Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
HAR

Membre de l'université Paris Lumières

Louise Couturier

Motifs esthétiques et imaginaires ancestraux

Le cinéma des frères Dardenne et l'imaginaire social de Cornélius Castoriadis

Thèse présentée et soutenue publiquement le ***20/01/2022***
en vue de l'obtention du doctorat de Arts du spectacle: cinéma de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Barbara Le Maître (Université Paris Nanterre)

Jury * :

Rapporteur·e :	Mr José Moure	Professeur, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Rapporteur·e :	Mr Thierry Roche	Professeur, Université Aix-Marseille
Membre du jury :	Mr Martin Goutte	Maître de conférences, Université Sorbonne nouvelle Paris 3
Membre du jury :	Mr Fabien Boully	Maître de conférences, Université Paris Nanterre

Table des matières

Remerciements **3**

Introduction **5**
L'enracinement des films des frères Dardenne dans l'espace et le temps **5**
L'approche sociologique 5
Une ligne philosophique : d'Emmanuel Levinas à Cornélius Castoriadis 12
Des films des frères Dardenne aux contes, et réciproquement **19**
Contes et société 19
Les objets chez les frères Dardenne 22
Des objets signifiants aux motifs **34**
Pour une définition appropriée du motif 35
Le motif comme opérateur de dialectique 38
Pour une saisie globale 41

Chapitre 1 : l'intime et la société **43**
Du fossile à l'œuf **45**
Un attachement territorial 45
La fiction des ouvriers fossilisés 47
La filiation 51
La mort dans l'œuf 54
Sortir de l'œuf, sortir du ventre 56
Du fossile à l'œuf, de l'œuf au fossile 59
L'intime et le social 62
Le chemin des aiguilles : de l'aiguille à l'hameçon **66**
Principe de réalité, principe de plaisir 66
De la dimension sociale à la dimension intime et vice-versa 68
La boucle de l'hameçon 71
Le fil rouge **75**
Ce qui s'est perdu en une génération 75
Le rouge 82
Une couleur propitiatoire 91

Chapitre 2 : systèmes chromatiques **95**
Le rouge chez les frères Dardenne (et plus lointainement) **97**
Le Silence de Lorna **107**
L'incarnation n'a pas eu lieu 107
Dans la forêt noire 115
Triade chromatique 118
***Le gamin au vélo* : le rouge c'est moi, le bleu c'est l'autre** **122**
Du système ternaire au système binaire **126**

Chapitre 3 : l'inscription dans le monde **129**
Les bottes : rituel de passage **131**
Hétérotopies 132
Lieux et non-lieux 134
Inscription dans le cadre 136
Endroit et envers de la palissade 139
Rite de passage vertical 141
Sous la terre : le mythe **147**
Du rite aux mythes : récits d'initiation et de séparation 148
Le monde inversé 153

Chapitre 4 : construction identitaire **159**
L'étang - le miroir **161**
Circuits fermés 163
Régression ontogénétique 169

L'adéquation entre le milieu et l'individu ... 175
Echo et Narcisse ... 176
Le blouson ... 181
Frénésie marchande ... 181
Le vêtement ... 188
Enveloppes ... 190
Le « Moi-peau » (Didier Anzieu) ... 190
L'enveloppe sonore ... 194
Le « Moi-carapace » (Didier Anzieu) ... 198
La peau comme surface d'inscription ... 201

Chapitre 5 : la vocation maternelle de l'homme ... 211
Des anneaux à la ceinture ... 213
Les anneaux ... 213
La ceinture ... 218
Le porte-enfant : l'échelle de la filiation ... 221
Le porte-enfant ... 221
Le bois ... 225
L'échelle ... 228
Résurrection ... 231
Bois et paternité ... 233
L'arbre généalogique ... 233
Le pignon de pin ... 245

Chapitre 6 : cristallisation ... 255
Le fétiche ... 257
Forêt de symboles ... 267

Epilogue : Un réservoir d'imaginaires ancestraux comme ferment social ... 273
L'imaginaire au secours d'une perte de sens ... 275
Imaginaire social, contes et société en crise ... 284
Transmission, filiation : entre accord et rejet ... 284
Symbolique des lieux et parcours initiatique ... 289
Le rite : non plus appartenance collective mais réinscription dans une lointaine généalogie ... 298
Résurgences des imaginaires : l'éternel retour ... 304

Conclusion ... 311
Motifs et intelligence narrative ... 311
Un réservoir d'imagination socialisante ... 315

Filmographie ... 319

Bibliographie ... 319
Arts : Cinéma ... 319
Arts : Histoire de l'art et iconographie, esthétique ... 320
Philosophie ... 320
Psychanalyse/psychologie ... 321
Romans ... 321
Sciences sociales : Sociologie ... 322
Sciences sociales : Coutumes, folklore, contes, mythes, rites, récits de fondation ... 322

Index ... 324

Table des figures ... 326

Cahier iconographique ... 329

Remerciements

Je remercie Barbara Le Maître pour avoir accompagné de si près mon travail, pour m'avoir acceptée sous sa direction alors que mon projet n'était encore qu'en germe, pour m'avoir aiguillée dans son développement et encouragée à toujours approfondir et préciser mes réflexions.

Je remercie Martin Goutte pour avoir encadré mon mémoire de master avec autant de bienveillance et de conseils avisés ; pour sa confiance et ses encouragements renouvelés. Cette première expérience de recherches m'a permis d'aborder et de mener mon doctorat avec foi et détermination. Merci également pour avoir accepté d'être présent dans ce jury de thèse.

Je remercie Fabien Boully, José Moure et Thierry Roche d'avoir si aimablement accepté de porter leur attention sur mon travail.

J'adresse un remerciement particulier à Thierry Roche pour la sensibilité avec laquelle il aborde l'œuvre des frères Dardenne dans son ouvrage *Jean-Pierre et Luc Dardenne/Seraing. Cinéma/Paysages*.

Enfin, je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à François Thomas qui, le premier, m'a encouragée dans la voie de l'enseignement et de la recherche.

Introduction

L’enracinement des films des frères Dardenne dans l’espace et le temps

L’approche sociologique

Le cinéma des frères Dardenne est un cinéma tout à la fois de la crise et de la résistance, de la rupture du lien social et du retour des imaginaires ancestraux, de la contemporanéité et des résurgences du passé. A ce sujet, dans son article intitulé « Un enracinement porteur d'universalité », Jacques Polet parle d’une : « manière, spécifiquement belge francophone semble-t-il, dont une démarche chevillée au réel peut déboucher sur un imaginaire proprement fictionnel[1]. »

En écho à cette remarque, notre analyse de la filmographie des frères Dardenne repose sur le postulat que ces œuvres mobilisent dans leur mise en scène des motifs esthétiques chargés de valeurs imaginaires séculaires. Nous partons alors de l’hypothèse selon laquelle ces motifs constitueraient une réserve d’imagination en contrepoint de la désillusion d’une société en crise (sociale et idéologique). « Il convient de voir dans la forte réactivité du cinéma wallon aux situations de crise, la manifestation du principe d'anomie, qui désigne l'état de déstructuration d'un groupe, d'une société, quand il y a disparition, totale ou partielle, des normes et valeurs communes à ses membres[2] », écrit Jacques Polet dans ce même article.

Le concept d'anomie a été forgé par Emile Durkheim[3] à la fin du XIXème siècle face à la perte de sens et de solidarité qu'entrainait la division du travail dans les sociétés industrielles. Durkheim a théorisé le suicide anomique à une époque charnière au cours de laquelle l'industrie a remplacé la religion. Le corpus de films qui nous occupe inscrit sa narration (qui est contemporaine au temps de sa réalisation) dans une autre époque de rupture : celle où l'ère industrielle cède la voie à l'ère post-industrielle. L’industrie a ébranlé le pouvoir de la religion et diminué celui du gouvernement. Quand l’industrie périclite, que reste-t-il alors ?

[1] Jacques Polet, « Un enracinement porteur d'universalité », *Louvain*, n°133, novembre 2002, p. 25.
[2] Idem, p. 24.
[3] Emile Durkheim, *Le suicide*, PUF, Paris, 2007.

En outre, le terme de société « post-industrielle » se définit par la négative, par ce que la société n'est plus, à savoir industrielle, et non par ce qu'elle devient. Il s'agit d'une société de béance, d'entre-deux. Elle n'est pas encore une société de services, de l'information, de la technologie. Selon Durkheim, l'anomie correspond à un manque de régulation de la vie sociale découlant d'un état transitoire entre deux modèles de société. L'anomie est faite de ruptures, de latences, d'intervalles.

Par ailleurs l'anomie suppose une fracture sociale. Il s'agit d'un état dont souffre une certaine catégorie de population : « Des individus se trouvent placés en position de surnuméraires, lorsque le modèle sociétal de cohésion sociale fondé sur la complémentarité fonctionnelle – théorisé par Durkheim – se dissout, que certains individus ne sont plus nécessaires à l'ensemble structuré et interdépendant qu'est la société[4]. » Les personnages des films des Dardenne semblent errer dans ces limbes à la fois sociétales et temporelles[5].

Deux éléments fondamentaux pour notre étude ressortent du concept d'anomie : l'absence de structure sociale et la notion d'intervalle. L'intervalle qui crée la béance entre la société industrielle et celle qui peine à être définie – ou du moins nommée – est essentiel. Il se présente comme l'espace nécessaire au phénomène de résurgence qui permet à des éléments (nous reviendrons plus en profondeur sur leur nature) hérités de récits du passé et de traditions archaïques de migrer et d'injecter des imaginaires ancestraux dans le temps présent.

En effet, les éléments visuels que nous proposons d'analyser se trouvent pris dans un réseau de significations sociales et ancestrales qui les chargent de valeurs imaginaires outrepassant leur dimension fonctionnelle. Ils constituent des passerelles vers leurs occurrences passées bien connues (le conte, le mythe, les images et textes sacrés, etc.) dans la mesure où ils sont chargés de significations et d'usages qui les précèdent. Autrement dit, ces éléments qui refont surface dans une filmographie ancrée dans la fin du XXème et le début du XXIème siècle renouent avec des passés antérieurs à l'époque à laquelle ils devraient censément se rattacher par continuité chronologique.

[4] Caroline Guibet Lafaye, *Paradigmes interprétatifs de la dissolution du lien social*, 2008. hal-00373332, p. 6.
[5] Jacques Polet écrit à ce sujet : « Sans doute peut-on voir l'avatar ultime de cette rupture du lien social avec *Rosetta* (1999), dans cette scène terrible — et magnifique — où, chacun ne pouvant plus désormais compter que sur soi-même, Rosetta, le soir, couchée dans son lit, pense tout haut, et murmure avec une force contenue qui accentue le pronom sujet : "Tu t'appelles Rosetta. Je m'appelle Rosetta. Tu as trouvé du travail. J'ai trouvé du travail. Tu ne tomberas pas dans le trou. Je ne tomberai pas dans le trou". Rosetta n'a plus qu'elle-même pour interlocuteur et compagnon de lutte. Ce n'est plus que l'échange du moi avec le soi. La solidarité collective paraît décidément bien loin... » Jacques Polet, art. cit., p. 24.

