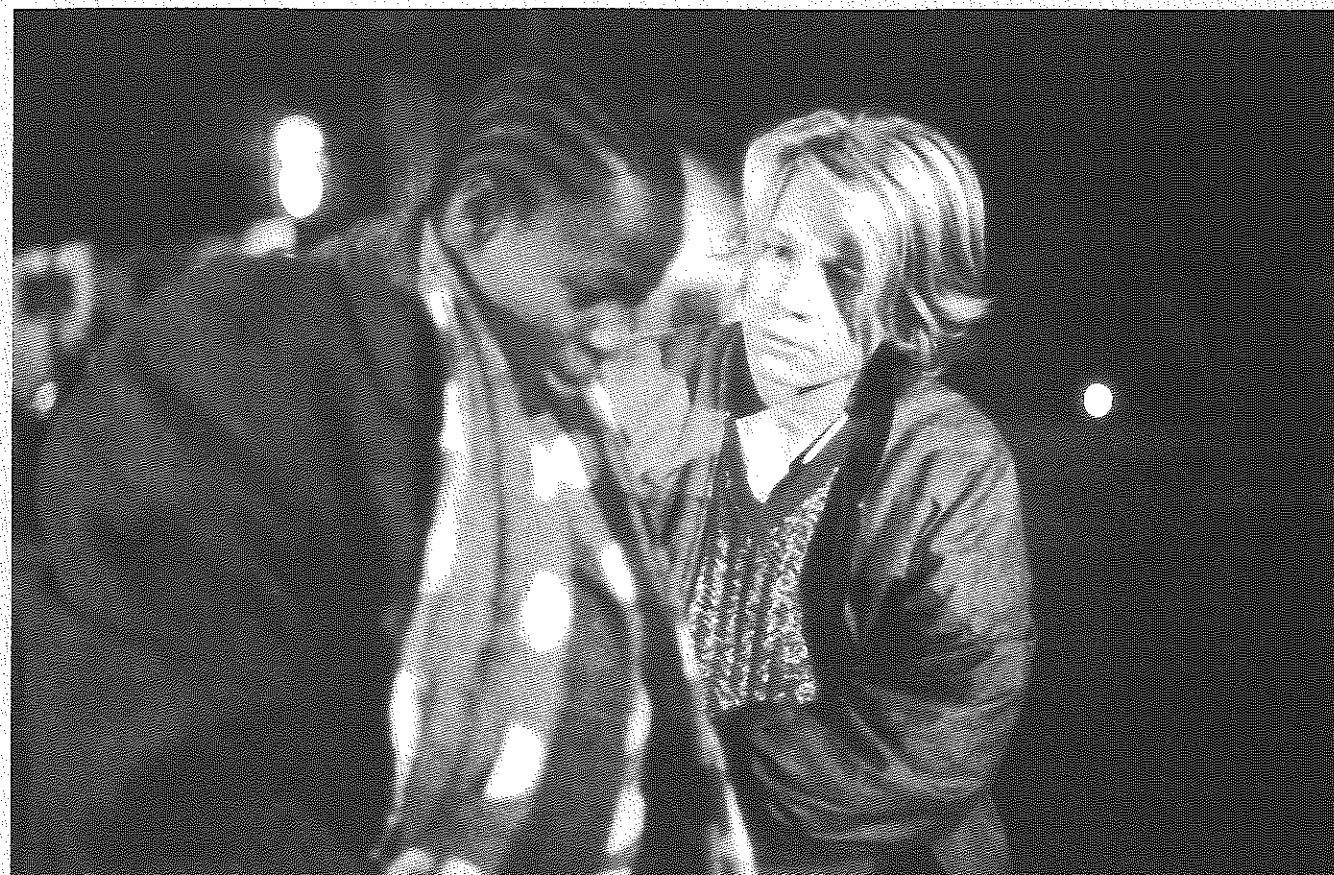
¹³ Paul VIRILIO, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, p. 114.

¹⁴ Daniel SIBONY, *art. cit.*, p. 45.

¹⁵ Dans les icônes de la religion orthodoxe, les visages peints sont auréolés d'une feuille d'or, afin de faire surgir ces visages comme une apparition en provenance de la Lumière d'or, dont ils se détachent (cf. L. OUSPENSKY, *Théologie de l'icône*, Paris, Éd. du Cerf, 1980, pp. 89 à 112).

¹⁶ Telle qu'on la connaît par le Musée, par les primitifs italiens ou flamands, par les Annonciations, toutes époques confondues.

