Le paradoxe de la voix. « Cité de paroles », silences et voix dans les vidéos documentaires et le cinéma de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne, suivi de « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » de Luc Dardenne

The paradox of voice. « Cities of words », silences and voices in Jean-Pierre and Luc Dardenne's fiction films and documentary videos.

Élise Domenach

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1516>

DOI : 10.4000/entrelacs.1516

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Élise Domenach, « Le paradoxe de la voix. « Cité de paroles », silences et voix dans les vidéos documentaires et le cinéma de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne, suivi de « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » de Luc Dardenne », *Entrelacs* [En ligne], 11 | 2014, mis en ligne le 07 janvier 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/1516> ; DOI : 10.4000/entrelacs.1516

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

Le paradoxe de la voix. « Cité de paroles », silences et voix dans les vidéos documentaires et le cinéma de fiction de Jean-Pierre et Luc Dardenne, suivi de « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » de Luc Dardenne

The paradox of voice. « Cities of words », silences and voices in Jean-Pierre and Luc Dardenne's fiction films and documentary videos.

Élise Domenach

- 1 Longtemps après avoir vu *Rosetta* on entend encore la voix cassée d'Émilie Dequenne défendant son emploi, tout comme on se souvient du ton sec et de la voix métallique d'Arta Dorbroshi (Lorna) demandant un prêt à la banque dans *Le Silence de Lorna*, ou de la voix de blanche de Bruno avouant dans le dos d'Assita qu'il a laissé mourir son époux blessé dans *La Promesse*. Ces voix de fiction vont chercher loin dans nos cœurs. Elles viennent de loin ; d'une profonde réflexion éthique et politique sur la voix humaine, capable de condamner comme de sauver, comme la main peut se tendre ou se refermer en poing. Notre projet est ici de mettre en évidence la solidarité entre les voix des personnages de fiction des frères Dardenne et celles qu'on entend dans leurs documentaires, moins connus : voix des habitants des cités ouvrières de Seraing témoignant devant la caméra vidéo des Dardenne à leurs débuts (1974-1978), voix de résistants wallons (*Le Chant du Rossignol*, 1978), voix d'ouvriers qui se remémorent la grande grève de 1960 (*Lorsque le bateau de Léon M descendit la Meuse pour la première fois*, 1979), voix du responsable du journal clandestin des usines Cockerill à Seraing (*Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler*, 1980), voix entendues sur les ondes des radios

libres européennes (*R... ne répond plus*, 1981), voix de polonais émigrés à Liège (*Leçons d'une université volante*, 1982), voix du dramaturge Jean Louvet (*Regarde Jonathan Jean Louvet, son œuvre*, 1983). Entre leurs premiers pas comme vidéastes et la refondation de leur cinéma de fiction (à partir de *La Promesse* en 1996) au tournant des années 1970-1980, les frères Dardenne ont mené une réflexion politique autant que formelle sur les media vidéo et radiophonique comme outils non seulement d'expression mais également d'élucidation des voix en démocratie. Notre hypothèse est que ce moment de leur œuvre éclaire un trait profond de leur cinéma ; une préoccupation pour la manière dont l'humanité se mire dans ses voix : fragiles, vulnérables, intrépides, haineuses parfois, ou spirituelles. Dans les films des Dardenne, la voix est le lieu d'une alternance que le philosophe américain Stanley Cavell nomme « sceptique » entre les occasions de succomber au doute, de s'ignorer soi-même, de nier l'autre, de parler en dehors de nos jeux de langage (la langue du parti, de l'idéologie, ou simplement de l'annihilation d'autrui) et les occasions de se rattraper, de reconnaître les autres, le monde, en se faisant les auteurs de nos propres mots. Car Cavell l'a montré dans *Les Voix de la raison* : le scepticisme menace profondément la voix.

« Nous suffoquons étouffés par la pomme à demi avalée de la connaissance. Être humain, serait-ce très exactement être incapable d'avalier la pomme comme de la recracher ? Les hoquets de la voix humaine, disons le sanglot et le rire, seraient-ils la meilleure preuve de l'humain ? »¹

- 2 Luc Dardenne, qui a été formé à la philosophie à l'Université de Louvain par le disciple de Lévinas, Jacques Taminiaux, fait écho à cette pensée wittgensteinienne de Cavell dans son récent ouvrage philosophique, *Sur l'affaire humaine*, révélant ainsi que l'une de ses ambitions centrales est bien de réfléchir les conditions d'une mise en relation des voix humaines.

« À hue et à dia dans les propositions du *Tractatus* de Wittgenstein. Nos mots sont les limites de notre monde. Il n'y a pas d'autre monde. Nous sommes les mots, nous sommes le monde, nous sommes le tout. Rien en dehors de lui ! Impossible d'en sortir ! Nous voulons en sortir ! Pourquoi ? Pour chercher quoi ? Nous n'avons rien perdu. Tout est là, il suffit de bien diriger nos mots. Pourquoi ne le faisons-nous pas ? Pourquoi nous obstinons-nous à mal tenir nos mots ? Pourquoi les laissons-nous s'emballer, se précipiter en dehors du monde ? Pourquoi ? Pourquoi vivons-nous avec le sentiment d'avoir perdu quelque chose qui serait hors du monde ? D'où provient ce sentiment ? »²

- 3 « Être à plusieurs ! »³, quitter ce que Luc Dardenne appelle plus loin le « long monologue (nietzschéen) qui ne croit plus à la conversation, une parole de plus en plus pleine d'elle-même, occupée à dissoudre la solitude du mortel »⁴.
- 4 Le sentiment que nos mots sont « en exil », privés de sens, et qu'il faut nous réapproprier notre propre voix pourrait être un mobile commun de la philosophie de Stanley Cavell et du cinéma des frères Dardenne. Ludwig Wittgenstein parlait de « ramener les mots de leur usage métaphysique à leur usage ordinaire »⁵. Cavell vise le « retour de la voix à la philosophie »⁶. Il prolongera dans son livre, *Cities of Words*, l'ambition perfectionniste de Platon dans *La République* de construire une cité « en paroles », à l'image de l'idée du bien et du juste ; mais aussi l'effort pour réfléchir les conditions d'une « conversation démocratique »⁷.
- 5 Nous tenterons de montrer que dans les films et les textes des Dardenne entre 1978 et 1982 chemine une réflexion sur les voix et leur mise en relation qui demeure jusqu'à aujourd'hui l'aiguillon de leur cinéma. « Regarder comment être humain, non pas en

général, mais dans les situations concrètes et extrêmes que la société construit aujourd'hui »⁸, disait Luc Dardenne en 2000 dans son journal, après avoir réalisé avec son frère les deux chefs d'œuvre fictionnels que sont *La Promesse* (1996) et *Rosetta* (1999, palme d'or à Cannes). Les fictions des Dardenne saisissent leurs personnages dans des moments de crise, d'étouffement social, de menace même de disparition, et les accompagnent vers une naissance ou une renaissance à la moralité. Ce cinéma de fiction à la tonalité morale unique prend son départ dans une réflexion sur la voix militante, ouvrière ou résistante. Il est parcouru par une question que Cavell exprimait dans sous la forme du refus d'une opposition trop simple entre voix privée et voix publique.

« L'alternative à parler en mon propre nom à titre représentatif n'est pas de parler en mon nom à titre privé, mais n'avoir rien à dire, être, pas même muet : sans voix »⁹.

