

10èmes Rencontres du Cinéma Européen à Vannes

Jeudi 14 avril 2011

Le cinéma des frères Dardenne

Patrick Leboutte.

Saïd Mohammedi :

Cette année les Rencontres de Cinéma Européen, en partenariat avec l'UTA, ont mis l'accent sur le cinéma belge et à cette occasion nous avons le plaisir d'accueillir Patrick Leboutte, qui enseigne l'Histoire du cinéma à l'INSAS de Bruxelles, l'équivalent de notre FEMIS, qui est spécialiste du cinéma des frères Dardenne, et qui a écrit pas mal de choses sur le cinéma. Il vous parlera du cinéma des frères Dardenne et à l'issue de cette conférence vous sera projeté le film *Le fils*.

Patrick Leboutte :

Bonjour à tous. C'est impressionnant, il y a beaucoup de monde et c'est très bien comme ça parce que je pense que nous avons besoin de moments ensemble pour penser. Il est bien que dans une manifestation de cinéma on ne se contente pas de voir des films et que l'on réfléchisse ensemble à ce que ça signifie, faire des films, à ce que ça veut dire le cinéma, à ce que ça veut dire le monde. Ce charmant Saïd me présente comme spécialiste des frères Dardenne mais je ne suis spécialiste de rien du tout, c'est un principe de base pour mes interventions. Je suis comme vous, spectateur. L'essentiel de ma réflexion part de ce qui arrive à un spectateur devant un écran. Et s'il ne lui arrive rien, ce qui arrive trop souvent, si on n'a rien à dire si ce n'est que l'acteur joue bien, que l'histoire est bien, que l'actrice est belle, ce n'est pas très intéressant... Ce qui est intéressant, c'est de voir en quoi une expérience de spectateur peut réveiller des choses qui étaient enfouies en nous.

Il faut rappeler que nous sommes nombreux, que nous sommes peuplés, et il n'y a rien de plus bête que le slogan récent que j'ai vu à Paris, c'était pour une marque de vêtements de sport. Le slogan, c'était « I am what I am ». Ce n'est pas un slogan, c'est un programme, c'est le programme du capital, c'est le programme du marché, il n'y a que moi en moi, je = je. Il y a un siècle et demi, quelqu'un d'autre a écrit « je est un autre », c'était Rimbaud, c'était mieux. En un siècle et demi, on est passé de « je est un autre » à je = moi. C'est un programme. Nous vivons à une époque qui est caractérisée par la séparation, l'atomisation, chacun tout seul bardé de super individus. C'est ce que l'on nous dit à longueur de journée dans les programmes politiques, dans les journaux, dans les médias, dans les films. Je pense que le cinéma, c'est l'inverse. C'est le cas du cinéma des frères Dardenne. Les frères Dardenne parlent clairement de cette question - là. Tous les personnages de leurs films nous ressemblent, ce sont des personnages tout seuls, des enfants, des adolescents généralement, seuls, à qui on n'a rien transmis et qui doivent faire avec ça, des enfants qui essaient d'être raccordés à quelque chose. Je pense que par définition et c'est de là que l'on part, l'expérience cinématographique est une expérience qui nous raccorde, qui nous rappelle qu'il y a un monde fou autour de nous et que non, nous ne sommes pas seuls.

Moi qui vous parle, je vous parle des miens, au nom de tous ceux qui m'ont peuplé. Je vous parle au nom de mon grand-père qui m'a élevé et qui était fermier. Je vous parle des odeurs de mon village de quand j'étais petit, je vous parle au nom des ouvriers que j'ai connus dans mon village, du monde des frères Dardenne. On se connaît depuis l'enfance, les Dardenne et moi, je vous parle des livres que j'ai aimés, des peintures que j'ai aimées, des films que j'ai aimés. Il y a tout ça en nous mais nous l'oublions. L'expérience cinématographique, comme toute expérience artistique est une expérience qui consiste à nous mettre en présence d'une œuvre qui réveille des choses qui nous appartenaient. C'est depuis cette position-là que je vous parle. Je ne suis pas spécialiste, je suis spécialiste de ce qui m'arrive, comme nous le sommes tous, j'essaie de repartir de ce qui nous arrive, de ce que nous sommes, de ce qui nous fonde, j'essaie de repartir de notre expérience de vie, de notre parole, de tout ce qu'on essaye à longueur de journée de nous convaincre de nous séparer.

Je n'aime pas non plus le mot conférence, parce que quand j'avais 17 ans, j'étais bègue et si on m'avait dit que je passerais mon temps – au moins une fois par semaine – à travers la France à faire des conférences....Ce n'est pas une conférence. Une conférence pour moi c'est avant tout rencontrer des gens, à partir de questions qui me travaillent, parce que je bosse dur, et que je postule, je subodore qu'elles vous travaillent aussi. Qu'est-ce qu'on fout là? Voilà une bonne question. Qu'est-ce qu'on fait dans ce monde? C'est quoi ce monde? Quel est notre rôle? Et nous qui aimons le cinéma, qui aimons la culture, qui aimons l'art, qui aimons un peu penser, sinon vous ne seriez pas présents, nous nous demandons ce qu'on peut faire dans ce monde: en quoi voir un film peut éclairer notre relation au monde? C'est de ça dont nous parlons. Et donc à partir de n'importe quel sujet, j'aurais pu faire une conférence sur les pommes ou les huîtres du golfe du Morbihan, j'aurais accepté. L'idée, c'est qu'on part de quelque chose et on se met au travail.

Aujourd'hui, une proposition m'est faite, il s'agit des frères Dardenne, ce n'est pas par hasard, il se trouve que je les connais bien, la campagne, l'avenir du petit, leur premier film, *La promesse*. Quand j'étais étudiant, j'étais attaché de presse sur leur premier film. Mais ce n'est pas ça l'important, l'important, c'est ces mots-là, les frères Dardenne dont vous connaissez quelques films, *Rosetta*, palme d'or à Cannes, *Le fils*, ou *L'enfant*, 2^{ème} palme d'or à Cannes, ce qui est assez unique dans l'histoire du cinéma pour le même cinéaste, ça arrive rarement. Leur film, *La promesse*, était déjà primé à Cannes, leurs 5 premiers films ont été primés à Cannes. Ils ont circulé, ils ne sont pas inconnus, ils ne sont pas difficiles. A partir de ces films-là, qu'est-ce qu'on peut tirer? Qu'est-ce qu'on peut dire sur le cinéma et sur le monde? Alors je crois que la première chose à faire puisque les frères Dardenne sont des cinéastes, c'est de se demander en quoi. Est-ce qu'ils sont cinéastes comme Dany Boon? Il paraît qu'il est cinéaste et que *Rien à déclarer*, c'est un film. *Rosetta*, c'est un film.