Notre étude articule alors la société actuelle qui sert de cadre à la filmographie des frères Dardenne à la société industrielle et aux sociétés préindustrielles ; la première étant le référent dans lequel s'ancre notre analyse, la deuxième un passé avec lequel la société de référence semble rompre et les troisièmes un passé plus lointain avec lequel elle retisse un lien en puisant dans ses imaginaires. Le mouvement dessiné par la marche de ces éléments que nous appellerons motifs engagerait une conception cyclique des ères constitutives des sociétés et renouerait ainsi avec l'éternel retour à l'œuvre dans les mythes, rites et contes.

Ce basculement qui s'opère dans la filmographie des frères Dardenne, passant d'une société industrielle solidaire à une société anomique, apparaît sous la plume des commentateurs de l'œuvre. Madeleine Mairlot écrit à propos des premières productions vidéographiques des frères Dardenne : « Elles parlent de l'utopie et du mythe révolutionnaire, interrogent le rapport que les individus entretiennent avec l'Histoire. [...] Il s'agit de conserver des traces (la figure métonymique de la trace s'y exprime largement par des clichés de ruines), des images, des paroles, de *lutter contre l'oubli*[6]. » Elle ajoute qu'en 1986, au moment de la réalisation de *Falsch*, adaptation d'une pièce de théâtre écrite par René Kalisky mettant en scène un jeune juif, dernier survivant d'une famille exterminée dans les camps de concentration, « Le présent n'a pas encore rompu les amarres du passé[7]. » Elle note que : « Des rapports sont nés entre un individu et sa famille, entre cette famille et son histoire, entre cette histoire et la mémoire collective[8]. » Toutefois, elle remarque : « le film met en scène *l'impossible réconciliation*. Chacun est enfermé dans sa solitude. Le passé est mythique[9]. » Elle analyse avec finesse ce processus qui s'effectue lorsque le passé devient un objet de mémoire : « Comme si le fait de réaliser un film sur un événement enterrait celui-ci de façon définitive ; mais surtout, comme si la survivance des images du passé condamnait le présent à n'être plus que le temps de la remémoration, de la commémoration[10]. »

Plus récemment, dans un essai articulant le cinéma des frères Dardenne aux paysages, Thierry Roche souligne ce rapport d'abord endeuillé puis totalement rompu à un passé récent. Il écrit à propos des cinéastes :

> « Ils sont arrivés trop tard pour accompagner la ferveur des mouvements révolutionnaires, pour alimenter l'espoir des collectifs sur leur capacité à

[6] Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier.* Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 17.
[7] Idem, p. 24.
[8] Idem, p. 45.
[9] Idem.
[10] Idem, p. 23.

> changer la société. Ils n'ont fait, dans leurs premiers films, qu'accompagner le convoi funéraire des utopies mortes. Il leur fallait ensuite s'occuper des orphelins des idéologies, s'attacher à suivre des individus errant dans un monde sans boussole[11]. »

L'auteur poursuit sur cette césure qui articule l'ensemble de leur filmographie, comme si l'on passait du deuil à l'indifférence, à l'oubli :

> « La perte est omniprésente dans les premiers films des Dardenne, perte des illusions, du sens à donner à la lutte, du lien de transmission surtout. Les personnages des films suivants seront les orphelins de ces usines qui, une à une, vont soit fermer soit réduire drastiquement leur activité[12]. »

C'est dans ce climat d'extinction de la société industrielle que se déroulent les films des frères Dardenne. Luc, au moment de la sortie de *La Promesse*, déclarait à ce sujet : « La classe ouvrière, c'est une espèce en voie de disparition, condamnée à mort. Et on a toujours filmé de ce point de vue[13]. » Or, leurs narrations semblent se diviser en deux grands blocs : les récits d'un attachement à une société – certes moribonde, mais qui perdure par la transmission d'une mémoire – et les récits de la rupture.

Madeleine Mairlot a repéré dans la première partie de leur filmographie ces : « Gestes rituels de l'apprentissage, gestes de la transmission, ceux d'Edmond dans *Le Journal*, du père de Jonathan, du Fabrice Ferraio de *Je Pense à vous*. Gestes qu'Igor, dans *La Promesse*, abandonnera[14]. » En effet, ce passé qui était en ruines, mais dont les traces subsistaient encore jusqu'à *Je Pense à vous*, n'est plus « que du vide dans un hors-champ abstrait[15] » à partir de *La Promesse*. Dans ce film, la transmission apparait comme une malédiction, l'héritage du passé et les valeurs morales sont à chercher ailleurs que dans le legs de nos pères.

Nous allons pouvoir étudier, dans *Je pense à vous*, un étrange cimetière constitué de tombes d'acier qui contiennent des ouvriers pris au piège du métal en fusion et déposés dans ces cercueils de plomb tout près de leur usine désaffectée. Ce cimetière est un lieu de mémoire et de recueillement. Le père, Fabrice Ferraio, avant de disparaître, conduit son fils auprès de ces sépultures afin de lui transmettre l'histoire de ses ancêtres. Il lui lègue tout un passé de lutte et de fierté ouvrière en héritage. L'usine apparaît comme le vestige d'une activité certes révolue mais conserve une forte valeur symbolique et les ouvriers, bien que privés de leur travail,

[11] Thierry Roche, Guy Jungblut, *Jean-Pierre et Luc Dardenne/Seraing. Cinéma/Paysages*, Yellow Now, Crisnée, 2021, p. 118.
[12] Idem, p. 144.
[13] Luc Dardenne, *Revue belge du cinéma*, n°41, hiver 1996-1997, p. 54.
[14] Madeleine Mairlot, op. cit., p. 21.
[15] Idem, p. 49.

forment toujours une communauté qui leur confère une identité et une histoire partagée. Toutefois, *Je Pense à vous* fut jugé par la critique comme un film encombré de lourdeurs et d'un « afflux de fiction qui bétonne chaque séquence dans un engrenage de cause à effet qui étouffe les plans, les prive de respiration, anesthésie l'émotion[16]. » Est-ce le lien de cause à effet qui sera rompu dans les films suivants ?

> « [*La Promesse*] est le moment, si pas d'une rupture, à tout le moins d'un passage, d'une transition peut-être décisive dans leur cinéma. Passage de la parole à l'action ; passage du décor au corps ; d'une idéologie encore relativement didactique à une incarnation plus proprement cinématographique ; du plan large à vocation sociologique à un cadrage extrêmement serré et tendu[17]. »

La rupture dont parle ici Emmanuel d'Autreppe dans « L'impossible désir de ce paysage que nous sommes » issu d'un ouvrage collectif dédié à l'ensemble de l'œuvre des frères Dardenne, semble s'étendre de la narration à la forme filmique elle-même. Nous remarquons dans *Rosetta* ce choix de cadrage qui fragmente le corps du personnage et tend à l'isoler de ses semblables et de la société plus largement. Dans *Le Fils*, la caméra suit le personnage principal, Olivier, de dos, en plans serrés sur sa nuque, comme une entité sur ses talons, comme le fantôme de son enfant mort qui le hanterait et l'empêcherait d'être pleinement dans le monde des vivants. Le cinéma des frères Dardenne ne relève dès lors plus d'un ancrage territorial affirmé, de cette « cinématographie wallonne » dont l'esthétique d'un paysage marqué par un siècle d'industrialisation semble si affirmée chez leurs pairs[18]. Thierry Roche quant à lui remarque que la perte de mémoire et de lien social est inscrite dans la manière qu'ont les cinéastes de filmer le paysage urbain[19] – nous verrons plus loin comment la caméra des frères Dardenne fait subir le même sort au corps de Rosetta.

---

[16] « Sur le thème majeur de la disparition de l'industrie sidérurgique dans le bassin liégeois, se greffent une histoire d'amour, une affaire de jalousie, la déchéance d'un homme, la perte de la dignité ouvrière, le difficile rapport de deux frères, le travail au noir et les négriers, les bordels de la misère... un afflux de fiction qui bétonne chaque séquence dans un engrenage de cause à effet qui étouffe les plans, les prive de respiration, anesthésie l'émotion. » Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne*, La Renaissance du livre, Bruxelles, 2008, p. 107.

[17] Emmanuel d'Autreppe, « L'impossible désir de ce paysage que nous sommes », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne*, op. cit., p. 117.

[18] « Ce que le cinéma nous donne à voir de la crise économique, ce sont des lieux "photogéniques" en eux-mêmes par leur gigantisme, leur caractère désuet et leur force symbolique, et d'autant plus intéressant qu'ils sont habités et investis par des hommes, des femmes et des enfants. Particulièrement fortes sont ainsi les images de gosses qui, chez Meyer, dévalent les terrils et chez Mariage, longent à pied ou à moto les zones industrielles. En contre-point, le film de Gheerbrant pose justement la question du devenir des individus quand les lieux qui les ont fait vivre disparaissent. » Anne Roekens et Axel Tixhon, (dir.), *Cinéma et crise(s) économique(s) : Esquisses d'une cinématographie wallonn*e, Presses universitaires de Namur, Namur, 2011, Avant-propos, p. 11.

[19] Notons en aparté qu'à cette ville morcelée, les frères Dardenne semblent proposer en contrepoint la forêt unifiante telle que les frères Grimm en ont construit l'idée dans leurs contes. Voir Robert Harrison, « Les frères Grimm », in : *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010.

> « Dans les premiers films, les lieux sont identifiés et repérables ; au fil du temps, ils deviennent évanescents, éclatés, sans aspérités, incapables de suturer un monde commun ; ils semblent renoncer à "faire ville" ; leur fragmentation contribue à isoler les personnages, à les rendre fragiles et sans attaches[20]. »

Dans un chapitre intitulé « La Wallonie révélée », extrait d'un ouvrage consacré au cinéma belge face à la crise économique que connaît cette région depuis sa désindustrialisation, on peut lire : « De son activité industrielle intense dans le charbon et la métallurgie, la Wallonie a gardé des traces, comme autant de cicatrices. Terrils, usines désaffectées des bords de Sambre ou de Meuse, hauts-fourneaux éteints, chevalements de puits abandonnés…[21] » Ce sont ces traces d'un passé proche qui disparaissent du champ de la caméra des frères Dardenne lorsqu'ils resserrent leurs cadrages sur les corps et les visages de leurs personnages. La perte des gestes attachés à une tradition se double de la perte des images, des marques visibles de ce qui appartient à cette tradition : celle du monde ouvrier.

La Promesse est le film de la disparition, de la perte du lien avec un passé direct, avec une ascendance[22]. La mort d'Hamidou, que son épouse Assita n'a de cesse de chercher afin de pouvoir dire à leur fils qui était son père et ce qu'il est devenu, redouble cette coupure avec l'ère qui nous précède tout juste. C'est également le film d'une complicité coupable cristallisée dans le motif des anneaux identiques : la complicité de l'entente père-fils (c'est-à-dire entre Roger et Igor) devient une complicité au sens pénal du terme.

