

JEAN-PIERRE &
LUC DARDENNE

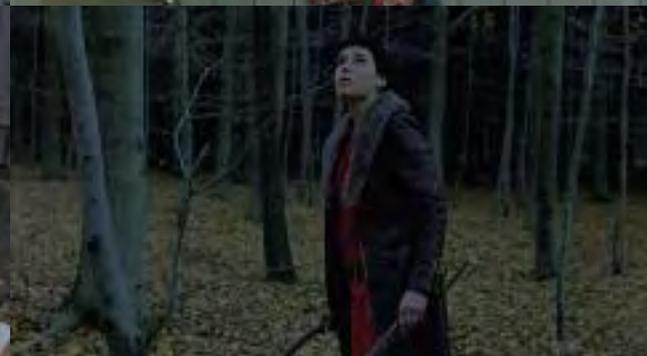
Le Silence de Lorna

APPRENTIS & LYCÉENS



RÉGION
Nord-Pas de Calais

AU CINÉMA



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan...), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.



Directeur de la publication : Éric Garandau.

Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Centre Images.

Rédactrice du dossier : Eugénie Zvonkine.

Conception graphique : Thierry Célestine.

Conception (printemps 2011) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre, 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr

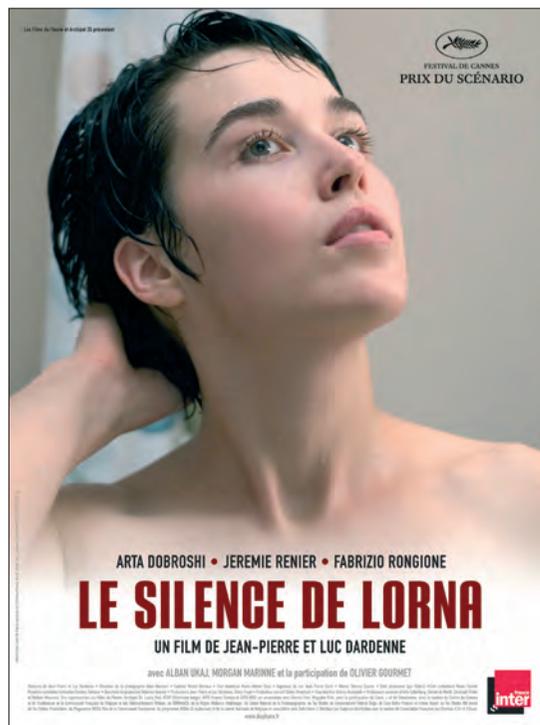
Achévé d'imprimer : juillet 2011

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateurs – Montrer ceux qui résistent	2
Acteur – La frontière floue	3
Genèse – La « méthode » Dardenne	4
Écriture – De Rosetta à Lorna	5
Genre – Un suspense moral	6
Avant la séance	7
Découpage séquentiel	8
Récit – Un trafic d'influence	9
Mise en scène – Le cadre et le corps	10
Séquence – « <i>Un temps pour guérir</i> »	12
Plans – L'argent	14
Figure de style – L'ellipse et l'invisible	15
Technique – Caméra portée	16
Filiations – Cinéma social, documentaire...	17
Pistes de travail	18
Atelier – Du scénario au film	19
Témoignage – Le secret de l'autre	20
Sélection bibliographique	

FICHE TECHNIQUE

SYNOPSIS



Le Silence de Lorna

Belgique, 2008

Réalisation, scénario : Jean-Pierre et Luc Dardenne

Directeur

de la photographie : Alain Marcoen

Cadreur : Benoît Dervaux

Ingénieur du son : Jean-Pierre Duret

Costumes : Monic Parelle

Montage : Marie-Hélène Dozo

Production : Les Films du Fleuve,
Archipel 35

Distribution (2010) : Diaphana

Durée : 1 h 45

Format : 35 mm, couleurs, 1:1,85

Sorties : 27 août 2008

Récompenses : Prix du scénario au Festival de Cannes, prix Lux du parlement européen à Strasbourg

Interprétation

Lorna : Arta Dobroski

Claudy : Jérémie Rénier

Fabio : Fabrizio Rongione

Sokol : Alban Ukaj

Spirou : Morgan Marinne

Le Russe : Anton Yakovlev

L'infirmière : Mireille Bailly

L'Albanaise Lorna a conclu un mariage blanc avec le drogué Claudy afin d'obtenir la nationalité belge. Le mariage, organisé par le malfrat Fabio, doit se conclure non par le divorce promis à Claudy, mais par un meurtre dissimulé en overdose. Rapidement veuve, Lorna pourra épouser un Russe cherchant aussi à obtenir la nationalité belge, en échange d'une somme qui lui permettra d'ouvrir un snack avec son amoureux Sokol. Elle supporte difficilement sa cohabitation avec « le camé ». La mécanique de la machination s'enraye lorsque Claudy décide d'arrêter la drogue et lui demande de l'aide. D'abord réticente, elle finit par céder. Pour éviter à Claudy l'overdose forcée, elle propose à Fabio de s'en tenir au divorce. Face à l'argument de Fabio sur les délais de la procédure, Lorna se frappe et porte plainte pour obtenir le divorce anticipé. Elle l'obtient et Claudy sort de l'hôpital. Alors qu'il est sur le point de replonger, elle le sauve en s'enfermant avec lui dans l'appartement. Ils font l'amour. Le lendemain, ils se séparent joyeusement pour quelques heures.

Nous retrouvons Lorna seule, préparant les vêtements pour l'enterrement de Claudy. Fabio a prétendu accepter le nouveau plan de Lorna mais a fait tuer Claudy. La jeune femme refuse l'argent supplémentaire qu'il lui propose mais ne dit rien aux policiers.

Alors qu'elle commence à se remettre et retrouve la joie avec Sokol, elle ressent un malaise. Elle se rend à l'hôpital pour avorter mais change d'avis. Elle annonce à Fabio sa grossesse, il lui intime d'avorter mais elle tente de contourner son ordre en négociant avec le Russe qui doit l'épouser. Fabio le découvre et la secoue violemment. À l'hôpital, les médecins affirment que Lorna n'est pas enceinte mais elle refuse de le croire. Fabio décide de la renvoyer en Albanie. Sokol récupère sa mise à la banque et promet à Lorna de venir la voir. Elle ne le croit pas et se doute qu'on projette de la tuer. Elle parvient à s'enfuir dans la forêt où elle trouve une maison abandonnée. Elle s'y réfugie en parlant à l'enfant dans son ventre.

FILMOGRAPHIE

Jean-Pierre & Luc Dardenne

- 1978 : *Le Chant du rossignol, 7 voix, 7 visages de résistants. Une ville : Liège et sa banlieue*, 62 min, documentaire
- 1979 : *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*, 45 min, documentaire
- 1980 : *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler (le journal)*, 50 min, documentaire
- 1981 : *R... ne répond plus*, 52 min, documentaire
- 1982 : *Leçons d'une université volante*, 50 min, documentaire
- 1983 : *Regarde Jonathan, Jean Louvet, son œuvre*, 57 min, documentaire
- 1986 : *Falsch*, 1 h 25, fiction
- 1987 : *Il court, il court le monde*, 10 min, fiction
- 1992 : *Je pense à vous*, 1 h 25, fiction
- 1996 : *La Promesse*, 1 h 33, fiction
- 1997 : *Gigi, Monica et Bianca*, 1 h 24, documentaire
- 1999 : *Rosetta*, 1 h 35, fiction
- 2002 : *Le Fils*, 1 h 43, fiction
- 2005 : *L'Enfant*, 1 h 35, fiction
- 2007 : *Dans l'obscurité*, 3 min, fiction
- 2008 : *Le Silence de Lorna*, 1 h 45, fiction
- 2011 : *Le Gamin au vélo*, 1 h 27, fiction



RÉALISATEURS

Montrer ceux qui résistent

Jean-Pierre Dardenne est né le 21 avril 1951, Luc le 10 mars 1954. En 1969, l'aîné entre à l'AD (Institut des Arts de Diffusion) où il rencontre Armand Gatti, qui aura une influence importante sur la maturation artistique des deux frères. Luc, étudiant en lettres (plus tard en philosophie et en sociologie), rejoint Gatti au printemps 1973. Ils travailleront notamment auprès de lui pour le tournage de son long-métrage *Nous étions tous des noms d'arbres* (1981), Luc en tant qu'assistant réalisation et Jean-Pierre à l'image. Ce dernier se souvient : « On avait appris avec lui à travailler en vidéo. Puis on est allé travailler quelques mois à la construction de la centrale [nucléaire] de Tihange, comme manœuvres, on a gagné pas mal d'argent, on a acheté notre matériel vidéo¹. » Jusqu'en 1976, ils tournent des portraits de personnes vivant dans les cités ouvrières aux alentours de Liège. Très tôt, les frères se partagent les tâches au tournage : Jean-Pierre à l'image, Luc au son.

En 1975, ils fondent le collectif Dérives, qui sera le cadre de leurs productions vidéos et de réalisations documentaires d'autres jeunes cinéastes. Ils y développent le projet « Au commencement était la résistance » qui donne naissance à leurs trois premiers documentaires. *Le Chant du Rossignol* (1978) parle de la résistance antinazie en Wallonie, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979) s'interroge sur les événements de la grève historique de 1960 en région wallonne et sur son héritage. Le troisième, réalisé en 1980, s'appuie sur le témoignage d'un ancien rédacteur et militant d'un journal ouvrier clandestin. Tous leurs documentaires travaillent la question des luttes politiques et sociales du vingtième siècle. *Regarde Jonathan, Jean Louvet, son œuvre* : leur dernier documentaire des années 1980, est consacré au dramaturge wallon, fondateur du Théâtre prolétarien de la Louvière.

En 1986 les Dardenne réalisent *Falsch*, leur premier long-métrage de fiction, une adaptation de la dernière et inachevée pièce de théâtre du dramaturge René Kalisky sur le lourd héritage de la Shoah pour les Juifs allemands survivants. Dans un aéroport, le survivant Joe retrouve le temps d'une nuit tous les membres de sa famille décédée, quarante ans après la guerre. L'œuvre est très loin des Dardenne d'aujourd'hui : les personnages y déclament des monologues et l'unité de lieu et de temps du récit respecte la convention théâtrale.



ph. Christine Pienus

Le film est mal reçu par la critique. L'année suivante, les réalisateurs tournent un court-métrage de fiction au ton très ironique et décalé. En parallèle, depuis 1985, ils développent un projet de documentaire dont le titre de travail est *Vulcain chômeur*. L'idée leur en a été donnée par Henri Storck (auteur du court-métrage *Dieux du feu* à la gloire de la sidérurgie wallonne en 1961). Les Dardenne souhaitent filmer les ravages de la crise de la sidérurgie dans les années 1980. Mais ce projet se mue peu à peu en une fiction. Coécrit avec Jean Gruault, scénariste de François Truffaut et d'Alain Resnais, *Je pense à vous* devient une œuvre à la fois sociale et mélodramatique. La deuxième moitié du film suit la lutte de l'épouse du chômeur pour le sauver du désespoir. Le film est un nouvel échec dont les Dardenne diront par la suite qu'il a été une bénédiction car il leur a permis de connaître un isolement dans lequel est née leur véritable démarche cinématographique.

C'est pour leur film suivant, *La Promesse*, qu'ils créent leur nouvelle société de production, Les Films du fleuve. Cette histoire de mûrissement d'un adolescent face à un choix moral leur offre enfin la gloire. Le film est primé dans de nombreux festivals et connaît un important succès critique. *Rosetta*, leur long-métrage suivant, suit une jeune fille en recherche désespérée d'insertion sociale ; c'est le couronnement de leur carrière avec une Palme d'or au Festival de Cannes, la première pour un film belge, et le prix de la meilleure actrice pour Émilie Dequenne. Ils réalisent ensuite *Le Fils*, un film sec sur la question du pardon. Ils obtiendront une deuxième Palme d'or pour *L'Enfant* puis le prix du meilleur scénario pour *Le Silence de Lorna*. Tous leurs longs-métrages depuis *La Promesse* interrogent la question des choix moraux.

1) Jean-Pierre Dardenne, propos recueillis par René Bégon, *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Jacqueline Aubenas (dir), éd. CGRI : Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 2008, p. 19.

ACTEUR

Jérémy Rénier, la frontière floue

Jérémy Rénier fait ses débuts au cinéma (il a déjà fait du théâtre et un téléfilm) avec le rôle d'Igor dans *La Promesse* des Dardenne. Dès les premiers plans, cet adolescent frappe par son mélange de gouaille à la Doinel et d'un air de douceur, dû à son visage ouvert et à ses cheveux angéliques. L'impression se confirme : le héros incarné par ce garçon de quatorze ans offre à une dame âgée une réparation automobile gratuite. Mais au moment où il est monté en voiture nous l'avons vu saisir quelque chose. La dame s'aperçoit qu'elle n'a plus son portefeuille ; alors qu'elle part à sa recherche, la caméra s'approche du visage détendu du garçon, puis le suit dans la cour du garage où il enterre le portefeuille après l'avoir vidé.

Le ton est donné dès cette première apparition : un personnage ambigu, à la fois charismatique, solaire même (lorsqu'il se met à sourire ou à rire, il est irrésistiblement contagieux) et inquiétant, car son physique angélique dissimule une part d'ombre. Dès ce film, les Dardenne jouent avec la manière dont Jérémy Rénier se transforme lorsque son visage devient sérieux. Igor est un être à la frontière, une frontière floue car sans cesse remise en cause par les variations du jeu de l'acteur, entre l'enfance et l'âge adulte, dont il utilise tour à tour les postures, entre obéissance et liberté, entre peur et courage. Ce sera également le cas du personnage de Bruno dans *L'Enfant*. Rénier a grandi mais joue encore une fois un être à mi-chemin entre l'âge adulte et l'enfance avec les jeux enfantins auxquels il se livre avec son amoureux Sonia (se cracher de l'eau dessus, se bagarrer) ou encore l'humour puéril dont il fait preuve (le pet de son acolyte déclenche chez lui un fou rire). Mais ce fou rire cède la place à un visage fermé, dur et concentré dès le plan suivant qui montre Bruno se lançant à mobylette pour perpétrer ses vols à la tire. Encore une fois, la fascination exercée par le personnage est due à la frontière invisible qui sépare l'innocence de l'irresponsabilité.