- 6 Les Dardenne n'ont de cesse de sonder cette particularité de la voix humaine qui tient à sa structure de revendication ; « *claim* », comme l'explique Cavell dans *Les Voix de la raison*, en citant la « voix universelle » du jugement de goût chez Kant. Leurs films montrent comment s'instaure entre voix individuelle et cité de paroles une réciprocité constituante. L'individu se projette par sa voix dans la communauté et au-delà dans l'universel. Et cette projection lui donne une voix tout court (ni privée ni publique). Les personnages des Dardenne se battent pour exister socialement, pour avoir une voix dans une société qui isole, esseule, ou dresse les individus les uns contre les autres. Depuis leurs portraits vidéo de militants wallons les Dardenne déploient ce paradoxe de la voix humaine dans leur cinéma et leurs écrits. Qu'est-ce qui fait qu'une personne peut parler en son nom propre, échapper au langage idéologique qui écrase les complexités du réel, défendre ses engagements et transmettre le sens d'un combat ? Qu'est-ce qui fait qu'une voix porte au-delà d'elle, est entendue ou pas ? La trajectoire morale du personnage de Sandra dans *Deux jours, une nuit* (2014) est toute entière contenue dans les mésaventures de sa voix ; étouffée au début du film, quand la jeune femme se résigne face à son licenciement, puis cassée et douloureuse (l'héroïne portant souvent sa main à sa gorge) lorsqu'il lui faut prendre la parole et parler en son nom pour solliciter un à un l'appui de ses collègues, pour constituer une communauté de voix (ici, de votants) qui seule permettrait la réintégration de Sandra à son poste. Marion Cotillard, qui a plusieurs fois changé sa voix pour des films jusqu'à de véritables prouesses (*The Immigrant* où elle parle anglais avec un accent polonais, *La Môme* où elle est Piaf, mais aussi *Lady Macbeth*), a raconté¹⁰ comment elle a effacé son accent parisien, travaillé la répétition des mêmes mots et de la même demande presque hypnotique, cherché un phrasé presque endormi et faible en modifiant le tempo de sa voix, guidée en cela par les indications précises des Dardenne.
- 7 La réflexion sur la voix qui a conduit les frères Dardenne de la vidéo au cinéma et du documentaire à la fiction n'a cessé d'articuler les questions formelles (quel médium permettra d'exprimer le paradoxe de la voix ; de mettre les voix en relations aussi ?) et politiques (quelle alternative à la théorie marxiste de l'histoire ?). Nous tenterons d'en saisir quelques moments. Tout d'abord, le tournant décisif des années 1970-1980.

Le premier cinéma en vidéo des frères Dardenne : voix individuelles et mémoire collective

- 8 Si les documentaires vidéo réalisés par les Dardenne entre 1978 et 1983 ont été sauvegardés et édités¹¹, tel n'est malheureusement pas le cas des bandes vidéo réalisées avant 1978. L'entretien accordé par les Dardenne à René Begon en mai et juillet 1977 dans le cadre d'un mémoire de licence en Arts de diffusion de l'Université de Liège sur le collectif *Dérives*¹² et celui qu'ils nous ont accordé pour le Festival International de Films de Fribourg¹³ permettent cependant d'imaginer la démarche qui a présidé à ces premières réalisations des Dardenne. Deux textes philosophiques de Luc Dardenne datant de cette époque charnière éclairent également la production des frères Dardenne à cette époque : « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » (1981)¹⁴ et « Pologne : l'illusion totalitaire » (1982)¹⁵. En puisant également quelques éléments dans les fictions ultérieures des frères et les deux livres récents de Luc Dardenne (*Au dos de nos images*¹⁶ et *Sur l'affaire humaine*) on peut poser à ce corpus de films et de textes de 1977-1982 trois grandes questions :
- 9 Tout d'abord, comment articuler portraits individuels et construction d'une mémoire collective du monde ouvrier wallon ? Comment chemine, dans le premier cinéma en vidéo des Dardenne, une critique en cinéma du marxisme et l'utopie d'un « foyer » où les voix communiquent ?
- 10 Ensuite, comment la réflexion des Dardenne sur le médium vidéo, mais aussi sur les radios libres et les journaux clandestins, fait écho à un questionnement plus vaste sur l'expression des voix et les moyens de la filmer ou la « cadrer » : de l'enregistrement des voix à leur écriture dans le documentaire.
- 11 Enfin, comment les Dardenne construisent-ils les relations entre les voix des personnes filmées et la voix hors champ du commentaire ? Comment mettent-ils en scène leur confrontation en vue de l'élucidation dans le film du rapport des voix au monde, aux autres, à soi ?
- 12 Cette exploration vise à dépasser le sentiment d'une opposition entre les paroles de militants recueillies dans ces vidéos documentaires et le silence ou l'asphyxie qui caractériseraient les personnages de fiction des Dardenne, en direction d'un travail continu sur les aventures et mésaventures de la voix humaine ; ses échecs, ses ratages, ses empêchements. Un modèle de film-forum ou de « cité de paroles » semble au contraire parcourir l'œuvre des Dardenne.
- 13 Le dispositif et la forme des premiers films documentaires des Dardenne est l'expression de multiples tensions, comme autant d'antinomies qu'ils ne cherchent pas à résoudre, mais plutôt à déplier. Elles donnent raison à Philippe Reynaert commentant la démarche « modeste et efficace » des réalisateurs de *R... ne répond plus* qui font entendre des affirmations contradictoires sans les réduire ; « car enfin, élucide-t-on jamais un phénomène aussi complexe que celui de la communication sans verser dans le terrorisme des postulats ? »¹⁷.
- 14 Dans l'entretien qu'ils nous ont accordé pour le FIFF en 2013, Jean-Pierre et Luc Dardenne racontaient la création du collectif *Dérives* en 1975, et le projet de mettre en relation des personnes vivant dans un même quartier (les « mettre en groupe ») et filmer leurs voix avec une vidéo légère (portapak).

- 15 Jean-Pierre Dardenne : « On essayait de faire comme Gatti : des ateliers de création avec des enfants, des moments de réunion autour de spectacles qu'on avait conçus, des portraits de gens de la cité. Et de filmer tout ça en vidéo. On n'avait pas de table de montage. Donc on faisait ce qu'on a appelé des portraits "à la gâchette", tournés-montés ».
- 16 Luc Dardenne : « [...] On demandait aux gens de nous raconter un moment de leur vie où ils se sont opposés à quelque chose ; où ils se sont battus pour davantage de justice, quel que soit le domaine. Par exemple, on avait un type qui avait émigré de Hongrie en 1956, un curé qui avait lu une lettre qu'il avait écrite en 1960 contre l'évêque pour soutenir les grévistes (on l'a repris dans notre film sur la grève de 1960, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*). [...] Et, tous les dimanches, on montrait ce qu'on avait filmé dans une maison du peuple, dans une salle paroissiale ou dans un garage. Les gens qui avaient été filmés venaient se voir et se rencontrer. Notre idée c'était : les gens sont mis en série (comme le disait Sartre...), on va essayer de les mettre en groupe, de créer des lieux de rencontre. On a réussi en partie une fois, dans la cité des Fagnes, à Engis. C'était en 1974-1975. Effectivement, des gens se sont rassemblés pour créer [...] une maison des jeunes. Ils n'avaient aucun lieu de rencontre, à part le dancing du dimanche »¹⁸.
- 17 À la cité des Fagnes (Engis), puis à la cité du Val-Potet (Seraing), les Dardenne avaient mis en place une méthode répondant à la nécessité de filmer sans pouvoir monter leurs bandes. Ils interrogent, enregistrent (Luc au son et Jean-Pierre à l'image), et projettent dans un lieu commun. C'est la révolution permise par le médium vidéographique, dont les bandes ne se développent pas : la possibilité de donner aux gens à entendre et « voir » leur voix. La première tension, au cœur du travail d'animation vidéo des Dardenne dans les cités ouvrières de la région de Seraing, concerne l'articulation entre les individus filmés et le collectif visé : comment construire du collectif à partir de ces « bandes individuelles » sans disposer comme certains autres groupes vidéo belges d'une diffusion sur une télévision communautaire par exemple ? Les Dardenne ont cherché d'abord un tel espace de diffusion et d'écoute commune ; cherché à aménager la rencontre des voix à l'extérieur du film. Cette tension se déplacera à l'intérieur de l'écriture du film lorsque les Dardenne commenceront à monter leurs bandes vidéos (à partir du *Chant du Rossignol*) et chercheront à produire des films visibles non plus seulement sur les lieux de leur tournage. La rencontre des voix devient alors un enjeu d'écriture du film, engageant l'équilibre entre les différentes voix qui se font entendre : voix des personnes présentes dans le plan, et voix hors champ du commentaire.

Des « bandes individuelles » aux vidéogrammes écrits et montés

- 18 Une tension féconde naît, dans ces premières vidéos des Dardenne, de l'ambition de travailler à la mémoire du monde ouvrier wallon à travers des portraits et des voix singulières d'individus qui ne parlent pas le langage d'un syndicat ou d'un parti. Si les bandes vidéos à la gâchette visent à produire du collectif au moyen d'un travail de vidéo animation, les films réalisés par les frères Dardenne après 1979 sont quant à eux portés par une interrogation sur le sens des luttes collectives et des combats pour la justice conduits dans la région de Seraing depuis 1936 (résistance au fascisme espagnol puis à

l'occupation allemande, syndicalisme, etc.). Le paradoxe (apparent) est que pour témoigner de ces luttes collectives, les Dardenne en appellent à des hommes et des femmes dont le discours est marqué par la perte ; par un sentiment d'éloignement du sens de leur lutte, par des doutes qui les isolent. Ils ne filment pas la parole syndicale, la parole militante, mais des voix de personnes qui ont fait un pas de côté ; celle de l'ancien syndicaliste qui occupe sa retraite à la construction d'un bateau (Léon M.), celle de l'ancien responsable du journal clandestin des usines Cockerill, exclu du syndicat et isolé (Edmond).

