

Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne

Thierry Horguelin

Number 93-94, Fall 1998

Cinéma et engagement – 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24147ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Horguelin, T. (1998). Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne. *24 images*, (93-94), 14–17.

ENTRETIEN AVEC

Luc et Jean-Pierre Dardenne

PROPOS RECUEILLIS PAR THIERRY HORGUELIN

Luc et Jean-Pierre Dardenne sur le tournage de *La promesse*.

Depuis vingt ans, à travers la vidéo d'intervention, le documentaire et la fiction, Luc et Jean-Pierre Dardenne interrogent le rapport à l'Histoire et au territoire, la désagrégation industrielle et sociale, la fin des grandes luttes ouvrières et la disparition des utopies. *La promesse*, qui renouvelle radicalement leur approche de ses questions et les a fait découvrir sur le plan international, constitue la dernière étape d'un parcours placé sous le signe d'une nécessaire résistance.

CHRISTINE MÉNIUS

24 IMAGES: Rappelez-nous brièvement votre parcours.

JEAN-PIERRE DARDENNE: Première étape, nous avons été mon frère et moi des assistants d'Armand Gatti (NDLR: metteur en scène et dramaturge français) qui a été un peu notre père spirituel. C'est l'homme qui nous a ouvert les yeux sur l'art, la vie, l'histoire et la politique. Sans cette rencontre on n'aurait pas fait ce qu'on a fait par la suite. Après ça, on s'est équipé d'un petit matériel vidéo demi-pouce noir et blanc et on a commencé à faire des images et des sons sans avoir de perspective, sans se dire: dans x années on fera du documentaire ou de la fiction, on ne savait pas. On faisait ce qu'on appelait des vidéos d'intervention. On n'avait pas de table de montage, ce qui fait qu'on devait monter nos bandes dans la caméra, «à la gâchette»: chaque prise de vues était une collure. Même si ce n'étaient pas des choses très élaborées, on avait quand même un souci formel. Il y avait une ébauche de mise en scène, ce qui nous distinguait à l'époque de pas mal de gens qui œuvraient dans le même genre.

LUC DARDENNE: C'était un travail militant: on filmait et on diffusait les bandes dans des cités ouvrières ou des usines occupées. On voulait, naïvement peut-être, participer à la création d'une situation révolutionnaire.

J.-P.D.: De fil en aiguille, on a essayé de construire un peu plus nos films et de faire des documentaires. On a pris comme thème de travail l'histoire du mouvement ouvrier dans le bassin sidérurgique depuis la résistance antifasciste pendant la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux grandes grèves de 1960. Pour le dire en deux mots, nos films étaient toujours centrés sur des individus qui, à travers ce qu'ils racontaient, essayaient de se réapproprier l'histoire qu'ils avaient vécue, mais pas de manière hagiographique. On a toujours essayé de saisir le drame d'individus qui s'étaient fortement impliqués. Leur vie militante était devenue leur vie de tous les jours et en même temps on montrait que cette histoire les avait broyés. Donc il y avait un point de vue un peu hérétique par rapport au discours dominant.

Et puis, il nous a semblé qu'on n'avait plus la même force et le même enthousiasme pour travailler dans le documentaire. On avait l'impression d'être arrivés au bout de quelque chose. On avait le sentiment de faire dire aux gens des choses qu'on avait envie de dire nous-mêmes, alors pourquoi ne pas essayer de le dire directement? Et alors, comme tout documentariste, on est parti pour faire notre première fiction d'une réalité préexistante, en l'occurrence une pièce de théâtre de René Kalisky, *Falsch*, avec l'idée de filmer un texte. Et donc on

Jérémie Rénier
dans
La promesse.

CHRISTINE PIÉNUS



est entré dans le cinéma avec le sentiment d'être des intrus dans un milieu qui n'était pas le nôtre, surtout qu'à l'époque, les gens qui faisaient du cinéma, quel que soit leur point de vue sur le monde ou sur l'image, méprisaient très fort la vidéo.

Après ça s'est présentée la possibilité de réaliser un film sur la crise de la sidérurgie. Les commanditaires nous ont imposé un certain nombre de compromis qu'on a acceptés, et là on avait l'impression de faire du cinéma-cinéma avec tout ce que cela implique, c'est-à-dire qu'on ne s'y est pas bien retrouvé. Il y a des choses qu'on continue à revendiquer dans *Je pense à vous*, mais c'est un moment de travail dont on est sorti cahin-caha, en se disant que quelque chose n'avait pas bien fonctionné. Alors on a réfléchi et on s'est mis à écrire *La promesse* en essayant de retrouver l'énergie de nos tournages documentaires en vidéo. À l'époque, Luc faisait le son, moi l'image, il écrivait le commentaire, je montais, il faisait le mixage, il y avait une certaine, je ne dirais pas innocence...