Il fallait ces deux versants au personnage de Claudy : à la fois faible (drogué) et fort (il refuse de frapper Lorna), insupportable (il ne cesse de geindre et de s'imposer) et charismatique, quand il lui parle et qu'ils rient tous les deux avant sa disparition.

Il n'est pas étonnant de voir que beaucoup d'autres cinéastes ont employé Jérémy Rénier dans des rôles fortement ambigus : dans *Violence des échanges*

La Promesse (Why not)
Violence des échanges en milieu tempéré
(Les Films du losange)



L'Enfant (Blaqout)

en milieu tempéré de Jean-Marc Moutout, il joue un jeune cadre qui peine à devenir un jeune requin des affaires, coupe sage, costume et attaché-case. Son chef l'a embauché pour son faciès à contre-emploi : « *J'ai bien vu que tu es un garçon sensible.* » Peu à peu, le jeu tout en souplesse et jovialité de Rénier devient plus coupant et dominateur. Son personnage franchit une fois de plus une frontière invisible. Dans *Le Pont des Arts* d'Eugène Green, il joue un jeune homme, objet de désirs homosexuels, pris entre une sensibilité et une intelligence authentiques et l'acceptation du jeu de rôle social par ambition.

Jérémy Rénier confie que sur le tournage de *La Promesse*, il a « *plus vécu que joué* ». Il découvre le jeu d'acteur à la Dardenne : peu de dialogues et surtout un corps mis à l'épreuve. « *Avec les Dardenne, pas de psychologie, mais une mise en condition*¹. » Dès ce film, Rénier doit courir, recevoir des coups, pleurer. Par la suite, l'acteur s'essaie à diverses techniques de jeu. Chez Assayas, dans *L'Heure d'été*, il perfectionne le jeu psychologique, chez Green il découvre une diction entre Eustache et Bresson. Avec les Dardenne il poursuit un travail d'exploration des possibilités expressives du corps. Lors du tournage de la noyade dans *L'Enfant* (2 jours), l'eau était glaciale et les comédiens étaient aspergés d'eau entre les prises pour les raccords. L'angoisse de leurs gémissements et de leurs gestes raidis par le froid n'est pas simulée. Le corps de Bruno, comme celui de Rénier qui le joue, souffre sous nos yeux. L'acteur va encore plus loin pour jouer Claudy : il perd quinze kilos pour le rôle. Il consulte des psychologues pour mieux connaître les effets du manque, dont il élabore ensuite les spécificités avec les Dardenne : sueurs, crampes, gestuelle animale. La force du personnage qu'il incarne dans *Le Silence de Lorna* provient de cette union du jeu et de l'épreuve physique : à la fois le corps réellement marqué de l'acteur et la douleur qu'il simule.

1) Jérémy Rénier, entretien avec Jacqueline Aubenas, *op.cit.*, p. 141.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Jérémy Rénier

- 1996 : *La Promesse* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 1999 : *Les Amants criminels* de François Ozon
Saint-Cyr de Patricia Mazuy
- 2001 : *Le Pacte des loups* de Christophe Gans
Le Pornographe de Bertrand Bonello
- 2003 : *Violence des échanges en milieu tempéré* de Jean-Marc Moutout
- 2004 : *Le Pont des Arts* d'Eugène Green
- 2005 : *L'Enfant* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
Cavalcade de Steve Suissa
- 2006 : *Président* de Lionel Delplanque
Nue Propriété de Joachim Lafosse
- 2008 : *Bons baisers de Bruges* de Martin McDonagh
Coupable de Laetitia Masson
L'Heure d'été d'Olivier Assayas
Le Silence de Lorna de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- 2010 : *Pièce montée* de Denys Granier-Deferre
Potiche de François Ozon
- 2011 : *Le Gamin au vélo* de Jean-Pierre et Luc Dardenne



Le Gamin au vélo, ph. Christine Plenus

GENÈSE

La « méthode » Dardenne

Dans un de leurs entretiens, les frères Dardenne affirment que « *faire le plan de travail, c'est faire la mise en scène*¹ ». Le plan de travail, autrement dit l'organisation des jours de tournage (pour chaque jour : lieux, horaires, comédiens concernés), est pourtant souvent considéré comme une partie purement organisationnelle de la création cinématographique. Cette affirmation nous indique donc qu'il y a une cohérence à chercher dans la manière d'organiser le tournage pour ces deux cinéastes. Les Dardenne ont en effet un plan de travail inhabituel, puisqu'ils tournent dans l'ordre chronologique du scénario. Traditionnellement toutes les séquences se déroulant dans un même lieu sont tournées les unes à la suite des autres, afin d'économiser le temps de déplacement de l'équipe et du matériel et de réduire les coûts de location des lieux. Mais les cinéastes préfèrent « *consacrer l'argent au temps*² ». Car un tournage dans l'ordre chronologique du scénario, même s'il prend plus de temps (trois à quatre mois au lieu des un à deux mois traditionnels), permet de mieux respecter la logique d'évolution émotionnelle pour les acteurs et d'adapter la mise en scène aux possibles révélations des scènes tournées précédemment. Les cinéastes expliquent ainsi que l'entretien avec les policiers, qui devait se passer dans le salon, a été déplacé vers l'entrée afin de faire écho à la scène d'amour qui y avait eu lieu.

S'informer, mais pas trop

Un autre élément qui peut surprendre est la volonté des Dardenne de faire des recherches volontairement incomplètes sur le sujet de leur film, afin que les informations collectées ne dominent pas les enjeux cinématographiques. « *Nous ne faisons pas d'enquête. Il faut juste prendre ce qui nous sert pour l'histoire... Nous ne voulions pas faire un film sur la drogue, le milieu...* » Pour *Le Silence de Lorna*, les Dardenne sont ainsi partis d'un épisode qui leur a été rapporté sur les morts par overdose de drogués suite à des mariages blancs avec des prostituées albanaises mais ils ont tenu à s'écarter de cette réalité de terrain en choisissant de ne pas faire de Lorna une prostituée. Ils ont rencontré des policiers et des médecins, entre autres, pour



Images extraites du film Jean-Pierre et Luc Dardenne. *Devenir un être humain*, de Jan Blondeel, 2009, Le Palace

respecter les tournures de phrases exactes qu'ils emploient. La rencontre de deux psychiatres pour parler de l'addiction de Claudy a été déterminante car ils ont assuré aux cinéastes « *qu'il n'y a pas de modèles, de comportements types de toxicomanes*³ ».

Décors, costumes, accessoires

Les cinéastes choisissent ensuite les lieux de tournage avec soin, autant d'un point de vue visuel que sonore. L'ingénieur du son des Dardenne confie ainsi : « *On refait rarement des scènes à cause d'un bruit parasite extérieur, le passage d'un avion à réaction par exemple, qui dans la scène aurait un sens énorme qui n'est pas voulu. Les frères font très attention quand ils choisissent un décor à ce qu'ils entendent et qui ne serait pas nécessaire au film. Ils écoutent les lieux, au repérage*⁴. » Beaucoup de choses se jouent ainsi durant la préparation : la création des personnages est travaillée, par exemple, à travers le choix inhabituellement long et minutieux des costumes : « *Le fait que les acteurs passent des heures et des heures avec nous à essayer des vêtements les aide à devenir leur personnage, à se défaire des images qu'ils ont d'eux-mêmes et du personnage. Nous parlons rarement des personnages avec les acteurs sauf au cours de ces séances d'essayage. Nous en parlons en choisissant telle jupe plutôt que telle autre, telle couleur de T-shirt plutôt que telle autre, tel tissu plutôt que tel autre, et en revenant sans cesse sur ces choix*⁵. »

Cette minutie dans les costumes est présente pour l'ensemble des accessoires, afin de mieux nourrir le jeu des acteurs : « *Si dans une scène le personnage prend quelque chose dans son sac* », raconte Monic Parelle [décoratrice], « *et que dans ce sac il y a une boîte à tartines, on peut être sûr qu'il y aura des tartines dans la boîte ! Avec eux, tout est "pour de vrai"*⁶. »

La création des personnages, ainsi élaborée à travers les costumes et les accessoires, est approfondie avec les acteurs lors des lectures du scénario sur table puis lors des nombreuses répétitions dans les décors. Cependant, pour éviter que le jeu ne se fige à force d'être refait à cette étape de préparation, les Dardenne demandent aux acteurs de dire leur texte sans intonation.

Les frères, la caméra et les acteurs

Nous pouvons citer d'autres cas de cinéastes co-réalisateurs : les frères Coen, les frères Taviani. Mais pour chaque fratrie, la manière de se partager le travail est différente. Les Dardenne sont tous deux fortement impliqués dans le tournage. Avant de faire entrer l'équipe sur le plateau de tournage, ils répètent seuls avec les acteurs, l'un des frères « *jouant* » alors la caméra pour chercher des axes et des points de vue, l'autre réfléchissant aux déplacements avec les acteurs. Au moment du tournage, l'un des frères reste devant le moniteur (pour voir le plan tel qu'il est en train d'être filmé), alors que l'autre reste sur le plateau à côté des acteurs, afin de voir leur jeu en direct.



1) Jean-Pierre Dardenne, cité par Emmanuel Burdeau, « L'offensive Dardenne », *Cahiers du cinéma* n° 506, p. 46.

2) Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, op.cit., p. 173.

3) Jean-Pierre et Luc Dardenne, « Des paroles pour un silence », entretien avec Jacqueline Aubenas, op.cit., p. 240.

4) « "La dévotion" du direct », entretien avec Jean-Pierre Duret, par Jacqueline Aubenas, op.cit., p. 177.

5) Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, éd. du Seuil, Paris, 2005, p. 173.

6) Nathalie Flamant, « Le souci du détail », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, op.cit., p. 133.

ÉCRITURE

De Rosetta à Lorna

Naissance d'un projet

Voici quatre extraits du journal de Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, qui permettent de reconstituer, ne serait-ce que partiellement, la généalogie du scénario du *Silence de Lorna*.

Les deux premiers extraits concernent en fait le projet qui aboutira à *Rosetta* (2000), mais certains des aspects posés en 1995 seront laissés de côté pour réapparaître avec *Le Silence de Lorna*, ou bien concerneront les deux films. On pourra étudier avec les élèves comment les premières intentions du cinéaste se sont confirmées ou transformées dans le film achevé.

11/04/1995

Rosetta. Peut-être l'histoire d'une femme (trente-cinq ans) pour réparer une injustice. Face à une réalité qui refuse cette réparation et même le sens d'une telle réparation, elle sombre dans la folie.

12/08/1995

Rosetta ne devient pas folle. Elle se bat et obtient quelque chose. Le film doit s'intéresser plus à la réalité de la vie de cette femme qu'au drame.

13/12/2002

Nous commençons à parler des personnages de notre prochain film. Une jeune femme (albanaise ?) et un homme jeune, maigre, en manque d'argent et de drogue. Jean-Pierre a repensé à l'histoire que nous a racontée une travailleuse de rue à propos de son frère héroïnomanie à qui des Albanais avaient proposé un mariage avec une jeune prostituée albanaise contre deux cent mille francs belges (environ cinq mille euros) pour qu'elle acquière la nationalité belge. Une partie de la somme est versée avant le mariage et l'autre partie (la plus importante) doit être versée au moment du divorce dans les mois qui suivent. En fait ce divorce n'a pas lieu et la seconde partie de la somme n'est jamais versée car le junkie est assassiné par overdose. On pourrait imaginer que la femme devienne amoureuse du junkie et demande au milieu albanais de ne pas le tuer. À un certain moment ils seraient en fuite. Attention au rocambolique avec le milieu albanais. Attention aussi à la situation peut-être trop mélodramatique.



Rosetta (TF1 vidéo)



Rosetta



06/02/2003

On évoque l'histoire d'une femme, une conciliatrice pour la Société du gaz et de l'électricité qui, après négociation, proposition de transaction, accepterait de laisser fermer les compteurs d'une maison habitée par une famille pauvre. Elle apprendrait peu après que cette famille s'est « suicidée ». Elle se sent coupable. Elle est peut-être même la seule à se sentir coupable. Autour d'elle (les collègues, les amis), personne ne comprend son sentiment de culpabilité. Ils la réconfortent en lui disant qu'elle a fait son travail, qu'elle a tenté tout ce qui était possible pour que ces gens trouvent un accord avec la Société du gaz et de l'électricité, qu'elle ne pouvait pas prévoir une réaction aussi démesurée, folle, etc. Que devient cette femme ? Que fait-elle pour « racheter » ce qu'elle a fait ? Quelque chose qui rappelle Europe 51. Quels sont les choix possibles pour cette femme coupable ? Cynisme ? Engagement politique ? Engagement au service des « pauvres » ? Quoi encore ? Ce qui est intéressant est d'avoir une personne qui est la seule à se sentir coupable.

Le passage rédigé en 2002 évoque le fait divers à l'origine du scénario et imagine la trame narrative du film. Déjà les cinéastes se méfient du cliché : le milieu albanais sera en effet remplacé par Fabio et son acolyte Spirou, moins pittoresques, et la fuite du couple amoureux n'aura pas lieu.

Les idées posées en 1995 et en 2003 nous permettent quant à elles de cerner au mieux l'un des enjeux principaux du film aux yeux des Dardenne. Dès le début, l'idée d'une culpabilité à racheter et de la solitude de celle qui ressent ce besoin est présente, même si c'est encore sous un titre provisoire, *Rosetta*, qui sera *in fine* celui d'un tout autre film. L'idée de la folie comme conséquence d'un impossible rachat renvoie à *Europe 51* (cf. p. 17). Cette idée de folie prépare déjà le choix que feront finalement les deux cinéastes : celui de l'enfant inventé par Lorna, refuge imaginaire vers lequel elle va se tourner pour trouver une issue à son conflit moral.

Le personnage et les spectateurs

On lira avec les élèves ces extraits du journal de Luc Dardenne en se demandant quelles intentions énoncées lors de la préparation de *Rosetta* se vérifient encore avec *Le Silence de Lorna*, notamment au sujet de la relation entre le personnage et les spectateurs.