« 8 sur 10 des gens qui participent au film de 1960 sont plus ou moins (et on les prend dans ce sens) des dissidents du langage officiel du syndicat ou de la IVème Internationale »¹⁹.

- 19 Les Dardenne n'ambitionnent pas de réaliser des films historiques, comme ils l'expliquent à René Begon. *Lorsque le bateau de Léon M...* n'est pas davantage un film sur la grève de 1960 que *Le Chant du Rossignol* un film sur la résistance en Wallonie. Ils filment « une parole qui est liée à une existence concrète »²⁰, et interrogent l'expérience qu'elle convoque, le sens d'un combat passé. Dans l'entretien FIFF 2013²¹, Jean-Pierre Dardenne se souvient que c'est l'ambition de travailler à la mémoire du monde ouvrier wallon qui les a mis en mouvement, et le sentiment qu'il n'existait rien de sérieux sur le sujet. Cependant, très tôt ils ont choisi de donner la parole à des marginaux et de « réfléchir sur des expériences non abouties »²². Les vidéogrammes des Dardenne s'attachent à des voix singulières car ils s'intéressent au « sens vécu » des événements passés qui « a été gommé très souvent »²³, et non aux discours que ces voix pourraient tenir ou porter. Ce n'est donc pas leur parole même, mais bien la voix des militants dans leur matérialité qui est au cœur des vidéos documentaires. Ce poids donné à la parole individuelle et par-delà à la voix est solidaire d'une critique du langage idéologique qui fige le sens des événements passés.

« Les gens qu'on va trouver, si par ailleurs ils représentent une institution, quand nous on va les trouver, ce qui nous intéresse, c'est qu'ils parlent au nom d'eux-mêmes et pas au nom de leur organisation. Cela c'est un langage qui ne nous intéresse pas »²⁴.

- 20 Les Dardenne ne filment pas des voix représentatives mais des individus en train de s'interroger sur leur expérience et le sens de leur engagement, en leur nom propre. Leur geste de cinéastes est intrinsèquement politique. Il entre en résonnance avec la citation de Ernst Bloch en exergue de *Pour que la guerre s'achève...* : « Ce sont des isolés qui commencèrent à protester : cela n'a rien d'étonnant. Il devait en être ainsi car le groupe lui-même reste longtemps solidaire. » Il recèle aussi une critique du discours marxiste.

« Notre conception de l'histoire du mouvement ouvrier vient de nos critiques vis-à-vis du marxisme. La critique principale serait de dire qu'il avait conçu l'histoire comme entièrement rationalisable, alors qu'en fait il existe même au niveau de l'analyse économique et de la lutte des classes des zones d'indétermination [...], ce que Castoriadis appelle un imaginaire social. [...] Au contraire, l'histoire devrait plutôt être conçue non pas comme l'espoir de posséder une théorie complète de l'histoire, mais justement de viser les individus, les hommes dans leur capacité d'autonomie. [...] C'est à ce moment-là que l'expérience des individus, ce qu'ils disent, ce qu'ils ont vécu, cela devient important »²⁵.

Langage révolutionnaire, langage idéologique et « recherche d'autonomie »

- 21 À 22 et 26 ans les frères Dardenne considèrent que « dans la situation actuelle, un langage révolutionnaire est devenu l'idéologie de différentes bureaucraties (notamment à l'Est) »²⁶. Cet échec du langage révolutionnaire devenu idéologique implique de réfléchir à de nouvelles formes de résistance, et cela passe par le fait de prêter l'oreille aux voix individuelles.
- 22 « Essayer de voir comment les individus racontent ce qui s'est passé, comment ils se sont inscrits dans le langage révolutionnaire, [...] ont mené leur combat de manière plus concrète et finalement n'ont jamais cru à la révolution totale »²⁷.
- 23 Le commentaire de *Lorsque le bateau de Léon M....* s'en prend aux « fantômes du langage révolutionnaire » : « la classe ouvrière porteuse de la révolution, la dictature du prolétariat, [...] ». Les individus que les Dardenne interrogent ne se glissent pas dans un langage idéologique tout fait. Par le langage, et en rapportant leur expérience de militants, ils recherchent une certaine autonomie. Les Dardenne filment cette quête d'autonomie chez leurs interlocuteurs et la donnent à entendre en miroir dans leur commentaire. Tout se passe comme si le film lui-même intériorisait ce processus d'autonomisation des voix, et comme s'il s'agissait d'acheminer cette quête finalement chez le spectateur lui-même.
- 24 « La réflexion sur l'expérience doit conduire à l'acquisition d'une autonomie. Pour moi, ce doit être le but de tout art, de toute parole... Manifester cela, c'est important, même si cela doit être désigné comme utopie par ceux que cela gêne »²⁸, disait Luc Dardenne en 1977.
- 25 Dans *Leçons d'une université volante*, une famille d'émigrés polonais en Belgique est attablée le 20 janvier 1982 autour d'un poste radio diffusant les mensonges de la propagande polonaise sur le peuple qui aurait accepté joyeusement l'augmentation du prix des denrées de première nécessité (Leçon 4). La structure même de ce film tend à montrer que le témoignage de voix individuelles est porteur de « leçons » politiques réelles.
- 26 « La communication d'une expérience individuelle peut remettre en question certains préjugés, certains automatismes politiques »²⁹.
- 27 La pluralité des voix qui se font entendre dans les vidéos documentaires des Dardenne est en elle-même une réponse, à la fois politique et de mise en scène, aux dictats du langage idéologique. Les Dardenne construisent et mettent en scène des voix individuelles qui donnent corps à de réels personnages. Que l'on pense à Edmond, le fondateur du journal clandestin « La voix ouvrière » dans les usines Cockerill entre 1961 et 1969. Filmé en plan américain comme un vieux cow-boy dans la ville de Seraing, le regard rivé vers la caméra il raconte ces « années harassantes, mais aussi les années les plus exaltantes de notre vie. Nous avons fait plus qu'exister ; nous avons réellement vécu », dit-il. La voix d'Edmond sourd d'un corps un peu lourd d'ouvrier, portant fièrement sa tenue de travail d'antan (blouson de cuir et chapeau noir), aux gestes maladroits mais au discours clair, et même emprunt d'une certaine éloquence de discoureur. Cette voix qui associe aller à l'usine et aller à la guerre est encadrée par la voix de Luc Dardenne lisant le commentaire et des bruits de bombardements. L'image, les bruitages, le montage en font un personnage à

part entière, dont le discours fait écho au passé résistant de la région de Seraing et aux questions que les jeunes cinéastes posent pour l'avenir.