¹⁷ Gaston BACHELARD: «L'auréole n'est rien d'autre que la conquête de l'esprit qui prend peu à peu conscience de sa clarté», *L'Air et les songes*, Paris, José Corti, 1942, pp. 67-68.

L'optique est une éthique. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

Au fil du fleuve (suite et fin)

toujours eu le sentiment que notre parcours — et plus on en parle, plus ça me saute aux yeux — dépendait vraiment de Gatti avec lequel on avait travaillé, et c'était par rapport à ça que tu te positionnais, et pas par rapport aux débats qui agitaient le milieu du cinéma, où alors, on ne faisait pas *Falsch*...

EdA — La question n'est peut-être pas tellement de se situer par rapport à un débat, ou même dans le champ du cinéma, mais en tous cas le problème, effectivement moderne, du statut des images apparaissait déjà dans votre travail; la question de la re-

présentation, dont Marc parlait, cette espèce d'interposition, apparue en gros après la guerre, entre la réalité et le spectateur, par rapport à ça vous vous êtes quand même interrogés dès le début, réemployant d'anciennes images, réactivant des histoires déjà existantes, etc.

JPD — Oui, ce que je voulais dire c'est que, vécues de l'intérieur, ces questions n'apparaissent pas forcément de manière aussi explicite. Et que les débats essentiels qui nous animaient, quand on travaillait, c'était par rapport à ce que faisait ou ce qu'avait fait Gatti, comment il traitait les

choses et comment nous, par rapport à lui, on allait le faire. Là, c'était explicite.

LD — Parce que nous on est venus au cinéma un peu comme des compagnons formés par un maître, on n'est pas venus à travers l'étude, ou le musée du cinéma, ça, c'est venu après. Et c'est ce compagnonnage qui explique que jusqu'il y a dix ans, c'était toujours avec lui que nous travaillions, même si physiquement, il n'était pas là. C'était toujours un dialogue avec lui.

Le visage de l'Autre

ou la conscience du regard

«Le regard humain, celui dans lequel nous pouvons lire simultanément et conflictuellement le désir du meurtre et son interdiction, est celui que le cinéma a pour vocation de "capter". Apparaître éthique de l'image, simultanément et conflictuellement avec son apparaître esthétique. Emmanuel Lévinas a écrit: "L'éthique est une optique". Optique du visage, rapports de regards que les images du cinématographe doivent s'interdire d'idolâtrer, de réduire à une plastique. Espoir d'une image juste.» Luc Dardenne a écrit ces mots dans son journal de travail, à la date du 7 novembre 1992, au moment où, avec son frère, il entreprend le scénario de ce qui deviendra *La Promesse* (intitulé alors *La Fenêtre rouge*). La phrase de Lévinas «L'éthique est une optique» figure également en exergue du carnet. À la fin du deuxième volume, à la date du 19 janvier 1996, Luc note: «Emmanuel Lévinas est mort durant notre tournage. Le film doit beaucoup à son œuvre, son interprétation du face à face, du visage comme premier discours. Sans ces lectures, je n'aurais pas imaginé la scène de Roger et Igor dans le garage ni celles d'Assita et Igor dans le garage et dans la gare.» Peu après, au moment où *La Promesse* est sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs à Cannes, Luc écrit à nouveau: «En redécouvrant le film au fur et à mesure des projections, je comprends mieux (en tous les cas autrement) ce que nous avons fait. Une chose qui maintenant m'apparaît: dans toutes les scènes Igor / Assita au cours desquelles ils se regardent, Igor est toujours celui qui détourne le regard le premier; sauf dans la dernière scène après qu'Igor lui a dit la vérité, c'est Assita qui, après un long regard qu'Igor ose affronter, accepte, reçoit; elle se détourne et s'éloigne, rattrapée ensuite par Igor. C'est une manière de dire que "l'éthique est une optique", selon l'expression de Lévinas. Igor ne pouvait regarder le regard d'Assita car il y pressentait le commandement moral auquel il ne pouvait répondre.» (14 avril 1996).

La phrase de Lévinas «l'éthique est une optique», exposée dans la préface de *Totalité et Infini*², est certes essentielle pour bien mesurer l'enjeu de *La Promesse*, autant que celui des autres films des frères Dardenne. Cependant, ce serait mésestimer leurs qualités que de n'y voir qu'une «illustration» ou une «application», forcément boiteuse, d'une pensée philosophique, quelle qu'elle soit, déjà constituée par ailleurs. Convoquer Lévinas et son commentaire par Luc Dardenne n'a de sens ici qu'à examiner, à partir des films eux-mêmes et non de la pensée du philosophe, comment le cinéma des Dardenne, parce qu'il implique ontologiquement, esthétiquement et thématiquement la question du regard, peut amener son spectateur à faire une expérience éthique. En d'autres termes, il s'agit bien ici de retourner comme un gant la phrase de Lévinas en essayant de voir comment, dans les films des Dardenne, *l'optique est une éthique*.