15/05/1997

Rosetta n'a pas de psychologie parce qu'elle a des tâches à accomplir, des choses à faire. Son être entier est occupé, obsédé, obnubilé, assiégé par ce qu'elle a à faire, à chercher, à trouver.

25/06/1997

C'est ce regard de *Rosetta* que nous tenterons de faire apparaître pour le spectateur. Qu'elle arrive à exister comme visage, qu'elle soit l'interlocutrice avant d'être connue, et qu'elle ne puisse jamais être connaissable. Nous ne donnerons pas d'informations expliquant son passé, son histoire, ses comportements. Elle sera là, visage visant les yeux qui la regardent dans la nuit de la salle.

17/08/1997

Avant que *Rosetta* n'entre dans le film, elle existait, et après la fin du dernier plan du film, elle continuera d'exister. Comme si c'était un personnage de documentaire qui existe en dehors du fait qu'il est filmé par notre caméra. On filme un moment de sa vie.

14/08/1998

Rosetta est seule pour que le spectateur puisse être avec elle. Elle souffre et celui ou celle qui la regarde peut faire l'expérience de souffrir pour l'autre qui souffre. Pour que cette expérience ne soit pas seulement narcissique, il faut que *Rosetta* résiste à ce qui permet au spectateur de se projeter et de verser des larmes sur lui-même. Elle doit lui échapper, lui déplaire parfois, ne pas le séduire, ne pas devenir la victime à la recherche de sa trop facile pitié. Provoquer chez le spectateur l'expérience de la souffrance pour autrui, de la souffrance à la vue de la souffrance d'autrui, c'est une manière pour l'art de reconstruire de l'expérience humaine.



GENRE

Un suspense moral

Héritiers de cinéastes documentaires engagés tels qu'Henri Storck, les Dardenne optent pourtant très tôt pour des formes cinématographiques ouvertement fictionnelles. Il ne faut pas oublier que leur premier long métrage est l'adaptation d'une pièce de théâtre qui met face à face un survivant et les membres de sa famille décédés.

Documentaire, mélodrame, thriller

Lors d'un entretien, les réalisateurs confient que c'est également la rencontre d'un grand scénariste italien qui leur vaut certains choix d'écriture : « Après avoir feuilleté L'Enjeu scénario, un numéro spécial des Cahiers, ils vont voir Tonino Guerra (écrivain et scénariste d'Antonioni), puis rentrent chez eux munis de cette forte parole : "Dans un scénario, il y a deux choses à ne pas oublier : l'amour et la mort!" » Leur second long métrage en est un exemple remarquable puisque parti d'une enquête documentaire sur la crise métallurgique, le film abandonne en cours de route cette préoccupation sociale et militante pour se concentrer sur le parcours d'une femme qui tente de sauver un homme déchu. La fin du film suit donc une structure caractéristique du mélodrame qui a émergé d'un point de départ documentaire. Aussi, très tôt la plupart des critiques perçoivent dans la construction dramaturgique des œuvres des Dardenne une volonté de mélanger les genres. Jean-Marc Lalanne



commente ainsi *La Promesse* : « entre une écriture issue du cinéma documentaire européen et des modèles narratifs empruntés au grand cinéma américain de fiction, la greffe réussit² ». À propos du *Fils*, Jérôme Larcher écrit qu'« au travers de ce réalisme s'infiltré une fiction digne d'une tragédie³ ». Jacqueline Aubenas constate à son tour dans son ouvrage sur les cinéastes : « Les Dardenne osent le mélodrame avec toute l'émotion, les rebondissements, la surcharge narrative que le genre implique : trahison, mort violente, déchirement et cas de conscience, déchéance, milieu louche, meurtre moral... mais en le biaisant, en l'écrivant comme on approche le documentaire⁴. » Ce jeu avec les repères de divers genres cinématographiques empêche le confort auquel est habitué le spectateur face au cinéma de genre car le film n'est dès lors plus un espace balisé et reconnaissable. Dans *Le Silence de Lorna*, nous pouvons en effet repérer des éléments mélodramatiques tels que le meurtre de l'homme aimé et l'arrivée d'un enfant, fruit d'un amour interdit ou caché et un cas de conscience, celui de Lorna. Une histoire qui pourrait n'être que celle d'une manipulation se transforme en une rencontre sentimentale entre deux personnages. Pour mieux caractériser le mélange de genres en présence dans *Le Silence de Lorna*, il nous faut ajouter le thriller. Nous retrouvons ici le milieu des dealers et des trafiquants de papiers, le meurtre déguisé en overdose. Même si la mort elle-même est éliminée, ce qui nous renvoie à une distance plus proche du

documentaire (la caméra n'est pas forcément là au moment où l'événement se joue), l'enjeu autour de cette mort programmée que Lorna tente d'éviter crée un suspense de thriller. Ce suspense est relancé au moment où le spectateur commence à imaginer, de concert avec Lorna, que Fabio a décidé de la tuer.

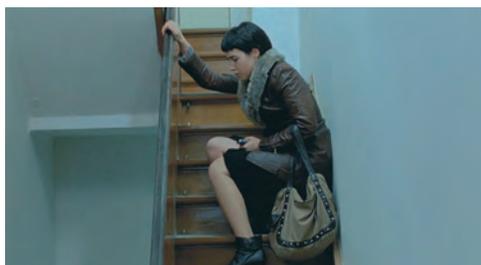
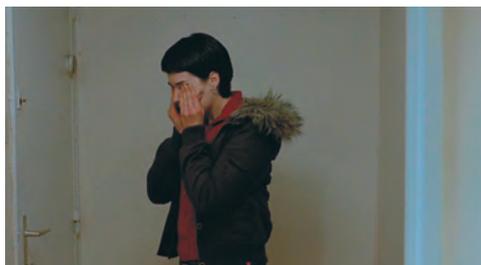
Naissance morale

Le spectateur a l'habitude de voir au cinéma un héros face à un cas de conscience, qui se joue au cours du film, le suspense tenant alors au fait de savoir si le héros va choisir le bien ou le mal. Mais ici, les Dardenne déplacent le problème. Ils nous présentent Lorna comme un personnage dont la perception du moral et de l'immoral n'est pas la nôtre, qui est dans une amoralité de fait car elle ne semble pas se poser la question du bien et du mal. Le meurtre est déjà prévu et Lorna l'a accepté avant même que la fiction ne commence. Le suspense porte alors moins sur le choix à faire pour l'héroïne que sur une question cinématographique plus fondamentale : celle de savoir s'il y aura une réconciliation possible entre le code moral du spectateur et celui de l'héroïne. On peut ainsi parler de suspense moral. Plusieurs films des Dardenne suivent le même schéma narratif : *La Promesse* est l'histoire d'un jeune garçon qui aide son père dans ses activités illégales avant de parvenir, au cours du film, à faire un choix différent pour tenir une promesse faite à un homme exploité par son père.

L'Enfant débute avec un jeune père qui vend son enfant et le film suivra pas à pas la naissance morale du héros.

Là où le cinéma traditionnel permet au spectateur d'être en position de jugement, car le héros agit par rapport aux mêmes repères moraux que lui, les films des Dardenne ne permettent pas la même distance confortable. Face aux personnages de leurs films, le spectateur se voit obligé d'interroger ses propres certitudes morales et leur validité, leur possibilité même dans la situation où se trouvent les héros.

À propos de *Rosetta*, les cinéastes avaient dit : « *La question que nous voulions poser, sans que ce soit un discours extérieur, c'est : "Est-ce que je prends la place d'un autre, est-ce que j'accepte la mort d'un autre, est-ce que je tue un autre pour avoir sa place?"* » Dans *Le Silence de Lorna*, ce choix a déjà eu lieu, même si les cinéastes ont tenu à montrer que c'est un choix vécu par Lorna comme un choix passif : « *On a enlevé une réplique du début. Lorna disait en parlant de Claudy, « on aurait dû prendre quelqu'un de plus détruit », ce qui laissait entendre très clairement qu'elle était partie prenante de la machination, qu'elle avait choisi Claudy en sachant ce qui allait lui arriver*⁶. » Ainsi, le suspense moral du film est non l'attente d'une déchéance morale qui viendra ou ne viendra pas, mais celle d'une possible naissance morale d'un être, alors que son environnement ne l'y incite guère. « *Nous avons envie aussi d'aborder l'histoire d'une femme justement qui serait confrontée à une situation où ceux qui l'entourent lui disent "Mais non ce n'est pas grave"*⁷. » Cette naissance morale est représentée comme un accouchement douloureux, avec ses hésitations et ses difficultés. Le titre du film l'annonce parfaitement : c'est parce que Lorna n'a rien dit à Claudy que la machination a été menée à bien. Après l'échec de sa tentative de sauvetage de Claudy et du même coup de conciliation de tous les intérêts en jeu, nous verrons Lorna glisser peu à peu vers l'état d'amoralité où elle se trouvait en début de film et vers lequel l'entraînent Sokol et Fabio : elle se réjouit à nouveau pour son projet de snack avec Sokol et finit par accepter l'argent de Fabio pour les soins dispensés à Claudy. C'est la conviction de la naissance du fils de celui-ci qui va l'obliger à faire face à sa culpabilité et à aller au bout de sa naissance morale.



1) Emmanuel Burdeau, « L'offensive Dardenne », *Cahiers du cinéma* n° 506, p. 46.

2) Jean-Marc Lalanne, « Histoire de l'ogre », *Cahiers du cinéma* n° 506, p. 40.

3) Jérôme Larcher, « Question de distance », *Cahiers du cinéma* n° 569, p. 40.

4) « Une écriture en mouvement », Jacqueline Aubenas, *Jean-Pierre et Luc Dardenne, op.cit.*, p. 113.

5) Jean-Pierre et Luc Dardenne, entretien avec Bernard Benoliel, Serge Toubiana, « Il faut être dans le cul des choses », *Cahiers du cinéma* n° 539, p. 48.

6) Jean-Pierre et Luc Dardenne, « Des paroles pour un silence », entretien avec Jacqueline Aubenas, *op.cit.*, p. 245.

7) *Ibid.*, p. 239.

Avant la séance

L'une des premières difficultés du film réside, pour le spectateur, dans l'absence de véritable scène d'exposition, dont le rôle dans le cinéma traditionnel est de mettre en évidence très tôt les motivations et caractéristiques principales des personnages. Dans *Le Silence de Lorna*, nous ne comprenons tous les enjeux autour de l'héroïne qu'au bout d'une bonne vingtaine de minutes. Il peut en ce sens être utile de prévenir les élèves de cette volonté des cinéastes, en réfléchissant sur la distinction qu'ils font entre « personne » (être qui se présente au spectateur dans sa complexité) et « personnage » (être dont on voit la construction et les motivations de manière artificiellement simplifiée). Ce que les Dardenne disent de *Rosetta* s'applique ainsi parfaitement à Lorna : « *Nous nous sommes dit que si nous voulions que Rosetta apparaisse comme une personne pour le spectateur et non comme un personnage construit par une intrigue, il fallait faire comme lorsque l'on rencontre quelqu'un : on ne connaît pas son histoire*¹ ».

Ce refus d'explicitier les choses outre mesure concerne l'ensemble de la structure scénaristique du film : « *Les frères Dardenne imposent une préséance essentielle, ici radicalisée : celle du cinéma sur le scénario*². » Il peut en ce sens être utile de proposer aux élèves de réfléchir durant la projection à ce que chaque séquence révèle sur les héros et sur les enjeux dramaturgiques.

Séquence 1 : Lorna va avoir la nationalité belge, elle est donc étrangère, elle veut faire un emprunt pour un projet important / S. 2 : son amoureux est loin d'elle puis-

qu'elle l'appelle d'une cabine pour des appels vers l'étranger / S. 3 : Lorna et Claudy cohabitent mais ne sont pas ensemble / S. 4 : ils doivent faire croire qu'ils dorment ensemble (« *N'oublie pas de remettre le matelas* ») et Claudy a été payé, il s'agit donc d'un mariage blanc. Etc.

On remarque aussi que la manière de cadrer le début de certains plans ne permet pas au spectateur d'appréhender d'emblée l'ensemble de la situation (par exemple : quand Lorna range ses affaires avant de quitter l'appartement, on ne sait d'abord pas que Fabio est à côté d'elle). Que ce soit à l'échelle du plan ou de la séquence, on se demandera les effets produits par cette manière de délivrer les informations de façon progressive et parcelleuse. En quoi ce procédé contribue-t-il à créer du suspense ?

1) Jean-Pierre et Luc Dardenne, entretien avec Bernard Benoliel, Serge Toubiana, « Il faut être dans le cul des choses », *op.cit.*, p. 48.

2) Emmanuel Burdeau, « La Promesse », *Cahiers du cinéma* n° 503, p. 17.



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Nous découpons le récit en six temps forts narratifs, composés chacun d'une ou de plusieurs séquences (indiquées entre parenthèses).

Lorna et « le camé »

Sur le titre, nous entendons les pas d'une femme dans la rue.

Lorna dépose de l'argent à la banque et prend rendez-vous pour un prêt qu'elle peut demander grâce à sa nationalité belge imminente (séquence 1). D'une cabine, elle appelle son amoureux à l'étranger et lui parle de l'argent en banque (2). Lorna rentre chez elle. Alors qu'ils préparent leurs lits dans deux chambres séparées, Claudy lui annonce qu'il arrête la drogue et lui demande son soutien (3).

Le lendemain matin, Claudy lui demande de l'enfermer. Elle refuse et part au travail (4). Lorna quitte le pressing car la police est venue vérifier son mariage avec Claudy (5). Elle est ramenée chez elle par le chauffeur de taxi Fabio, avec qui elle complotte pour tuer Claudy par overdose une fois qu'elle aura la nationalité belge (6). À la maison, elle découvre que Claudy a menti pour la voir. Pour ne pas pouvoir aller chercher de la drogue, Claudy lance la clé à Lorna par la fenêtre. Elle atterrit dans un camion (7). Le soir (8), Lorna téléphone à son amoureux, mais il ne peut pas lui parler (9). Elle achète un médicament pour Claudy (10). À la maison, Claudy fait une crise. Lorna finit par appeler son médecin pour qu'il soit admis à l'hôpital (11) et le traîne dans l'escalier de leur immeuble. À l'hôpital, Claudy la supplie d'attendre avec lui. Elle reste, il lui tient la main (12).