La voix mise en scène

- 28 Dans les vidéos documentaires des Dardenne les voix sont progressivement, de plus en plus, mises en scène. Dans *Le Chant du Rossignol* (1978), sept résistants sont filmés assis de face. On aperçoit dans le plan l'épaule et la tête de Luc Dardenne de dos, qui les interroge. Le dispositif d'entretien est interrompu par des séquences de déambulation de la caméra dans la ville de Seraing avec un commentaire qui fait le lien entre la résistance et le syndicalisme ou bien qui interroge le sens des luttes passées : « Le chant du rossignol porte ces mémoires vers aujourd'hui, mausolée des combats et porte-voix d'hier ». La voix des cinéastes se fait entendre, s'expose comme tiers articulant et relançant les témoignages, avec ses propres questions. « Lorsque le rossignol s'envole hors du territoire de la chronique, son chant peut devenir une écriture, témoignage d'une attitude qui reste à travers le temps, d'une passerelle possible entre deux générations réunies par le film mais séparées par quarante ans d'histoire ».
- 29 Dans *Lorsque le bateau de Léon M...* (1979), les cinéastes mettent en scène la voix d'un homme faisant retour sur son activité de militant. Cette voix en appelle d'autres ; celles de témoins postés dans des lieux symboliques de la grève (la poste, une place, une rue...). S'installe dans le film une dialectique émouvante entre la voix du militant d'hier, celle des jeunes cinéastes qui s'interrogent sur le passé militant de leur région, et les voix des tiers témoignant devant la caméra. Le commentaire poétique fait même exister une figure abstraite désignant les militants : « l'homme du possible ». Sa voix intériorise la confrontation des voix antagonistes des militants d'hier et d'aujourd'hui : « Cet homme du possible qui, le 21 décembre 1960 avait pris la parole sur cette place et avait marché dans ces rues, est-ce vers lui que navigue le bateau ? Question que Léon M. pose à la mouette et au fleuve ». Le même commentaire fait parler la mouette et le fleuve, symboles de l'utopie et du réel : « Que dit le fleuve ? Qu'il coule entre les rives de la réalité et que sur ces rives, l'homme du possible a disparu. Que dit la mouette ? Que le rêve de l'homme du possible a quitté les images d'archive pour continuer son voyage vers le futur ».
- 30 Dans *Pour que la guerre s'achève...* (1980), la mise en scène de la voix fait l'objet d'un aparté comique à la fin du film. Jean-Pierre Dardenne lance hors champ : « On recommence, Edmond ! » à son personnage qui se fige soudain dans sa marche. Les Dardenne ont évolué vers une écriture de plus en plus apparente des voix, et une construction de plus en plus complexe de leur confrontation. Ils ont souvent raconté la gêne qu'ils ressentaient à mettre en scène les voix de leurs interlocuteurs au point de se heurter aux limites de l'exercice documentaire. C'est une des raisons qui les a conduit vers la fiction, comme l'explique Jean-Pierre Dardenne dans l'entretien FIFF 2013 :
- 31 J.-P.D.: « Quand on faisait nos documentaires, on dirigeait énormément. On a toujours eu un rapport... de construction au documentaire. Si on regarde comment on a fait le film sur Léon M., on est toujours allé le voir, et on l'a toujours filmé, en se disant que ce qu'on filmait, on l'intégrerait dans quelque chose qu'on construirait. Ça, c'était l'influence de Gatti. On lui disait : “ On va filmer la mise à l'eau. On te filmera de dos sur la Meuse. Et tout au long de ton voyage sur la Meuse, on appellera des témoins qui raconteront des moments de la grève ”.

- 32 É.D. : Une manière de faire fictionner les documentaires ?
- 33 J.-P.D. : Oui. On nous disait souvent : “ Les gars, on voit que vous avez travaillé avec Gatti ”. C’est vrai »³⁰.

Des voix et des temps réunis en un lieu, ou « forum »

- 34 La troisième tension inhérente au projet documentaire et vidéographique des Dardenne est temporelle : quelle place donner aux voix du passé ? Les Dardenne ont choisi de mettre en scène les voix au présent, plutôt qu’utiliser des archives. Plus précisément, ils veillent à encadrer les documents d’archive (archives visuelles et sonores ; comme un discours de syndicaliste pendant la grève de 1960 dans *Lorsque le bateau de Léon M.*, des archives des radios clandestines pendant la seconde guerre mondiale dans *R... ne répond plus*, ou des archives des bombardements accompagnant les récits d’Edmond dans *Pour que la guerre...*) d’enregistrements au présent. Quand ils utilisent de telles archives, c’est pour en interroger leur statut d’« ombres de la caverne » trompeuses ou de mausolée. Que sont devenues les images des caméras qui filmaient la grande grève de 1960, demande le commentaire de *Lorsque le bateau de Léon M.* ? :

« À Anvers, l’œil de la caméra voyait. À Bruxelles, il voyait. À Charleroi, il voyait. [...] Que faisaient en 1960 ces caméras qui cadraient l’insurrection. Où allaient leurs images ? Dans les fichiers de la sécurité d’état ? Dans les archives pour commémorations en tous genres ? [...] Peuvent-elles être autre chose que la résurrection d’une insurrection passée, venant contresigner l’acte de décès de toute insurrection aujourd’hui ; le retour d’une histoire exemplaire lorsque cette histoire a quitté notre réalité. Ou est-elle une balle de plus tirée contre l’insurgé ? »

- 35 Les Dardenne se soucient de mettre en rapport des voix témoignant du passé d’une manière qui figure et projette leur sens pour l’avenir. Le dispositif très singulier de leurs films vise à créer cette alchimie complexe des voix qui fabrique une « mémoire » tout autant qu’elle écrit le présent et l’avenir de la région liégeoise. Le dialogue et la mise en relation des voix s’ancre dans un espace qui devient le véritable point de rencontre du passé, du présent et de l’avenir : le fleuve qui occupe plus de la moitié des plans de *Lorsque le bateau de Léon M.*, la ville de Seraing omniprésente sous les pas des résistants du *Chant du Rossignol* et d’Edmond. Tout se passe comme si chaque film cherchait son « forum » : le point de rencontre visuel où se rassemblent la pluralité des temps et des voix qu’il convoque. Aux lieux les Dardenne confient un rôle de rassemblement, de réunion et d’échange des voix. Ainsi, chacun des cinq portraits d’émigrés polonais en Wallonie de *Leçons d’une université volante* débute par le même plan décliné : une voix se présente (nom, lieu de naissance, nom des parents, date d’arrivée en Pologne) en promenant son doigt sur une carte de la Pologne étendue sur une grande table.

Les radios libres, media d’une nouvelle mise en relation des voix ?

- 36 La tension fondamentale entre enregistrement de voix individuelles et construction d’une mémoire collective dans les vidéos documentaires des Dardenne ouvre un champ d’interrogations sur le médium cinématographique. Cette interrogation a rencontré pour les Dardenne la découverte de la vidéo légère (l’unité portapak avec magnétophone intégré, dont ils ont appris le maniement en observant l’opérateur de Gatti, Ned Burgess),

puis des possibilités du montage à partir de 1978. Dans l'entretien qu'ils nous ont accordé pour le FIFF, ils racontent l'enthousiasme de toute une génération pour la vidéo, porteuse des rêves de démocratisation de la création (tout un chacun peut s'approprier le médium, le processus comptera davantage que le produit). En 1977, lorsqu'ils s'entretenaient avec René Begon, les Dardenne se posaient mille questions sur ce nouveau médium. Trois ans plus tard, en 1981, après avoir réalisé un grand nombre de portraits à la gâchette et déjà trois vidéos documentaires montées, les Dardenne se sont lancés dans une enquête sur le mouvement européen des radios libres qui a considérablement nourri leur approche de la vidéo. Cette enquête a donné lieu à un film, *R... ne répond plus*, ainsi qu'à la série de notes de Luc Dardenne intitulées « Notes d'un visiteur du Monde des Radios Libres ». Les questions sur l'écriture et la mise en relation des voix, la possibilité d'atteindre ou de réintroduire du réel, adressées à cet autre médium porteur de mythes sur le pouvoir d'action et de communication des radios, ont nourri en retour leur mise en scène vidéographique.

- 37 Le titre du film témoigne du fait que les Dardenne entendent d'abord poser au médium radiophonique la question des liens qu'il entretient avec le réel : rapport d'expression, mais aussi d'interpellation et de transformation du réel. Tout se passe comme si le médium radiophonique se trouvait dépositaire des questions que leur travail pose indirectement au médium vidéo et à la mise en scène cinématographique depuis 1974. Alors que les Dardenne exposaient en 1977 leurs insatisfactions à l'égard de leur propre usage du médium vidéo, accusaient leur propre impréparation (« On ne s'est posé des questions sur la vidéo qu'après »³¹), se reprochaient de ne pas avoir su proposer un « cadre défini » dans lequel les personnes interrogées prennent la parole, ils observent et interrogent dans *R... ne répond plus* de l'extérieur le cadre fourni par les radios libres : le rapport avec les auditeurs, l'animation des émissions, le relai pris par les reporters sur place, etc. Ils peuvent, en outre, ajouter à la réflexion sur les voix une attention sensible aux timbres, aux tonalités des voix et à leur enregistrement radiophonique, aux accents et aux sonorités de chaque langue, aux intonations des animateurs, à l'émotion des auditeurs à l'antenne, à la poésie des mots du peuple. Dans ce film, les Dardenne inaugurent d'ailleurs une collaboration essentielle avec Jean-Pierre Duret, qu'ils ont rencontré par l'intermédiaire de Gatti, et qui a fait le son de tous leurs films depuis celui-ci. Les Dardenne ont souvent témoigné de ce qu'ils doivent à son travail exceptionnel sur la matérialité des voix³². Pour la leçon de cinéma donnée par les Dardenne au Festival de Fribourg en mars 2014, Jean-Pierre Duret a adressé un brillant témoignage de leur collaboration et du travail minutieux mené sur la voix avec les acteurs :

« Ce que j'ai appris avec les frères en travaillant avec eux [...] c'est d'abord l'obstination à aller au bout de chaque scène, de la travailler, de la remettre en question, de la laisser venir. Que le jeu de l'acteur est le résultat d'une vérité qui vient de la prise en compte par son corps de la situation à jouer, que presque rien ne vient de la tête, que ce sont les gestes à faire qui vont inscrire la justesse des voix, des regards, de l'émotion ressentie, et qu'on peut recommencer sans que ça s'épuise. C'est un travail difficile, exigeant. Dans la bravoure qui naît de la répétition de la scène, de cette contrainte où on perfectionne sans arrêt le rythme, où s'ajuste le travail de l'équipe, où l'on inscrit et comprend de mieux en mieux ce qui se cherche, vient petit à petit un ancrage, des échappées belles, de l'abandon. Autrement dit, faire confiance que ce qui sans arrêt est remis sur le métier, va atteindre en un moment imprévisible un lieu où tout se relie, où le plan séquence devient un torrent de vie, de concentration, où rien n'est gratuit et où tout est donné ».