La première partie du film est obsédée par la circulation de l'argent : des liasses de billets passent de main en main. Durant la première scène, Igor vole à une retraitée le portefeuille qui contient sa pension. Après l'avoir vidé des billets qu'il renfermait, l'adolescent se précipite derrière le garage pour enterrer le portefeuille. Roger semble accorder la même valeur au corps d'Hamidou qu'il ensevelit sous un tas de gravats dès lors que celui-ci ne représente plus aucune force de travail ni source de gains possible mais constitue une preuve

[20] Thierry Roche, Guy Jungblut, op. cit., p. 31.
[21] Jean-Benoît Gabriel, « La Wallonie révélée », in : *Cinéma et crise(s) économique(s) : Esquisses d'une cinématographie wallonne*, op. cit, p. 67.
[22] « *La Promesse* est un film de rupture. [Les Dardenne] font disparaître tout ce qui s'inscrivait dans le contexte diégétique de leurs précédentes réalisations : la transmission de la tradition [...] *La Promesse* évoque une société en décomposition, en plein marasme économique et social [...] Il est loin le temps de l'utopie collective, de l'aristocratie ouvrière en lutte pour la justice sociale [...] Le monde de *La Promesse* est un microcosme coupé de la civilisation urbaine, de la tradition ouvrière [...] A l'exception de quelques plans larges qui situent l'action dans un lieu indéfini [...], le film est tourné en plans rapprochés qui estompent le décor environnant, à peine repérable, indistinct, morcelé, où Seraing n'est plus cité. Mortifère, le lourd paysage industriel, en décalage complet avec l'histoire contée, révèle des restes qui ne signifient plus que pour mémoire... » Madeleine Mairlot, op. cit., p. 64-65.

de ses malversations. L'argent est devenu Dieu et maître dans le petit monde où évoluent les personnages de *La Promesse*.

Par ailleurs, Thierry Roche remarque que c'est au niveau de la parole que se cristallise ce phénomène de rupture avec ce qui permettait encore de rattacher la filmographie des frères Dardenne à un héritage collectif, tout autant que se crée un lien nouveau, tissé au sein de la diégèse. Il écrit qu'à partir de *La Promesse* :

> « Les phrases sont entamées et rarement achevées, les mots ne servent plus à préciser une pensée mais à désigner des besoins immédiats. Pourtant, dans ce film inaugural d'une nouvelle manière de faire du cinéma, c'est une parole, une seule qui fait basculer Igor : la promesse qu'il fait à Hamidou. […] les personnages des Dardenne semblent privés de l'élan qui permet à la pensée de s'exprimer, […] ils semblent contraints par des situations sociales qui laissent peu de place à l'épanchement[23]. »

« Film de l'ellipse, symbolisé par le corps caché d'Hamidou, film du secret partagé, de l'acte complice, *La Promesse* devient, progressivement, le film du déliement/renouement[24] », écrit Madeleine Mairlot. Cependant que ces liens se rompent, d'autres fils se tissent ; ceux-ci se rattachent à des traditions plus lointaines. Dans *La Promesse*, le lointain n'est pas un passé mais un ailleurs géographique incarné par le personnage d'Assita, et une culture à la fois fascinante et indéchiffrable pour le jeune Igor, matérialisée par le fétiche dont cette femme ne se sépare jamais[25].

En outre, il se trouve que le bébé d'Assita est un enfant en mal de racines. D'après le marabout, l'enfant est fiévreux car hanté par l'âme errante d'un ancêtre mort loin de sa terre natale : « qui n'a pas sa tombe dans le cimetière de ses ancêtres. » Pour le guérir, il faut faire boire au petit une décoction de racines puis le frictionner avec le breuvage – comme si les racines des plantes pouvaient venir au secours d'une perte de racines ancestrales, celles-là mêmes qu'elles symbolisent dans l'imaginaire commun.

Quant au fétiche, après maintes tentatives, il s'avère qu'il résiste à l'analyse. Est-ce parce qu'il doit rester opaque, impénétrable ? Est-il là justement comme symbole de la part d'insondable dans l'Altérité, dans l'exotisme que représente la culture d'Assita pour Igor ? Il est

[23] Thierry Roche, Guy Jungblut, op. cit., p. 37.
[24] Madeleine Mairlot, op. cit., p. 67.
[25] « Dans la dernière séquence, la tête encapuchonnée de rouge de l'enfant, sur le dos de sa mère, réplique formelle de la tête d'Assita, est le symbole du lien, de la perpétuation. Pour son enfant, Assita a recréé, sans le savoir, le fil de la tradition, le sens de l'humain, le maillon qui manquait à Igor pour vivre dignement. [...] Il fallait que la médiation se fasse par une étrangère, dans ce monde d'hommes endurcis [...] Assita, passeuse de mémoire... » Idem, p.63.

également cassé par des vandales durant le dernier tiers du film et demeurera étêté car Igor est interrompu par son père au moment où il essaye de le réparer. Cette statuette brisée marque-t-elle également une cassure avec la culture d'origine ?

Cette dialectique consistant à délier et renouer – pour reprendre les mots de Madeleine Mairlot – semble à l'œuvre dans l'ensemble de la filmographie des frères Dardenne considérée. Nous allons tâcher de voir, au cours de nos analyses, avec quelles valeurs et significations ces films tissent des liens dès lors qu'ont été rompu les attaches avec l'environnement direct. Mais avant de nous intéresser aux vecteurs de ces opérations de liaison, il convient de préciser les préoccupations qui sous-tendent un tel travail de *renouement*.

Une ligne philosophique : d'Emmanuel Levinas à Cornélius Castoriadis

La grille de lecture sociologique selon laquelle l'œuvre des frères Dardenne est étudiée de prime abord se double de considérations philosophiques. Luc Dardenne revendique un profond intérêt pour l'éthique d'Emmanuel Levinas et manifeste sa volonté d'inscrire ses films dans la lignée des préoccupations du philosophe[26]. Par ailleurs, l'auteur-réalisateur affirme avoir été fortement imprégné par les lectures bibliques de son enfance. Il s'interroge quant à leur possible perpétuation dans la société post-idéologique que ses films prennent pour cadre : « Comment "hériter" des significations de nos lectures bibliques d'enfance alors que Dieu ne s'y trouve plus ?[27] » Son carnet de notes est parcouru de références bibliques, de citations des évangiles et de rapprochements entre les situations mises en scène et des épisodes allant de la *Genèse* aux *Psaumes*[28]. Aussi, les thématiques vétéro-testamentaires et néo-testamentaires de l'enfant sacrifié, de la paternité endeuillée, de l'innocent mis à mort hantent-elles l'œuvre qu'il a construite avec son frère[29].

---

[26] « 19/01/1996 Emmanuel Levinas est mort durant notre tournage. Le film [*La Promesse*] doit beaucoup à la lecture de ses livres. Son interprétation du face-à-face, du visage comme premier discours. [...] Tout le film peut être vu comme une tentative d'arriver enfin au face-à-face. », Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 56.

[27] Idem., p. 19.

[28] « 03/01/2004 : A la fin du film [*L'enfant*], c'est une réconciliation comme celle de Joseph avec ses frères qui l'avaient vendu et avaient menti à leur père. » Idem, p. 165. L'auteur se réfère ici à l'épisode 37 de la *Genèse*.

[29] « 20/01/1993 : L'enfant, son ignorance absolue de l'intrigue. Isaac, le bois sur l'épaule, accompagne son père. Sans doute marche-t-il derrière lui, voit-il sont dos, dans sa main le couteau... "Où est l'agneau pour le sacrifice ?" Ceux qui participent à l'intrigue savent mais lui ne sait pas. Dieu sait, lui qui en est l'instigateur. Abraham sait, lui qui en est le serviteur accablé. Isaac ne sait pas et peut poser la question, la question de l'innocent, de celui qui ignore l'intrigue. [...] Contrairement au texte biblique, l'histoire mettra l'innocence aux prises avec une intrigue sans Dieu, une intrigue où il aura affaire à l'Adversaire, l'Intrigant qui se moquera de sa question et le tuera. Dans

Outre les thématiques contenues dans les épisodes bibliques, c'est, plus largement, ce qui fonde l'humanité dans l'homme, dès lors que l'influence qu'exerçait sur lui la foi dans le divin a disparu, qui questionne Luc Dardenne. Au moment de la sortie de *La Promesse*, il écrit dans son carnet : « 27/11/1996 : Comment trouver ce qui serait infini dans l'homme sans le secours de Dieu ? Filmer l'apparition de l'humain, capter le passage de la bonté dans le simple commerce humain[30]. » De plus, son essai intitulé *Sur l'affaire humaine* est profondément préoccupé par la question de la déthéologisation de notre société. Dès l'avant-propos, l'auteur place sa réflexion sous l'égide de cette présence/absence divine : « Cette "affaire humaine" s'est révélée être aussi une "affaire de Dieu", une affaire concernant la naissance de cet Eternel dont la mort nous laisse entre nous, entre êtres humains, entre mortels, qui désormais essayons de vivre sans consolation multiséculaire[31]. »

Cette béance laissée par la déthéologisation de notre société ne cesse d'interroger le réalisateur qui renoue ainsi avec l'étudiant en philosophie qu'il fut dans les années 1970 à l'université de Louvain. « Comment accepter cette mort de Dieu nous livrant à notre mort sans Dieu ?[32] », se demandait-il alors. Cette question existentielle de la mort de Dieu[33] compte parmi les préoccupations de Luc Dardenne lors de l'écriture de ses films. Après avoir réalisé *Je Pense à vous*, sorti sur les écrans en 1992 et lorsqu'il réfléchit à un nouveau projet encore à la croisée entre *La Promesse* et *Le Fils*, il note pour ligne de conduite : « 17/01/93 : Dieu est mort. La place est vide. Surtout ne pas l'occuper[34]. » Quelques années plus tard, en ce sens semble-t-il, lors de la préparation de *Rosetta*, il écrit : « 25/01/1997 : Sans l'imposer, sans le scénariser, laisser la matière du film elle-même trouver le miracle qui sauvera Rosetta, le geste, le regard, la parole, qui accouchera d'une nouvelle Rosetta[35]. »

Luc Dardenne revendique l'inscription du sous-texte de ses films dans la morale religieuse héritée de la loi mosaïque et dans l'éthique philosophique d'Emmanuel Levinas. Dans un épisode intitulé « Comment filmer l'impossibilité de tuer ? » de la tétralogie

---

un monde sans Dieu, personne n'est hors de l'intrigue, excepté l'innocent. Seul, il continue de poser sa question, la vraie question, celle par laquelle l'humain survit. » Idem, p. 19.

[30] Idem, p. 62.

[31] Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, Le Seuil, Paris, 2012, p. 9.

[32] Idem, p. 15.

[33] « Avons-nous vraiment accepté la mort de Dieu ? L'avons-nous pensée jusqu'au bout ou avons-nous renoncé en investissant ailleurs notre désir d'éternité : sociale, nationale, raciale, scientiste ? Celle de notre époque post-idéologique ne consiste-t-elle pas à accélérer le temps sagittal et irréversible jusqu'à sa disparition, à pulvériser sa ligne en une poudre d'instants, à l'exploser en billes de pur présent, d'instants absolument investis, possédés donc éternels ? » Idem, p. 18.

[34] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* op.cit., p. 18.

[35] Idem, p. 66.