Cependant, sans prétendre entrer en profondeur dans la pensée de Lévinas, il convient de rappeler le sens, différent de l'acception courante, qu'il donne au terme «optique», ici conceptualisé dans le sens d'une *vision eschatologique*, c'est-à-dire d'une «vision» sans image³.

Le regard détourné. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

L'Autre, face-caméra. *Le Journal*, 1980.

périence au sens sensible du terme, relative et égoïste.»⁷ La relation avec Autrui s'ouvre à l'idée de l'Infini, elle suscite le désir de l'Infini: l'Infini «se produit dans la relation du Même avec l'Autre»⁸, relation qui passe par le visage de l'Autre, tout particulièrement dans le face à face. Le visage est révélation, épiphanie.

Face à face

Depuis toujours, le visage est le lieu par excellence de la représentation. Objet premier de toute représentation (le portrait, aux origines de la peinture), mais surtout représentation en lui-même. Qu'il soit, selon la distinction de Gombrich⁹, masque communicant, construit et symbolique, ou au contraire ouverture sur le dedans et expression de l'âme, le visage est déjà une image. Pour Lévinas, c'est plus que cela encore: le visage est une épiphanie, une révélation. «Visage, déjà langage avant les mots» dit-il dans une phrase qui semble faire écho à la célèbre réplique de Gloria Swanson évoquant, dans *Sunset Boulevard*, la supériorité du cinéma muet: «Nous n'avions pas besoin de mots, nous avions nos visages». Donc, le visage est un langage, et ce langage se fait discours, il exprime: «Le visage, encore chose parmi les choses, perce la forme qui cependant le délimite. Ce qui veut dire concrètement: *le visage me parle*.»¹⁰ La phrase est essentielle en ceci qu'elle pose le visage comme une entité complexe où se tressent le regard et la parole. Le visage, c'est une forme qui révèle l'Autre sans que cette révélation passe par les mots. C'est à la fois la face que l'on voit et celle d'où s'origine le regard de l'Autre, ce que je regarde et ce qui me regarde. Si, en outre, l'Autre parle avec des mots, c'est encore son visage qui se fait, littéralement, porte-parole. Ce lieu d'où la voix de l'autre s'énonce et s'adresse à moi, ce lieu que «troue» la voix de l'autre, c'est encore le visage.

Faire parler les visages a toujours été le problème du cinéma, autant dans sa période dite «muette» qu'aujourd'hui. Le langage cinématographique se confronte ici à l'origine même des rapports humains. C'est sans doute pourquoi il a très vite donné au visage un *cadre* privilégié: le gros plan. Dans la longue littérature relative au gros plan, de Béla Balázs à Gilles Deleuze, de Jean Epstein à Jacques Aumont, tous les auteurs s'accordent à dire que «le gros plan, c'est le visage»¹¹. Dès les années vingt, les cinéastes et les premiers théoriciens ont découvert une convergence expressive entre le gros plan qui force le regard sur l'objet et l'extrait de son contexte immédiat et le visage dont l'expression dévoile l'âme du personnage. C'est, par exemple, Germaine Dulac qui écrit: «Le gros plan (...) c'est la pensée même du personnage projetée sur l'écran. C'est son âme, son émotion, ses désirs.»¹² C'est aussi la belle idée d'Edgar Morin selon qui «le visage est paysage»: un visage en gros plan est le reflet de l'action qui se déroule hors-champ, le miroir du monde qui l'entoure¹³. Le gros plan de visage se fait donc, comme l'a dit Jacques Aumont à propos d'Epstein, «machine à grossir»¹⁴, à amplifier. C'est par lui que le film va s'ouvrir vers un au-delà de ce qu'il montre.