- 38 Dans *R... ne répond plus*, le plaisir des cinéastes à faire entendre la matière des voix radiophoniques est sensible. Dans chacune des sept radios visitées - Radio Popolare et Studio 105 (Milan), Radio Contact et Air Libre (Bruxelles), Radio Chat Noir (Zurich), Radio Verte Fessenheim (Strasbourg), Radio Grüness Fessenheim (Freiburg), les Dardenne questionnent la portée politique de ces voix, et l'articulation de la radio aux luttes réelles ; qu'il s'agisse d'informer (comme Radio Fessenheim crée après le démarrage de la centrale nucléaire pour relayer les actions des opposants censurées par les médias officiels), de relayer des transformations (comme Radio Popolare faisant des reportages radio dans une manifestation en 1977 devant la Scala de Milan) ou de les produire. Car, un réparateur de postes radio l'annonce en ouverture du film : « Faire de la politique fut d'abord une affaire de voix. Faire de la radio fut d'abord une affaire politique ». Les séquences documentaires sont liées par des intermèdes mettant en scène des personnages fictifs, « les K », « envoyés de l'ingénieur », qui se transmettent des messages cryptés sur les ondes à la manière des cibistes (« c'est plus une affaire d'amour, c'est une affaire politique », « le réel refait surface », « le réel ne répond plus »). Luc Dardenne s'en explique :

« Dans ce film, on se pose la question de la voix humaine parce que la politique, c'est ça : c'est des corps qui parlent, qui se contredisent, qui prennent la parole. On était parti de l'idée que les radios libres, c'étaient des groupes de gens qui parlaient, des histoires de militance »³³.

- 39 De leur panorama se dégage le modèle utopique d'une radio d'animation populaire et contestataire, et un constat pessimiste sur le devenir des radios libres progressivement grignotées par les radios commerciales. C'est le sens du brouhaha final.

« On réalisait sur le terrain que les radios libres commerciales commençaient à prendre le dessus ; que peut-être ce qui allait rester de tout cela (alors que c'était un mouvement d'émancipation !) ce serait simplement du bruit. Le bruit allait peut-être gagner sur l'information. C'est pour cette raison qu'on laisse le studio vide à la fin du film, avec les voix qui commencent à se mélanger »³⁴.

- 40 Le détournement de la radio libre vers la radio commerciale a pour effet de faire disparaître le réel. Nos sociétés font disparaître le réel et ses complexités ; la radio est-elle le médium qui peut les réintroduire ? Comment transmettre du réel ?

Circulation des voix, critique de « l'illusion totalitaire » et éloge du discontinu

- 41 Si les Dardenne ont cherché dans les radios libres l'idéal de militance qu'ils interrogeaient dans leurs premiers films, ils en espéraient aussi, peut-être, des réponses aux questions qu'ils se posaient sur la circulation et la mise en commun des voix. Une utopie dont Luc Dardenne sonde dans ses « Notes » philosophiques :

« La radio est devenue une sorte d'arbre à palabres où l'important n'est pas d'aboutir à une conclusion mais bien que la parole circule, qu'elle ne soit pas stockée, retenue dans l'individu [...] et qu'au bout de cette incessante circulation se crée un espace public, [...] qu'existe un foyer de l'opinion publique. Cette opinion qui n'est monolithique, unidimensionnelle que lorsqu'elle cesse d'être publique et devient idéologie »³⁵.

- 42 Ils sont partis, en 1974, du projet de « mettre en contact différentes approches de la cité, mettre des personnes en communication sur des questions dont on ne parle pas généralement »³⁶, d'atteindre des groupes sociaux qui n'avaient pas la parole dans les

médias officiels. Il entrait dès cette époque dans leur méthode de construire un « foyer », une « cellule vivante »³⁷, un lieu de rencontre pour ces paroles. Donc leur projet fut d'emblée solidaire d'une critique de l'état des voix en régime autoritaire.

- 43 Cette critique chemine dans *Leçons d'une université volante* où chaque témoin fait état à sa manière du musèlement de la Pologne depuis le coup d'état de Jaruzelski. Luc Dardenne l'a prolongée dans l'article intitulé « Pologne : l'illusion totalitaire et la réalité de la division » en 1982³⁸. Son analyse de l'affirmation idéologique de l'unité totale de la société qui caractérise l'illusion totalitaire le conduit à considérer les accords de Gdansk (août 1980) comme une première brèche dans l'édifice unitaire illusoire. Dans chacun de ses actes fondateurs, le syndicat Solidarnosc signifie l'état de division de la société polonaise ; comme par l'édification un monument aux ouvriers grévistes de Gdansk morts en 1970. Dans cette lumière, le coup d'état du 13 décembre 1981 apparaît comme la réaffirmation par la force du fantasme totalitaire d'indivision de la société ; illusoire car elle produit de nouvelles divisions. Le fantasme de l'unification des voix a conduit en Pologne à l'étouffement de la contestation portée par Solidarnosc. Forts de ces analyses politiques, les Dardenne visent au contraire par l'écriture vidéo à créer un forum des voix, hétérogènes et irréductibles.

- 44 Les Dardenne attendent du médium vidéo de « sortir du langage politique conçu comme un face à face entre une théorie révolutionnaire et une réalité devant être transformée »³⁹. Nul doute que le modèle d'Armand Gatti, consistant à partir du vécu des gens pour « remettre en question (dans ses pièces) la bonne conscience de la gauche »⁴⁰ fut pour eux déterminant. Il impliquait de considérer le film non comme le moyen de transmettre une vérité mais de chercher le sens de l'expérience racontée. Cela supposait de créer un espace pour l'écoute de ces voix, de les mettre en scène de manière à préserver leur hétérogénéité.

« Hétérogénéité des discours : les spectateurs vont être confrontés à une parole à laquelle nous avons laissé son altérité, en ne la gommant pas par un commentaire. Elle garde son caractère de différence »⁴¹.

- 45 À la volonté totalitaire d'aplanir les différences et les divisions sociales, les Dardenne opposent une valorisation du discontinu, de ce qui permet de reconnaître l'autre et soi comme séparés. Dans *Sur l'affaire humaine*, Luc Dardenne revient sur cette opposition entre continu et discontinu, qu'il conçoit comme structurante dans l'existence humaine :

« Chaque fois que l'individu adulte perdra une continuité acquise au cours de sa vie, il se sentira saisi par la peur de mourir et voudra s'enfermer dans une continuité de la haine de tel ou tel autre identifié comme cause de cette peur. Il en sera de même pour l'être humain en groupe : le groupe comme continuité, équilibre rompu réagira par la peur et la haine, la mise à l'écart, la destruction, la mise à mort de l'autre. Contre ces retours à la continuité, ces refus de la relation, le devenir humanité de l'être humain se gagne à travers l'acceptation de plus en plus grande du déséquilibre, de la discontinuité, du temps »⁴².

Le film comme forum constituant des voix

- 46 Cet éloge du discontinu éclaire, enfin, le statut du commentaire dans leurs documentaires. Son rôle n'est jamais d'écraser mais de relancer le questionnement. Il fait entendre la voix de deux jeunes cinéastes dialoguant avec des individus pour comprendre avec eux le sens de leur combat passé. Leur voix hors champ n'a pas un statut supérieur aux voix « in ». Comme elles, elle chemine vers sa propre élucidation. L'originalité de la

« cité de paroles » que visent les Dardenne dans leurs vidéos documentaires tient au fait qu'elle n'est pas un lieu d'échange de voix constituées, mais bien le nom d'un processus de découverte mutuelle des voix, d'élucidation critique et de construction réciproque des points de vue.