C'est quoi le cinéma? C'est une première question. Je cherche, je pense que c'est important et je cherche. Je n'ai pas de réponse toute faite, c'est mon travail, c'est à partir de ça que je réfléchis. Parce si je ne suis pas capable de le dire, c'est TF1 qui va le dire à ma place. Parce que parfois sur TF1, on nous annonce une soirée cinéma. Je m'installe devant mon téléviseur et je ne vois pas de cinéma. Pourtant on m'annonce deux films et ça ne colle pas. C'est quoi du cinéma? Si on n'est pas capable d'apporter une autre réponse, on va financer des films qui n'en sont pas, qui ne sont pas des films qui nous parleront ou nous repeupleront, ou qui refonderont quelque chose de nous-mêmes. C'est quoi le cinéma? C'est bizarre mais cette question est très rarement posée. Si vous allez sur Internet, si vous tapez sur Google, si vous faites une recherche: qu'est-ce que la littérature? Vous allez voir 250 livres qui ont ce titre. Faites l'essai avec: qu'est-ce que le cinéma? Il n'y a pas un seul livre qui s'appelle: qu'est-ce que le cinéma? Je trouve ça scandaleux. C'est une démission de la pensée. On dit, le cinéma, c'est des films. C'est quoi des films? C'est ce qu'on voit dans les salles. Non, tous les films ne sont pas vus dans les salles. Et c'est souvent les plus beaux. Les films qu'on voit dans les salles, ce sont ceux qu'on a laissés sortir. Tout ne passe pas dans les salles. A commencer par l'essentiel du cinéma documentaire, qui est peut-être la partie la plus belle et la plus vivante du cinéma contemporain, ce n'est pas dans les salles. Alors ce n'est pas du cinéma? C'est bizarre parce que pour les autres arts, on ne se pose pas la question.

Vous savez, entre Nicolas Sarkozy et Shakespeare, il y a un point commun. Ils ont tous les deux écrit un livre. Mais il n'y en a qu'un qui a fait de la littérature. C'est celui qui est mort. Pour la littérature ou la peinture c'est évident que tous les livres ne sont pas de la littérature, toutes les peintures, tous les tableaux ne sont pas de l'art. Entre le peintre de la place du Tertre et Van Gogh il y a des différences. Alors pourquoi on dit que le cinéma c'est des films? Pourquoi ce qu'on reconnaît pour la littérature ou la peinture, on ne le reconnaît pas pour le cinéma? C'est une singulière démission de la pensée. Il y a une phrase qui m'a toujours troublé, et c'est aussi pourquoi je vous parle, c'est la phrase d'un pédagogue, poète aussi, Fernand Deligny, certains parmi les plus âgés l'ont peut-être connu, c'est un des pédagogues français les plus importants du 20^{ème} siècle, c'est quelqu'un qui travaillait beaucoup avec des enfants autistes, qui avait fondé une espèce d'école sauvage et qui avait réfléchi à la question du cinéma. Il y a deux phrases de lui qui m'ont beaucoup touché. La première, elle justifie ma présence ici, et c'est malheureusement la dernière qu'il a écrite dans son carnet intime, une semaine avant sa mort: «Que deviendront les yeux d'un enfant le jour où il n'y aura plus rien à voir?». Voilà. C'est pour que ce jour n'arrive jamais. Parce que je pense qu'il est proche ce jour. Il y a de moins en moins de choses à voir même si vous allez me dire qu'on voit tout aujourd'hui. Il y a la TV partout, des caméras partout. Le monde entier est visible en direct sur TF1, sur CNN, sur Internet. Oui, plus il y a d'images, moins on voit. Ce n'est pas parce qu'on voit des images que l'on voit vraiment. Montrer n'est pas faire voir, montrer parfois ça cache. Je vous parle de ça parce que la question des Dardenne est celle de l'enfance. Tous leurs personnages principaux sont des enfants et

la question des Dardenne est celle de la transmission, de la suite pour la suite du monde. C'est le titre d'un très beau film des années 60, *Pour la suite du monde*, voilà la beauté de la phrase de Fernand Deligny. Ce vieux monsieur avant de mourir s'intéresse au sort de la suite. C'est pourquoi il faut qu'on s'arrête pour penser des films et pas seulement les regarder.

Cette phrase de Deligny m'en rappelle une autre magnifique que j'ai entendue il y a 4 ou 5 ans dans une salle de cinéma du grand cinéaste iranien Abbas Kiarostami. Il était venu montrer tous ses films. Il y avait au 1er rang une petite fille qui était venue avec sa maman. Kiarostami avait donné rendez-vous au public le vendredi pour une rencontre. Il a reconnu la petite fille et il lui a donné la parole en premier. « Pose la première question. » C'est pas rien pour une gamine dans une salle de 300 personnes devant plein d'adultes de devoir parler au plus grand cinéaste du monde. Et la petite fille, elle a posé une question que je n'oublierai jamais. « Monsieur Kiarostami, on parle beaucoup du vent dans vos films et on ne le voit jamais, comment vous faites pour filmer le vent? ». C'est beau, c'est ça la suite, c'est pour ça qu'on travaille. Parce que la petite fille demande à quelqu'un: comment on fait pour filmer de l'invisible? Comment on fait pour faire voir de l'invisible? Comment faire voir au-delà de ce qu'il y a sur l'écran? Comment faire sentir les choses? Comment filmer le monde, le cosmos? Oui, des questions d'enfant, c'est magnifique, c'est ça la suite du monde, c'est pour ça qu'il faut qu'il travaille, c'est pour ça qu'il faut qu'il y ait des gens ou des parents qui enseignent, qui transmettent des choses à leurs enfants. Cette petite fille que je n'oublierai jamais, avec sa question du vent, qu'est-ce qu'elle nous venge de l'éternel spectateur du 7^{ème} rang qui se trouve dans toutes les salles de cinéma dès qu'il y a un réalisateur et qui ne peut s'empêcher de dire: « Monsieur Kiarostami, j'ai bien aimé votre film, surtout à cause de la voiture, en 62 j'avais la même et on est partis en voyage de noces avec ma femme... ». Et c'est parti, en dix minutes, il voit tout, la nuit de noces, ce qu'ils ont mangé....! Dans toutes les salles de cinéma où vient un grand cinéaste, il y a toujours un spectateur qui vient remplacer la promesse d'un grand récit commun, le penser ensemble par ses anecdotes personnelles. Ça, c'est la fin du monde. Nous, nous sommes dans cette salle pour réfléchir à la question de la petite fille, pour que ça suive, qu'il y ait une suite.