L'optique est ce qui met l'Être en relation avec l'Infini, conçu par Lévinas comme «un surplus»⁴, un au-delà de l'Histoire. L'idée de l'Infini, en rupture avec l'idée de Totalité de l'Histoire qui caractérise la pensée occidentale depuis Hegel, indique une transcendance dont on ne peut avoir qu'une idée et «qui déborde la pensée qui le pense». Ainsi, l'optique n'est pas tant l'affaire d'une perception visuelle (il n'y a rien à y voir: l'infini n'est pas une image, la vision oculaire empirique «n'est pas une transcendance»⁵) que d'une relation établie entre l'Être et l'Infini, c'est-à-dire, pour Lévinas, l'«absolument autre»⁶. Et l'Autre, c'est Autrui. «La relation avec autrui introduit seule une dimension de la transcendance et nous conduit vers un rapport totalement différent de l'ex-

La relation avec l'Autre n'est pas seulement le thème central de *La Promesse*, c'est d'abord le mode de fonctionnement des premières bandes vidéographiques des Dardenne. Dès *Le Chant du rossignol*, la caméra des Dardenne part à la rencontre de l'Autre et tente, dans un face à face qui est exactement un face-caméra, de mettre le spectateur en position de recevoir Autrui. Qu'autrui s'appelle Gilberte, Léon ou Edmond, le processus reste constant. Le visage de l'Autre parle. Du fond de sa mémoire, sa parole évoque les luttes passées, mais son visage qui me regarde parle au présent, m'inscrit dans le futur de son passé, c'est-à-dire dans une relation présente avec lui. Voir le visage de l'Autre, être à l'écoute de sa parole, c'est accepter cette

parole, accepter ce visage d'Autrui, recevoir la révélation de l'absolument autre. Les premières bandes représentent cette tentative, utopique et en même temps lucide, de faire surgir de la relation vidéographique avec l'Autre, l'idée de l'Infini. Tentative irrémédiablement vouée à l'échec en raison de la médiation de cette relation, réduite à n'être que ce que produit une caméra: une image. L'image fait écran, comme le constatent amèrement les Dardenne à la fin de *Léon M. Regarde Jonathan* est la bande qui témoigne et traite de cet échec. L'Autre a disparu, ne subsiste que le Même: Louvet, le double des Dardenne, ou le boxeur qui se bat contre le vide.

Immerger le regard

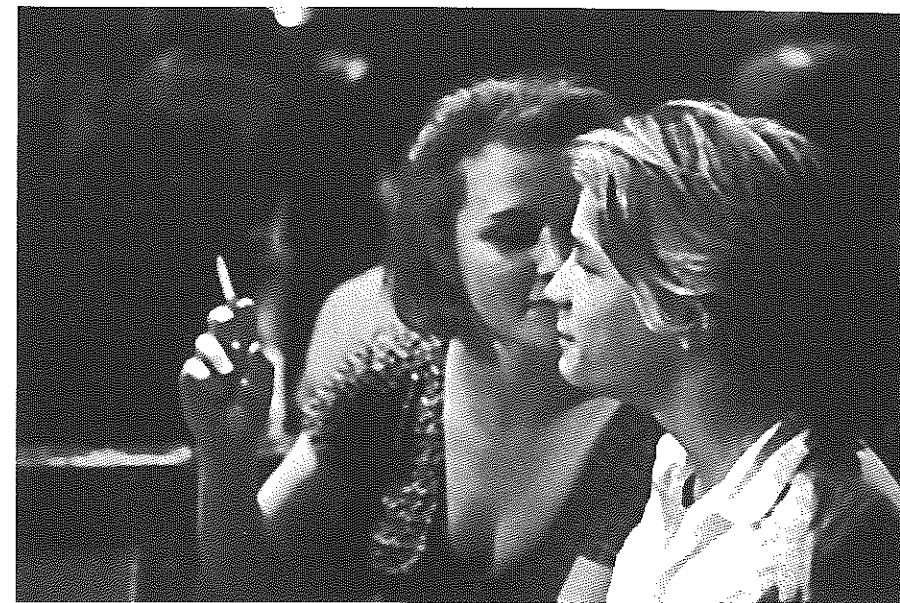
Par ses choix de mise en scène radicalement différents, et en particulier par le rejet du face-caméra au profit de procédés d'immersion du spectateur, *La Promesse* est le film qui va surmonter cet obstacle. Son instrument est la caméra mobile, dynamique mais discrète, animée d'un mouvement constant et fluide, qui filme à hauteur d'homme, fraye calmement son chemin entre les personnages, regarde avec l'un, écoute avec l'autre, balaye l'espace, lutte au corps à corps avec les visages.

Trois grandes modalités semblent guider la prise de vue tout au long du film: continuité (refus du découpage analytique et en particulier du champ-contrechamp, au profit du plan-séquence); mobilité constante de la caméra (il y a du mouvement même dans les plans «fixes», qui ne le sont donc jamais vraiment); proximité maximale (usage quasi systématique du gros plan et en particulier du gros plan de visage).