« Comment faire face, Levinas ? » dédiée à la pensée du philosophe dans l'émission *Les Chemins de la philosophie*[36], le réalisateur proclame son attachement au commandement qui fonde la loi hébraïque « tu ne tueras point » et qui constitue un des piliers de la réflexion de Levinas. Ce dernier articule cette injonction – « tu ne tueras point » – au visage. Il écrit dans *Ethique et infini* : « Le visage est ce qui nous interdit de tuer. Ce dont le sens consiste à dire "tu ne tueras point". Le "tu ne tueras point" est la première parole du visage[37] ».

C'est à sa suite que Luc Dardenne note, lors de l'écriture du film *Le Fils* : « 27/03/1999 : Ce n'est peut-être pas le pardon que découvrira le père de l'enfant assassiné mais l'impossibilité de tuer. L'âme humaine selon Levinas[38]. » Emmanuel Levinas situe justement l'âme humaine dans le visage, et avec elle, tout à la fois, la loi mosaïque et peut-être le siège de ce qui fonde l'humain dans l'homme – autrement dit, le visage serait le support de l'humanité, du fondement moral de l'homme.

Par ailleurs, il semblerait que Luc Dardenne inscrive sa pensée dans la perspective des thèses de Cornélius Castoriadis portant sur l'imaginaire social. Dans le cadre de sa participation à la revue philosophique de Louvain, l'ancien étudiant en philosophie s'est intéressé aux théories du philosophe économiste grec selon qui l'imaginaire est le principal vecteur de constitution des sociétés. Il a livré une recension de *L'institution imaginaire de la société* dans laquelle il met en exergue l'action de l'imaginaire sur la structuration des sociétés pointée par le philosophe. Il écrit : « Pour Castoriadis, le social est donc institution imaginaire et l'imaginaire social institué n'est pas réductible à l'aspect structural et fonctionnel du social. Il manifeste la capacité qu'a le social de se créer, de s'instituer, de se déterminer[39]. »

L'imaginaire selon Castoriadis est vecteur de structures et de significations ; il ne structure ni ne signifie une fois pour toutes, il agit en perpétuelles modulations. Il met en forme et en mouvement les sociétés créant ainsi dans ses modèles des modifications, des transitions ou en mobilisant des échos plus lointains. C'est cette dynamique qui semble avoir le plus retenu l'attention du jeune Luc Dardenne.

---

[36] « Luc Dardenne : Comment filmer l'impossibilité de tuer ? », in : « Comment faire face, Levinas ? », *Chemins de la philosophie*, France Culture, 07/02/2019
https://www.franceculture.fr/emissions/series/comment-faire-face-levinas
[37] Emmanuel Levinas, « Le visage », in : *Ethique et infini*, Fayard, Paris, 1982, p. 83.
[38] Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, op. cit., p. 95.
[39] Luc Dardenne, « Cornélius Castoriadis, L'institution imaginaire de la société », in : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 79, n°41, 1981, p. 135.

Pour Cornélius Castoriadis, l'imaginaire est à la fois ce qui permet aux sociétés de se constituer et ce qui assure le maintien de ces sociétés, notamment en instaurant le sentiment de partager des origines, des normes et un système de significations commun pour les membres qui composent une société donnée. Définissant l'imaginaire par sa la fonction structurante, le philosophe écrit :

> « Cet élément, qui donne à la fonctionnalité de chaque système institutionnel son orientation spécifique, qui surdétermine le choix et les connexions des réseaux symboliques, création de chaque époque historique, sa façon singulière de vivre, de voir et de faire sa propre existence, son monde et ses rapports à lui, ce structurant originaire, ce signifié-signifiant central, source de ce qui se donne chaque fois comme sens indiscutable et indiscuté, support des articulations et des distinctions de ce qui importe et de ce qui n'importe pas, origine du surcroît d'être des objets d'investissement pratique, affectif et intellectuel, individuels ou collectifs – cet élément n'est rien d'autre que l'*imaginaire* de la société ou de l'époque considérée[40]. »

Et plus loin, il ajoute à propos de la faculté unifiante de l'imaginaire :

> « […] chaque société définit et élabore une image du monde naturel, de l'univers où elle vit, en essayant chaque fois d'en faire un ensemble signifiant, dans lequel doivent trouver leur place certainement les objets et êtres naturels qui importent à la vie de la collectivité, mais aussi cette collectivité elle-même, et finalement un certain "ordre du monde"[41]. »

Dans la pensée de Castoriadis, la constitution des sociétés repose sur une dimension historique – une société se construit sur la base de fondations déjà instituées qu'elle retravaille – et une dimension imaginaire qui, d'une part retravaille la matière historique donnée, et d'autre part permet d'instaurer des significations propres à cette société[42]. L'imaginaire social selon le philosophe regroupe à la fois cette capacité imaginaire à construire un système de significations par lequel une société se détermine et la somme des imaginaires ainsi institués. Patrice Leblanc le définit comme suit : « L'imaginaire social est alors l'élément structurant du social-historique, structurant en ce qu'il constitue d'une part une représentation du monde à partir de laquelle les sociétés se pensent et en ce qu'il constitue également la source des différentes institutions qui composent les sociétés, en d'autres mots, la source de ce que sont les sociétés[43]. » Il précise : « […] il faut comprendre ici par imaginaire social à la fois cette capacité qu'ont les sociétés de

[40] Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975, p. 203.
[41] Idem, p. 208.
[42] Cornélius Castoriadis, « La création dans le domaine social-historique », in : *Domaines de l'homme*, Les carrefour du labyrinthe 2, Le Seuil, Paris, 1986.
[43] Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Juillet-Décembre 1994, Nouvelle Série, Vol. 97, Le Cours Des Âges (Juillet-Décembre 1994), p. 427.

créer du nouveau et l'ensemble des significations imaginaires sociales qu'instituent ces mêmes sociétés[44]. »

Cornélius Castoriadis articule l'appartenance sociale des individus à leur intégration et à leur reconduction des imaginaires qui font exister cette société : « [les] individus "appartiennent" à cette société *parce qu'*ils participent à ses significations imaginaires sociales, à ses "normes", "valeurs", "mythes", "représentations", "projets", "traditions", etc., et parce qu'ils partagent (qu'ils le sachent ou non) la volonté d'être *de* cette société et de la faire être continuellement[45]. » Il nous semble que les idées du philosophe travaillent la matière filmique des frères Dardenne dans la mesure où les éléments visuels qui retiennent notre attention pour cette analyse ouvrent la voie vers des imaginaires porteurs de préoccupations liées à la socialisation et qui constituent par ailleurs le réservoir d'imaginaires de sociétés déjà instituées.

Ces imaginaires nous conduisent ainsi vers des sociétés ancestrales. Certes, cette appartenance au passé n'entre que peu en ligne de compte dans la notion d'imaginaire social selon Castoriadis qui, bien qu'il reconnaisse les imaginaires anciens comme une matière première travaillée et accommodée par l'imaginaire, ne fait que l'évoquer[46] – elle serait la part de donné historique qui sert *de point d'appui*[47] pour permettre aux sociétés de s'instituer sur la base d'une matière préexistante. Cependant, les contes, mythes et autres récits de fondation, les gestes à valeur rituelle, traditionnelle, constituent bien des imaginaires structurants et déterminant l'identité et la perpétuation des sociétés – ils composent une modalité de l'imaginaire social.

Les frères Dardenne mettent en scène des gestes et mobilisent des motifs qui peuvent être lus comme une participation à des valeurs sociales. Les motifs semblent avoir partie liée avec des mythes des origines et autres récits ancestraux porteurs de valeurs fondatrices, de socialisation. Les gestes peuvent relever de rites et de traditions institués par des sociétés anciennes. Les significations sociales ainsi véhiculées appartiennent à d'autres temps que ceux de la crise dans laquelle s'inscrit la diégèse puisque la société dans laquelle tentent d'évoluer

---

[44] Idem.

[45] Cornélius Castoriadis, « La crise des sociétés occidentales », in : *La montée de l'insignifiance*, Les carrefours du labyrinthe 4, Le Seuil, Paris, 1996, p. 23.

[46] Castoriadis envisage cette dimension attachée au passé prise dans la dynamique d'un imaginaire qui la retravaille : « […] *l'ancien entre dans le nouveau avec la signification que le nouveau lui donne et ne pourrait pas y entrer autrement*. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler comment des idées et des éléments grecs anciens, ou chrétiens, ont été, pendant des siècles, continuellement "redécouverts" et re-modelés (ré-interprétés) dans le monde occidental en vue de satisfaire ce qu'on appelle, mal les "besoins", c'est-à-dire en vérité les schèmes imaginaires, du "présent". » Cornélius Castoriadis, *Domaines de l'homme*, Les carrefour du labyrinthe 2, op. cit. p. 232.

[47] Nous empruntons ce terme à Patrice Leblanc, art. cit., p. 425.

leurs personnages est justement en mal de représentations imaginaires sociales – nous y reviendrons.

Le champ de représentation de la filmographie des frères Dardenne offre à l'analyse des éléments concrets qui peuvent être reliés à des imaginaires constitutifs de sociétés anciennes et participer ainsi de l'imaginaire social structurant selon Castoriadis. Nous considérons que ces éléments signifiants peuvent être interprétés comme des moyens de rattacher les personnages de cette œuvre à un système de significations (aussi lointain ou archaïque soit-il), donc à l'imaginaire d'une société[48]. Au terme d'une analyse qui reliera les éléments visuels mobilisés par les films des frères Dardenne à un réservoir de récits ancestraux qui constituent autant de vecteurs de l'imaginaire social, il s'agira de questionner le lien qui unit cette cinématographie aux imaginaires sociaux et à leur modus operandi tels que théorisés par Cornélius Castoriadis. Nous nous saisirons alors de l'imaginaire social comme d'un outil pour appréhender la socialisation à l'œuvre dans le parcours des personnages.

Ainsi, une fois posée la notion d'imaginaire selon Cornélius Castoriadis comme source, élément structurant et condition d'existence d'une société qui « en bout de ligne donne forme et ordre au monde[49] », l'on peut s'intéresser à l'opération concrète de l'imaginaire social sur les individus. « C'est l'imaginaire qui rend possible l'institution de l'individu comme individu social, apte à la vie en société, par la participation à des significations collectives[50]. » Plus précisément et si l'on s'aventure plus avant dans cette action de l'imaginaire sur la constitution et le maintien des sociétés, il ressort un point qui revient à plusieurs reprises dans les écrits de Castoriadis : la reconnaissance les uns envers les autres des individus qui composent une société en général et l'interdit de s'entretuer en particulier[51]. C'est là le point de jonction entre les théories de Castoriadis, les préoccupations au cœur de la pensée de Levinas et l'enjeu narratif récurrent de la filmographie des frères Dardenne.