« On ne veut pas par exemple mettre un commentaire qui récupérerait ou qui remplacerait, qui réordonnerait la parole des militants dans un discours supérieur et qui finalement donnerait le sens au film et qui serait le nôtre ou plutôt un discours qu'on aurait emprunté »⁴³.

- 47 Ce commentaire véhicule la « proposition » des cinéastes, le cadre dans lequel les paroles des interviewés se meuvent. C'est en assumant ce point de vue, et en le concevant comme une proposition ouverte à l'échange que les Dardenne construisent leur cité de paroles.

« Trouver une proposition qui ne soit pas un enfermement pour les personnes qui vont parler. Notre point de vue, au départ, c'était que toute proposition [...] c'est prendre le pouvoir, enfermer l'autre dans notre discours. En réalité, le pouvoir on l'avait de toute façon, parce que c'était nous qui maîtrisions la situation, avec ou sans proposition. Au contraire, tu te masques ce fait là quand tu prétends ne rien dire, ne pas intervenir »⁴⁴.

- 48 Les Dardenne, qui se sont très tôt opposés à une vision démagogique du médium qui dit que le réalisateur prend le pouvoir quand il manipule le matériel, ont élaboré dans leurs vidéos documentaires une vision du film comme lieu de confrontation de voix irréductibles qui cheminent vers leur autonomie.

La voix saisie par l'art, et l'exploration du réel

- 49 L'enquête qu'ils ont menée sur les radios libres a sans doute fourni aux Dardenne davantage qu'un modèle de circulation démocratique de la parole ; l'occasion d'une réflexion sur la voix saisie par l'art, comme champ d'« exploration poétique du monde et de soi ».

« Serait précieuse une radio qui construirait avec ses sons une ville, une forêt ou tout simplement une maison, convoquant ceux qui écoutent à la flânerie, à la promenade, aux haltes silencieuses, moments privilégiés d'une exploration poétique du monde et de soi, de leurs correspondances secrètes »⁴⁵.

- 50 N'est-ce pas, en effet, le propre de l'art, d'inviter à une connaissance réflexive du monde, du réel, de soi ; de susciter une reconnaissance ? Et, bien sûr, les Dardenne attendaient de la vidéo une telle exploration du monde. À René Begon, ils disaient que le médium vidéo « permettait d'avoir un rapport un rapport un peu plus profond avec son propre discours, avec les choses, avec les événements »⁴⁶. Alors que Guy Gauthier, en France, concevait à la même époque la vidéo comme un miroir neutre renvoyant presque immédiatement au filmé son image, le confrontant à sa parole pour le faire évoluer vers une conscience plus aigüe de ses problèmes ou de stimuler un débat, les Dardenne se soucient avant tout d'écriture et de forme.

- 51 En outre, le film sur les radios libres permet de mieux comprendre l'esprit dans lequel les Dardenne traitent les voix dans leurs propres films (ultérieurs), et leur poétique de la voix au cinéma :

« [Le 15/02/2000] Le cinéma est trop à l'image de ce qui est, trop et seulement visuel, comme l'a écrit Serge Daney. [...] Les images de nos films peuvent-elles provoquer une faille, un trou dans ce qui est ? Peuvent-elles faire entendre la

sonorité spirituelle d'un regard, d'un geste, d'une voix ? Des films dont la vision serait l'écoute d'une musique qui ramène l'homme vers lui-même »⁴⁷.

- 52 Puis Luc Dardenne cite ce passage de *L'Esprit de l'utopie* d'Ernst Bloch : « Seul le son, cette énigme de la sensibilité, est assez dégagé du monde, est suffisamment objet phénoménal de la fin, pour revenir [...] en tant qu'ultime moment d'accomplissement matériel de la perception mystique de soi, purement gravé dans l'or de la latence humaine réceptive »⁴⁸.
- 53 Une première conclusion provisoire consisterait à dire que se met donc en place entre 1977 et 1982 dans le cinéma et la pensée des frères Dardenne une vision critique de ce qui constitue un forum démocratique des voix. Ils ont cherché une écriture vidéographique capable d'instituer le film en forum de voix élucidant dans l'échange et la rencontre des points de vue leur rapport au monde, à la société, aux autres, à soi. Cette réflexion autour de la voix est au croisement d'enjeux politiques (critique du marxisme), de questionnements sur les possibilités expressives du médium vidéographique (en liens avec la radio d'une part, la mise en scène cinématographique d'autre part) et d'une véritable poétique de la voix qui se développera ultérieurement dans les écrits philosophiques de Luc Dardenne.
- 54 Si cette vision du film comme forum des voix demeurera active dans l'œuvre des Dardenne, on peut penser que la crise de la sidérurgie, la montée du chômage et la crise sociale qui touche le bassin de Seraing dans les années 1980 qui ont fait naître de nouvelles réalités (trafics en tous genres, économie de survie, etc.) et éclore de nouveaux type de personnalités (de jeunes chômeurs esseulés, des travailleurs précaires et mis en concurrence les uns avec les autres comme dans *Deux jours, une nuit*) ont imposé des bouleversements à leur cinéma, qui a progressé vers la prise en compte du silence qui fait son chemin dans et entre les êtres, travaillant à leur séparation.

Silence, écoute et voix

- 55 Les militants, les cibistes, les journalistes radio ou les ouvriers qu'on entend dans les vidéos des Dardenne croient aux vertus de faire entendre *La Voix ouvrière* (titre du journal clandestin des usines Cockerill), à l'utilité d'une radio « passe-muraille » qui traverse les murs des prisons pour porter la voix d'une mère à son fils, aux vertus des paroles des militants sur leur expérience. Un changement essentiel se produit quand les Dardenne passent du documentaire à la fiction : il conduit leur cinéma vers des voix asphyxiées et des personnages silencieux.
- « [Le 07/12/1998] *Rosetta* pourrait être un film muet. Toute son énergie s'est mise en boule pour tenir, pour la maintenir en vie. Il ne reste rien pour sortir une parole. Et puis à quoi ça servirait, de parler ? »⁴⁹
- 56 En 1983, les Dardenne ont consacré un étonnant documentaire au dramaturge wallon Jean Louvet (*Regarde Joanathan*), qui constitue le maillon essentiel, à la fois fragile, complexe et attachant, entre leur production documentaire et leurs premiers films de fiction. Leur réflexion de cinéastes sur la voix est ici mise à l'épreuve de la pensée du dramaturge wallon qui témoigne devant la caméra des frères Dardenne de la manière dont son théâtre raconte la disparition des grandes aciéries et des grandes solidarités syndicales dans la région liégeoise. Les voix des comédiens du Théâtre prolétarien de Louvet, dans des extraits de pièces jouées (*Conversation en Wallonie* et *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*) et celle de Louvet lui-même lisant des extraits *Le Train du bon dieu* portent et creusent la nouvelle de l'extinction de la voix ouvrière. Une mère s'adresse à

son fils devenu professeur et revenu sur les lieux de son enfance : « Regarde, Jonathan, le paysage de ton père. Les hommes se sont absentés... » En parallèle, Louvet assis dans un train s'adresse à Luc Dardenne en pointant les paysages par la fenêtre : « Regarde ! La Wallonie où s'est fait la révolution industrielle s'est désertifiée ! ». La voix, désormais, témoigne dans le film du vide qui progresse, de l'espace qui s'est introduit entre la voix et l'humanité ; de l'écart que l'art devra mesurer et tenter de résorber. « On m'a volé ma voix » dit un intertitre, incrusté sur l'écran. Partout, l'humain est en recul, en repli. L'incrustation suivante dit : « Les trottoirs sont vides, L'arbre est noir, Le mot est solitaire ». L'écrivain poursuit :

« Il n'y a plus de dialogue, je suis dans l'impossibilité de communiquer. Je suis arrivé à ne plus survivre que par une espèce de parole, une circulation de la parole intérieure. Je tombe dans une écriture de flash. On nous a volé la mort. Ma position d'écrivain: tourner le dos à la fable. L'histoire s'arrêtant, je ne peux plus faire ma petite histoire. Comptabilisons ce qui nous reste d'humain ».