Pourtant, dans cet ensemble bien cimenté, quelque chose s'échappe, quelque chose de fugace et donc presque imperceptible qui viendrait contredire de l'intérieur l'effet de sur-perception du film, comme une fissure dans un mur qui se creuse peu à peu et finalement fait vaciller tout l'édifice. Quelque chose qui n'aurait plus à voir avec la réalité mais avec son au-delà. Quelque chose qui ne serait plus de l'ordre du visible, mais de l'invisible.

Rendre visible l'invisible

Tout va très vite dans ce film, aussi vite qu'Igor qui ne prend pas plus de temps qu'il n'en faut pour voler un porte-monnaie sous le nez d'une brave dame qui n'y voit que du feu, aussi vite que les cartes qui changent de place sous les yeux éberlués du joueur en train de perdre, aussi vite que le drogué qui s'enfuit comme une ombre en bousculant Igor qui vient de le surprendre. Déjà, tout au début du film, lorsque le père vient chercher son fils au garage, la caméra accompagne la manœuvre rapide du véhicule qui tourne à 180°, trop vite pour laisser percevoir l'arrière-plan qui se dilue dans le filé du mouvement d'appareil. C'est la vitesse qui empêche de voir, qui fait surgir sous les yeux du spectateur une impossibilité de voir. Mais, plutôt qu'une manière de rendre le visible invisible, le filmage de *La Promesse* a pour effet, tout au contraire, de faire voir l'impossibilité du voir, c'est-à-dire de rendre visible l'invisible¹⁵.

Le visage de profil. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

Deux grands principes antagonistes semblent donc diriger la mise en scène du film: un principe (constant) de sur-perception visuelle, soutenu par une caméra très mobile placée à hauteur d'homme; et un principe (sporadique) de sous-perception, mettant le spectateur dans une réelle impossibilité de voir, dans une confusion égale à celle du passant qui croira identifier Assita sur la photo de Rosalie.

La dialectique du visible et de l'invisible fonctionne également au niveau diégétique. Au début du film, Igor est aveugle, au sens où il a des yeux pour ne pas voir la misère qu'il exploite avec son père. Ne pas voir signifie pour lui ne pas savoir, c'est-à-dire se réfugier dans les toilettes au moment où la police vient contrôler les papiers des Roumains et se retrouver du même coup entre quatre murs, dans un lieu clos, hors du monde, face à un miroir (circulaire) qui lui renvoie sa propre image. Ce face à face d'Igor avec lui-même, cette circularité d'un regard révolté, indice de son immaturité, est soulignée par la caméra qui reste avec lui, rejetant la réalité policière dans le hors-champ. À ce stade, le point de vue de la caméra (donc celui du spectateur) est littéralement (en)-fermé, fini, sans horizon. Dans la scène où il observe Assita à travers le trou percé dans la cloison, Igor ne voit qu'un corps sans tête (sans visage), un corps désirable aussi étranger à ses yeux que le fétiche qui demeure à l'arrière-plan, double magique d'Assita auquel Igor devra, à la fin du film, revisser la tête. Regard borné par le flou du cadre, regard qui n'a pas encore conscience de ce qu'est le regard, qui n'a pas encore conscience de ce qu'est l'Autre. Lorsque, plus tard, Igor voit Assita étendre une pommade sur le dos du bébé pour le protéger «contre les mauvais esprits», il dit, naïvement: «Il n'y a pas de mauvais esprits ici.» À quoi Assita rétorque, sans le regarder: «Si. Nous ne les voyons pas, mais eux nous voient.» Pour la première fois, la parole d'une étrangère ouvre les yeux d'Igor, lui fait prendre conscience de son regard, lui fait entrevoir un rapport, certes vague et confus, entre le regard et la spiritualité. C'est la première étape de son accession à la conscience. La dialectique du visible et de l'invisible débouche sur une transcendance.

Regarder le regard

À la différence des premières bandes et des films antérieurs, *La Promesse* est un film tourné, de façon presque constante, en gros plans. Le principe de proximité maximale, le choix de filmer les corps plutôt que les décors¹⁶ a donné un statut privilégié aux gros plans de visage, dont il faut souligner la particularité de leur mise en scène: le visage est rarement filmé de face ou de trois-quarts, il se présente le plus souvent *de profil*. Cette singularité se double d'un second choix précis: le refus du champ-contrechamp, auquel les Dardenne ont préféré un balayage de la caméra qui va et vient d'un visage à l'autre, sans jamais les saisir simultanément dans un même plan. Ce mode de filmage a deux conséquences non négligeables. Premièrement, il inscrit un rapport *latéral* entre les visages. Le visage de profil regarde, parle, communique avec l'Autre qui est hors-champ, absent, quelque part dans *la béance* du plan. La caméra, toujours mobile, procède ainsi à l'exclusion systématique d'un des deux visages