En effet, la place de l'humain dans la société, étroitement corrélée à sa confrontation au visage de l'Autre et à la reconnaissance de l'humanité d'autrui que vient entériner la loi mosaïque, semble être l'horizon vers lequel convergent l'ensemble des parcours initiatiques

[48] Qu'il en aille ou non de la volonté des cinéastes sera discuté dans la prochaine partie.
[49] Patrice Leblanc, art. cit., p. 426.
[50] Sébastien Chapel, « L'imaginaire selon Cornélius Castoriadis », in : *Cornélius Castoriadis, L'imaginaire comme tel*, Arnaud Tomès, préface à Castoriadis Cornélius, *L'imaginaire comme tel*, Hermann, Paris, 2008. Hermann, Paris, 2008, p. 4.
[51] Voir notamment les deux chapitres portant sur la psychanalyse « La psychanalyse : situation et limites » et « A nouveau sur la psyché… et la société » dans Cornélius Castoriadis, *Figures du pensable,* Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999.

que les frères Dardenne réservent à leurs protagonistes. Or, ce qui fonde l'humanité de l'homme c'est son rapport aux autres hommes, donc sa dimension sociale. Cornélius Castoriadis lui-même place l'intégration de l'interdit de tuer comme un des piliers de la socialisation. Il situe le désir de meurtre du côté de l'imagination radicale que viendrait canaliser l'institution de la société et de ses imaginaires.

> « Un des affects les plus puissants qui s'y rencontrent [dans l'imagination radicale], et qui se manifeste ou pas au grand jour, est par exemple l'affect de haine, qui va jusqu'au désir de meurtre. […] La réaction "naturelle" lorsque quelqu'un forme pour nous un obstacle est de souhaiter sa disparition – et cela, on le sait, peut aller jusqu'à l'acte. Il faut donc que cette imagination radicale des êtres humains soit domptée, canalisée, régulée et rendue conforme à la vie en société et aussi à ce que nous appelons "réalité". Cela se fait moyennant leur socialisation, au cours de laquelle ils absorbent l'institution de la société et ses significations, les intériorisent, apprennent le langage, la catégorisation des choses, ce qui est juste et injuste, ce que l'on peut faire et ce que l'on ne doit pas faire, ce qu'il faut adorer et ce qu'il faut haïr. Lorsque cette socialisation s'opère, l'imagination radicale est, jusqu'à un certain point, étouffée dans ses manifestations les plus importantes, son expression est rendue conforme et répétitive. Dans ces conditions, la société dans son ensemble est hétéronome. Mais les hétéronomes sont aussi les individus, qui ne jugent par eux-mêmes qu'en apparences, en fait ils jugent selon les critères sociaux[52]. »

L'éthique de Levinas est revendiquée par Luc Dardenne comme préoccupation qui sous-tend la morale de ses films – autant celle que doivent acquérir les personnages que celle qui conduit l'écriture et les choix de réalisation. Par ailleurs, et en corrélation avec la pensée de Levinas, les théories de Castoriadis portant sur les facultés socialisantes de l'imaginaire semblent irriguer le champ filmique à un niveau plus souterrain. Si la narration est guidée par l'éthique d'Emmanuel Levinas, le soubassement constitué de d'imaginaires duquel procède cette filmographie, via les éléments visuels dont nous nous proposons de remonter la piste, fait sens selon la perspective de Cornélius Castoriadis. Le narratif et le visuel se rattachent chacun à des théories philosophiques qui convergent vers le même point : la socialisation des individus passant par l'intégration de l'interdit de tuer.

[52] Cornélius Castoriadis, *Figures du pensable*, op. cit. p. 117-118.

Des films des frères Dardenne aux contes, et réciproquement

Nous avons pointé, dans la filmographie des frères Dardenne, la présence d'imaginaires relevant de sociétés anciennes. Il semblerait que la crise de représentations imaginaires sociales que traverse la société dans laquelle s'inscrivent leurs diégèses se trouve contrebalancée par la présence de motifs hérités de récits ancestraux et ainsi porteurs de valeurs attachées à des sociétés instituées par le passé.

Selon Cornélius Castoriadis, la socialisation s'effectue par la participation aux valeurs, aux mythes[53], aux traditions et autres vecteurs imaginaires de structuration des sociétés. Dans cette réflexion liminaire, nous allons nous intéresser à l'articulation entre l'œuvre des frères Dardenne et les contes. Ceux-ci constituent une modalité de l'imaginaire social dans la mesure où ils concourent au processus de structuration des sociétés. Nous allons voir qu'ils sont porteurs d'enjeux de socialisation et qu'ils semblent étroitement corrélés à des phénomènes de crise ou de mutation sociétales. Le dialogue entre la filmographie des frères Dardenne et les contes apparaît à deux niveaux : les éléments visuels que nous proposons d'analyser ont partie liée avec les contes mais, avant tout, ce rapprochement est guidé par la dimension structurelle de ces films qui semble relever de celle du conte.

Contes et société

Approfondissant l'approche sociale, Madeleine Mairlot a proposé une lecture de l'œuvre des frères Dardenne à l'aune des contes de fées dans son ouvrage intitulé *Il était une fois... Rosetta*. Dès l'introduction, l'auteur qualifie *Rosetta* de « récit initiatique ("conte sans merveilleux") dans un environnement en perte de traditions[54]. » Ces quelques mots clefs : récit initiatique, conte – avec ou sans – merveilleux, perte de traditions, guident notre analyse globale du cinéma des frères Dardenne. Les récits initiatiques sont ces parcours à l'issue desquels émerge l'humanité des personnages. La dimension de contes, avec ou sans merveilleux, est ce qui ressort de l'analyse de la matière filmique. L'environnement en perte de traditions constitue le cadre dans lequel les films inscrivent leur diégèse.

[53] Ceux-ci ne sont pas nécessairement entendus par le philosophe comme récits des origines.
[54] Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier.* Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 6.

Dans *Les racines historiques du conte merveilleux*, Vladimir Propp souligne un lien étroit entre le conte et la restructuration des institutions sociales. Il remarque que le conte naît dans une période de creuset entre le bouleversement des institutions et les conséquences de ce bouleversement sur les modes de vie[55]. Cette période d'intervalle au cours de laquelle une forme de société a disparu et où une nouvelle se trouve en train d'être instituée nous évoque l'anomie conceptualisée par Durkheim. C'est dans une telle période de bouleversement des structures sociales que s'ancrent les films des frères Dardenne. La dissolution de l'ère industrielle laisse leurs personnages dans un entre-deux. Rosetta, notamment, semble errer dans les limbes faute de disposer des codes pour entrer dans le nouveau système en place et n'ayant pas non plus hérité ceux de la société à laquelle appartenait encore la génération précédente.

Dans le même sens que Vladimir Propp, Marc Soriano dans *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires* voit une corrélation entre la grande collecte de contes entreprise par Charles Perrault et le climat d'instabilité de l'époque : « la rupture d'un équilibre de forces[56] » provoquée par la révocation de l'Edit de Nantes. Il rappelle que « le "siècle de Louis XIV" n'a pas été cette ère majestueuse et raffinée que l'on s'est plu longtemps à décrire – et Perrault, on le sait, n'est pas étranger à la création de ce mythe. C'est au contraire un siècle dur, une "période pénible" où les structures se transforment et où les contradictions s'accentuent[57]. »

Pourquoi une société en crise constitue-t-elle un terreau fertile à l'émergence des contes ? En quoi se raccrocher à ces récits peut-il apparaître comme le remède aux maux d'une civilisation en proie à des restructurations – voire à une perte de repères radicale ? Marc Soriano avance la piste de réponse suivante :

> « [Les contes de Perrault] sont une expression du passé, mais ils présentent cette expression du passé dans un mouvement et dans un ton qui sont déjà accordés à l'avenir. Aussi deviennent-ils un point de rencontre entre ceux qui sont attachés aux traditions et ceux qui les critiquent[58]. »

Il ajoute plus loin :

> « Ainsi élaborée, cette collecte [des contes par Perrault] reflète non seulement le déchirement d'une conscience individuelle aux prises avec ses propres problèmes, mais la crise de la civilisation tout entière qui, en cette fin du XVIIème siècle, pose de façon aigüe des problèmes nouveaux ou les pose d'une

[55] Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris, 1983.
[56] Marc Soriano, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Gallimard, Paris, 1996, p. 294.
[57] Idem, p. 88.
[58] Idem, p. 342.

façon nouvelle : celui du progrès, des rapports de la science et de la foi, celui du pouvoir politique et économique[59]. »

En articulant attachement au passé, inscription dans un présent douloureux et crainte face à la grande part d'inconnu que réserve l'avenir, les contes fédéreraient les membres d'une société – que ceux-ci demeurent accrochés à leurs racines ou lancés dans la marche du progrès. En outre, il semblerait que les contes dégagent du passé des outils opérants pour s'adapter au nouveau monde en construction. Ils agissent d'une part en unissant une société autour d'un fonds d'imaginaires communs mais également en fournissant des clefs qui constituent autant de points de repères pour se situer dans le monde. Les contes prélèvent dans le passé un réservoir d'imaginaires qu'ils injectent dans le temps présent ; ils concourent ainsi à structurer une nouvelle société encore informe. Ils aident à s'ancrer dans un monde sans repères, à affronter l'inconnu en se rattachant à des modèles déjà constitués. Par ailleurs ils donnent foi en l'avenir dans la mesure où ils véhiculent un noyau dur intemporel (fait de préoccupations, de mystères, d'énigmes et de clefs).

Les contes nous aideraient à savoir d'où nous venons, quelles sont nos racines, mais aussi qui nous sommes. En délivrant les « constantes de l'âme humaine[60] », ainsi que le rappelle Marc Soriano, le conte se fait fédérateur entre les hommes à travers les temps mais aussi au sein d'une même communauté dont les membres partagent ce bagage culturel. Les contes, et plus généralement, les récits de fondation (mythes, légendes, écrits saints, etc.), véhiculent un réservoir de significations qui font sens pour une communauté et constituent autant de modalités de l'imaginaire social.

Il semble que de tels récits, cet imaginaire commun, soit ce qui manque aux personnages des films des frères Dardenne – nous pouvons peut-être avancer que là se trouve tout l'investissement symbolique du fétiche attaché à Assita dans *La Promesse*. Ce fétiche contiendrait en lui ces valeurs qui font tant défaut à Igor et, à sa suite, à tous les autres personnages souffrant de cette rupture avec l'héritage du passé amorcée par *La Promesse*.

[59] Idem, p. 477-478.

[60] « Nos contes ont traversé sans altération importante des siècles et peut-être des millénaires. Ne serait-ce pas parce qu'ils correspondent à de mystérieuses constantes de l'âme humaine ? Ces "archétypes", qui se seraient exprimés librement au cours de l'enfance de l'humanité, garderaient une sorte d'accord secret avec l'enfance, si proche encore des sources de la vie. » Idem, p. 345. Plus loin dans son ouvrage, Marc Soriano revient sur ces archétypes : « Développant quelques indications de Freud, certains freudiens, Jung en particulier, ont cru pouvoir prendre le problème à l'envers et considérer les mythes, contes et légendes comme autant de pistes nous permettant de retrouver les orientations constantes de notre nature, des "archétypes" qui nous livreraient les clefs, d'ailleurs très complexes, de notre psychisme. » Idem, p. 463.