57 *Regarde Jonathan* boucle aux yeux des Dardenne leur travail sur la mémoire du monde ouvrier wallon, mais il ouvre aussi sur le temps d'après celui des grandes grèves et des grandes solidarités ouvrières. Ce parfum de fin de monde⁵⁰ qu'il porte ne renvoie pas seulement à l'étiollement du monde ouvrier wallon. Les images presque post-apocalyptiques du film (boxeur filmant sur un ring esseulé, vue d'usines et de gare démantelées), les musiques angoissantes de Penderecki, de Ravel, de Stockhausen annoncent aussi les atmosphères désespérées des fictions des Dardenne et leur peinture de la région sinistrée.

58 En enregistrant l'apparition de nouvelles solitudes dans la région liégeoise vidée de ses industries et de ses syndicats, en s'approchant dans leurs fictions des grandes détresses de l'époque, les Dardenne se frottent depuis *La Promesse* à une variété de silences et de mises en échec de la voix. Les rares échanges verbaux dans *Le Fils* entre Olivier et son apprenti, Francis, qui est aussi le meurtrier de son fils, sont filmés de dos dans la voiture. Francis demandera à Olivier de le conserver en apprentissage, et ses paroles auront la force de demandes de pardon.

« [Le 05/10/2000] Les paroles qu'échangent Olivier et Francis sont rares, presque impossibles. Elles émergent difficilement, presque asphyxiées. Elles disent le silence qui les noue, l'épaisseur, la densité, l'immensité de la nuit dans laquelle ils se trouvent. Perdus, égarés, sous le choc, ne comprenant pas ce qui leur est arrivé, ils parlent encore une dernière fois pour tenter de s'y retrouver, de retrouver l'être humain qu'ils pourraient être, qu'ils furent, dont ils n'arrivent pas à se souvenir mais auquel leurs paroles croient encore »⁵¹.

59 La difficulté n'est plus de faire entendre les doutes des militants d'hier, mais bien les silences de leurs enfants, chômeurs esseulés :

« [Le 03/03/1993] "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire", a écrit Wittgenstein. C'est valable aussi pour l'écriture des dialogues. Ne pas faire dire aux personnages ce qu'ils ne peuvent pas dire. Ils ne peuvent sortir de leur situation pour la dire avec des mots. Ils sont dedans. À nous de leur donner des mots où puisse se faire entendre le silence des mots qu'ils ne peuvent pas dire »⁵².

60 Dans ces silences, bien sûr, il y va encore de la voix humaine. De ces moments où, vaincue, elle se noue, déraile, pleure, hurle, monologue, ou se tait. Dans son échange de lettres filmées avec Bradley, un jeune garçon de onze ans placé en famille d'accueil au sujet du *Gamin au vélo*, Luc Dardenne s'émeut de la guérilla que le garçon mène contre sa voix qui se dérobe, pour arriver à exprimer ce qu'il veut dire du héros du film qu'il reconnaît comme son semblable (son père lui manque, mais l'amour d'une femme le sauve). Alice

Fargier, réalisatrice du *Mur et l'eau*, saisit dans cet échange un nœud du cinéma des Dardenne, qui depuis *La Promesse* explore non seulement les mésaventures de la voix humaine mais la variété de ses silences (de la culpabilité à la haine, au meurtre, au pardon). *Le Silence de Lorna* est tout entier occupé à décrire le cheminement du personnage, de la parole utilitaire (capable de subordonner l'autre à ses fins, jusqu'au meurtre) au silence complice, coupable, puis à la honte morale qui explose dans le monologue final où Lorna s'adresse à un fils imaginaire, prolongeant Claudy qu'elle a tué. Sa naissance morale implique que les mots viennent à lui manquer, et qu'elle renoue avec eux dans le registre imaginaire.

- 61 Dans leurs fictions, les Dardenne explorent cette possibilité du médium cinématographique, mise en évidence par Cavell dans *La Projection du monde*, de reconnaître « le silence, l'isolement dans le fantasme, les mystères du mouvement et de l'être-séparé humains »⁵³.

« Il y a une autre réalité que le cinéma recherche, une réalité plus profonde, continue, dans laquelle les mots dont nous avons besoin ne sont pas synchrones avec les occasions où nous en avons besoin, ou dans laquelle ces occasions les fuient »⁵⁴.

- 62 Luc Dardenne avait donc toutes les raisons d'apprécier le livre de Cavell sur les comédies du remariage, *À la recherche du bonheur*⁵⁵, où la parole circule, vit, rebondit, fait progresser moralement les personnages. Dans sa réponse à Cavell à la Sorbonne en juillet 2011, il soulignait ce qui les sépare des personnages des fictions réalisées avec son frère,

« si seuls, emprisonnés, emmurés dans leur silence, qu'ils paraissent avoir perdu toute confiance dans la parole. Comme si aller vers le "monde vert", dans nos films, consistait à sortir de ce silence et découvrir un premier échange, comme si nos films finissaient là où peut commencer une conversation ; la découverte de l'impossibilité de tuer (Lévinas). [...] Comment trouver dans ces lourds silences le sentier vers une conversation où deux individus peuvent s'améliorer ? »

- 63 De leurs premiers documentaires militants à leurs fictions récentes, les Dardenne n'ont cessé de se confronter aux obstacles à la réunion des voix, et de chercher comment la mettre en scène au cinéma. Tout se passe comme si, pour le dire avec Lévinas, ils étaient passés d'une enquête sur les empêchements du « Dit » à une enquête sur les empêchements du « Dire ». Cette distinction entre le « Dire » et le « Dit » dans *Autrement qu'être* donne à percevoir où les enjeux de la voix au cinéma (dé)passent ceux de la parole ; comment l'exposition à l'autre par la voix précède et rend possible l'intention de faire signe. Il est un « déverrouillement de la communication »⁵⁶ (irréductible à la circulation d'informations) qui implique la « découverte risquée de soi »⁵⁷, de sa propre voix. En sorte que ce qui s'accomplit dans la réunion des voix au cinéma, n'engage pas uniquement leur confrontation ou leur circulation, mais aussi l'exposition à l'autre ; la possibilité d'une première écoute ou d'une parole première. Comment d'un souffle naît un mot : « le premier oui ».

« La peur étouffe le souffle. Il fallut que la peur fût apaisée pour que vienne la parole. [...] Le désir même de parler, de m'adresser à cet autre, de sortir de moi-même, aurait-il pu me visiter si cet autre n'avait pas été tout amour, toute écoute pour moi, s'il n'avait été l'attente, l'amour de ma parole ? C'est parce que l'autre me tenait dans son écoute que je pus parler »⁵⁸.

- 64 Imaginer un cinéma qui nous tienne dans cette écoute.

Luc Dardenne, "Notes d'un visiteur du monde des radios libres", 1981

- 65 Remerciements à Jean-Pierre et Luc Dardenne, qui m'ont reçue à plusieurs reprises pour des entretiens, et communiqué des documents extrêmement précieux pour ces recherches : fragments de films, notes de travail, notes de productions, entretien avec René Begon. Merci pour leur confiance, leur générosité, et l'autorisation de reproduire le texte de Luc Dardenne « Notes d'un visiteur du monde des radios libres ».
- 66 Merci aussi à René Begon, Jean-Pierre Duret et Julie Frères.

BIBLIOGRAPHIE

BEGON René, *Le Collectif "Dérives". Une expérience de travail vidéo dans la banlieue industrielle de Liège*, Université de Liège, mémoire de licence en Information et Arts de diffusion, 1976-1977.

CAVELL Stanley, *La Projection du monde*, trad. fr. C. Fournier, Paris, Belin, 1979, 1999.

CAVELL Stanley, *Les Voix de la raison*, trad. fr. N. Balso et S. Laugier, Paris, Seuil, 1979, 1996.

CAVELL Stanley, *A la recherche du bonheur*, trad. fr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1981, 1993.

CAVELL Stanley, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*, trad. fr. S. Laugier et É. Domenach Paris, Bayard, 1994, 2003.

DARDENNE Luc, « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » (1981), Hors-série de *Vidéodoc* : *À propos du vidéogramme*, février 1981.

DARDENNE Luc, « Pologne : l'illusion totalitaire » (1982), *La Revue nouvelle*, octobre 1982.

DARDENNE Luc, *Au dos de nos images (1991-2005)*, Seuil, 2005.

DARDENNE Luc, *Sur l'affaire humaine*, Paris, Seuil, 2012.

DOMENACH Élise, « Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne. L'aventure «Dérives»: des vidéos militantes des années 1970 aux productions récentes »,

http://www.fiff.ch/assets/images/2014/PDFs/FIFF_2014_interview_dardenne_FR.pdf

LÉVINAS Emmanuel, *Autrement qu'être*, Paris, LGF, 1990.