dans le hors-champ. Le gros plan de visage, dans ce cas, ne s'ouvre pas seulement à une intériorité (l'âme du personnage, au-delà de la façade du masque), il s'ouvre aussi, puissamment, à une extériorité, celle qui l'inscrit dans son rapport à l'Autre. Cette *extériorité* de la relation avec l'Autre est signifiée prosaïquement: elle est assimilée à l'argent. Dans les nombreuses scènes où Igor perçoit le loyer, la relation d'un visage à l'autre passe par un gros plan des mains qui échangent les billets (scènes qui ne sont d'ailleurs pas sans évoquer celles du dernier film de Robert Bresson, *L'Argent*). L'argent qui circule signifie l'absence de relation entre les personnages, désigne leur complète extranéité, souligne, plus qu'il ne le comble, le vide qui les sépare.



Le visage de l'Autre. *La Promesse*, 1996.

Ph. Ch. Plenus.

La seconde conséquence découle directement de la première: la latéralité du visage de profil communiquant avec l'Autre semble ignorer le regard du spectateur, si pas l'exclure de la scène. Mais ce qui se joue ici n'a rien à voir avec la vieille tradition du cinéma classique qui interdisait le regard-caméra pour mieux séparer l'univers diégétique de celui du spectateur. Ce n'est pas d'une exclusion qu'il s'agit ici, mais d'une posture originale, proche de celle recherchée par Robert Bresson. Tout le film en effet repose sur un dispositif en triangle qui positionne la caméra au sommet et les visages des personnages, *face à face*, à la base. Ce qui, dans ce dispositif, se situe dans l'axe de la caméra, dans l'axe du regard spectatorial, ce n'est pas l'«âme» cachée, intériorisée, du personnage, c'est son *regard*, lequel signifie la relation qu'il noue avec l'Autre, une *relation* sans cesse appelée à prendre forme et dont le cadre, par l'extériorité qu'il indique, n'aura de cesse de désigner l'inaboutissement. Regarder le regard, c'est inscrire la relation avec l'Autre dans l'ordre du possible, c'est en faire surgir l'idée dans l'esprit du spectateur, c'est, plus que cela encore, confier au spectateur le soin de la susciter lui-même, par son propre regard.

Excepté dans les deux scènes de voyeurisme, la caméra est rarement subjective, elle n'adopte pas le point de vue d'un personnage, n'épouse pas un regard, ne regarde pas avec lui ni dans la même direction que lui. La caméra occupe ce que les Dardenne appellent «un point de vue quelconque», le point de vue de celui qui passerait par là et qui reste, forcément, extérieur à la scène. C'est sans doute par cet aspect que le film est le plus proche de l'esthétique de Robert Bresson, par cette distance qu'il maintient toujours en dépit de tous ses procédés d'immersion. Le spectateur de *La Promesse* occupe la place que Bresson assignait au sien: ni vraiment dedans, ni vraiment dehors. Juste un peu à côté.

Ainsi, le va-et-vient de la caméra exprime non pas l'inexistence de la relation à l'Autre, mais sa potentialité toujours reportée. Le gros plan de profil et le refus du champ-contrechamp ont, dans ce film, le pouvoir de faire voir un regard, ce trait invisible qui sort du cadre et qui revient. Il faudra attendre le dernier plan pour que le regard, ainsi regardé, apparaisse dans toute sa complétude de regard, c'est-à-dire dans un rapport assumé à son objet, dans une relation à l'autre enfin aboutie. Le premier vrai face à face d'Igor et Assita, juste après l'aveu, est le fruit de la promesse tenue, c'est aussi le fruit de la promesse du film à son spectateur. En permettant au spectateur de regarder ce regard-là, le film rend effective la relation avec Autrui, et par là l'idée de l'Infini. C'est ce que Lévinas appelle une vision eschatologique, une vision sans image, une expérience éthique.

¹ Des extraits de ce journal, passionnant à plus d'un égard, ont été publiés par la revue *Rue des Usines* n° 28-29, «Images: à quel prix? - Haine de la culture / Culture de la Haine, 3» (automne 1995). Le dernier numéro (hiver 1996) de cette même revue consacre d'ailleurs un dossier à *La Promesse*.

² Emmanuel LÉVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Martinus Nijhoff, 1971; Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1994.

³ *Idem*, p. 8.

⁴ *Idem*, p. 7.

⁵ *Idem*, p. 208.

⁶ *Idem*, p. 10.

⁷ *Idem*, p. 211.

⁸ *Idem*, p. 11.