Les objets chez les frères Dardenne

Reprenons l'articulation que Madeleine Mairlot propose entre société en crise et imaginaires ancestraux :

> « Il ne fait pas de doute que l'héroïne est le symbole d'une région en perte de traditions, d'une société en deuil de ce qu'elle fut [...] Ressenti comme résolument moderne, désarçonnant tant par les effets visuels et sonores qu'il produit sur les spectateurs que par la crudité de son récit, *Rosetta* nous semblait contenir, paradoxalement, un *modèle archaïque*. En ce sens qu'il révélerait des pans de notre inconscient, en nous disant autre chose que le récit premier, quelque chose qui renouerait avec la tradition des récits que l'on n'oublie pas, ceux, poétiques, qui prolongent la tradition du conte, ceux de la mémoire première, qui marquent l'esprit par leur universalité[61]. »

Il y aurait différentes strates de récits dans *Rosetta* : l'une, ancrée dans l'époque et le sol de sa narration, l'autre, bien plus ancienne, relevant de temps immémoriaux, faite de valeurs transmises de manière ancestrale par la voie orale ou par les gestes. Madeleine Mairlot parle de « quelque chose qui renouerait avec la tradition des récits que l'on n'oublie pas ». Quelle est donc cette porte qui ouvre le récit contemporain vers des récits immémoriaux[62] ? Quel est ce pont qui relie le présent à des passés multiples ? De quelle matière tangible est constituée cette reprise d'un « modèle archaïque » ? Pour tenter d'éclairer ces interrogations, il faut se tourner vers les éléments concrets qui fondent la matière cinématographique[63].

Madeleine Mairlot a suivi la piste d'objets qui, écrit-elle, font signe et « signifient en réseau ». Si l'on envisage non plus uniquement *Rosetta* mais l'ensemble de la filmographie des frères Dardenne considérée, nous pouvons relever les occurrences d'un certain nombre d'objets faisant signe. Beaucoup se manifestent par leur récurrence. Tel est le cas des anneaux de *La Promesse* qui sont liés à la narration et sur lesquels les cadrages attirent l'attention, ainsi que des bottes de *Rosetta* que le rituel ramène maintes fois dans la mise en scène. C'est aussi le cas de la ceinture dans *Le Fils* et des blousons dans *L'Enfant* qui, s'ils sont peu en prise avec le récit, demeurent très présents à l'image. Ces objets rappellent des objets similaires mobilisés

[61] Madeleine Mairlot, op. cit., p. 85.
[62] « Nous avons montré que la symbolique du conte fée était à l'œuvre dans le film, sur une trame en pointillé, pourrait-on dire. Des lieux, des objets, des couleurs, des actions y prennent place, indicateurs discrets ou images résurgentes remplissant l'écran de leur présence, à la façon d'un rituel. » Idem, p. 100.
[63] « C'est dans l'épaisseur du récit qu'il nous fallait entrer. Nous avons été interpellés par des signes, des objets-symboles, des couleurs, des "marques" qui ne pouvaient signifier qu'en réseau. Dans le tissu subtilement tramé par les narrateurs, nous avons saisi un fil rouge et tenté de dénouer la trame du film pour y trouver du sens. » Idem, p. 87.

de telle sorte dans d'autres récits (et par d'autres gestes attachés au rite ou à la tradition) et dont la mémoire est restée gravée dans nos esprits.

Quant au réseau évoqué par Madeleine Mairlot, il procèderait d'un maillage composé par ces objets à l'intérieur même du champ filmique. Ces objets convoquent des récits qui les précèdent et dont les films deviennent alors les héritiers. Ainsi, nous pourrons rattacher les objets de forme circulaire qui constituent autant d'échos au ventre dans *Rosetta* à la notion de dévoration et à l'élan vital vers la sortie qui sont à l'œuvre dans *Le Petit Chaperon rouge*. L'aiguille nous conduira du côté des « contes au rouet », tel *La Belle au bois dormant*, et nous interrogerons alors leur fonction symbolique à l'échelle sociale – fonction liée au cycle des saisons et véhiculant la marche d'un éternel retour. Etendant cette approche plus largement à la filmographie, l'échelle dans *Le Fils* convoquera les récits bibliques d'élévation. L'insistance du rouge dans *Le Silence de Lorna* invitera à se remémorer une certaine tradition picturale selon laquelle les couleurs sont attachées à des systèmes chromatiques dans lesquels elles sont investies d'une valeur symbolique et signifient en relation les unes avec les autres.

La méthode d'analyse employée par Madeleine Mairlot entre en résonnance avec celle adoptée par la professeure de littérature orale Bernadette Bricout dans *La clé des contes*[64]. Les motifs dans les contes (qu'ils soient des objets ou des mots valant pour leur sonorité et le réseau que ces sons tissent par des jeux de rimes) renouent avec des traditions ancestrales ancrées dans leurs temporalités respectives et parfois tombées dans l'oubli au moment de la fixation écrite de ces récits. Par un processus analogue, ces objets, repris dans le champ cinématographique des frères Dardenne, rappellent en creux les contes lointains et leurs versions orales oubliées, les mythes, les rites et autres gestes attachés aux traditions du passé.

En outre, dans *La Clé des contes*, Bernadette Bricout revient sur les liens que les frères Grimm percevaient entre les récits qu'ils collectaient et des formes ancestrales qui y faisaient retour par le biais de ces petits éléments qualifiés de motifs.

> « Les frères Grimm voyaient dans les contes des mythes désacralisés et tombés du ciel sur la terre. Du mythe qui constituait, à leurs yeux, le soubassement de la plus ancienne poésie, le conte aurait conservé des motifs sous une forme elliptique, volontiers allusive : "Les éléments mythiques ressemblent aux petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée qui seraient

[64] « Je me suis attachée à faire ressurgir, jusque dans les contes les plus connus de notre répertoire, l'inscription en creux de gestes disparus : petit chaperon rouge désignant la fillette à la gueule du loup et l'épingle au fuseau de la dentellière, dent de loup aiguisée pour dévorer la belle et lisser la dentelle, […] énigmatique chevillette commandant une bobinette qui régit le travail du fil et les portes de l'ombre, de cet au-delà que le conte nous oblige sans cesse à côtoyer en nous. », Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Le Seuil, Paris, 2005, p. 210-211.

éparpillés sur le sol recouvert d'herbes et de fleurs que seul un regard plus perçant que les autres peut découvrir"[65]. »

Il en ressort que les motifs posséderaient une dimension archaïque et des significations ancestrales – parfois obscures – hérités des mythes cosmogoniques. Ils en sont devenus les véhicules. Ce sont eux qui ont migrés depuis les récits les plus anciens jusque dans les contes. Si les contes ont *imposé* un certain nombre de motifs, ces motifs, lorsqu'ils refont surface, entraînent avec eux la réminiscence des récits qui les ont produits[66].

Nous saisissons de tels motifs dans les œuvres des frères Dardenne. Ils semblent découler d'un réservoir de récits et de gestes ancestraux qui se rattachent à différentes strates temporelles. Certes, leurs diégèses sont bien ancrées dans le présent de la Belgique en pleine désindustrialisation ; il n'est pas question de dimension intemporelle. Toutefois, les motifs mobilisés présentent un caractère qui échappe à une temporalité bien précise et nous conduisent vers de multiples passés. Dans *Je Pense à vous*, il s'agit d'un passé très récent – pourtant érigé en mythe – celui de la classe ouvrière. A partir de *La Promesse,* nous allons renouer avec des passés bien plus lointains.

Ce passé enfoui ne revient pas tel quel dans la filmographie des frères Dardenne – ce n'est pas un modèle archétypal qui servirait de canevas aux cinéastes pour construire leurs films. Ces surgissements du passé dans le champ cinématographique viennent questionner le présent dans lequel la narration s'inscrit[67]. L'analyse des films des frères Dardenne par le biais de leurs avatars ancestraux que sont les contes et autres récits archaïques doit être reversée au

[65] Idem, p. 199, citant Jacob et Willem Grimm, *Les Contes*, Flammarion, Paris, 1967, postface à l'édition de 1850.
[66] Ces « petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée qui seraient éparpillés » que sont les fragments mythiques disséminés dans les contes selon les frères Grimm résonnent avec l'usage qu'une autre cinéaste, Agnès Varda, faisait des contes lorsqu'elle les injectait dans ses films. Dans un entretien avec Bernard Bastide, elle déclarait : « J'évoque des images de l'imaginaire collectif tirées de chansons et de contes. […] C'est juste un éclat d'image connotée, sans plus. C'est comme cela que j'utilise les contes, comme des petites bulles d'impression connues et que le spectateur reconnait. » [Bernard Bastide, « Entretien avec Agnès Varda », in : *Contes et légendes à l'écran*, Carole Aurouet (dir.), *Cinémaction*, Corlet, Condé-sur-Noireau, 2005, p. 259.] Dans ces « éclats d'images » se trouve investi tout un réservoir de significations attachées à des récits qui font sens pour les spectateurs, qui appartiennent à un bagage culturel commun, souvent associé à l'enfance. Nous retrouvons en cela la valeur fédératrice du conte et son appartenance à un âge primitif (à l'échelle de l'individu comme à l'échelle de l'humanité) mobilisées et réactivées par ces cinématographies.
[67] A ce sujet, Madeleine Mairlot écrit : « […] nous avons repéré des éléments qui nous paraissaient créer un réseau signifiant dans l'épaisseur du texte filmique. Ces éléments nous les avons sélectionnés au départ d'une intuition selon laquelle Rosetta s'apparenterait à un conte de fée contemporain. [...] En analysant certaines séquences narratives, nous avons remarqué des "anomalies" par rapport à des normes, que nous avons qualifiées d'"inversions" et qui se situaient dans les rôles dévolus aux personnages. [...] Ces anomalies nous ont permis de revenir sur la contemporanéité du conte. [...] La trame d'un conte sans merveilleux s'est élargie, retravailler pour parler d'une histoire d'aujourd'hui, mais qui n'est pas moins "effrayante" que celle que l'on contait aux enfants dans "l'ancien temps" : l'héroïne incarne une identité en souffrance qui caractérise les jeunes de cette fin de siècle à qui la société a volé leurs repères ». Madeleine Mairlot, op. cit., p. 105.

profit d'une interprétation qui fait sens dans le champ spatio-temporel dans lequel ils inscrivent leur narration.

A l'instar des contes, l'œuvre des frères Dardenne semble se raccorder à des temps anciens, à des sociétés du passé, pour y puiser, dans un vaste réservoir d'imaginaires, des motifs, des structures, des significations. Ces imaginaires participent du processus de socialisation tel que théorisé par Cornélius Castoriadis. Ces contes tendent à réunifier une société en mal de cohésion et de valeurs partagées et à réinscrire chaque individu dans la lignée des hommes pour renouer avec ce qui fonde son humanité. Reprenant les observations des frères Grimm et la démarche de Madeleine Mairlot, nous allons partir à la recherche de ces « petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée » qui nous paraissent assurer la liaison entre le champ filmique des frères Dardenne et ces imaginaires ancestraux voués à assurer une liaison sociale dans un contexte de crise civilisationnelle.