Bon, revenons à ce qui nous intéresse. Qu'est-ce que le cinéma? Et ça nous ramène aux Dardenne. Fernand Deligny dans ce même journal intime a écrit un texte qui s'appelle *Camere*, dans lequel il explique qu'il n'aime pas le mot filmer et il y a une phrase qui dit ceci: je n'aime pas le mot filmer parce qu'en littérature, pour dire, on dit écrire, on ne dit pas livrer, en peinture on dit peindre, on ne dit pas tableauter, en sculpture on dit sculpter, on ne dit pas statuer...Le cinéma, c'est le seul art où on a confondu la beauté du geste, filmer, peindre, écrire, avec l'obsession du produit fini. Après tout, quand un enfant peint, il ne peint pas nécessairement pour faire un tableau. Il peint parce qu'il en a besoin, il peint parce que c'est la moindre des choses, il peint parce que l'expérience artistique est le propre de l'espèce humaine. Je me souviens très bien de ce gamin – là (*P. Leboutte désigne son fils dans l'assistance*). On avait repeint avec sa mère le couloir en blanc chez nous dans une maison, puis on avait été un peu distraits et il avait repeint plein de couleurs dessus. On ne l'a pas engueulé, il avait eu tellement de plaisir à faire ça, c'était un acte expressif, c'était gratuit, c'était pour exister, c'était pour traduire quelque chose. Voilà. On peut peindre sans nécessairement faire un tableau. Il y a des gens qui écrivent tous les jours parce qu'ils en ont besoin. Besoin de s'arrêter, de nommer ce qu'ils vivent dans leur existence parce que si on ne s'arrête pas, si on ne voit pas, on n'existe pas. S'arrêter pour que les choses fassent des mots, c'est ça aussi écrire. Vous n'êtes pas obligés de faire un bouquin chez Gallimard. Peut-être que l'espèce humaine depuis les débuts crée. C'est ce qui la caractérise. Je ne pense pas que, il y a 3000 ans, quelques individus à Lascaux, en Dordogne, ont peint des choses magnifiques dans des grottes, pour qu'un jour Carla Bruni vienne les visiter. Ils ne savaient pas qu'un jour elle viendrait et ce n'est pas pour ça qu'ils l'ont fait. Ils ont peint parce qu'ils en avaient besoin. Ils ont peint parce que ça traduisait leurs peurs, leurs angoisses, leur rapport à la mort, leur rapport à la vie, des questions universelles, c'est-à-dire des questions de l'intime. C'est de ça dont il s'agissait. C'est pour ça que je ne suis pas d'accord quand on dit que le cinéma, c'est faire des films. Filmer ne veut pas dire faire un film. Filmer, c'est comme peindre, c'est comme écrire, c'est exister, c'est traduire quelque chose avec un outil particulier. L'idée du geste, l'idée de l'outil, le geste du cinéma a pour outil la caméra. C'est à partir de là qu'on pourrait définir les choses.

Je me souviens d'une autre phrase, qui est d'André Bazin, le fondateur des Cahiers du cinéma, qu'il a écrite quand il avait 20 ans: «Toute ma vie, je chercherai le coefficient cinématographique d'un film». C'est magnifique, c'est ce qu'on cherche et c'est pour ça que je viens. Ça veut bien dire que pour celui qui va devenir le plus grand penseur français de l'histoire du cinéma, tous les films ne sont pas également du cinéma. Il y aurait donc des films à coefficient cinématographique fort et des films à coefficient cinématographique zéro, c'est-à-dire 90% des films

que l'on voit dans les salles. Qu'est-ce que c'est qu'un film à coefficient cinématographique fort? Comment le définir? Je pense que les films des Dardenne ont un coefficient cinématographique assez fort. Comment le définir? Par cette phrase de Deligny: filmer- je pense que les Dardenne filment et que peu de cinéastes filment - filmer, c'est faire qu'il y a un outil, une caméra, elle enregistre quand elle tourne, derrière la caméra il y a quelqu'un qui la tient, devant la caméra il y a des gens. La caméra enregistre non seulement ce qu'il y a devant elle, c'est-à-dire des acteurs quand on est dans la fiction, des décors, des corps, des personnages, des situations, des costumes, des événements, des histoires, des éléments du réel dans un matériau qu'on appelle le documentaire, non seulement elle filme ça, elle enregistre ça mais elle enregistre aussi ce qu'elle produit sur ces éléments, même dans un documentaire. Lorsque vous voyez quelqu'un sur l'écran, prenons un paysan qui fait la moisson, dans un documentaire sur des paysans qui font la moisson, ce n'est pas seulement un paysan sur l'écran, c'est un paysan filmé, c'est-à-dire travaillé par un regard. Ça n'est pas rien d'avoir une caméra sur le dos pendant des jours et des jours, surtout quand on n'est pas payé pour ça, dans le cinéma documentaire ou dans le cinéma des Dardenne dont je vous rappelle que tous les personnages principaux, les enfants, au moment où ils arrivent, n'ont jamais fait de cinéma. C'est le principe de ces films-là. Des corps vierges de toute expérience théâtrale ou cinématographique, des corps du peuple. Il y a un casting, à Liège où nous habitons, et les Dardenne prennent les adolescents qui sont les plus vrais, ceux qui ont le moins d'apports techniques, le moins de connaissances cinématographiques possible pour être au plus près d'une réalité. Et ce qu'ils filment, c'est les effets produits par leur caméra qui n'arrête pas de traquer leurs acteurs, de les poursuivre, de les enfermer dans le cadre, c'est l'effet du travail de la caméra sur eux. Le corps de Rosetta n'est pas le même à l'arrivée qu'au début. Il a changé, elle a vieilli, elle est fatiguée, elle est usée, elle ne se contente pas de jouer l'histoire d'une pauvre fille, orpheline et sans un rond, elle le vit, elle l'éprouve, c'est le scénario, il y a tout le documentaire là-dedans. Et c'est la caméra qui va traquer tout ça, elle va lui arracher quelque chose d'elle, la caméra produit quelque chose, elle ne se contente pas de prélever.