L.D.: ...une certaine audace due à l'ignorance...

J.-P.D.: ...qu'on avait perdue sur *Je pense à vous*, où on avait le sentiment qu'on s'était coincés nous-mêmes, comme des petits-bourgeois quand ils épousent une fille de la haute bourgeoisie et qu'ils font attention de ne pas casser le service et de bien se tenir à table. Pour *La promesse*, on s'est dit que si on avait envie de casser les assiettes et de ne pas surveiller nos manières, c'était notre affaire et qu'on verrait bien. Voilà en deux mots notre petit parcours, qui s'étale mine de rien sur vingt ans.

Tous vos films et vidéos ont été tournés dans les mêmes décors, Seraing, la Meuse et le bassin sidérurgique liégeois. Comment a évolué votre regard sur ces lieux?

L.D.: Disons que jusqu'à *Je pense à vous*, on a travaillé les décors en rapport avec la mémoire. Dans les documentaires, on faisait

revenir les gens sur les lieux où ils avaient vécu quelque chose: ils avaient participé à telle manifestation ou s'étaient opposés à telle situation d'oppression et on les remettait dans ces lieux tels qu'ils étaient devenus pour leur faire revivre le moment vécu vingt ou trente ans auparavant. C'était un peu une technique de mise en scène. Ces lieux-là, on les a considérés vraiment comme encore porteurs d'histoire et d'enseignement pour l'avenir. Et puis je crois qu'on a évolué avec *La promesse* en se disant qu'il fallait prendre ces lieux avec des personnages qui vivent dans l'immédiat et qui ne font pas le rapport à l'Histoire, qui vivent des histoires qui finalement n'appartiennent plus à ces lieux. Bien sûr on peut dire qu'ils leur appartiennent en négatif, à cause de la crise évidemment. Mais c'est un peu comme si l'histoire des personnages était schizophrène par rapport à ce que ces lieux racontent et que du coup on n'a pas tellement montrés même s'ils nous ont aidés au moment de la préparation parce qu'on les connaît par cœur. On y a vécu, on y a tourné plusieurs documentaires, et d'ailleurs quand on pense à un personnage de fiction, on se dit souvent: tiens, il ressemble un peu à untel qu'on avait interrogé pour tel documentaire... Les gens qu'on a rencontrés à l'époque de nos documentaires ou ce qu'ils sont devenus par la suite dans la vie continuent à éclairer notre travail d'aujourd'hui et nous aident à construire nos personnages.

Mais pour revenir au divorce entre les corps et le décor dans *La promesse*, on peut dire que c'est une manière de filmer la classe ouvrière telle qu'elle est devenue aujourd'hui. En ce sens, il y a une continuité avec nos films antérieurs même si on essaie d'être plus ancrés dans les conflits du présent que dans une attitude qui dirait: oui, quand même, le passé nous dit que... On est devenu beaucoup moins confiants dans l'apport de la mémoire parce que la crise est tellement forte, ce que vivent les gens est tellement brutal qu'il faut essayer de repenser les choses autrement.

Vous considérez-vous comme des cinéastes engagés?

L.D.: Engagés par rapport à quoi? Si l'on entend le mot dans le sens très général d'une fidélité à quelque chose, alors un cinéaste est forcément engagé par rapport à ce qu'il veut filmer, à ce qu'il veut dire dans ses films. Mais ce n'est pas un engagement dans le sens d'une inféodation à une force sociale ou à un mouvement politique.

J.-P.D.: Dans un débat un spectateur nous a posé cette question: c'est quoi le cinéma social? On lui a répondu que *Le guépard* de Visconti était aussi du cinéma social. L'expression de cinéma social est entachée d'un côté donneur de leçons, ligne de conduite à suivre, où la lecture des choses préexiste à leur vision, avec un personnage de porte-parole qui vient dire à l'écran ce qu'il faut penser... C'est vrai que c'est un lourd passé pour notre génération.

L'engagement, c'est un regard sur le monde, une certaine approche du réel, une pratique concrète de tournage plutôt qu'une grille idéologique préimposée?

J.-P.D.: Ce qui nous intéresse, dans *La promesse* et dans *Rosetta*, le film qu'on prépare, c'est d'abord d'être solidaires du personnage et de son parcours. Les personnages qu'on choisit sont des gens en situation de survie, chez qui la détermination sociale est très forte.

L.D.: Le social est devenu aujourd'hui la forme du destin peut-être la plus forte, dans un monde où 15% de la population est exclue des circuits de production et de promotion sociale. C'est presque, toute proportion gardée évidemment, une situation de camp de concentration, où manger, boire, dormir redeviennent des enjeux de survie essentiels.