Révélation (00:18:40)

Le lendemain, elle prépare les affaires de Claudy (13). À l'hôpital, elle regarde Claudy dormir (14).

Lorna et Claudy (00:21:54)

À la station essence, Lorna propose à Fabio le divorce au lieu du meurtre, mais il refuse : pour épouser comme prévu un Russe qui veut la nationalité belge il vaut mieux qu'elle soit veuve que divorcée (15). Lorna retrouve son amoureux Sokol, de passage en Belgique. Elle lui montre sa carte d'identité, puis dit qu'elle ne veut plus voir mourir Claudy, mais Sokol lui dit de tenir bon (16). Le soir, chez elle, Lorna se cogne les avant-bras (17). Elle se rend à la police pour faire croire que Claudy la bat et demander un divorce anticipé, mais la charge est insuffisante (18).

Lorna promet son aide à Claudy s'il accepte de la frapper devant témoin, mais il ne peut s'y résoudre (19). Dans la chambre d'hôpital, Lorna se cogne la tête contre le mur (20). Une infirmière accepte d'être témoin de l'agression (21). Fabio fait part à Lorna de son mécontentement (22). Claudy fait la surprise de sa sortie d'hôpital à Lorna. Ils font des plans pour leur soirée (23). En rentrant, Lorna voit qu'elle a reçu les papiers du divorce et ressort pour prévenir Fabio (24). Il dit que le deuxième mariage prendra du retard si le divorce se fait. Alors qu'elle s'éloigne, Fabio la klaxonne : le Russe vient d'accepter d'attendre un mois de plus (25). Rentrée à la maison, Lorna y découvre le dealer et Claudy prêt à céder. Elle fait sortir le dealer, ferme la porte et jette la clé par la fenêtre. Elle se déshabille et serre Claudy contre elle. Ils font l'amour (26). Claudy et Lorna font refaire les clés de l'appartement en partageant les frais (27). Ils se donnent rendez-vous à midi, heureux (28).

Disparition (00:47:15)

Dans l'appartement, Lorna trie les affaires de Claudy (29). Elle lui choisit des vêtements dans une boutique (30). Elle déballe ses vêtements à la morgue et demande à le revoir une dernière fois (31).

Lorna fait ses sacs. Fabio lui a menti en disant que le Russe attendrait, il a provoqué l'overdose de Claudy. Il lui rappelle que son silence depuis le début fait d'elle leur complice et lui propose mille euros de plus pour le « travail » qu'a représenté l'aide à Claudy. Elle refuse. Les policiers arrivent, ils parlent à Lorna qui confirme l'hypothèse du suicide ou de l'overdose involontaire (32). Lorna vient aux funérailles et tente de rendre l'argent de Claudy à sa famille, qui refuse (33). Lorna cache l'argent au pressing (34).

Projets (01:00:19)

Sokol venu la voir lui reproche de ne pas vouloir faire l'amour, puis la convainc de sortir (35). Ils visitent les locaux à vendre pour leur futur snack, dont un leur plaît (36). Dans un bar ils dansent, Lorna se déride (37). Elle retrouve Fabio et les Russes (38). Dans le taxi, Fabio donne à Lorna l'argent des Russes et les mille euros, qu'elle accepte (39).

Elle entre dans le local acheté pour le snack qu'elle décrit au téléphone à Sokol, euphorique. Elle a soudain un malaise. Elle raccroche (40).

L'enfant (01:10:30)

À l'hôpital, Lorna veut avorter, mais change d'avis et part avant l'examen médical (41). À la banque, elle essaie de déposer l'argent de Claudy sur le compte de l'enfant à naître (42). Elle annonce sa grossesse à Fabio venu la réveiller pour rejoindre les Russes. Il lui intime d'avorter (43). Ils retrouvent les Russes au bar, Lorna demande au Russe si un bébé lui pose problème : il refuse et exige de la faire examiner avant mariage (44). Fabio la secoue violemment et la menace ; Lorna a une douleur au ventre (45). À l'hôpital, elle dit à Fabio que l'enfant est de Claudy ; le médecin dit à Lorna qu'elle n'est pas enceinte mais elle refuse d'y croire. Dans un couloir, elle reconnaît l'infirmière

qui avait été son témoin et la salue (46).

Lorna s'apprête à sortir de l'hôpital. Sokol est là. Ils se disputent : elle doit rentrer en Albanie malgré elle et elle pense qu'il va l'abandonner (47). À la banque, ils annulent le prêt et ferment le compte (48).

Dans le taxi, Fabio et Sokol se partagent l'argent, Sokol donne à Lorna cent euros (49). Sur une aire d'autoroute, Sokol descend en promettant de venir voir Lorna, il la salue à peine en partant (50). Alors qu'elle monte avec Spirou, le complice de Fabio, ce dernier lui confisque sa carte SIM (51). Spirou emprunte un itinéraire suspect (52). Elle lui demande de s'arrêter pour uriner, il la laisse descendre sans son sac à main. Elle parle à son enfant. Elle cogne Spirou à la tête avec une pierre et s'enfuit en courant (53). Lorna court et parle à son enfant (54). Elle arrive à une petite maison au cœur de la forêt. Elle en force l'entrée, fait du feu, ferme le volet et s'allonge, bien à l'abri (55).



RÉCIT

Un trafic d'influence



Le Silence de Lorna est avant tout un récit de déplacements. Il n'est pas anodin de découvrir l'héroïne sans cesse en mouvement, entre son travail et son domicile, la banque et l'hôpital, le commissariat de police et le snack où Fabio a ses habitudes. Lorna n'en a jamais fini avec les démarches, qu'elles soient administratives ou illégales.

Dès *La Promesse*, Jean-Marc Lalanne remarquait que chez les Dardenne le mouvement n'est pas synonyme de liberté : « *Le mouvement et la vitesse, généralement galvanisés par le cinéma, symbolisent toujours une certaine idée de la liberté [...]. Ici, le mouvement est une des formes les plus retorses d'aliénation. Igor bouge sans cesse : sous les injonctions de son père, il court d'un lieu à un autre et ne peut tenir en place [...]. C'est par ce mouvement perpétuel de déplacement que son père le tient sous sa coupe, et la condition de sa libération sera de savoir s'arrêter*¹. » Dans leur court-métrage *Il court, il court le monde*, les Dardenne font entendre une citation de *L'Esthétique de la disparition* de Paul Virilio qui avance que notre monde subit « *la dictature du mouvement* ». Cette dictature devient ici évidente à travers un choix de montage brutal : chaque séquence débute *in medias res*, en cours de geste ou de déplacement, donnant au spectateur la sensation d'être toujours en retard sur les événements et les choix des personnages. Les Dardenne disent en ce sens de leur monteuse, Marie-Hélène Dozo, qu'« *elle sait couper avant que l'émotion ne retombe*² » et qu'il « *faut construire en cachant*³ ». C'est d'ailleurs autour de deux disparitions cruciales que se joue le film : celle de Claudy, mais également celle de l'enfant qui se révèle être le fruit de l'imagination de Lorna.

Lorna ne s'arrête presque jamais, sauf le temps de quelques moments de ralentissement dont le premier, à peine perceptible, est celui de la révélation : lorsque Lorna regarde Claudy dormir. L'arrêt dû au deuil de Claudy, quand nous la trouvons allongée la tête sur les genoux de Sokol, ne durera pas. Le suivant, mis en scène comme un arrêt forcé, arrivera au moment du malaise dans le snack tout juste acheté et se poursuivra par son endormissement intempestif à l'heure du rendez-vous avec les Russes. L'enfant imaginé par Lorna est bien un écho de Claudy, il a pour fonction de la ralentir dans sa course

vers sa nouvelle vie, de lui faire changer d'itinéraire. Le mouvement de Lorna s'accélère à la fin, devenant une fuite en avant pour se sauver et sauver son enfant imaginaire, jusqu'à l'arrêt et l'apaisement final dans la cabane.

Lorna n'est pas la seule à se déplacer sans cesse. Fabio, à la fois chauffeur de taxi et malfrat, mène ceux qu'il manipule là où il veut. Claudy cherche en revanche à s'arrêter, en s'enfermant chez lui, puis dans un hôpital. Immobile, il provoque le mouvement autour de lui : Lorna vient lui rendre visite, trompée par son mensonge sur la police, elle va lui chercher les médicaments, le mène à l'hôpital, y retourne avec ses affaires... C'est grâce à Claudy que Lorna saura s'arrêter (et l'arrêter) le temps d'une soirée et d'un véritable face-à-face. La dernière fois que nous voyons Claudy, il s'éloigne à vélo dans une course joyeuse et inconsciente vers sa fin. À son tour, lorsque Lorna devient encombrante, c'est également en la « déplaçant » que Fabio choisit de se débarrasser d'elle.

Les relations des personnages se construisent autour de rapports de force signalés par la circulation de l'un des enjeux principaux du film : l'argent. L'argent est ici le moyen d'atteindre un espoir de normalité, le snack rêvé de Sokol et Lorna. Il est un moyen de pression et de manipulation (lorsque Fabio propose mille euros pour les soucis causés à Lorna par Claudy), mais également une manière d'exprimer confiance et amour. C'est le cas lorsque Claudy confie son argent à Lorna pour ne pas replonger ou encore lorsqu'ils partagent les frais des clés le lendemain de leur nuit d'amour. L'argent est ainsi une indication fiable pour évaluer une relation : c'est le fait que Lorna se fasse rembourser pour les pâtes dans la troisième séquence du film qui nous indique que Claudy et elle ne sont pas proches alors qu'ils habitent ensemble.

1) Jean-Marc Lalanne, « Histoire de l'ogre », *op.cit.*, p. 43.

2) Jean-Pierre et Luc Dardenne, « Des paroles pour un silence », entretien avec Jacqueline Aubenas, *op.cit.*, p. 244.

3) Jean-Pierre et Luc Dardenne, cités par Emmanuel Burdeau, « L'offensive Dardenne », *Cahiers du cinéma* n° 506, p. 46.

Quand tout bascule

Lorna optimise sans arrêt ses déplacements et ses démarches : aussi, c'est avec une réticence extrême qu'elle cède aux supplications répétées de Claudy. Elle refuse d'ailleurs de l'enfermer, parce qu'il pourrait vouloir sortir et elle serait obligée de revenir du travail (un voyage « pour rien »). Chaque déplacement doit ainsi être utile dans l'économie de son projet d'intégration et de construction de sa vie de couple avec Sokol. Alors qu'elle apporte les affaires de Claudy à l'hôpital, elle veut les laisser à l'accueil mais est quasiment forcée par l'infirmière à entrer dans sa chambre, car refuser pourrait éveiller inutilement les soupçons.

Il est alors bouleversant pour le spectateur d'observer son premier geste parfaitement « inutile ». Une fois entrée dans la chambre Lorna dépose les affaires, mais au lieu de ressortir elle contourne le lit pour regarder le visage de Claudy endormi. Le visage de Lorna reste impassible et impénétrable et nous ne voyons pas celui de Claudy qui nous tourne le dos. Scène muette, visages indéchiffrables : c'est bien l'apparente inutilité du geste qui, à elle seule, révèle que quelque chose de décisif vient de se passer dans l'esprit de Lorna. Claudy n'est plus un simple outil ou la cause d'une perte de temps mais une personne qu'elle ne peut ou ne veut plus ignorer.



MISE EN SCÈNE

Le cadre et le corps

Dans le film, Lorna est omniprésente. Durant le générique de début, nous entendons le pas de l'héroïne avant de la voir. Les bruits des pas disparaissent au moment où le prénom de Lorna apparaît à l'écran. Elle occupe ainsi tous les niveaux du film : visuel, sonore et même graphique. Chaque séquence du film s'ouvre systématiquement sur Lorna cadrée en plan rapproché, taille ou américain, chaque ellipse nous menant inéluctablement à elle. La constante répétition des axes et des valeurs de plans dans lesquels est capté le corps d'Arta Dobroshi n'est en rien due au hasard, même si la caméra en mouvement permanent peut donner cette impression. Olivier Gourmet, acteur récurrent des Dardenne, le confirme : « *Tout compte, une seconde de plus ou de moins dans un plan, une caméra à quelques centimètres plus près ou plus loin de l'acteur. C'est pour cela qu'on refait énormément!* »

L'image de Lorna

Nous ne sommes plus dans le cas d'un simple personnage principal qui concentre les enjeux du récit et fait avancer la narration. Lorna semble être tout le temps à l'image. Le choix de longs plans qui accompagnent les personnages dans leurs déplacements permet de donner au spectateur l'impression de sa présence constante, car même si elle n'est pas dans le plan à cet instant donné, c'est qu'elle vient d'en sortir ou qu'elle ne tardera pas à y entrer. Il en est ainsi le premier soir lorsque la caméra s'attarde quelques instants sur Claudy,

laissé seul dans l'image parce que Lorna est partie se coucher ou lorsque la caméra capte le rictus satisfait de Fabio quand Lorna vient de quitter le cadre après avoir accepté les mille euros.

Dans les rares cas de séquences montées en champ-contrechamp, ménageant ainsi un espace séparé à l'interlocuteur de Lorna, les plans sur celui-ci n'arrivent qu'une fois déclenchés par une parole ou un regard de Lorna. C'est le cas de certains dialogues en voiture entre Lorna et Fabio ou encore lorsque Claudy jette la clé par la fenêtre : sa voix hors-champ interpelle Lorna qui s'éloigne et c'est seulement lorsqu'elle se retourne que nous voyons Claudy à la fenêtre en contrechamp. Lorsque Lorna et son interlocuteur se trouvent dans le même cadre, les Dardenne disposent les corps de façon à ce que Lorna se tienne la plupart du temps face à la caméra, son visage étant souvent mieux visible et plus éclairé. Cependant le visage, la voix et le corps de Lorna, sans cesse présents dans le film, ne nous livrent que fort rarement des émotions ostensibles, le choix des dialogues et de la direction d'acteur ne rendant pas les intentions des personnages par trop lisibles. La plupart du temps, le spectateur ne peut que spéculer sur ce qui se joue dans l'esprit de l'héroïne. Ces corps qui résistent à la lecture psychologique qu'en espère le spectateur sont pourtant les seules preuves tangibles de ce qui se joue dans le film.