C'est ça le secret du cinéma, la caméra enregistre ces faits, c'est une intrusion, c'est un outil violent, même pour des acteurs professionnels, c'est violent une caméra surtout lorsque le cinéaste vous la braque à 5 cm de votre visage. Même un acteur sait très bien que son image, son fond de commerce quand même, que la caméra n'arrête pas de travailler au corps, au cœur, aux tripes, est menacée. C'est la raison peut-être pour laquelle le cinéma des frères Dardenne est basé sur un plan séquence. Un plan séquence est un plan très long, toute une séquence en un seul plan. Dans la plupart des films, dans une séquence, il y a 15, 20, 30 plans. Chez les Dardenne généralement il n'y a qu'un plan qui dure 5 minutes. Plus le plan dure, plus l'acteur dans le plan, surtout s'il n'a pas d'expérience cinématographique, ce qui est le cas de ces enfants, plus l'acteur est fragilisé. En effet, quand je peux découper la séquence en 15 plans, on s'arrête entre deux prises, on peut récupérer, on peut aller aux toilettes, on peut relire son texte. Plus le plan dure, plus c'est fragile, plus il y a de la tension, plus l'acteur est amené, pas seulement à jouer mais à être dans le plan. C'est ça le cinéma, c'est cette croyance-là, ce qui arrive en plus. Voilà ma définition du cinéma. Ce qui arrive en plus, ce qui n'advient, ce qui n'arrive que parce qu'on tourne. C'est ce qui se révèle uniquement parce qu'on tourne. Le cinéma, c'est ce qui dépasse, ce qui excède, ce qu'il y a en plus de la mise en scène. Bien sûr, il faut de la mise en scène, et c'est toujours mieux d'avoir un scénario ou une belle histoire, mais ce n'est pas que ça. C'est ce que la caméra enregistre de plus, le cinéma, c'est ce qui arrive en plus de la mise en scène, en plus de la direction d'acteurs, en plus du jeu, et qui n'arrive que parce que la caméra trahit, révèle, arrache de la réalité de ce moment-là.

Le cinéma, c'est ce qui arrive à trois pôles en même temps, le pôle filmeur, le pôle filmé et le pôle spectateur. Pour le pôle filmeur, c'est ce qui lui arrive parce qu'on filme et qui n'arrive que lorsqu'on filme, les Dardenne ont beau avoir écrit très précisément leur scénario, ils le découvrent seulement lorsqu'ils le tournent, ils voient enfin à l'œuvre ce qu'ils ont imaginé. Evidemment, ça va autre part. C'est voir ce qu'on avait pensé. Et voir que peut-être on n'arrivait pas à le penser. Et voir que peut-être l'acteur n'est pas tout à fait comme on l'avait pensé. Lui aussi vit de nouvelles choses, éprouve le film de l'intérieur, alors ça bascule. C'est seulement là qu'on invente le film. Le pôle filmeur, c'est ce qui lui arrive parce que simplement on regarde. Il arrive tellement peu souvent de regarder et de voir. Ce n'est pas parce qu'on regarde qu'on voit. Il faut regarder pour peut-être avoir la possibilité de voir. Regarder pour voir, bonne définition du cinéma. Et pour les cinéastes, il faut qu'il y ait d'autres personnes qui voient avec eux, qu'on appelle les spectateurs. Donc regarder pour faire voir, au-delà. Qu'est-ce que ça veut dire, cette Rosetta dans ce plan, dans ce décor insalubre, dénudé? Est-ce que c'est simplement Rosetta parce que je l'ai inventée, scénarisée ou est-ce que je vois à partir d'elle un peu plus, l'état d'une génération à qui on n'a pas transmis grand-chose et qui doit se démerder toute seule? C'est ce qui arrive au pôle filmeur.

De l'autre côté de la caméra, le pôle filmé et ce qui lui arrive quand on est filmé. Parce qu'il arrive toujours quelque chose quand on est filmé, ne serait-ce que d'être regardé. On n'est pas beaucoup regardés dans la vie de tous les jours, on est à peine considérés. Ou, si. On est considérés comme des clients, comme des produits, comme des électeurs. Mais qui vous regarde comme des personnes humaines dans une journée? Tout le monde marche sur la route, les yeux baissés pour éviter les crottes de chien, ou surtout pour éviter d'être vus ou de regarder l'autre.

C'est quelque chose d'important, un regard. Bien sûr qu'il se passe quelque chose quand je suis regardé deux fois, une fois par la caméra, une fois par le mec derrière. C'est violent, c'est ça que la caméra enregistre, c'est cette relation-là. Le cinéma c'est ce qui travaille en plus de ce qu'on avait préparé, parce que l'on filme. Tout ce menu fretin d'idées, d'affects, de sentiments, d'impalpable, d'indicible parfois, d'imprévisible que la caméra va capter. C'est ça le cinéma des frères Dardenne. Et tout ce qui travaille là, ça me travaille moi aussi, en retour, quelques mois ou quelques années plus tard, devant mon écran. Je suis le 3^{ème} pôle, celui qui fait la suite, celui qui fait vivre ce film, parce que toute l'expérience relationnelle entre le filmeur et le filmé, c'est-à-dire ce qui les travaille, fait dépôt, là, sur mon écran, à un moment donné et me travaille moi. Je suis travaillé par la même chose, autrement dit je suis raccordé. C'est ça la beauté de l'art cinématographique mais c'est vrai aussi pour la peinture, c'est le raccord.