Et nous on aime bien prendre des personnages qui sont aux prises avec ce destin-là, qu'ils s'y soumettent ou qu'ils lui résistent, parce qu'il nous semble que c'est dans cette marge-là, avec ces personnages-là, qu'on parvient le mieux à voir ce qui se passe aujourd'hui. C'est comme un laboratoire. On n'a pas de discours porteur comme certains en ont eu en Italie à l'époque de *Main basse sur la ville* ou sur les Palestiniens, par exemple. Et en même temps, par rapport à ces gens qui sont mis en marge et qui essaient de s'en tirer avec les moyens du bord, on essaie de ne pas caricaturer. Et c'est peut-être une forme d'engagement pour les cinéastes aujourd'hui, de respecter les gens. C'est facile de faire les Groseille dans *La vie est un long fleuve tranquille*, parce qu'on joue sur du déjà-vu, du prémâché. Nous on essaie de filmer des gens qui sont dans des situations de précarité et de voir avec eux comment ils vont lutter avec ça et essayer quand même de s'en sortir, sans leur faciliter le parcours, sans être angélique, sans dire que la réalité, finalement, on peut s'en arranger, mais sans les condamner non plus d'avance par une sorte de conformisme du désespoir. De prendre des personnages piégés et de creuser jusqu'à l'os pour découvrir comment ces survivants peuvent retrouver quelque chose d'humain dans un monde qui les détermine à devenir des sous-hommes. Pour survivre on peut faire beaucoup de choses, et notamment ne plus être solidaire de quoi que ce soit, comme le père de *La promesse*. Mais on peut aussi poser un geste inattendu, surprenant, qui échappe à toute détermination.

On a présenté *La promesse* dans des maisons d'arrêt pour les jeunes où des spectateurs nous ont dit: Igor a fait quelques saloperies, mais il n'est pas condamné par ces saloperies, ça ne devient pas son destin pour le restant de ses jours. Je trouve intéressant qu'un type

de dix-sept ans, qui est enfermé parce qu'il a peut-être fait quelque chose de très grave, voie le parcours d'Igor comme ça.

La caméra portée à l'épaule, c'est votre manière d'être solidaire d'Igor?

L.D.: On est parti avec le principe que la caméra est toujours en retard sur Igor, comme dans un documentaire. C'est la seule contrainte un peu abstraite qu'on s'était donnée, outre le fait de ne travailler que dans des décors réels: dans telle scène la caméra ne peut pas être posée là parce que c'est comme si elle savait d'avance qu'Igor va sortir par là.

J.-P.D.: Pour des raisons de dramatisation, on aime bien avoir des personnages qui ont toujours plein de choses à faire à la fois et qui sont en même temps obsédés par une idée fixe. Igor est une énigme permanente, on ne sait pas ce qu'il est ni ce qu'il pense. Il fait des choses sans savoir où elles vont le conduire. Ce n'est pas un personnage qui a une conscience, c'est quelqu'un qui pose des actes et ça l'emmène là où il ne pensait pas aller. On a essayé de traduire ça dans la mise en scène: que tout arrive par effraction. Souvent la caméra n'est pas à la bonne place, pour justement ne pas montrer la scène comme il aurait fallu la voir pour que les choses soient bien claires. On a toujours essayé quand c'était intéressant que la caméra soit à la mauvaise place, et pas justement à l'endroit où le gars va s'arrêter pour balancer sa réplique.

L.D.: On essaie de ne pas savoir d'avance, de ne pas avoir de point de vue en surplomb sur les acteurs et les personnages. Peut-être aussi que ça correspond à une époque d'incertitude. Et il se fait qu'on a constaté en voyant les rushes que ça donnait une énergie aux plans, de ne pas être là au bon moment. Il y a le poids de la caméra, on sent physiquement que les choses résistent, que ça ne glisse pas, chose qui n'existerait pas si on posait la caméra sur des rails. Peut-être que c'est cela qui donne une densité, une incarnation aux plans. Il y a un exemple prosaïque, lorsque Igor et Roger transportent le corps d'Amidou. C'est quand même lourd un corps. On a laissé les comédiens se débrouiller, ils ont dû s'y reprendre à deux fois et c'est cette prise-là qu'on a gardée.

Comme spectateur j'aime bien les films, au cinéma et parfois à la télévision, où le personnage, le corps *est là*, comme dans un documentaire. Et je trouve que dans beaucoup de films aujourd'hui le cinéma ne permet plus aux corps et à la parole d'être là et de compter pour celui à qui il parle et qu'il regarde.