REYNAERT Philippe, *Les Amis du Film*, n°310, mars 1982.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. fr. F. Dastur, M. Elie, J.L. Gautero, D.

Janicaud et E. Rigal, Gallimard, 1953, 2005.

Filmographie :

DARDENNE Jean-Pierre et Luc :

Le Chant du Rossignol, 1978.

Lorsque le bateau de Léon M descendit la Meuse pour la première fois, 1979.

Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler, 1980.

R... ne répond plus, 1981.

Leçons d'une université volante, 1982.

Regarde Jonathan Jean Louvet, son œuvre, 1983.

La Promesse, 1996.

Rosetta, 1999.

Le Fils, 2002.

L'Enfant, 2005.

Silence de Lorna, 2008.

Deux jours, une nuit, 2014.

FARGIER Alice, *Le mur et l'eau*, 2014.

NOTES

1. Stanley Cavell, *Les Voix de la raison*, trad. fr. N. Balso et S. Laugier, Paris, Seuil, 1996 [1979], p. 682.

2. Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, Paris, Seuil, 2012 p. 23.

3. *Ibid.*, p. 154.

4. *Ibid.*, p. 151.

5. *Recherches philosophiques*, I § 116, , trad. fr. F. Dastur, M. Elie, J.L. Gautero, D. Janicaud et E. Rigal, Gallimard, 1953, 2005.

6. *Un Ton pour la philosophie*, trad. fr. É. Domenach et S. Laugier, Paris, Bayard, 2003[1994], p. 111.

7. Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures [Cities of Words]*, trad. fr. É. Domenach, N. Ferron, M. Girel, Paris, Flammarion, 2011 [2004] ; la trilogie émersonnienne de Stanley Cavell : *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, trad. fr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, L'Éclat, 1991 [1989], *Conditions nobles et ignobles*, trad. fr. S. Laugier, L'Éclat, 1988 [1990] et *Statuts d'Emerson* trad. fr. S.

Laugier, L'Éclat, 1992 ; et Sandra Laugier, *Une autre pensée politique américaine : la démocratie radicale d'Emerson à Stanley Cavell*, Paris, M. Houdiard, 2004.

8. Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, Seuil, 2005, p. 110.

9. Stanley Cavell, *Les Voix de la raison*, *ibid.*, p. 63.

10. Michel Guérin, « C'est dans l'infinie gamme de nuances que Marion Cotillard est exceptionnelle », *Le Monde* du 30 mai 2014.

11. Les vidéos documentaires des Dardenne ont toutes été éditées dans le coffret « Jean-Pierre et Luc Dardenne : L'Intégrale » (9 dvds), par Cinéart en 2010, à l'exception du *Chant du Rossignol* qui est abîmé. Nous remercions donc les frères Dardenne de nous avoir permis de le consulter.

12. René Begon, *Le Collectif "Dérives". Une expérience de travail vidéo dans la banlieue industrielle de Liège*, Université de Liège, mémoire de licence en Information et Arts de diffusion, 1976-1977, 200 pages + 1 annexe. Ci-après noté « Entretien 1977 ».

13. « Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne. L'aventure «Dérives»: des vidéos militantes des années 1970 aux productions récentes », ci-après noté « Entretien FIFF 2013 », disponible en ligne : http://www.fiff.ch/assets/images/2014/PDFs/FIFF_2014_interview_dardenne_FR.pdf

14. Hors-série de *Vidéodoc* : *À propos du vidéogramme*, février 1981. Texte reproduit ci-après dans ce volume, avec l'aimable autorisation de Luc Dardenne.

15. *La Revue nouvelle*, octobre 1982.

16. Paris, Seuil, 2005.

17. Philippe Reynaert, *Les Amis du Film*, n°310, mars 1982, p. 49.

18. Entretien FIFF 2013, p. 2-3.

19. Entretien 1977, p. 137.

20. *Ibid.*, p. 74.

21. *Op. cit.*

22. *Ibid.*, p. 70.

23. *Ibid.*, p. 72.

24. *Ibid.*, p. 70.

25. *Ibid.*, p. 91-92.

26. *Ibid.*, p. 142.

27. *Ibid.*, p. 94.

28. *Ibid.*, p. 139.

29. *Ibid.*, p. 136.

30. Entretien FIFF 2013, p.7.

31. Entretien 1977, p. 48.

32. Comme tout récemment au micro de Michel Ciment, dans « Projection privée », France culture, 25 mai 2014. Voir aussi « Entretien FIFF 2013 », p. 3.

33. Entretien FIFF 2013, p. 5.

34. *Ibid.*, p. 5.

35. Luc Dardenne, « Notes d'un visiteur du monde des radios libres », *op. cit.*, p. 10.

36. Entretien 1977, p. 57.

37. *Ibid.*, p. 56.

38. *Op.cit.*

39. Entretien 1977, p. 39.

40. *Ibid.*, p. 147.

41. *Ibid.*, p. 136.

42. Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, *op. cit.*, p. 90.

43. Entretien 1977, p.105.

44. *Ibid.*, p.60.

45. Luc Dardenne, « Notes d'un visiteur du monde des radios libres », p.11.

46. Entretien 1977, p. 108.

47. Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, op. cit., p. 10.
 48. *Ibid.*, p. 108.
 49. Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, op. cit., p.91.
 50. Entretien FIFF 2013, p. 6.
 51. *Ibid.*, p. 115.
 52. *Ibid.*, p. 20.
 53. Stanley Cavell, *La Projection du monde*, trad.. fr. C. Fournier, Paris, Belin, 1999 [1979], p.197.
 54. *Ibid.*, p. 198.
 55. Trad. fr. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 1993 [1981].
 56. Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être*, Paris, LGF, 1990, p. 62.
 57. *Idem.*
 58. Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, op. cit., p.109.
-

RÉSUMÉS

Cet article interroge la puissante émotionnalité et la portée morale singulière des voix (et des silences) des personnages de fiction du cinéma des frères Dardenne en mettant en évidence la réflexion éthique et politique qui les sous-tend et les ancre dans le travail que les frères Dardenne ont mené dans les années 70 et 80 avec les moyens de la vidéo documentaire sur les voix de résistants, d'ouvriers, de militants, cherchant chaque fois les conditions de leur engagement communautaire et de leur autonomie. Saisir le paradoxe de ces voix en interrogeant les media qui les véhiculent (radio, cinéma, vidéo), tel est l'effort constant des Dardenne, qui se prolonge dans les écrits philosophiques de Luc Dardenne (*Au dos de nos images*, *Sur l'affaire humaine* et « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » ici reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur), dans un écho saisissant aux réflexions du philosophe américain Stanley Cavell sur la « réciprocité constituante » des voix publiques et privées et le scepticisme qui menace toujours la voix humaine.

This paper questions the intrinsic emotionality and the moral uptake of the (sometimes silent) voices in the Dardenne brothers's fiction films, by emphasizing the ethical and political thinking that underlies them and connects them to their earlier video documentary work, in the seventies and eighties, with voices of resisters, workers, activists, looking for the conditions for their community engagement and their autonomy. Getting a hold on the paradox of voices by questioning the media that carry them (radio, film, video) ; such is a constant endeavour in the Dardenne's cinema, and such is furthered in Luc Dardenne's philosophical writings (*Au dos de nos images*, *Sur l'affaire humaine*, and « Notes d'un visiteur du monde des radios libres » hereby reproduced with kind permission of the author) strikingly echoing the American philosopher, Stanley Cavell's, thinking about the « reciprocal constitution » of public and private voices and about skepticism as a constant threat to human voice.

INDEX

Mots-clés : Voix, Jean-Pierre et Luc Dardenne, démocratie, vidéo, documentaire, radio, scepticisme

Schlüsselwörter : Voix, Jean-Pierre et Luc Dardenne, démocratie, vidéo, documentaire, radio, scepticisme

Palabras claves : Voix, Jean-Pierre et Luc Dardenne, démocratie, vidéo, documentaire, radio, scepticisme

Keywords : Voix, Jean-Pierre et Luc Dardenne, démocratie, vidéo, documentaire, radio, scepticisme

AUTEUR

ÉLISE DOMENACH

Élise Domenach est agrégée et docteur en philosophie, maître de conférences en études cinématographiques à l'ENS Lyon, en délégation au CNRS. Spécialiste de philosophie du cinéma, elle a édité, traduit ou co-traduit plusieurs ouvrages de S. Cavell. Elle est l'auteur d'un ouvrage sur sa pensée du cinéma : *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme* (PUF, 2011). Elle travaille sur le scepticisme au cinéma.