Corps dans tous ses états

Les Dardenne cherchent, semble-t-il, à explorer tous les états et toutes les fonctions possibles du corps : « *Nous voulions raconter une histoire où le corps rentre en jeu. Il y a la douleur d'abord, celle de Claudy en état de manque, la sienne avec les coups qu'elle se porte?* » Le corps est montré endolori et recroquevillé, lorsque Claudy se terre dans le lit ou hurle accroupi dans le salon, ou lorsque Lorna se plie en deux à cause de la violence de Fabio ; extatique lorsque Lorna et Claudy font l'amour ; en mouvement ou arrêté ; endormi ou incapable de trouver le sommeil. Le corps violenté est également représenté comme un outil, qu'il s'agisse d'une violence faite à autrui (Lorna se sauve en frappant Spirou) ou à soi-même : immédiatement après ses premiers coups, nous retrouvons Lorna exhibant ses bleus sous la lumière crue du poste de police, puis après qu'elle se soit ouvert le crâne, nous la retrouvons avec l'infirmière dont elle veut obtenir le témoignage. À chaque fois, Lorna met son corps en péril pour que Claudy sauve sa peau. Le corps est ainsi l'unique lien possible entre les êtres : c'est sur les genoux de Sokol que Lorna pose sa tête fatiguée après le désastre de la mort de Claudy. C'est également en s'accrochant physiquement à elle, en la retenant par la main, que Claudy obtient de garder Lorna dans le champ où il se trouve et qu'elle ne cesse d'abord de vouloir quitter. Il obtient ainsi peu à peu de la faire entrer dans sa vie.

Le corps et l'âme

Dick Tomasovic note à juste titre que « *seul le corps est autorisé à dire le trauma dans le cinéma des Dardenne*³ ». Puisque ce n'est pas par le dialogue ou les mimiques du visage que les héros vont faire part de leurs émotions, c'est bien à travers leurs corps que celles-ci vont s'exprimer. Un geste moral devient ainsi, chez les Dardenne, avant tout un geste physique : Lorna se donne des coups pour protéger Claudy de la mort. C'est également son corps qui va se manifester en l'empêchant de passer outre le décès de Claudy et de reprendre sa vie et ses projets, à travers sa grossesse nerveuse. Jean-Sébastien Chauvin dit en ce sens que « *les cinéastes instaurent un suspense simultanément physique et métaphysique, plus exactement dont la dimension métaphysique est sans cesse assujettie à la ou au physique*⁴ ». Il est essentiel que non seulement tous les enjeux moraux passent par les corps des héros, mais que ces corps, et surtout celui de Lorna, soient sans cesse traqués par la caméra, rattrapés à la sortie de chaque ellipse.

Dans son ouvrage, Luc Dardenne confirme le lien que perçoivent les deux frères entre le geste physique (du corps et de la caméra) et la morale. À la suite de Levinas, qui définit l'âme non « *comme possibilité d'immortalité (la mienne), mais impossibilité de tuer (autrui)* », il propose de définir l'art et donc le cinéma comme « *une modalité de l'institution de l'impossibilité de tuer* ». Autrement dit, « *regarder l'écran [...], ce serait : ne pas tuer*⁵. »

Les corps du film ne livrent jamais totalement leur mystère : ainsi le corps de Claudy disparaît littéralement de l'image et ne constituera une preuve du délit ni pour le spectateur, puisque la caméra ne suit pas Lorna dans la pièce mortuaire, ni pour les policiers qui se laissent tromper par l'apparence de l'overdose. Et de la même façon que les Dardenne refusent de montrer le cadavre de Claudy, Lorna refusera sa disparition en faisant exister son enfant.

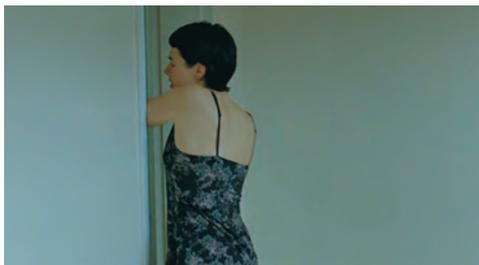
1) Olivier Gourmet, *Jean-Pierre et Luc Dardenne, op.cit.*, p. 148.

2) Jean-Pierre et Luc Dardenne, « Des paroles pour un silence », entretien avec Jacqueline Aubenas, *op.cit.*, p. 240.

3) Dick Tomasovic, « Les secrets du geste », *Jean-Pierre et Luc Dardenne, op.cit.*, p. 137.

4) Jean-Sébastien Chauvin, « Métaphysique chimie », *Cahiers du cinéma* n° 572, pp. 80-81. Cette phrase écrite à propos du *Fils*, convient parfaitement au *Silence de Lorna*.

5) Luc Dardenne, *Au dos de nos images, op.cit.*, p. 42.



Le silence et la parole

Le Silence de Lorna, malgré son titre, est l'un des films les plus dialogués des Dardenne depuis *La Promesse*. L'analyse des dialogues révèle que chaque personnage a un rapport différent à la parole. Chez Claudy elle est aisée, il demande de l'aide, explique à Lorna l'importance qu'elle a à ses yeux. À l'inverse, Fabio parle surtout pour ordonner, prévoir, menacer. Sa parole est porteuse de violence symbolique.

Le rapport de Lorna à la parole change au cours du film. Le silence du titre est celui qui rend Lorna complice du meurtre prémédité par Fabio. Dans la première partie du film, Lorna est ainsi économe avec les mots, par peur de dire le mot de trop, celui qui va la trahir : pensons à l'hésitation de sa voix avant de dire que le médicament est pour « *[s]on mari* ».

Par ailleurs, en dehors des mots doux qu'elle dit à Sokol, sa parole est purement fonctionnelle, tournée vers le but qu'elle s'est fixé. L'exemple le plus poignant de cette parole sous contrôle est l'entretien avec les policiers. L'étude des réponses et de l'attitude de Lorna montre qu'elle ne dit que le strict nécessaire pour maintenir l'illusion d'un échange « normal ».

Puis elle va se mettre à parler de manière irrépressible, comme inconsciente des conséquences : elle annonce sa grossesse à Fabio, parle de l'enfant au Russe. La parole fonctionne enfin pour elle aussi, à la suite de Claudy, comme un lien à autrui, comme lorsqu'elle salue l'infirmière. Et c'est par la parole que Lorna va faire exister un lien entre Claudy disparu et elle, en parlant à leur enfant virtuel.

Seule au monde ?

Les héros des films des Dardenne sont souvent seuls au monde ou s'imaginent l'être. Leur naissance morale passe aussi par la découverte que l'autre n'est pas un simple adjuvant ou empêcheur, mais un

possible soutien et ami. Lorna, après avoir considéré les autres comme des outils ou des dangers pour ses propres projets (Claudy, Fabio, le Russe), vit une véritable rencontre avec l'autre.

Au début, elle est doublement à deux (avec Claudy et avec Sokol), mais toujours seule. Claudy est une gêne permanente : elle ne veut pas de lui dans son lit, ni de son bruit, ni de ses demandes d'aide, elle voudrait qu'il disparaisse. Quand elle se sent mal et appelle Sokol, il n'est pas disponible pour parler. Lorna finit par avoir foi en l'humanité alors qu'elle est seule et perdue dans les bois : elle dit à son enfant qu'on les aidera et qu'on leur donnera à manger. Cette sensation d'être à nouveau dans un monde où le lien social est possible est parfaitement représentée par la parole : Lorna ne se sent plus seule car elle parle à son enfant imaginaire.



SÉQUENCE

« **Un temps pour guérir** » (L'Ecclésiaste, 3.3)

Séquence 26 (un seul plan, de 00:42:01 à 00:45:25) : Fabio vient d'apprendre à Lorna que le Russe qu'elle doit épouser accepte d'attendre un mois, ce qui permettra le divorce de Lorna et Claudy et évitera à ce dernier une exécution dissimulée en overdose. Lorna rentre à la maison où elle trouve Claudy avec son dealer.

La séquence, comme la plupart du temps dans *Le Silence de Lorna*, commence *in medias res*. Le rapide panoramique qui accompagne l'entrée dans l'appartement de Lorna accentue ce procédé : le spectateur a à peine le temps de repérer Claudy, bord cadre droit, tenant la porte à Lorna (1). L'ellipse permet ainsi un basculement brutal dans la tonalité : de la joie et du soulagement ressentis par Lorna qui croyait avoir gagné sur tous les tableaux (elle a sauvé Claudy, elle épousera le Russe et pourra acheter son snack avec Sokol), nous passons brutalement à l'impression qu'il est déjà trop tard. Le dealer est dans l'appartement de Claudy et ce dernier a totalement changé d'attitude : il va replonger.

L'intrus

C'est la première apparition du dealer dans le film, ce qui accentue son caractère intrusif. Avec la même énergie qu'elle déployait pour ses propres projets, Lorna va se jeter soudain à corps perdu dans le sauvetage de Claudy. Sans prendre le temps de l'hésitation, elle va donc tout faire pour éliminer l'intrus, le renvoyer vers le hors-champ. Elle lui fonce dessus et lui intime de partir, mais le rapport de force n'est pas à son avantage, ce qui nous est révélé à travers le jeu de regards. Le dealer ne regarde que Claudy, ce n'est donc qu'à lui qu'il obéira (2). Lorna, qui voulait ignorer Claudy, doit se tourner vers lui et lui demander un aparté (3). À la demande de Claudy, le dealer finit par s'exécuter et sort du champ. Lorna, voulant s'assurer de son élimination du champ et reprendre la main, le suit, accompagnée par la caméra et ferme la porte derrière lui, l'effaçant ainsi pour la deuxième fois (4).

L'inversion des rôles

L'attitude de Claudy et son langage corporel ont complètement changé : il est agressif, fort. Dans les premiers face-à-face qui suivent le départ du dealer, Claudy domine Lorna, faisant barrage entre elle et la caméra (5). C'est Lorna qui, par un renversement subit des rôles, tente de l'amadouer (« *Et si on appelait le numéro que l'hôpital*

t'a donné ? »), de ruser (en prétendant avoir oublié l'argent au pressing) pour obtenir ce qu'elle veut (6). Lorsque Claudy et Lorna finissent par s'empoigner et tomber par terre, le spectateur les découvre dans une égalité nouvelle : tous deux en prise avec l'animalité de leurs corps là où, avant, seul Claudy en manque avait à l'affronter, tous deux vêtus d'un rouge belliqueux (7). Ils passent tour à tour l'un devant l'autre : Lorna devance Claudy en tombant par terre, il la dépasse en allant chercher l'argent, elle le devance en courant à la porte. L'implication physique de Lorna, sa précipitation (la caméra la perd de vue lorsqu'elle court à la porte, 8) traduisent son implication émotionnelle, son attachement puissant à celui qu'elle a décidé de sauver.

Lorsque Claudy la rattrape, une fois de plus dans l'entrée, ils s'empoignent à nouveau avec une violence renouvelée, Claudy faisant barrage entre elle et nous (9). Lorna pousse alors Claudy avec violence. Ce geste semble rétablir le rapport de force habituel entre eux : elle debout, lui recroquevillé par terre, humilié et faible (10). La caméra semble d'ailleurs reprendre ses habitudes, abandonnant Claudy dans le hors-champ inférieur du cadre, pour suivre Lorna qui revient dans la pièce (11).

Mais dans les premières minutes du plan-séquence quelque chose de décisif s'est joué : tout ce que jusque-là Lorna refusait à Claudy (l'enfermer) ou acceptait avec réticence (garder son argent), elle veut désormais le faire pour lui. Elle va au bout de cette logique en répétant le geste qu'il avait fait précédemment, celui de jeter la clé par la fenêtre (12).

La mise à nu

Lorna reproduit alors l'égalité nouvelle tout juste découverte par les héros en se déshabillant méthodiquement. Il est important qu'elle le fasse de manière mécanique, loin de Claudy et sans le regarder, car il ne s'agit pas là d'un geste érotique (13, 14). Il s'agit bien pour Lorna de mettre son corps au même niveau de fragilité que celui de Claudy, dont seul le souffle bruyant nous rappelle la présence. C'est toute nue que Lorna fait le chemin inverse pour revenir le chercher et l'aider à se relever (15). Une fois Claudy debout, elle l'aide à enlever son pull (16). Leurs corps à égalité dans l'image, cadrés en plan poitrine et nus tous les deux, Claudy peut de nouveau agir. Il finit de se déshabiller et ils se prennent dans les bras (17, 18). L'absence

de dialogue dans ce passage refuse l'explicitation de ce qui se passe entre les héros. Le geste de Lorna qui se déshabille et « s'offre » à Claudy se présente au spectateur dans toute son ambiguïté. Agit-elle par stratégie en cherchant à empêcher Claudy de penser à la drogue pour sauver sa propre conscience en le sauvant ? Agit-elle dans un pur élan de générosité ? Quel que soit le premier motif de ce geste, nous acquérons la certitude de ce qu'il représente pour Lorna, lorsqu'elle fond en larmes. Il ne s'agit pas d'un simple geste calculateur, ni d'un banal élan érotique, mais d'une mise à nu, d'une véritable rencontre.

Un temps insécable

Dans un film où chaque coupe menace le spectateur d'une ellipse, d'un saut temporel en avant qui va bousculer ses repères, un plan-séquence est important car il propose à l'inverse un morceau de temps insécable. Aucune coupe ne donne la possibilité aux héros d'esquiver la situation ; nous sommes ainsi témoins d'un moment où Lorna improvise « en direct » pour sauver Claudy. Cette durée insécable souligne également l'étonnant parcours qui mène à la rencontre : en un seul plan, on bascule d'une situation d'intrusion puis de violence extrême à l'échange le plus intime possible. Tout se joue dans un même espace-temps et c'est dans la partie la plus publique de leur appartement, l'entrée, que Claudy et Lorna finissent par faire l'amour. C'est par cette même entrée que vient d'être chassé le dealer et c'est dans cette entrée que se déroulera le dialogue officiel entre Lorna et les enquêteurs de police après la mort de Claudy. La première fois que Claudy est tombé à genoux devant Lorna pour implorer son aide c'était également dans cette entrée ; la position de leurs corps était alors symétrique à celle de leurs corps lorsque Lorna le relève. Le temps de cet échange amoureux les héros transforment l'entrée en un véritable lieu d'intimité en la privant de sa fonction première. Les deux clés ont été jetées par la fenêtre ; personne ne peut entrer ou sortir par cette porte et l'entrée devient ainsi le lieu d'une intimité inattendue.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19

Lieux intimes et lieux de passage

Nous avons vu que Claudy et Lorna transformaient l'entrée de leur appartement en un lieu intime, dépourvu de sa fonction de simple lieu de passage, de transition. Il serait intéressant d'analyser le changement de fonction des lieux par la manière dont d'une part, les personnages les occupent et dont, d'autre part, les cinéastes les montrent. Les moments de plus grande intimité ont lieu entre Claudy et Lorna dans l'entrée et dans une chambre d'hôpital, alors qu'à l'inverse, c'est au seuil de sa future chambre avec Sokol que Lorna est prise d'un malaise (elle ne peut se résoudre à franchir l'escalier qui y mène et le spectateur ne la verra pas).