J.-P.D.: Le fait de tourner en plans longs avec la caméra à l'épaule (sans la faire bouger inconsiderément: souvent il vaut mieux qu'elle ne bouge pas et que ce soient les corps des acteurs qui bougent) permet de garder une tension plus grande sur le plateau parce que les gens sont un peu déstabilisés. C'est une manière de casser la maîtrise. Cela oblige à travailler en état d'alerte parce que les choses sont moins préparées, et cela donne plus de possibilités de faire apparaître des moments de vérité dans le temps réel de la prise.

L.D.: Et de faire travailler le spectateur, de lui donner une place où il est situé et d'où il ne peut pas tout voir. Qu'il ait une case vide où il peut se mettre, mais où il est malmené en même temps.

Vous parlez de casser la maîtrise. Mais la caméra à l'épaule, qui peut passer pour le comble de l'authenticité, n'est-elle pas en réalité un

comble de la mise en scène, dont le procédé se banalise d'ailleurs dans les reportages télé?

J.-P.D.: Pour nous, c'est avant tout une méthode de tournage. Il est évident que sans enjeu dramatique fort cela n'a aucun intérêt, ça devient une manière. Les clips le font aussi, et les reportages télé pour donner l'illusion du réel. Ce n'est pas pour l'effet de réel qu'on l'a employée dans *La promesse*, mais pour créer une tension dramatique. On ne veut pas en faire un dogme, comme les réalisateurs danois à Cannes. Et pour le prochain film on essaiera de trouver autre chose, surtout qu'on travaillera avec la même équipe technique, pour que ça ne devienne pas une routine.

CHRISTINE RÉNUS



«Filmer un texte»: *Falsch* (1986).

Pouvez-vous nous dire un mot de Rosetta?

L.D.: À ce moment de la préparation on préfère ne pas trop en parler. Disons, sans déflorer le sujet, que dans *La promesse*, dès l'écriture du scénario, on avait une intrigue qui enserrait le personnage dans un dilemme, et on le coinçait de plus en plus dans un étau. Tandis que dans *Rosetta*, les choses progresseront de manière plus aléatoire, par grandes séquences, en essayant d'accompagner d'avantage le personnage. *Rosetta* est socialement comme ça, rêve de ça, on part avec elle et c'est elle qui mène le film. Elle a une obsession et en la poursuivant elle va détruire des choses, mais en même temps elle va construire autre chose à son insu. En retravaillant le scénario, on s'est aperçu qu'il y avait cinq ou six grandes scènes où les corps finissent toujours par se mêler les uns aux autres, et on s'est dit que ce seraient les moments charnières du film, là où la violence sociale marque les gens.

La question de l'engagement dont on parlait tout à l'heure, c'est aussi ce problème de la violence: comment filmer la violence sans qu'elle devienne une image comme une autre ou une parodie. Bon, c'est un style aussi, *Pulp Fiction* c'est *Pulp Fiction* et c'est très bien. Mais dans le registre réaliste, comme on dit, c'est une question qu'on est obligé de se poser. La violence sociale qui s'exerce aujourd'hui, sous forme de chômage ou d'exclusion, elle est présente même dans les silences des personnages. Pas besoin qu'ils se tapent dessus pour la montrer.

On a rapproché La promesse du cinéma de Ken Loach. Est-ce que vous vous reconnaissez dans cette parenté?

L.D.: Il y a des films de lui qu'on adore (comme *Kes*, *Family Life*, *Riff Raff* ou *Raining Stones*) et d'autres qu'on aime moins. Mais pour *La promesse* on a surtout été marqués par la lecture des romans de Toni Morrison, *Beloved* et *La chanson de Salomon*, qui nous ont aidés à concevoir les débuts de scènes et les rapports entre les séquences, le fait qu'on est toujours jeté au milieu des choses. Dans



Les années vidéo: *Regarde Jonathan* (1983).

ses romans, elle démarre dans l'action et pendant cinq ou six pages le lecteur est désarçonné, parce que les personnages savent le comment et le pourquoi des choses que lui ignore encore. On a trouvé intéressant de commencer par perdre le spectateur, de le mettre un peu dans une position de panique pour l'obliger à travailler et lui faire épouser le point de vue d'Igor.

J.-P.D.: Si on devait revendiquer une filiation directe, pour ce qui est de la construction du film, ce serait avec *Le décalogue*, qu'on a revu et dont on s'est beaucoup parlé avant le tournage. Cette manière qu'a Kieslowski de capter tout de suite l'intérêt du spectateur tout en restant en retard sur des personnages qui demeurent opaques dans leurs déterminations. ■

Liège, juin 1998.