⁹ Ernst H. GOMBRICH «Le masque et le visage» (1970), tr. fr. in *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1985. Cité par Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile / Cahiers du Cinéma, 1992, p. 22.

¹⁰ E. LÉVINAS, *op.cit.*, p. 215 (je souligne).

¹¹ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1985, chapitre VI: «L'image-affection: visage et gros plan», pp. 125 et sqq. Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma, op.cit.*, chap. III: «Le visage en gros plan». Voir aussi à ce sujet le numéro «Gros plan» de la *Revue Belge du Cinéma*, n° 10 (coordonné par Philippe Dubois), hiver 1984-85.

¹² Cité par J. AUMONT, *op.cit.*, p. 95.

¹³ Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 77.

¹⁴ Jacques AUMONT, *op.cit.*, p. 91.

¹⁵ C'est par ailleurs tout le propos du court métrage antérieur *Il court, il court, le monde* (1987), directement inspiré par *l'Esthétique de la disparition* de Paul Virilio.

¹⁶ Voir à ce propos, ici-même, ce que les Dardenne en disent dans l'entretien qu'ils nous ont accordé.

PRÉSENTATION DES AUTEURS

Jacqueline AUBENAS: Maître de conférence à l'Université Libre de Bruxelles, chargée de cours à l'Institut National Supérieur des Arts du Spectacle (INSAS). Travaux et publications sur Chantal Akerman, Henri Storck, Boris Lehman, Jaco Van Dormael, le film sur l'art.

Danielle BAJOMÉE: Professeur à l'Université de Liège et Directrice du Centre Georges Simenon. Enseigne la littérature française contemporaine, l'écriture du journalisme et donne un cours de « Littérature et cinéma ». Auteur d'articles et d'ouvrages sur les littératures belge et française contemporaines, notamment *Duras ou la douleur* (De Boeck, 1990), *Pierre Mertens, l'arpenteur* (Labor, 1989).

René BEGON: Licencié en Philologie romane et en Communication de l'Université de Liège (1978); mémoire de fin d'études sur le travail vidéo en banlieue liégeoise du Collectif Dérives. A assisté au tournage du *Chant du rossignol*; a participé en tant qu'assistant et photographe au tournage de *R... ne répond plus* (1981). Actuellement journaliste à *La Wallonie*.

Dimitri COUTIEZ: Licencié en Histoire et en Sociologie, il est assistant volontaire au Service de méthodologie et d'épistémologie de la Sociologie de l'Université de Liège. Recherches sur la crise de la modernité et sur ses implications dans la restructuration du mode de production capitaliste.

Emmanuel D'AUTREPPE: Licencié en Communication (Cinéma et Arts audiovisuels) de l'Université de Liège; aspirant FNRS, prépare une thèse sur la représentation du corps en photographie, sous la direction de Marc-E. Mélon. Collaborateur occasionnel au Musée de la Photographie (Charleroi), aux éditions Yellow Now (Crisnée) et à No-Télé (Tournai), s'intéresse entre autres au cinéma et à la photo dans leurs rapports au social, au politique, à la sexualité et à la subversion.

Édouard DELRUELLE: Philosophe. Chargé de cours à l'Université de Liège, il enseigne notamment l'analyse critique de l'information. Ses recherches et ses publications portent sur la politique, le droit, la morale (*Le Consensus impossible. Le différend entre éthique et politique chez Hannah Arendt et Jürgen Habermas*, Ousia, 1993).

Jacques DUBOIS: Professeur à l'Université de Liège, où il enseigne la littérature française moderne et le journalisme. Ancien Président de la Commission du film et actuel Président de la Commission des lettres de la Communauté française de Belgique. Auteur de différents ouvrages sur l'institution littéraire, sur le roman policier et sur des écrivains comme Zola et Proust.

Nathalie FLAMANT: Licenciée en Communication (Cinéma et Arts audiovisuels) de l'Université de Liège, où elle est assistante volontaire. Co-réalisatrice de deux courts métrages vidéo, rédactrice pour les quotidiens de deux festivals belges (FIFF, Namur, et FIFA, Mons), elle poursuit des recherches sur Tarkovski et Fassbinder. Elle effectue actuellement une formation dans le cadre du programme européen Archimedia.

Cédric LOMBA: Licencié en Philosophie et en Administration publique (Université de Liège, 1994 et 1995), il obtient un diplôme d'études approfondies en *Institutions, Travail et Éducation dans le monde contemporain* (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1996). Rattaché au centre Cultures et Sociétés Urbaines (Paris) et allocataire de recherche à l'EHESS, il effectue un doctorat sur les modèles socio-productifs dans la sidérurgie belge, sous la direction de M. Freyssenet.