Nous sommes dans un monde travaillé par la déliaison, l'atomisation, la segmentation, la séparation. Et dans une salle de cinéma, dans un musée ou au théâtre, ou devant un livre, ce qui a travaillé l'auteur, cette obsession, ces questions, ce qu'il a vu au-delà me travaille moi aussi. Du coup, c'est rare mais c'est là qu'il y a du cinéma, ou de l'expérience artistique. Du coup il n'y a pas eux d'un côté et moi devant, séparé. Il n'y a que du raccord, nous sommes travaillés par la même chose. L'espace commun, l'antidote, l'utopie concrète, l'antidote ou logique du marché, logique de séparation. L'expérience artistique, oui, c'est poétique parce que ça transforme tout et c'est politique parce que ça nous remet ensemble, ça recrée du lien là où il n'y en avait plus. Ce que le marché sépare, le cinéma répare, ce que le marché dissout, détruit, le cinéma, l'expérience artistique le suture, le recoud, le recompose. Du coup, Rosetta n'est plus toute seule, même si je sais que c'est purement poétique, métaphorique, mais elle qui n'arrête pas de provoquer du raccord dans le film, ni Igor, son petit frère dans *La promesse*, deux êtres séparés en quête de réparation, à qui il manquait une réparation. Leurs vies, leurs existences, même si ça renvoie à quelque chose de la réalité, sont raccordées à nous, ils sont moins seuls.

Cette histoire n'est pas uniquement une histoire, si ça nous travaille, ça devient aussi notre histoire. Pourquoi pouvons-nous regarder encore aujourd'hui un film chinois, en noir et blanc, de 1920 et être émus? Ils sont tous morts et pourtant ça me travaille. Parce qu'il y a deux «me» en moi, parce qu'il y a deux «moi» en nous, parce qu'il y a deux «moi» en eux. Pourquoi est-ce que je peux aimer les Tournesols de Van Gogh? Quelque chose qui le travaillait me travaille aussi, il en a fait une forme et cela me touche, je suis raccordé à lui.

C'est ça l'expérience cinématographique, l'expérience artistique et on veut nous en priver. En remplaçant le cinéma par des films conçus comme des produits. Le cinéma des Dardenne est en plein dans le politique, dans le raccord. Quand on parle des Dardenne, on parle surtout de leurs derniers films mais ils existent depuis 30 ans les Dardenne, ils ont une longue expérience, au départ dans le Documentaire, avant d'arriver à *La promesse*. Réalité, réel, forme. Pourquoi un film nous touche, plus qu'un autre? Parce qu'il y a une forme qui nous touche, la réalité ne nous touche pas. Vous savez, depuis que je vous parle, c'est-à-dire 20 minutes, il doit y avoir une dizaine de morts au Darfour, c'est une réalité et on n'y pense pas. Vous, vous êtes là et vous n'y pensez pas parce qu'il n'y a pas de forme. C'est ça le travail des Dardenne, le travail d'un artiste, d'un cinéma, c'est de faire en sorte que la réalité nous travaille pour que nous puissions être à un moment donné travaillés par elle et peut-être agir. C'est toute la différence entre réalité et réel. La réalité et le réel, ce n'est pas la même chose. La réalité, nous en sommes saturés, la TV nous la montre chaque jour mais on n'agit pas, ça ne nous travaille pas. On la filme toujours de la même façon- le Darfour est filmé sur TF1, sur France 2 ou RTB de la même façon que le retour de vacances de Zidane, c'est la même taille de plans, le même montage, des images standardisées pour tous les sujets. Je vais prendre un exemple. Ceci est une table, du matériel pédagogique ordinaire, je l'ai à peine vue, je suis un peu distrait et je viens de me cogner, je viens de me péter la rotule sur cette putain de table. C'est une putain de table parce qu'elle m'a fait mal, avant je ne la regardais pas, maintenant je la sens. Le réel, c'est ce qui m'arrive de la réalité. Ce n'est pas la réalité. Le réel, c'est la connexion entre moi et la réalité. Le réel, c'est ce qui fait exister la réalité pour quelqu'un. Et c'est tout le paradoxe Si la réalité n'existe pas pour quelqu'un, elle a beau être, elle reste virtuelle. Pour que la réalité soit, il faut qu'elle existe pour quelqu'un. C'est le réel. Le réel c'est le récit d'un rapport, d'une relation, d'un raccord entre quelqu'un

et quelque chose, entre quelqu'un et la réalité. Et dans ce récit il y a moi, avec tout ce que je suis, avec tout ce qui me forge, tout ce qui me peuple, toute ma part de subjectivité. Dans le réel il y a aussi de la fiction. Le rôle de l'artiste est de faire que ce récit-là aille plus loin, touche quelqu'un d'autre si c'est important.

Pour Van Gogh, pour les Dardenne, il s'agit de mettre en forme leur rapport subjectif, singulier à la réalité, ce qu'ils ont compris, ce qu'ils ont vu de la réalité. La réalité des frères Dardenne, c'est un monde post-industriel, c'est la question: qu'advient-il maintenant au XXI^{ème} siècle de toutes ces villes fondées au XIX^{ème}, par et pour l'industrie, Longwy, Decazeville, Mazamet, Seraing ? Seraing, prolongement de Liège, berceau de la sidérurgie et de la métallurgie européennes, une ville surgie de nulle part, des champs comme il y en a en Chine et dans le monde entier. Seulement aujourd'hui, il n'y a plus d'industrie et les gens sont restés. C'est ça le problème. Qu'y vit-on ? Comment vivent les enfants ? De quelle histoire sont-ils les héritiers ? De quel miroir ? C'est la réalité, c'est un paysage industriel désolé dans lequel les gens errent, au chômage, dans un monde relativement violent. On voit des adolescents à qui on n'a rien transmis. C'est une bonne question. Le réel, c'est ce qui les touche de cette réalité-là. Qu'y a-t-il d'eux de cette réalité-là ? Parce que ce paysage, c'est le leur, ils ne sont pas ouvriers, c'est plutôt la bourgeoisie catholique mais c'est aussi leurs copains, c'est leur première fille, ça les touche. C'est leur histoire. Et ils y voient quelque chose de plus que l'histoire locale de Seraing, ils y voient peut-être le microcosme, le résumé de notre monde, dans lequel une grande partie des courroies de transmission ont sauté. Tout ce qui fondait la transmission presque automatique, génération après génération, quand nous étions petits, a sauté. Quand on était petits, les parents étaient catholiques, c'était leur vision du monde qui nous était livrée, s'ils étaient communistes, c'était une autre vision du monde. Aller à l'église, c'était recevoir une vision du monde, aller au syndicat aussi. L'essentiel des lieux publics, lieux où s'opérait la transmission d'un monde pour les petits a sauté. L'Ecole n'est pas en très bonne santé, l'Eglise n'existe pas, d'abord ce sont des lieux de croyance, des lieux de récits, même chose pour les partis. Tout ça, tout ce qui nous a fondés a sauté.