Approche structurelle

> « 16/04/2000 : Le réseau de sens qui rassemble le film se compose de nombreux éléments (cadres, jeu, couleurs, vêtements, accessoires, mots, décors, sons...) qui agissent par contagion et ne doivent pas se réifier en symboles[68]. »

Dans le chapitre de ses *Leçons américaines* dédié à la rapidité, Italo Calvino salue les facultés structurantes des objets dans les légendes. Il remarque que des objets concrets sont mobilisés dans ces récits afin de faire avancer la narration par ellipses tout en assurant une unité dans sa trame. En effet, chaque objet est investi d'une charge signifiante qui l'accompagne à chacune de ses occurrences et injecte dans l'épisode où il opère toute la symbolique qu'il porte ontologiquement en lui ou qu'il a acquise au cours de ses apparitions précédentes. Italo Calvino s'appuie sur l'exemple d'une légende selon laquelle Charlemagne serait tombé éperdument amoureux tour à tour d'une belle, puis de son intendant et enfin d'un lac, ensorcelé qu'il est par un anneau magique que chacune de ces entités (la belle, l'intendant, le lac) tient l'une après l'autre en sa possession. Il écrit :

> « Ce qui garantit l'unité de cette chaîne d'événements [...] c'est un lien narratif, l'anneau magique, qui établit entre les épisodes un rapport logique, de cause à effet. La course du désir vers un objet qui n'existe pas, vers une absence, un manque, [est] symbolisée par le cercle vide de l'anneau. [...] Le véritable

[68] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 111.

> protagoniste du récit est, en tout cas, l'anneau magique : parce que ce sont les mouvements de l'anneau qui déterminent ceux des personnages ; et parce que c'est l'anneau qui instaure entre eux des rapports. Autour de l'objet magique se forme comme un champ de forces, qui est le champ du récit. Nous pouvons dire que l'objet magique est un signe reconnaissable qui rend explicite le lien entre les personnes ou entre les événements : une fonction narrative dont nous pourrions retracer l'histoire dans les sagas nordiques et dans les romans chevaleresques, et qui demeure active dans les poèmes épiques italiens de la Renaissance. Dans le Roland furieux, nous assistons à une interminable succession d'échanges d'épées, de boucliers, de heaumes, de chevaux, chacun doué de propriétés spécifiques, tant et si bien qu'on pourrait décrire l'intrigue par le biais de changements de possesseur d'un certain nombre d'objets dotés de certains pouvoirs, déterminant les relations entre un certain nombre de personnages. [...] On peut dire que dès qu'on objet apparaît dans un récit, il se charge d'une force particulière, devient comme un pôle magnétique, le nœud d'un réseau de rapports invisibles. Le symbolisme d'un objet peut être plus ou moins explicite, mais il existe forcément. Nous pourrions dire que, dans un récit, un objet est toujours un objet magique[69]. »

Ainsi investi de significations, du pouvoir de structurer un récit et d'engager des liens entre les personnages, l'objet devient « magique ».

La présence signifiante et la fonction structurante des objets dans le cinéma des frères Dardenne n'ont pas échappées aux auteurs de l'ouvrage collectif dédié à l'œuvre des réalisateurs liégeois dirigé par Jacqueline Aubenas. Cette dernière propose d'emblée d'analyser ces objets à l'aune de la définition qu'en offre Italo Calvino. C'est ainsi autour des anneaux, qui ont servi au romancier et théoricien de la littérature d'une part et qui se trouvent également mobilisés avec récurrence dans la mise en scène de *La Promesse* d'autre part, que se cristallise cette première mise en parallèle.

> « Narrativement et visuellement ces deux "couples" [Igor et Roger ; Igor et Assita] sont liés par un objet qui symbolise la relation.
>
> Avec le père, c'est une bague, une chevalière. On ne peut être plus clair. Donnée, portée, souillée des traces de la mort d'Hamidou, lavée au propre mais pas au figuré par le père, vendue par le fils pour payer le voyage d'Assita. L'anneau, le lien seront rompus.
>
> Avec Assita, c'est une statuette africaine qui va montrer l'évolution de leurs relations.
>
> […] C'est de cette force de l'objet dont parle Italo Calvino, lien narratif chargé d'établir entre les divers épisodes un rapport de cause à effet... le véritable protagoniste est l'objet... car ce sont ses déplacements qui

[69] Italo Calvino, *Leçons américaines*, Gallimard, Paris, 2017, p. 52-54.

> déterminent ceux des personnages, à qui il revient d'établir les rapports qui les unissent. Autour de l'objet se forme un champ de force qui est le champ du récit[70]. »

Il est en effet particulièrement éclairant de suivre le trajet des anneaux dans *La Promesse* afin de saisir les relations entre le père et son fils. L'anneau, par sa symbolique, est investi d'une charge sémantique qui se diffuse aux liens unissant les personnages. En outre, les deux anneaux du film reviennent à des instants forts de la narration et matérialisent à l'image d'abord l'identité, ensuite le conflit et enfin la désunion entre Roger et Igor. Il est alors tout aussi fécond d'analyser l'objet en lui-même puis d'inscrire sa signification dans le tissu du film, que de l'étudier tel qu'il se trouve pris dans ce champ narratif et scénique en particulier.

Nous pouvons remarquer que cet objet est investi de significations liées à la filiation. Ce thème est prégnant dans l'œuvre des frères Dardenne. A la fin de *La Promesse*, Igor s'émancipe de l'autorité paternelle après avoir fait cisailler son anneau. Dans *Le Fils*, réalisé quatre ans plus tard, l'acteur interprétant Roger dans *La Promesse*, Olivier Gourmet, revient dans le rôle d'un père privé de son enfant. Cette fois, il n'est plus question d'anneaux affirmant le lien père-fils. La descendance a été brusquement interrompue par la mort du fils. Le père semble porter la marque de son deuil en l'espèce d'une ceinture – objet dont la forme circulaire peut apparaître comme un écho aux anneaux de *La Promesse*. Du cercle des anneaux identiques à celui de la ceinture isolée semblent circuler des significations qui perpétuent d'un film à l'autre une thématique plus vaste : celle de la transmission.

Il apparaît alors que les éléments bien concrets que sont ces objets par ailleurs utilitaires portent en eux une charge symbolique. Les objets mobilisés avec insistance dans *Le Fils* (film auquel se rattache la note de Luc Dardenne susmentionnée) tels que la ceinture, les outils, le bois et l'échelle ont tout d'abord leur utilité dans les tâches qu'accomplissent les personnages. Le protagoniste du film, ce père marqué par la mort de son enfant, est menuisier-charpentier et maître de formation pour un groupe de jeunes apprentis qui compte dans ses effectifs l'assassin de son propre fils. Ainsi, conjugués à ce cadre narratif, les objets prennent également un sens qui se trouve influencé par la question de la paternité endeuillée, de la filiation interrompue, de la transmission renouée. La ceinture participe de la rétention des pulsions (pulsion de vengeance du père sur le meurtrier de son enfant). Le bois réfère autant au bois de la Croix sur laquelle fut mis à mort le fils d'un autre charpentier qu'au bois de l'arbre généalogique. L'échelle renvoie

[70] Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, Bruxelles, 2008, p. 114.

à l'échelle céleste de l'élévation morale (et dialogue avec la ceinture et les outils qui tendent à redresser les passions mauvaises) ainsi qu'à l'échelle de la transmission qui est un avatar de l'arbre généalogique. Les cinéastes reconduisent ainsi un des postulats de Cornélius Castoriadis selon lequel : « Un outil ou instrument est toujours à la fois défini identitairement dans les relations fonctionnelles d'une finalité partielle ou locale *et* pris dans le magma du faire social[71]. » Les objets que mobilisent les frères Dardenne ne sont jamais uniquement utilitaires et, bien que Luc se garde de faire prévaloir leur part symbolique, ils relèvent et participent de représentations imaginaires sociales.

Toutefois, ces éléments visuels ne procèdent pas d'équivalences par lesquelles ils signifieraient une fois pour toutes, de manière systématique et exclusive une idée abstraite. Ils sont avant tout des objets pratiques qui trouvent une justification fonctionnelle au sein de la narration et/ou de la mise en scène des films des frères Dardenne. Cependant, l'analyse permet de rattacher ces objets à une généalogie, à des occurrences passées au cours desquelles ils ont pu acquérir une dimension symbolique. La ceinture d'Olivier est un accessoire inhérent à son métier de menuisier tout autant qu'un symbole à la fois de sa chasteté, de son instinct guerrier et de la césure généalogique dont il est victime du fait de la perte de son enfant. Nous voyons ainsi que la ceinture ne revêt pas une symbolique univoque. Les significations vers lesquelles ces objets font signe sont contingentes et plurielles.

Ces éléments visuels se répètent et leur sens peut se modifier à chaque occurrence. Ainsi, les anneaux dans *La Promesse* invitent à chaque apparition à évaluer ou réévaluer les rapports qu'ils tissent entre les personnages ou bien entre le protagoniste et son milieu. Les objets deviennent structurants en se répétant d'une œuvre à l'autre – non pas uniquement à l'intérieur de la filmographie des frères Dardenne ou d'un corpus de films mais parce qu'ils procèdent par ailleurs d'un vaste ensemble d'œuvres relevant de médiums différents (peinture, texte, etc.) et s'étendant jusqu'à des pratiques qui excèdent le champ de la création artistique (traditions, rites, gestes).

Cette capacité qu'ont les objets de créer des liens à l'intérieur d'une même œuvre et à jeter des ponts d'une œuvre à l'autre revient sous la plume de Nathalie Flamant qui a approfondi le « Soucis du détail » dont font preuve les frères Dardenne. Elle considère cette faculté structurante plus opérante encore que la charge signifiante – autrement dit investie de valeurs

[71] Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Seuil, Paris, 1975, p. 522.

symboliques – que portent ces objets en eux[72]. Ceintures, bagues, etc. apparaissent comme de petites unités autonomes, qui participent à l'élaboration de thèmes plus vastes : la filiation, la transmission. Ils valent pour leurs significations intrinsèques et pour leur capacité à construire, par la répétition, un sens plus large. Ce sens large opère à son tour sur la charge signifiante contenue dans les objets.

Approche signifiante

Par ailleurs, les objets mis en scène semblent prendre à leur compte les affects des personnages. Ils se présentent ainsi comme une projection dans l'espace de la représentation de ce qui les touche, ou bien de leur cheminement intellectuel et moral.