Les élèves peuvent noter le rapport inhabituel que Lorna a avec les lieux : la banque, supposée être le lieu où l'argent est en sécurité, devient le lieu où Lorna est dépouillée ; au lieu de cacher l'argent de Claudy chez elle ou dans le pressing, elle choisit curieusement de le dissimuler à ciel ouvert, dans le jardinet du pressing que nous n'avions jamais vu avant. Jamais au calme dans les lieux d'intimité (dans ses deux chambres, elle est dérangée par Claudy puis Fabio et elle est gênée par les caresses de Sokol), c'est dans des lieux de passage que Lorna vit ses quelques moments de répit (cabine téléphonique, chambre d'hôpital, rue). C'est ainsi dans la cabane abandonnée qu'elle se sentira enfin assez apaisée pour pouvoir arrêter sa course.



1

PLANS

L'argent



2



3



4



5

Compter, posséder. Il n'est pas anodin que le film s'ouvre sur un gros plan des mains de Lorna comptant des billets de banque (1). Dès ce plan, le film semble se couler dans sa logique où l'argent et les comptes sont primordiaux, ce que chaque mouvement de caméra sert à accentuer. Le gros plan nous permet de voir Lorna comptant et séparant les billets en deux. Lorsqu'elle passe une partie à la banquière, la caméra semble abandonner temporairement la liasse et remonte vers le visage de l'héroïne. Mais alors que nous découvrons son visage, nous la voyons marmonner quelque chose dans sa langue, les yeux fixés hors-champ dans la direction où doit se trouver l'argent donné à la banquière. La caméra obtempère à l'injonction de ce regard et se tourne vers la banquière, ce qui nous permet d'acquiescer la conviction que Lorna était en train de compter les billets en albanais, pendant que la banquière le faisait en français. Elle acquiesce à l'annonce de la somme (« 340 »), prouvant ainsi qu'elle vient de recompter les billets. À partir du moment où la banquière a accompli sa fonction, elle disparaît du champ, éliminée par un léger recadrage. Lorna semble soliloquer dans un espace clos lorsqu'elle annonce son prêt et sa naturalisation à venir. Pour finir, la caméra se resserre sur son visage satisfait (2). En un seul plan, le premier, les Dardenne ont établi le rapport passionnel entretenu par Lorna avec l'argent, mais également le fait qu'en ce début de film, les autres n'existent qu'en tant qu'ils servent son projet de collecter l'argent. Ils sont éliminés du champ dès qu'ils ont fini d'accomplir cette fonction.

Prendre. Suite au décès de Claudy, Fabio avait proposé à Lorna mille euros qu'elle n'avait pas pris. Alors qu'ils rentrent du premier rendez-vous avec les Russes et se partagent l'acompte, Fabio lui propose à nouveau la somme. La suite de plans paraît de prime abord neutre : les plans rapprochés des visages de Fabio et de Lorna, cadrés de trois-quarts dos depuis les sièges arrière se succèdent sans emphase. Mais la mise en scène raffinée des Dardenne exprime la tension morale de la situation. Au moment où Fabio propose l'argent, sa voix est hors-champ et nous voyons le visage de Lorna. La route empruntée



colorie son visage en rouge, signalant l'émotion qu'elle dissimule (**image ci-dessus**). La voiture s'arrête au moment où Fabio dégage l'argent : cet arrêt souligne l'importance de l'enjeu et la caméra abandonne les visages pour cadrer l'argent lui-même. Une fois qu'il est posé là comme un appât silencieux, la voiture repart. Au moment où elle va descendre, Lorna fait un choix, elle se penche dans l'habitacle pour prendre l'argent, devenant temporairement floue. Ce flou semble indiquer qu'il s'agissait d'un mouvement que le cadreur ne pouvait anticiper : il s'agit là d'une métaphore du choix que vient de faire Lorna. Aucune fatalité ne l'obligeait à prendre l'argent, c'est bien d'un geste de libre arbitre qu'il s'agit. Aussi, c'est dès la séquence suivante que la culpabilité va la rattraper.

Ignorer. À la fin du film, lorsque Fabio et Sokol se partagent l'argent du compte vidé de Lorna, la règle du jeu a changé. C'est elle désormais qui n'est qu'un outil pour les deux hommes, sa main est éliminée du champ dès qu'elle a tendu l'enveloppe à Fabio et nous ne reverrons la jeune femme qu'à la toute fin du plan. Ce sont Fabio et Sokol qui s'approprient le geste de comptage des billets avec lequel Lorna ouvrait le film. Le rapport de Lorna à l'argent a changé lui aussi : quand Sokol lui demande combien d'argent il avait déposé (3), elle refuse de participer à ses comptes (« *Tu le sais mieux que moi* »). La caméra s'attarde une fois de plus sur les billets et le spectateur constate que Sokol glisse une somme dérisoire dans l'enveloppe pour Lorna, cent euros (4). Il n'est pas anodin que ce soit également la seule somme vue mais passée sous silence par tous les protagonistes. L'argent a cessé de « parler » à Lorna comme une valeur en soi. Et lorsque l'enveloppe lui revient dans les mains, elle ne vérifie ni ne recompte son contenu. La caméra monte brusquement vers son visage, non pas cette fois pour établir un lien entre la personne et l'argent, mais bien pour le rompre. Les préoccupations de Lorna sont désormais d'un tout autre ordre (5).

FIGURE DE STYLE

L'ellipse et l'invisible



Les ellipses émaillent le film et jouent sans cesse avec les habitudes et les attentes du spectateur. Très tôt, nous devinons ainsi que ce qui n'est pas vu est peut-être l'essentiel : alors que pendant tout le début du film Lorna n'attend qu'une chose : l'obtention de la nationalité belge, le moment lui-même n'est pas montré. Dans la première séquence, elle dit qu'elle va l'avoir, puis lors de ses premières retrouvailles avec Sokol elle lui montre sa carte d'identité. Le moment décisif où cette carte est arrivée pour la première fois entre ses mains est ainsi mis hors-champ. Plus tard, c'est le visage de Claudy endormi à l'hôpital, invisible pour le spectateur à qui il tourne le dos, qui marque le basculement de Lorna, sa décision de lui éviter la mort. Cette fois cependant, il ne s'agit pas d'un véritable hors-champ, ni même d'une ellipse : le visage de Claudy est bien dans le champ et le temps du film, mais seule Lorna le voit. Nous, spectateurs, ne pouvons que spéculer sur ce qu'elle y voit et sur la manière dont cette vision semble la décider à changer de cap.

Ces moments où le non vu fonctionne comme un élément vers lequel tout converge et qui déclenche la suite des événements, prépare bien entendu la grande disparition du film : celle de Claudy, dont le meurtre est élipsté. Le dernier plan avant cette ellipse montre Lorna et Claudy marchant côte à côte dans la rue (1). Ils prennent rendez-vous pour midi. Puis Claudy enfourche son vélo et salue Lorna. Alors qu'il vient de quitter le champ par le bord droit du cadre, elle l'y réintroduit en décidant soudain de le suivre dans un mouvement gratuit et ludique. Elle passe devant la caméra qui la suit en rapide panoramique, un sourire franc sur les lèvres, comme nous ne l'avions encore jamais vue dans le film. Ce mouvement, qui est pour Lorna un retour en arrière, est filmé par les Dardenne comme un mouvement vers l'avant car il suit le sens le plus naturel à l'œil, celui de la lecture : de gauche à droite. Elle court à côté de lui quelques instants, avant de le laisser partir et de rebrousser chemin (2). Alors que Claudy diminue à l'image en s'éloignant de la caméra, cette dernière le fait disparaître dans un nouveau mouvement de panoramique qui suit

Lorna, cette fois dans le sens inverse de la lecture, de droite à gauche, comme augurant du basculement à venir (3).

Les Dardenne troublent cependant la sensation de l'ellipse chez le spectateur : dans le plan suivant, nous retrouvons Lorna avec la même veste (mais un pantalon différent), tournée dans la même direction où nous l'avons vue marcher juste avant la coupe (4). Même si le changement de vêtement nous indique qu'il y a eu ellipse, le raccord de position atténue la coupe. Durant les deux séquences suivantes, le spectateur sent confusément que quelque chose s'est produit, cherche à comprendre pourquoi Lorna choisit des vêtements pour Claudy : s'agit-il d'un geste amoureux ? Mais alors pourquoi ce visage fermé et dur ? Ce n'est que dans la troisième séquence que le doute devient certitude, lorsque Lorna dépose les habits à la morgue.

Cette disparition insupportable pour Lorna se résoudra à travers l'apparition d'un être invisible. Là encore, les cinéastes jouent avec la logique narrative du spectateur : voyant Lorna prise d'un vertige dans l'escalier du snack, le spectateur devine qu'elle est enceinte avant même qu'elle ne le dise. C'est ce que lui suggère l'habitude narrative : il y a eu une scène d'amour, la jeune femme a un malaise, elle est donc enceinte. L'hypothèse du spectateur est confirmée lorsque l'ellipse suivante emmène Lorna à l'hôpital pour avorter. Les Dardenne donnent ainsi une réalité diégétique forte à cet enfant avant d'en révéler l'inexistence lors du retour à l'hôpital. Le spectateur pense d'abord que l'enfant a disparu, un peu comme Claudy : secouée par Fabio, Lorna s'est pliée sous l'effet d'une douleur au ventre, elle a peut-être perdu son enfant à ce moment. Mais à l'hôpital, on lui assure qu'elle n'est pas enceinte. Comme le visage de Claudy endormi n'était vu que par Lorna, l'enfant n'est donc perçu que par elle. Cet enfant invisible est ainsi le pendant de Claudy effacé brutalement du film et il s'agit bien d'un enfant né de la rencontre entre Lorna et Claudy.

L'enfant

L'enfant est un motif récurrent du mélodrame. Dans *À travers l'orage* (D.W. Griffith, 1920) il est la preuve de la déchéance d'une jeune fille, séduite et abandonnée par un homme sans scrupule. Dans *Écrit sur du vent* (Douglas Sirk, 1956), un homme à qui son médecin a annoncé une possible stérilité, est convaincu de l'infidélité de sa femme, alors qu'elle est bien enceinte de lui, et provoque sa fausse couche. Enfin, dans *Pêché mortel* (John M. Stahl, 1945), une femme chute volontairement dans les escaliers pour perdre l'enfant qu'elle porte en elle et qui aurait fait obstacle à la possessivité folle qu'elle éprouve pour son mari.

Les Dardenne jouent sur les habitudes du spectateur. Ils laissent deviner la grossesse de Lorna et l'identité du père (en montrant Lorna refusant de coucher avec Sokol), ils simulent la fausse couche et nous préparent à un dénouement mélodramatique. Ils reprennent aussi une autre habitude du mélodrame qui veut que l'enfant, trace tangible de la faute commise, arrive après un seul faux pas. Mais le motif est ici détourné : l'enfant n'existe que dans l'imagination de Lorna. Sa grossesse n'est donc pas le signe d'une fatalité qui s'abat sur la jeune femme mais quelque chose qui vient d'elle. L'enfant n'est pas ici une simple trace de la faute commise, il devient celle de l'homme aimé, puis une force qui pousse Lorna à sauver sa vie et à confirmer sa naissance morale.



Jean Rouch



Michel Brault



Albert et David Maysles sur le tournage de *Grey Gardens* (1975)



Garret Brown avec le steadicam sur le tournage de *Shining*

TECHNIQUE

La caméra portée

Très tôt le cinéma s'est posé la question du poids de l'appareillage technique, en émettant parfois l'hypothèse selon laquelle un matériel plus léger permettrait d'aller filmer au plus près des événements. La lourdeur du dispositif cinématographique professionnel limite en effet la spontanéité au moment du tournage. Ainsi, dès 1948 Alexandre Astruc évoque dans *L'Écran français* la « caméra-stylo », un idéal selon lequel le cinéaste pourrait manier l'outil cinématographique avec la même aisance et dans la même solitude qu'un écrivain. En 1959, la mise au point de la caméra 16 mm KMT par André Coutant et Jacques Mathot, couplée à un enregistreur de son transportable (Nagra), sera l'une des inventions techniques qui permettront l'avènement de la Nouvelle Vague. Elle permettra aux opérateurs de mettre la caméra à l'épaule (elle ne pèse que trois kilos et demi) et de se lancer à la poursuite des personnages sans la lourdeur des grues ou des rails de travelling, laissant une part plus importante à l'improvisation. La même année, Jean Rouch, Michel Brault et Richard Leacock se réunissent en Californie lors d'un séminaire où artistes et scientifiques discutent ces innovations cinématographiques et où émerge le terme de « cinéma-vérité ». Les trois cinéastes cités réalisent au cours de cette époque les films les plus marquants du cinéma direct et du cinéma-vérité. Jean Rouch s'y essaie avec le tournage de *Chronique d'un été* (1960). Héritiers de ces cinéastes, c'est également en 16 mm que les Dardenne tourneront nombre de leurs films, la légèreté du matériel leur permettant de travailler en équipe réduite et de suivre au mieux les déplacements de leurs personnages. Les réflexions ainsi que les différentes tentatives de réduire la lourdeur du matériel tout en augmentant sa qualité professionnelle se poursuivent dans les années 1970. Entre 1978 et 1980, Jean-Pierre Beauviala conçoit même, sur l'instigation de Jean-Luc Godard, une caméra appelée la « 35-8 » qui se veut l'association des vertus de mobilité des caméras amateurs 8 mm avec la qualité du rendu du format professionnel 35 mm. Dans le prolongement de ces recherches viendra l'invention de la caméra numérique haute définition.