Comment on vit quand on a 15 ans dans un monde où on ne vous a rien transmis ? C'est de ça que parlent les films des Dardenne, d'enfants à qui on n'a rien transmis, seuls, obligés de se refaire, obligés de s'inventer. Ça parle du monde aussi, ça parle d'une catastrophe aussi, c'est beaucoup plus que l'histoire de Seraing. Voilà pourquoi leurs caméras traquent sans relâche des corps solitaires, ne les lâchent jamais. Voilà pourquoi il n'y a jamais de paysage dans leurs films, on le sent mais on ne le voit pas. Les cinq derniers films sont tournés au même endroit, à Seraing et c'est un sacré paysage. Seraing, je le connais, c'est près de chez moi, des usines monstrueuses, on dirait des châteaux-forts, mais elles ne fument plus. Elles sont à l'abandon. La Meuse, magnifique la Meuse, un fleuve magnifique, la lumière sur la Meuse, c'est magnifique, et des usines abandonnées, la profusion de temporalité, des siècles. Quel paysage incroyable ! Il n'y a jamais de paysage dans leurs films parce qu'il ne transmet rien à ces petits. Ils ne savent pas de quelle histoire ils sont porteurs, parce que les parents se sont tus, parce que les parents sont au chômage. Quand on est au chômage, on n'est pas très fiers, alors on ne transmet rien. Avez-vous remarqué à quel point tous les personnages des Dardenne souffrent de solitude parce qu'ils n'ont pas eu de paroles ? Personne ne leur parle. Même pas papa, quand il est encore là, même pas maman quand ils en ont une. *Le silence de Lorna*, c'est le titre de leur dernier film. Lorna est un personnage muet, mutique face aux autres, parce que sans écoute, parce qu'on ne lui a rien dit. Je crois que ça va beaucoup plus loin que l'histoire de Seraing.

C'est pourquoi on ne filme pas le décor, on filme au plus près des corps qui évoluent dans ce décor, on filme leur errance, on filme leur combat, on filme leur énergie parce qu'il leur en reste. Il y a dans ce cinéma quelque chose qui nous dit qu'une catastrophe a eu lieu. Ça me frappe de voir dans tous les films ces quelque plans où lorsque les enfants regardent les parents, c'est avec effroi, un regard d'effroi. Pourquoi tu ne parles pas ? Qu'est-ce que tu m'as appris papa ? Rien. Le sexe et l'argent. Dans *La promesse*, le père ne parle à son fils que pour lui apprendre l'histoire du pognon, et puis des histoires de cul, rien d'autre. La mère de *Rosetta*, alcoolique du matin au soir, ne lui parle jamais. Ça parle de ce monde-là, au-delà de Seraing. Voilà. Mettre en forme une relation, pour qu'elle fasse voir au-delà. Non, je n'ai pas vu Seraing dans les films des frères Dardenne, j'ai vu le monde, le mouvement sur le terrain du monde, ce qui travaille le monde. Faire voir, dépasser le stade de montrer, faire voir. C'est ce que j'appelle d'une certaine façon le documentaire, travailler vers le documentaire.

Lorsqu'on parle des Dardenne, en tout cas en France, on parle d'eux à partir de *La promesse*, leur premier film à succès. Ils viennent d'ailleurs. Il y a une dizaine de films avant. Il y a une première période, dans les années 70, très politique, très documentaire, très militante, et puis il y a une

tentative de faire des films plus standardisés, plus académiques, avec de grands acteurs français, le premier s'appelle *Falsch*, le deuxième s'appelle *Je pense à vous* avec François Cluzet, avec un monteur de Resnais. Voilà. Du cinéma très académique, très standardisé. Après ils décident de tout arrêter, de repartir à zéro. Et il y a 5 films qui, à partir de *La promesse* ont une vraie cohérence. C'est de ça dont parlent les Dardenne, de *La promesse* jusqu'au *silence de Lorna* et il y a un 6^{ème} long métrage, retenu pour le prochain festival de Cannes. Qu'est-ce qu'il y a dans cette période? Qu'est-ce qu'il y a dans ces 5,6 films? D'abord il y a une cohérence au niveau de la pratique, de la manière de faire. Ils l'ont décidé, en constatant l'échec de leurs films précédents parce qu'il y avait trop de monde dans l'équipe de tournage, trop de gens venus de trop de pays différents, sans relation, sans rapport réel avec la réalité que, eux, veulent traiter. Ils ont décidé de repartir à zéro et de ne travailler qu'avec des gamins. *La promesse*, ce premier long métrage qui les rend célèbres a une équipe technique constituée d'une majorité de gens de moins de 30 ans. Ils sont toujours là aujourd'hui, comme Jean-Pierre Durel, le preneur de son qui a travaillé avec Bresson. L'idée, c'est de repartir avec une tribu. C'est toujours la même équipe, on pourrait dire que c'est un cinéma de troupe. Ils se connaissent par cœur. Ils ont des automatismes. Ils sont modestes, ils doivent apprendre. Pour la plupart des techniciens, *La promesse* était le premier film. Apprendre ensemble, sans le surmoi, sans le surplomb des grands noms, de leur manière de faire, repartir à zéro, table rase avec, je regarde un peu mes fiches techniques pour me rafraîchir un peu la mémoire, comme cameraman Benoît Delvaux, il a fait des films depuis, en tant que cinéaste, le responsable de la caméra, Alain..., il a fait trois films depuis, trois documentaires; Jean-Pierre Durel a fait lui-même trois films en Amérique du Sud, des documentaires, Marie-Christine Dozo, leur monteuse depuis le début est une spécialiste du montage de documentaires, prof dans mon école, etc... On constate que leur équipe technique est une équipe de cinéastes, qui font des films eux-mêmes, leurs propres films, tous autour du documentaire. Ce n'est pas par hasard.