Anne-Françoise LESUISSE: Licenciée en Communication (Cinéma et Arts audiovisuels) de l'Université de Liège. Collaboration avec la Cinémathèque Royale de Belgique pour les *Cahiers du Muet* (articles sur Charles Dekeukeleire), et au Réseau Européen de la Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel en Europe, dans le cadre d'un projet sur le documentaire dans les années 50, dirigé par R. Odin. Aspirant FNRS, elle prépare une thèse sur le film noir dans le cinéma classique hollywoodien, sous la direction de Ph. Dubois.

Marc-Emmanuel MÉLON: Chargé de cours à l'Université de Liège où il enseigne et poursuit des travaux (divers articles) en histoire et esthétique du cinéma et des arts audiovisuels (photographie et vidéo).

Adolphe NYSENHOLC: Chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles. Spécialiste de Charlie Chaplin (deux essais, et organisation d'un colloque en 1989), il a publié de nombreuses études, notamment sur André Delvaux (Labor), le comique (*Freud et le rire, Métallie*), la métaphore (*Semiotica*), l'autobiographie à l'écran, la propagande de guerre au cinéma (*Revue Belge du Cinéma*), Samy Szlingerbaum (*Bruxelles-Transit, Complexe*). Il est aussi auteur dramatique.

Jean-Marie PIEMME: Auteur dramatique. Dernier texte publié: *Pièces d'identité* (Rouen, Médianes, 1997).

Thierry STEVART: Licencié en Communication (Cinéma et Arts audiovisuels) de l'Université de Liège, où il est assistant volontaire et co-responsable du Laboratoire audiovisuel. A entrepris une recherche sur l'œuvre du peintre et vidéaste J.-L. Nyst, et prépare une rétrospective sur l'histoire du vidéo-art pour le Musée Royal de Mariemont.

Dick TOMASOVIC: Licencié en Communication (Cinéma et Arts audiovisuels) de l'Université de Liège, où il est assistant volontaire. animateur responsable de l'atelier théâtral Le Bouquin, il est auteur, metteur en scène et comédien (quelques pièces). Poursuit des recherches sur le film noir hollywoodien, Sade, Beckett, Dostoïevski.

Geneviève VAN CAUWENBERGE: Maître de conférence à l'Université de Liège et à l'Université Libre de Bruxelles. Mène des recherches sur le documentaire, sur le féminisme et le cinéma et sur la pédagogie du cinéma. Traductrice de *La Dynamique architecturale* de Rudolf Arnheim (Mardaga) et auteur de divers articles pour la *Revue Belge du Cinéma*, elle prépare un livre sur Chris Marker.

Revue Belge du Cinéma

73, avenue des Coccinelles, 1170 Bruxelles - Belgique

	Titres restant disponibles	Prix (F.B.)
n° 11	Théo Angelopoulos	280
n° 12	Entre cris et chuchotements, le cinéma hongrois	280
n° 14	Le cinéma suisse francophone, 1976-1985	280
n° 19	L'écriture du « je » au cinéma	280
n° 20	Agnès Varda	280
n° 21	Francesco Rosi, un cinéaste de la modernité	280
n° 24	Jacques Brel : cinéaste et comédien	280
n° 25	Federico Fellini, du crayon à la caméra	500
n° 26	Les regards du cinéma portugais	280
n° 27	Imaginaires du cinéma québécois	280
n° 28	Les chemins du cinéma espagnol, 1975-1989	300
n° 29	Le cinéma colonial belge	300
n° 30	Raymond Depardon, cinéaste	300
n° 31	Poétique du hors-champ	350
n° 32	Cinéma et pédagogie	350
n° 33-34-35	<i>Un chien andalou</i> : lectures et relectures	920
n° 36-37	<i>Toto le Héros</i> : itinéraires d'une première œuvre	500
n° 38-39	Les premiers temps du cinéma en Belgique	500
n° 40	Jacques Ledoux, l'éclaireur	500
n° 41	Luc et Jean-Pierre Dardenne : vingt ans de travail en cinéma et vidéo	500

À paraître en 1997

n° 42 Le rêve au cinéma

LIVRES REÇUS PAR LA REVUE BELGE DU CINÉMA :

BACHLER, Odile, *Laura. Otto Preminger. Étude critique*. Nathan, coll. Synopsis.
Études Cinématographiques, « Itinéraires d'Alain Resnais ».
Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film. Textes présentés par François ALBÉRA, Nathan.
Hors-cadre, « Siegfried Krakauer. Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films », Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris VIII.