Jean-Luc Godard avec la caméra 35-8

Mais alors que certains cinéastes embrassent volontiers le « style » imposé par la caméra portée – tremblement de l'image au rythme des pas du cadreur, mise au point parfois hésitante, recadrages constants – et en font même leur signature spécifique, d'autres n'aimeraient garder de la caméra portée que l'idée de mobilité. Garrett Brown invente ainsi en 1972 le Steadicam (pour *steady camera*, ou « caméra stable ») qui permet au cadreur, grâce à un système de poids qui l'équilibre et de bras à ressort, de filmer en marchant et d'obtenir pourtant une image d'une extrême fluidité. Cette technique révolutionnaire, utilisée dès 1976 pour *Marathon Man* de John Schlesinger et *Bound for Glory* de Hal Ashby, devient célèbre en 1980 grâce à l'utilisation qu'en fait Stanley Kubrick dans *Shining*.

Un signe de la présence du corps

Pour les frères Dardenne, il n'est pas question d'effacer la présence physique du corps du filmeur. Benoît Dervaux, leur cadreur depuis *La Promesse*, explique que, pour eux, « le cadreur est en quelque sorte le passeur qui, sur la base d'une idée, doit construire concrètement le cadre, en gérant sa propre position et le mouvement de son propre corps dans l'espace ». Cependant, après *L'Enfant*, les cinéastes choisissent d'abandonner le 16 mm. Leur premier choix est la caméra numérique HD garantissant une légèreté de tournage accrue. Toutefois, après les essais, le format est rejeté car les Dardenne trouvent le rendu trop froid et préfèrent rester fidèles à la pellicule cinématographique. Ils choisissent donc le 35 mm. Cette caméra plus lourde, quoique devenue portable, permet une moins grande mobilité que celle utilisée précédemment par les cinéastes. « Avec *Le Silence* de Lorna, j'ai cru un instant qu'on allait vers quelque chose de différent, mais les premiers rushes ont d'emblée prouvé qu'il n'y avait pas de rupture de style. [...] En fait, l'idée du corps qui porte la caméra est très importante pour les frères, qui font véritablement un cinéma à hauteur d'homme. Même si le 35 mm entraîne une image plus posée, la caméra portée permet de toujours ressentir ce travail du corps¹. »

1) Benoît Dervaux, « Quand la caméra fait corps », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, op.cit., pp. 159-160.

FILIATIONS

Cinéma social, documentaire et néo-réalisme

Il semble naturel de comparer l'œuvre des Dardenne avec le cinéma social, britannique, français ou belge, ne serait-ce que par leurs choix de sujets. Après un film sur la crise de la métallurgie avec *Je pense à vous*, ils filment des gens dans la misère, des immigrés clandestins dans *La Promesse*, une chômeuse dans *Rosetta*, un petit voleur sans domicile dans *L'Enfant*, un drogué et une immigrée dans *Le Silence de Lorna*. Ce sont des gens simples, incapables de devenir les portes paroles de leurs actions (les héros du *Fils*, par exemple). Leurs films peuvent ainsi être vus comme une dénonciation des travers de la société. À propos de la mort de Claudy, que personne n'a tenté de prévenir (sauf Lorna) et dont les policiers ne semblent pas interroger la cause, les Dardenne parlent d'« *euthanasie sociale d'aujourd'hui*¹ ». Mais là où le cinéma social espère agir sur le monde, celui des Dardenne entretient un rapport plus ambigu au rôle que peut jouer l'œuvre d'art : « *Pourquoi continuer à filmer [...] si nous sommes certains que jamais une œuvre d'art n'arrêtera le bras de l'assassin ? Peut-être que nous n'en sommes pas vraiment certains*². » Le cinéma des Dardenne refuse de prendre des positions militantes univoques et s'intéresse toujours plus à l'individu qu'au discours social et politique qu'il peut engendrer. Il est frappant en ce sens de comparer *Le Silence de Lorna* au film franco-belge *Illégal* d'Olivier Masset-Depasse (2010). Là où l'héroïne du *Silence de Lorna* ne peut être pleinement aimable car elle fait des choix contestables, Masset-Depasse crée un personnage victimaire. Là où les Dardenne ellipsent les moments les plus terribles, Masset-Depasse les met en avant en filmant les tentatives de reconduction à la frontière. C'est du côté de leurs débuts de documentaristes qu'il faut chercher le rapport spécifique aux personnages et aux décors des Dardenne. Une autre différence nous frappe en effet entre *Illégal* et *Le Silence de*

Lorna : Masset-Depasse choisit de faire jouer la Russe par une actrice belge, les Dardenne prennent une actrice albanaise pour jouer une Albanaise. Il s'agit là d'une véritable foi dans le non-simulé : même s'ils dirigent l'actrice, même si elle prononce un texte, sa manière de se tenir, ses intonations, ses mimiques, tout est véritablement de *lâ-bas* et non une simulation de l'altérité *vue d'ici*. Les cinéastes choisissent de laisser dans le film plusieurs fautes de français spontanément faites par Arta Dobroshti (Lorna) au tournage. C'est aussi dans ce sens qu'il faut comprendre leur choix de tournage en décors réels. Toutefois, ce qui se produit devant la caméra est orchestré en détail par les Dardenne au cours de nombreuses répétitions. Très tôt, ils ont en effet senti les limites de l'approche documentaire pour leur projet cinématographique : « *nous ressentions une limite, une résistance venant des gens que nous filmions et de la manière dont les événements se déroulaient. Résistance que l'on peut en partie vaincre par une certaine mise en scène et par le montage, mais résistance quand même et perpétuelle tentation de manipulation. [...] Je crois qu'au fond, la vraie résistance était pour nous l'impossibilité de filmer le meurtre dans sa préparation ou dans sa perpétration*³. »

C'est dans le néoréalisme italien que les frères Dardenne puisent leur inspiration pour ces préoccupations éthiques. Luc Dardenne évoque l'importance d'*Europe 51* de Roberto Rossellini (1952). Ce film raconte l'histoire d'une femme du monde dont l'enfant meurt suite à une tentative de suicide. Cette perte dont personne ne la blâme, mais dont elle se sent coupable, lui fait découvrir le monde autour d'elle, la misère de la classe ouvrière. Elle finit par abandonner son foyer pour s'occuper des gens simples qu'elle a rencontrés. Plusieurs éléments narratifs rapprochent les deux films. Tout comme Lorna,



Europe 51 de Roberto Rossellini (Ponti-DeLaurentiis Cinematografica)

Irène est seule à ressentir la culpabilité de la mort qui a eu lieu. Et tout comme Lorna, elle devient incapable de jouer le rôle qui lui est imparti : Lorna met en échec la magouille avec le Russe, Irène ne peut plus participer aux mondanités avec son mari. Tout comme les malfrats tentent d'éliminer Lorna, le mari et la mère d'Irène la font enfermer dans un hôpital psychiatrique pour sauvegarder leur réputation. Les cinéastes refusent de donner une coloration univoque au revirement de leur héroïne. Rossellini montre méthodiquement qu'il ne s'agit pour Irène ni d'une escapade amoureuse, ni d'une conversion politique, ni d'une révélation religieuse. Les Dardenne maintiennent eux aussi une « *densité mystérieuse dans le comportement*⁴ » de Lorna.

La principale différence entre les deux films est qu'Irène est une femme éduquée, capable de justifier son changement de cap à travers de magnifiques monologues, là où Lorna ne sait pas elle-même très bien pourquoi elle fait ce qu'elle fait. L'enfant virtuel, qui est une manifestation de son sens moral, s'impose à elle, sans qu'elle sache exactement ce qu'il représente. De plus, Rossellini introduit dans le film deux groupes opposés : les gens simples qui voient la bonté d'Irène et la haute société qui la croit folle. Le film se termine sur Irène, regardant par la fenêtre grillagée de l'hôpital les membres de sa famille l'abandonner, alors que sa nouvelle famille se tient sous ses fenêtres en larmes. Il y a au sein du film même des témoins de la rectitude du nouveau choix d'Irène. Dans *Le Silence de Lorna*, seul le spectateur est le dépositaire de ce témoignage.

1) Luc Dardenne, *op.cit.*, p. 54.

2) *Idem.*

3) *Ibidem*, pp. 109-110.

4) *Ibidem*, p. 156.

PISTES DE TRAVAIL



Rouge

Nous savons l'importance des vêtements pour les Dardenne. Or, tous les habits que porte Lorna au cours du film comportent au moins une touche de rouge. Il apparaît peu à peu qu'il s'agit bien d'une couleur qui caractérise l'héroïne. Sans pour autant réduire cette couleur à un symbole univoque (rouge de colère, rouge comme le sang de Lorna ou du sang sur les mains), les élèves peuvent observer à quels moments Lorna est habillée en rouge et réfléchir à ce que cette couleur provoque à l'image : reconnaît-on mieux Lorna dans les rues nocturnes animées ? Se distingue-t-elle du décor ou s'y fond-elle ? Par exemple, dans l'appartement aux murs blancs, quel autre élément du décor renvoie à l'univers de Lorna par sa touche de rouge ? À l'inverse certains décors ont des murs rouges : c'est le cas du bar où elle danse avec Sokol et du bar où elle retrouve les Russes.

Tout le début du film, Lorna ne porte du rouge qu'en haut ou en pantalon. À partir de quel moment s'habille-t-elle tout en rouge ? Que nous raconte le fait qu'à partir du même moment, Claudy arbore lui aussi un pull rouge ? Comment s'habille Lorna après la disparition de Claudy ? À partir de quel moment recommence-t-elle à s'habiller tout en rouge et que raconte ce choix de son lien à Claudy ?



Du thriller au conte de fées

Les élèves peuvent analyser le basculement qui se produit à la fin du film et la manière dont ce changement de cap a surpris leurs attentes. Lorna, emmenée en voiture par Spirou, commence à se douter qu'à l'instar de Claudy elle risque d'être assassinée. Elle cherche alors à faire arrêter la voiture pour s'échapper. Alors que cette intrigue caractéristique du thriller est en train de se corser, le film abandonne soudain cette trame narrative et en emprunte une autre, plus métaphorique. Les dernières dix minutes font dériver le film vers une atmosphère quelque peu irréelle, fait inhabituel dans le cinéma des Dardenne. Lorsque Lorna marche seule dans la forêt à la fin du film, le monde autour d'elle semble avoir complètement changé : une douce lumière filtre à travers les branches, il n'y a pas le moindre signe de civilisation autour. Plus tard, elle prêterait même l'oreille à un chant d'oiseau. Alors que tout au long du film des ellipses brutales nous faisaient basculer soudainement du jour lumineux et bruyant à la nuit et à ses lumières artificielles, ici nous assistons pour la première fois à la lente descente du soir. Nous sommes bien dans un univers qui obéit à de nouvelles règles. Les bois où se sauve Lorna semblent tout droit sortis des contes et recèlent, comme il se doit dans cet univers magique très codé, une petite maison où l'héroïne trouve refuge. Les derniers mots prononcés par Lorna s'adressent à son enfant à venir, à qui elle souhaite une bonne nuit, comme l'on fait à son enfant après lui avoir lu un conte. Tout comme elle a un dernier geste de tendresse envers lui (elle se caresse le ventre), les cinéastes enveloppent leur héroïne dans un moment de douceur finale et l'entourent même de quelques notes de musique, autre choix inhabituel pour eux. Qu'apporte ce final doux et suspendu par rapport à une résolution de l'intrigue ? Comment déplace-t-il les enjeux de la narration ?



Filmer un être en mouvement

Lorna est un personnage en mouvement. La comparaison avec d'autres films qui se donnent pour but de suivre un personnage en perpétuel mouvement permet de questionner ce que changent les diverses manières de cadrer. Dans *La Fille seule* (1995), Benoît Jacquot filme son héroïne traversant les couloirs de l'hôtel où elle travaille, avec des panoramiques et travellings latéraux, mais également, à de nombreuses reprises, avec des travellings où nous la voyons avancer de face, la caméra reculant devant elle. Ces mouvements donnent vie à un personnage volontariste, allant courageusement de l'avant, faisant céder le monde (et la caméra) sous son impulsion. Dans *Elephant*, Gus Van Sant suit obstinément les lycéens de dos, filmant leur nuque, comme pour mieux accentuer le barrage qui s'établit entre le spectateur et ces protagonistes et l'aspect inexplicable du drame qui finira par avoir lieu. Dans *Rosetta* ou *Le Fils*, les Dardenne suivent souvent leurs personnages de dos et de près, révélant l'absence d'horizon des héros qui ont, comme l'opérateur, la tête dans le guidon. Dans *Le Silence de Lorna*, le filmage laisse plus d'espace entre l'héroïne et la caméra, joue même de cette distance, laissant Lorna s'éloigner puis revenir vers nous. Afin de mieux cerner les enjeux et l'expressivité liés à chaque choix de cadrage d'une personne en déplacement (mouvement avant, arrière, d'accompagnement latéral, panoramique), les élèves pourront filmer de diverses manières une personne en marche, puis proposer des idées de scénario autour de chaque plan filmé (que fait ce personnage, où il semble aller, etc.).

ATELIER

Du scénario au film

Extrait du scénario

Le scénario du *Silence de Lorna* est édité dans le livre de Luc Dardenne : *Au dos de nos images*, Le Seuil (réédition de 2008).

32. INT. – LIVING/APPARTEMENT LORNA-CLAUDY – SOIR

Lorna va vers Claudy, qui est à quatre pattes près de son matelas, ne pouvant bouger et semblant suffoquer, le visage et les cheveux mouillés de sueur...

Lorna *Qu'est-ce que t'as ?...*

Claudy fait un geste de la main.

Lorna *De l'eau ?...*

Claudy fait oui de la tête. Lorna va remplir un verre au robinet... revient vers Claudy, lui tend le verre d'eau mais il ne peut pas le prendre... Elle se penche, porte le verre aux lèvres de Claudy qui boit comme il peut... ses spasmes s'estompent...

Claudy *...Mon dos... frotte-le... j'ai mal...*

Lorna ne réagit pas tout de suite...