Le cinéma des Dardenne est nourri par la question du documentaire, réalisé avec des formes. Pas le documentaire comme on l'entend d'habitude. La plupart des gens pensent que le documentaire, ce n'est pas du cinéma. La plupart des gens pensent que c'est au mieux la part informative du cinéma, au pire que ça parle d'ennui, des films sur les animaux, ou bien qu'il n'y a pas de mise en scène. Le cinéma, tel que je l'ai décrit tout à l'heure, c'est surtout dans le documentaire qu'on le trouve, la relation filmeur filmé, c'est du documentaire. Votre expérience de spectateur, c'est du documentaire, et aussi, en fin de compte, rêver des choses qu'on voit. C'est important ce qu'on voit, il faut l'expliquer. Aller chercher un film documentaire à la Fnac, c'est avant tout une expérience douloureuse lorsqu'on voit le peu de diversité de l'offre.

Chercher un film documentaire, quelle expérience! Il n'y a pas longtemps, je cherche pour un copain un coffret Jean Rouch, le papa du cinéma documentaire mondial, un des plus grands du cinéma tout court, ce n'est pas rien, un coffret très bien édité, on en parlait dans la presse donc pas difficile à trouver. Je vais à la Fnac de Liège, ville où j'habite, 600000 habitants, 14% de chômeurs, une ville normale, je cherche le rayon cinéma, je vais voir le responsable du rayon et je lui demande: c'est où, Jean Rouch? Il me regarde comme si j'avais demandé un steak-frites chez un fleuriste et me dit: monsieur, les documentaires, c'est par là. Alors je cherche, je trouve la série complète des National géographique, une série sur les grandes batailles de la deuxième guerre mondiale, la compil des plus beaux buts de la coupe du monde de football présentée par Thierry Roland, commandée par TF1...et toujours pas de Jean Rouch. C'est une expérience incroyable que de chercher quelque chose au rayon documentaire de la Fnac! Ça en dit long et c'est pourquoi les gens ne connaissent pas le documentaire.

Prenons le dictionnaire, j'ai pris le Robert. Documentaire: film instructif destiné à montrer des documents, des faits enregistrés et non élaborés pour l'occasion, opposé à un film de fiction. Exemple: documentaire sur la pêche à la baleine. Je me dis que ce n'est pas grave, que c'est un dictionnaire de linguiste et je prends un dictionnaire de cinéma. Je suis allé voir dans la bibliothèque familiale, le dictionnaire Hachette du cinéma. Voilà ce qu'on y écrit: film ayant essentiellement un but informatif et accordant plus d'importance au contenu de l'image qu'à l'originalité de leur présentation. Exemple: documentaire sur la pêche à la baleine. (Rires). Le documentaire, ce n'est pas tout ça. Tout ça vise à vous faire croire que le documentaire, c'est emmerdant et que c'est strictement informatif, mais on a oublié quelque chose.

Que veut dire le mot information? Contrairement à ce qu'on raconte, et là je reviens directement aux Dardenne, l'information n'est pas l'art, ou la science, ou le talent de transmettre la connaissance de quelques faits. L'information, c'est l'art de faire en sorte que la connaissance de ces

faits provoque en vous un petit déplacement, fasse que quelque chose bouge, un petit déplacement de votre manière de voir le monde, de le vivre, de l'éprouver, de le sentir, de le comprendre. S'il n'y a pas ça, ça ne sert à rien. Etymologiquement, le mot information vient du latin *formare* qui veut dire mettre en forme. Il n'y a pas de forme dans les journaux télévisés ou plutôt toujours la même, donc rien ne passe de la réalité. L'information, c'est l'art que la réalité devienne quelque chose pour quelqu'un, que la réalité devienne le réel de quelqu'un, c'est-à-dire vous, spectateur, téléspectateur, que la réalité devienne votre réalité, que la réalité vous travaille, que la réalité devienne votre réel. Pour ça, il faut des formes. C'est l'expérience du cinéma, c'est l'expérience de la peinture, c'est l'expérience artistique. Mettre en forme. Voilà pourquoi vous avez beau savoir qu'il y a des chômeurs, qu'il y a des banlieues, qu'il y a des souvenirs fragilisés ou qui disparaissent...Et alors?

Tous les éléments des films des frères Dardenne sont des éléments dont on vous parle dans les journaux télévisés, les gens au chômage, la violence des banlieues, la fin de l'industrie, sauf que là c'est mis en forme pour que ça parle un peu de notre rapport au monde, pour que ce ne soient pas que des histoires de Seraing mais que ça parle de tous nos enfants. Ce sont des films sur nos enfants. Je reviens à cette cohérence. Première cohérence dans ces 5 films des Dardenne, la manière de faire, l'artisanat, ils travaillent comme des artisans, pas de conducteur derrière, toujours la même équipe, à l'ancienne. Autrefois, un artisan avait des apprentis qui eux-mêmes gagnaient en talent et en savoir-faire et ils travaillaient ensemble. Deuxième caractéristique importante de cette cohérence, ce rapport documentaire, ce geste documentaire. Bien sûr ce sont des corps de fiction, mais on les travaille comme si c'était des êtres réels. C'est le geste documentaire qui vise à faire voir, à dépasser des éléments, aller plus loin, transcender, raccorder à nos expériences, raccorder à nos vies. Troisième cohérence - elle est thématique - variations autour des mêmes obsessions, autour des mêmes réalités devenues réelles. Je constate que Igor, le petit garçon de *La promesse*, qui doit avoir 13 ans est orphelin de mère, il vit avec un père qui est une brute et qui ne lui enseigne rien. Et d'ailleurs, le garçon l'enchaîne à la fin du film pour pouvoir sauver la malheureuse Malienne exploitée par le père. Pour pouvoir la sauver, il doit attacher le père avec une chaîne dans son garage. Meurtre du père, rédemption. Son histoire, c'est celle d'une rédemption. *Rosetta*, dans le film suivant, a le même âge, à un an près. Elle est orpheline de père. Donc, Igor est orphelin de mère, Rosetta est orpheline de mère. Les parents qui restent sont aussi amochés et ne transmettent rien. Rosetta est laissée à elle-même. Dans le film d'après, *Le fils*, c'est l'histoire d'un homme qui va se rendre compte que son apprenti est en fait le meurtrier de son propre fils. L'histoire d'un chef d'entreprise dont l'enfant a été assassiné, de manière bizarre, peut-être involontaire, on ne sait pas trop. Et puis il se rend compte que le tueur est dans sa boîte. Or, ce tueur est un enfant, ce tueur est un adolescent, il a 14 - 15 ans, ce pourrait être le frère d'Igor ou de Rosetta, ils habitent au même endroit, Seraing toujours. Cet enfant, ce tueur n'a pas de parents, en tout cas on n'en sait rien, aucune allusion. Il vit seul avec l'aide des gens. Si ses parents sont là, ils sont en taule ou alors ils sont morts. Quant à la personne dont il va devenir un peu l'ami, c'est un papa qui n'a plus d'enfant. Ils vont faire alliance mine de rien, la pression monte, la tension monte, effectivement le père a l'idée de se venger et de tuer le garçon. Et puis, c'est la rédemption. Tout ça, c'est des scénarios un peu chrétiens, ce n'est pas le plus intéressant.

Le plus intéressant c'est la question: qu'arrive-t-il à ces enfants? Pourquoi sont-ils tous eux-mêmes? Parce que ça continue. Le film suivant s'appelle *L'enfant*. On retrouve le petit Igor qui est devenu papa et que fait-il? Il vend son môme. Et je ne vous raconte pas le film qui se prépare, je suis au courant, ce n'est pas mieux. On ne peut pas trouver meilleure manière d'enfoncer le même clou. C'est ça être un auteur. C'est être travaillé par quelque chose, avoir une obsession, une question lancinante et qu'on travaille. Je pense que c'est une indéniable cohérence. La transmission, qu'est-ce que ça veut dire pour les jeunes? Qu'est-ce que ça veut dire vivre dans un monde qui n'a rien transmis? C'est une question majeure. C'est la première fois dans l'histoire que la transmission n'est pas aussi automatique qu'avant. Dans un monde qui n'arrête pas de bouger.

Voilà peut-être pourquoi les enfants, dans tous les films, à un moment donné, regardent les adultes avec effroi. Le même regard que celui du petit Edmund d'*Allemagne, année zéro* de Roberto Rossellini, le même regard que celui de Mouchette à son violeur dans le film du même nom de Bresson. Des enfants innocents, victimes du monde des adultes. Qu'est-ce qu'ils ont reçu? Ça doit nous interpeller tous, nous qui sommes des adultes. Le cinéma des Dardenne m'évoque très fortement le cinéma de Rossellini, le cinéma des années qui suivent la deuxième guerre mondiale. Il y a quelque chose du néoréalisme italien, de ces années où le cinéma était caractérisé par des enfants errants à la dérive dans les villes détruites, des innocents obligés d'être les témoins des horreurs imposées par les adultes. *Le Voleur de bicyclette*, un petit garçon tout seul avec son papa qui doit assister au lynchage de son papa parce que son papa a volé pour survivre. Et c'est le petit garçon qui,

à la fin du film, prend la main du père, en douce. Sauf que chez les Dardenne, il n'y a pas de père. Dans tous les films de Rossellini, il y a des enfants qui meurent, dans *Allemagne, année zéro*, l'enfant se suicide à la fin du film. C'est la première fois qu'un enfant se suicide au cinéma, sous nos yeux en tout cas, dans les débris de ce monde. Dans *Europe 51* de Rossellini, ça démarre par un enfant qui se suicide aussi. Je veux dire que ce n'est pas par hasard que, après 1940, 1945, un moment de traumatisme collectif, la révélation des camps, du génocide, Hiroshima, quelque chose a affecté l'espèce humaine. Quelque chose d'inouï, d'inédit vient d'avoir lieu, affectant nos croyances, nos croyances dans le progrès, nos croyances dans la communauté. On se retrouve seuls et on ne peut que repartir de zéro, repartir de son propre corps et remonter ce monde détruit.

Je suis très frappé dans le cinéma de l'après-guerre par le fait que ce traumatisme collectif, comme par hasard a donné à la plupart des grandes fictions la forme de documentaires. Besoin de réalité. Besoin de faire se confronter les désirs d'histoire et de fiction avec la réalité du monde tel qu'il serait et tel qu'il nous travaille. Je suis frappé de voir que pour la première fois dans l'histoire du cinéma, nous vivons un moment documentaire fort, les fictions qui restent sont travaillées par le documentaire, avec beaucoup de récits mettant à l'écran beaucoup de jeunes errants seuls, dans un monde détruit. Je me demande si nous ne sommes pas dans un moment similaire, dans le même état qu'après-guerre. Bien sûr, les raisons du traumatisme ne sont pas les mêmes, je me demande si nous ne sommes pas encore une fois affectés collectivement dans notre espèce humaine.

Nous sommes dans un monde sans croyance et ce n'est pas vivable. Nous sommes dans un monde sans transmission et ce n'est pas vivable. Le monde a été toujours basé sur la croyance, je ne parle pas du bon Dieu, il est parti, mais croire à ce qu'on fait, croire pour croire, croire pour avancer, croire en l'autre, croire pour raccorder, je pense que le monde se divise en deux: d'un côté les croyants, de l'autre les cyniques, les cyniques qui gèrent, qui mènent le monde à sa perte. Que deviendront les yeux d'un enfant le jour où il n'y aura plus rien à voir? Le cinéma des Dardenne est du côté de la croyance. L'espèce humaine est du côté de la croyance. L'homme est un animal social qui croit en l'autre pour faire société, sinon il crève. Le cinéma des Dardenne, mine de rien, parle de tout ça. Ce sont des grands sismographes des mouvements souterrains de ce que nous vivons, du temps que nous vivons. Ce n'est pas de l'information comme à la télé même si tous les ingrédients y sont. C'est eux qui font le travail en mettant en forme tout ça, c'est eux qui nous font comprendre ce qui est en train de se jouer là, maintenant, par leur mise en forme du réel de la réalité.