Claudy *Lorna...*

Lorna lui masse le haut du dos...

Après un temps.

Claudy *... Ca va mieux... j'veins m'asseoir...*

Lorna va le quitter pour retourner dans sa chambre.

Claudy *Attends !... Appelle mon médecin.*

Il prend avec difficulté son GSM dans la poche de son pantalon.

Lorna *Pourquoi tu ne l'appelles pas toi-même ?...*

Claudy *Aide-moi, Lorna ! Aide-moi !*

Il lui tend le GSM... Elle le prend...



1



2



3



4



5



6



7



8



9

La comparaison du scénario avec la séquence du film fait apparaître des modifications, des dialogues en plus (Lorna suggérant à Claudy de prendre du Buscopan, demandant à Claudy de la lâcher) et d'autres en moins (la demande de frotter le dos a été enlevée). Mais cette comparaison met surtout en évidence qu'un véritable changement de ton s'est produit dans la transformation du texte en film. En lisant ce passage du scénario, le spectateur y découvre une Lorna hésitant à rendre service à Claudy, mais c'est également une Lorna sans animosité, qui cède assez aisément à ses demandes : elle lui donne à boire, lui frotte le dos et appelle son médecin. Or la séquence correspondante dans le film laisse au spectateur l'impression d'une tension insoutenable entre les deux protagonistes et d'une aide acquise de haute lutte par Claudy. Les Dardenne ont en effet procédé à une accentuation systématique des motifs annoncés dans le scénario.

D'après le scénario, Claudy devait être par terre près de son matelas, comme réveillé par le manque. La mise en scène le positionne au milieu du salon, comme s'il était tombé par terre (1), soulignant ainsi le motif de la déchéance. Le scénario prévoyait les spasmes qui l'empêcheraient de boire, mais les choix de mise en scène et de direction d'acteur approfondissent la vision de Claudy comme un être rendu quasiment à un état animal par sa souffrance et par le mépris de Lorna : au lieu d'un verre, elle lui apporte un bol qu'elle

pose d'abord par terre, comme on le ferait pour abreuver une bête (2). Ce geste concrétise et démultiplie l'image qu'évoquait dans le texte la posture « à quatre pattes » de Claudy.

Lorsqu'elle finit par lui donner à boire, Claudy saisit son poignet comme pour s'aider à stabiliser le bol (4), mais il semble évident que c'est le contact physique qui lui importe plus que l'eau, qu'il recrache d'ailleurs presque immédiatement. Lorna non plus n'est pas dupe, et tente de se libérer en lui intimant de la « lâcher ».

Dans le scénario, Lorna esquissait une seule fois le geste de s'écarter de Claudy, avant d'être retenue par lui. Dans le film, elle le tente trois fois en une minute et demie : une première fois après avoir posé le bol devant lui (3), puis après l'avoir aidé à boire (5), puis une dernière fois après l'avoir aidé à s'asseoir (7). Claudy lui aussi est beaucoup plus actif dans le film : alors que dans le scénario il ne faisait que demander verbalement de l'aide, il s'agrippe littéralement à Lorna, l'empêchant à deux reprises (4, 7) de s'écarter de lui et de le laisser seul dans l'image. Enfin, la simple exclamation « Aide-moi ! » cède la place dans le film à une véritable attaque physique de Lorna par Claudy, qui hurle et l'empoigne violemment (8). Ce n'est qu'après cet échange physique intense que le portable passe enfin de main en main et que Lorna finit par appeler le médecin (9).

TÉMOIGNAGE

Le secret de l'autre

Dans le premier de ces deux passages d'*Au dos de nos images*, Luc Dardenne évoque deux plans, respectivement de *Rosetta* et du *Fils*. Dans *Rosetta*, il s'agit d'un plan où l'héroïne observe à la dérobée Riquet à son travail. Dans *Le Fils*, Olivier, un menuisier, regarde de loin le jeune Francis qui vient d'être pris en formation dans l'atelier.

17/12/2000

Un point commun entre Olivier et Rosetta : le secret. Lorsque nous filmions Rosetta regardant par l'entrebâillement de la porte de la baraque à gaufres, nous tentions de placer l'œil de la caméra de manière à ce qu'il ne puisse pas voir tout ce que pouvait voir Rosetta tout en étant très proche du point de vue de Rosetta, voyant presque ce qu'elle voyait. Entre voir ce que voit Rosetta et voir presque ce que voit Rosetta, il y a l'écart qui crée chez le spectateur la tension du secret. Plus les bornes de cet écart se rapprochent sans pouvoir se rejoindre, plus le courant du secret qui les relie s'intensifie. Quand Olivier, dressé sur la pointe des pieds, regarde à travers la fenêtre du bureau de la directrice, il voit Francis, sa main en train de signer un document, son bras, sa poitrine, son visage. L'œil de la caméra, qui ne peut occuper la même place que celle occupée par les yeux d'Olivier parce qu'un montant de la fenêtre ou la masse de la tête d'Olivier font obstacle, peut voir un morceau du corps de Francis mais pas son visage. Lorsque l'œil de la caméra parvient à faire le point sur la main de Francis en train de signer le document, la tension du secret chez le spectateur augmente car de voir nettement ce que voit Olivier sans pouvoir voir le visage qu'il voit augmente le désir de voir ce visage. Trouver la « mauvaise place » pour la caméra, faire en sorte que tout en essayant de la placer à la bonne place, à la place du regard du personnage, elle ne puisse s'y tenir à cause de la position du personnage, d'un obstacle, d'un retard, c'est notre façon de créer du secret pour le spectateur en même temps que de donner du secret, donc de l'existence, à nos personnages.

29/12/2001

L'imagination morale ou la capacité de se mettre à la place d'un autre. C'est un peu cela que le film demande au spectateur. Et cet autre, il surprend. Et le spectateur surpris s'aperçoit que l'autre l'a emmené ailleurs et il s'en veut de ne pas avoir imaginé que l'autre était capable de l'emmener jusque-là, de l'élever à cette hauteur. Et il le remercie.

Luc Dardenne revient dans ce texte sur deux moments cruciaux de *Rosetta* et du *Fils*, où tous les enjeux sont déjà en place, même si le spectateur ne le sent encore que confusément. *Rosetta* épie Riquet au travail, car elle lui envie sa place, son « vrai travail », comme elle dit. À ce moment du film, le spectateur comprend son envie mais ne sait pas encore ce qui se trame dans l'esprit de *Rosetta*, qui finira par trahir Riquet pour lui prendre sa place. Dans *Le Fils*, Olivier semble bouleversé d'apprendre l'arrivée de Francis à l'atelier, sans que le spectateur ne sache pourquoi. Il vient au bureau et voit le garçon pour la première fois. La caméra refuse alors de nous montrer le visage d'Olivier. Plus tard, nous apprendrons qu'il s'agit du garçon qui jadis a tué son fils. Tout l'enjeu du film sera de savoir comment Olivier va réagir.

Comment faire sentir au spectateur qu'il se joue quelque chose de crucial sans le verbaliser ? C'est là qu'intervient ce que les Dardenne appellent « le secret », qui surgit grâce à la frustration visuelle du spectateur. Cette frustration est obtenue par des caches : le corps des acteurs, un mur, un objet viennent faire barrage entre la caméra (et donc l'œil du spectateur) et l'objet du regard.

Dans *Le Silence de Lorna*, le procédé est utilisé au moment où Lorna regarde Claudy dormir. C'est également le cas lorsque, avec Sokol, elle regarde le snack à travers un trou dans le papier journal collé sur la grille. Ce que voit Lorna n'est pas seulement ce qu'elle décrit (trois pièces, un jardin), mais le projet d'avenir commun qu'elle avait perdu de vue. Pendant qu'elle regarde cet endroit que nous ne voyons pas, un pâle sourire se dessine sur ses lèvres, le premier depuis la mort de Claudy. Deux moments cruciaux du film, celui où Lorna décide de sauver Claudy et celui où elle commence à l'oublier, sont ainsi mis en scène grâce au procédé du « secret ».

Ce parti pris formel relève également d'un choix éthique fort : les cinéastes refusent de faire croire au spectateur qu'il peut épouser parfaitement le point de vue d'un autre. La caméra ne peut jamais, dans leur cinéma, être à la place du héros ; elle se tient en témoin, à côté de lui. Ce refus renvoie à la conviction des cinéastes que pour faire exister un personnage, lui donner une apparence de réalité, il ne faut pas totalement l'expliquer, il faut qu'il soit parfois aussi incompréhensible qu'un être humain qu'on croise dans la rue. Nous

le regardons agir, mais ne pouvons que spéculer sur ses motivations et gestes à venir. Le récit des Dardenne suit de près un personnage mais ne se fait jamais strictement de son point de vue. Cette « mauvaise place » de la caméra signale à elle seule que les visions morales du personnage et du spectateur sont incompatibles, ce qui crée le suspense moral. L'altérité fondamentale, rappelée par le positionnement de la caméra, autorise à être surpris par la réaction de cet autre qu'est le héros du film.

Toutefois, paradoxalement, la frustration du regard du spectateur crée également une impulsion d'identification au personnage, le désir de comprendre ce qu'il pense et ressent. C'est bien ce qu'évoque Luc Dardenne en parlant d'« imagination morale » du spectateur. Autrement dit, le film ne laisse pas croire au spectateur qu'il peut aisément connaître le point de vue d'autrui, mais lui « demande » de tenter de se projeter dans ce point de vue malgré tout. Les élèves peuvent partager leurs impressions après la projection du film : à quel moment ont-ils été frustrés d'un manque d'informations ou d'un manque à voir ? Ont-ils ressenti malgré tout une forte identification aux héros à certains moments du film ? Le deuxième passage du journal évoque avec justesse ce que ressent le spectateur face à Lorna : il observe, ému et sidéré, cette jeune femme se lançant à corps perdu dans le sauvetage de Claudy, puis faisant survivre sa mémoire après sa disparition.



Rosetta (TF1 vidéo)

Le Fils (Arte vidéo)

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE



Sur *Le Silence de Lorna*

Cahiers du cinéma n° 636, pp. 26-30 : critique et entretien avec les Dardenne.

Positif n° 571, pp. 6-14 : critique et entretien avec les Dardenne.

Sur l'œuvre des Dardenne

Ouvrages

Au dos de nos images, 1991-2005, Luc Dardenne, suivi de *Le Fils*, *L'Enfant*, *Le Silence de Lorna* de Jean-Pierre et Luc Dardenne, éd. du Seuil, coll. Essais, 2008 (1^{ère} édition 2005).

Le journal tenu par Luc Dardenne permet de mieux comprendre les accointances cinéphiles des cinéastes, leurs idées sur l'art cinématographique mais aussi leur manière d'écrire, de tourner et de monter leurs films. Les trois scénarios, dont celui du *Silence de Lorna*, viennent compléter ce texte.

Jean-Pierre et Luc Dardenne, Jacqueline Aubenas (dir), éd. CGRI : Ministère de la Communauté française de Belgique, Bruxelles, 2008.

Il s'agit du premier grand ouvrage de référence sur l'œuvre des Dardenne qui couvre à la fois leurs débuts et tous les aspects de leur travail

actuel à travers des articles critiques, mais également de nombreux entretiens avec des producteurs, monteurs, cadreurs, preneurs de son, acteurs et les cinéastes eux-mêmes.

Luc et Jean-Pierre Dardenne, Louis Héliot, éd. Scope, Paris, 1999.

Ce petit ouvrage synthétique permet de bien découvrir les films de la première période.

Périodiques

« L'offensive des Dardenne », Emmanuel Burdeau, *Cahiers du cinéma*, n° 506.

« Il faut être dans le cul des choses », Jean-Pierre et Luc Dardenne, entretien avec Bernard Benoliel, Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n° 539.

« Métaphysique chimie », Jean-Sébastien Chauvin, *Cahiers du cinéma* n° 572.

Dossiers pédagogiques

La Promesse, livret enseignant et fiche élève édités en 1999 par Les Films de l'Estran pour le CNC, dans le cadre de *Collège au cinéma*. Auteur : Stéphane Malandrin.

Le Fils, livret enseignant et fiche élève édités en 2006 par CinéLigue Nord-Pas de Calais, dans le cadre d'*Apprentis et lycéens au cinéma*. Auteurs : Philippe Ortolli, Patrick Leboutte, Emmanuel Massart.

Vidéos

Tous les films des Dardenne sont sortis en DVD. Les premiers films, plus rares, sont en particulier édités en coffret DVD par l'éditeur belge Le Palace. Le court-métrage *Dans l'obscurité* se trouve dans le DVD *Chacun son cinéma*, 2006, Festival de Cannes, Elzévir Films, Pyramide distribution.

Cinéma de notre temps : Le Home cinéma des frères Dardenne de Jean-Pierre Limosin, 2006.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience...). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

L'épreuve de l'autre

Les frères Dardenne construisent depuis *La Promesse* une œuvre cohérente à travers une méthode très personnelle d'écriture, de travail avec les acteurs et de tournage. Les racines de leur cinéma sont à chercher autant du côté du cinéma documentaire que du cinéma social ou encore du néo-réalisme. À mi-chemin entre mélodrame et thriller *Le Silence de Lorna* (2008) de Jean-Pierre et Luc Dardenne raconte l'histoire d'une naissance morale. Le film suit la rencontre entre deux êtres conduits l'un vers l'autre par des stratégies ou des intérêts financiers, celle d'une jeune femme albanaise qui veut coûte que coûte se construire une vie en Belgique et d'un jeune drogué à la dérive.

Film sec, coupant les plans souvent avant que le spectateur ne s'y attende, distillant avec économie les informations dramaturgiques, il ménage cependant des moments de grande émotion. Les sentiments s'expriment toujours à travers des corps poussés dans leurs retranchements : corps qui s'empoignent, corps en manque, corps couverts de bleus. Les Dardenne ne cessent d'éprouver le spectateur dans sa position de témoin et le mènent dans le final très loin de la tonalité et des lieux où le film avait débuté.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est coordinateur secteur scolaire et édition pédagogique au sein de Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Eugénie Zvonkine est maître de conférences en cinéma à l'Université Paris 8. Elle intervient dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma* depuis 2003. Elle est l'auteur des dossiers pédagogiques *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov et *Docs en courts*.