> « Comment le poids de la culpabilité aurait-il été mieux représenté à l'écran que par cette énorme bombonne de gaz que Rosetta ramène péniblement jusqu'à la caravane ? Comment mieux que par l'encombrant scooter accidenté qu'un jeune homme un peu trop insouciant pousse jusqu'à celui qu'il a trahi malgré lui ?[73] »

Cette analyse de Bamba Gueye à propos de *Rosetta* et de *L'Enfant* résonne avec le constat plus général que livre Nathalie Flamant au sujet de la mobilisation des objets. Ceux-ci sont avant tout convoqués pour leur fonction pratique, leur ancrage dans le réel d'une époque et d'une situation sociale. Toutefois, elle perçoit dans ces objets un pendant qui en dit davantage que leur dimension utilitaire :

> « Evident constat d'une époque en mal d'emploi, cette approche dévoile également un "cinéma de l'utile", où rien ne sert à rien, où les personnages sont constamment occupés à faire quelque chose, à utiliser des objets, des outils, dans un but bien précis. Pour les cinéastes, "l'acteur n'a pas d'"intériorité" qu'il pourrait vouloir exprimer. Devant la caméra, il est là, il se comporte". Les vêtements qu'il porte et les objets qu'il manipule constituent précisément le versant visuel de cette absence de psychologie[74]. »

---

[72] « […] l'existence des objets et l'utilisation qui en est faite permettent d'éviter les explications superflues en introduisant l'action, en allégeant par la même occasion la psychologie du personnage. Certes la fonction symbolique d'un objet n'est jamais complètement absente (on ne peut dissocier la clé de l'idée de secret, de propriété, d'initiation) mais ce qui importe, c'est sa fonction narrative (la clé est d'abord "ce qui" ouvre la porte, le cadenas, le coffret). » Nathalie Flamant "Le souci du détail", in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne*, op. cit., p. 132.

[73] Bamba Gueye, "Souffrance et proximité : approche philosophique de *L'Enfant* des frères Dardenne", in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne*, op. cit., p. 279.

[74] Nathalie Flamant, op. cit., p. 129.

En outre, tel que le revendique Luc Dardenne, ces objets permettent de délester le récit de lourdeurs explicatives – ils assurent ainsi la fonction pointée par Italo Calvino dans ses *Leçons américaines* d'accélérer et alléger la narration.

> « 23/10/2003 : Le scénario [de *L'enfant*] est encore trop dans les idées, dans les mouvements psychologiques des personnages. Il faut trouver des objets, des petites actions concrètes, des accessoires, des manipulations d'accessoires, des trucs, des stratagèmes. Dans *La promesse*, nous avions trouvé le Tippex avec lequel Igor masque ses dents cariées, dans *Rosetta* la pêche à la bouteille, le fil de fer pour s'enfermer dans la baraque à gaufres, dans *Le fils* la ceinture en cuir d'Olivier. [...] Le cinéma, c'est quand même des trucs très concrets comme les manchettes de Charlot sur lesquelles la gamine écrit les paroles de la chanson, comme la corde d'évasion que tresse le lieutenant Fontaine avec les morceaux de drap et les fils de fer du sommier de son lit. Le cinéma s'intéresse à l'accessoire. L'essentiel du cinéma, c'est l'accessoire[75]. »

Prenant en charge la psychologie des personnages – ou bien venant contrebalancer leur absence de psychologie – ces objets outrepassent leurs dimensions utilitaires. Ils se donnent à voir et à comprendre comme une figuration des affects de ceux-ci. Par une opération de déplacement, tout ce qui constitue la part invisible de l'humain : sa conscience, ses émotions, son rapport à autrui et au monde qui l'entoure, se traduit visuellement par des objets bien concrets. En cela, il apparait que le champ de représentation des frères Dardenne recourt à des modalités de significations similaires à celles des récits des contes. Dans leurs films, les problèmes éthiques auxquels se trouvent confrontés les personnages sont véhiculés par des éléments visuels. Nous verrons à ce titre à travers l'étude de l'étang dans *Rosetta* et du blouson dans *L'Enfant* – qui invitent à des lectures psychanalytiques – se dégager des enjeux de constitution identitaire. En outre, il semblerait que l'œuf figure l'enfermement de Rosetta, que les anneaux matérialisent l'asservissement d'Igor à son père, et que la ceinture stigmatise Olivier dans le deuil de son enfant. Quant à l'usage du rouge d'une part et du bleu de l'autre dans *Le Gamin au vélo*, il marque très nettement l'individuation de Cyrille et l'inscrit en opposition – voire en rejet, en conflit violent – avec le monde et les êtres qui l'entourent.

Dans *Les racines historiques du conte merveilleux*, évoquant la récurrence d'objets divers dans les contes, Vladimir Propp ne voyait en eux que le moyen d'une diversion, l'astuce d'une ruse[76]. Une analyse plus spécifique y aurait peut-être vu la cristallisation d'enjeux portés

[75] Luc Dardenne, op. cit., p. 158.

[76] « […] le héros ne part jamais sans demander, avant son départ, qu'on le munisse de quelque chose. […] Les objets dont se munit le héros sont très divers : on y trouve aussi bien des biscuits secs que de l'argent, qu'un bateau avec des matelots ivres, qu'une tente ou qu'un cheval. Tous ces objets s'avèrent généralement inutiles et ne sont

par les contes. A priori anecdotiques, ces objets, peuvent constituer une métonymie du conte dans son intégralité[77] ou à tout le moins devenir des objets emblématiques tels que la clef tachée de sang de *La Barbe bleue*, la pantoufle de verre pour Cendrillon, le fuseau pour la Belle au Bois dormant ou encore la pomme pour Blanche Neige – dans le cas du *Petit Chaperon rouge*, le motif vestimentaire métonymise à la fois la fillette et le conte tout entier. Les objets, accessoires, vêtements, et autres éléments visuels présents dans les films des frères Dardenne paraissent reprendre cette dimension métonymique. Plus que des attributs, ils participent de la construction des personnages : le vêtement rouge pour Lorna et Cyrille, le blouson de cuir pour Bruno, la ceinture, la règle graduée et le bois pour Olivier et, dans une certaine mesure, l'œuf à l'image de l'enfermement de Rosetta et le fétiche d'Assita qui matérialise pour Igor tout l'exotisme que représente cette femme venue d'Afrique.

Une telle approche des éléments énumérés par Luc Dardenne : « couleurs, vêtements, accessoires, mots, décors, etc. », s'apparente effectivement au mode de signification des contes. Ainsi que Bruno Bettelheim l'a pointé dans sa *Psychanalyse des contes de fées*, l'intériorité des personnages se trouve transposée dans des éléments concrets du monde qui les entoure[78]. Le cinéma des frères Dardenne entretient ainsi des liens avec les contes de fées tant dans ses modalités de signifier par des moyens visuels les affects et l'évolution de ses personnages que par les liens que tissent ces éléments visuels avec les contes auxquels leurs significations et leur symbolique sont attachées.

Un « réseau de sens » (Luc Dardenne)

A l'instar des « objets magiques » d'Italo Calvino, il semblerait que les objets mobilisés par les frères Dardenne « se charge[ent] d'une force particulière, devien[nent] comme un pôle magnétique, le nœud d'un réseau de rapports invisibles[79] ». Ils constituent le matériel signifiant et structurant pour l'analyse des œuvres qui nous occupent. Ils convoquent ou charrient en eux tout un bagage symbolique et signifiant (hérité des contes, légendes, saintes écritures ou mythes

demandés que pour détourner l'attention. » Vladimir Propp*, Les racines historiques du conte merveilleux,* Gallimard, Paris, 1983, p. 58.

[77] Il en va de même pour les formules telles que : « tire la bobinette et la chevillette cherra » du *Petit Chaperon rouge*, devenue un motif qui vaut pour l'ensemble du conte. A propos de « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? », de *La Barbe bleue*, Bernadette Bricout écrit : « Quand la trame du conte a sombré dans l'oubli, la formulette demeure, ultime trace d'un récit que le temps a englouti mais qui suscite encore, à la surface de l'eau où s'impriment nos rêves, des frémissements concentriques. » Bernadette Bricout, op. cit., p. 157.

[78] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999, p.138.

[79] Italo Calvino, op. cit., p. 54.

cosmogoniques, rites, traditions et autres réserves de significations) créant ainsi un « système de montage[80] », un réseau qu'ils invitent à dessiner, à construire dès lors que l'on s'engage à retisser la ligne de leurs occurrences passées. C'est ce « montage » composé d'imaginaires ancestraux qui leur confère leur puissance signifiante[81].

Dans un article dévolu aux objets au cinéma, Jacques Aumont précise que : « c'est la liberté du sujet qui fait l'objet, qui le trouve ou mieux, l'élit[82]. » En effet, c'est le regard de l'analyste – celui de Nathalie Flamant, de Bamba Gueye, à la suite desquels avons inscrivons le nôtre – qui a repéré des objets bien précis parmi le vaste champ des éléments visuels dont les films sont constitués. Nous avons sélectionné ces objets selon une intuition qui y percevait la participation à l'élaboration d'un thème plus vaste lié aux notions de transmission et de filiation. C'est ensuite leur analyse qui permettra de les rattacher à des registres de signification, des répertoires de sens. Certes, la récurrence des anneaux de *La Promesse*, du ventre de Rosetta, de son rituel de changement de chaussures, la prégnance de la couleur rouge dans *Le Silence de Lorna* et de la dualité rouge/bleu dans *Le Gamin au vélo*, le cadrage et la mise en scène autour de l'œuf dans *Rosetta*, ou encore l'attention que porte Bruno à son blouson dans *L'Enfant* sont des indices que *quelque chose de plus* se joue en eux. Cependant, jamais la mise en scène des frères Dardenne ne les pointe avec ostentation ni pour autre chose que leur fonction utilitaire. C'est à notre travail de recherches qu'il échoit de les raccorder à leurs occurrences passées au cours desquels leurs avatars ancestraux ont acquis un sens intrinsèque.

Luc Dardenne considère que ces objets doivent « agir par contagion » afin de créer un « réseau de sens ». En effet, ces objets peuvent revenir avec insistance à l'intérieur d'une même œuvre. Ils peuvent aussi migrer ou bien se répondre d'une œuvre à l'autre dans le cadre de leur filmographique (c'est le cas des anneaux et de la ceinture dans *La Promesse* et *Le Fils*). Mais aussi, de manière bien plus large, ils procèdent d'un vaste réservoir de récits qu'ils convoquent avec eux dans la trame filmique de laquelle ils participent. Le monde contemporain et bien réel dans lequel s'inscrit le cinéma des frères Dardenne se trouve doublé de valeurs ancestrales et

[80] Nous empruntons cette expression à Pierre Francastel : « Non moins que le matériel symbolique d'une époque, le système de montage qu'elle utilise doit donc être analysé si l'on veut parvenir à une compréhension intime de ce qu'elle a voulu et su exprimer. » Pierre Francastel, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, Paris, 1965, p. 224.

[81] A ce sujet, dans une réflexion portée sur le cinéma, Pierre Francastel écrit : « Il y a toute une série de signes qui n'ont pas de valeur immédiate et qui entrent en combinaison les uns avec les autres d'une façon souple, avec des relais de l'attention pour l'ensemble du film qui est un tout, un bloc et non une succession d'images, mais une construction. » Pierre Francastel, Cours du 2 février 1956. « Ambiguïté des figures, pluralité des systèmes », *Cinémas*, Volume 19, numéro 2-3, 2009, p. 125.

[82] Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », in : *Cinémas*, 14 (1), 2003, p. 185.

de préoccupations archaïques. Le quotidien terre à terre dialogue avec un imaginaire séculaire, la société post-industrielle voit réémerger des pratiques héritées des sociétés d'Ancien Régime, le présent s'articule à des passés lointains.

L'univers des frères Dardenne, par le biais de ces objets concrets et utiles qu'Italo Calvino qualifiait néanmoins de « magiques », invite à une dialectique entre contemporanéité et résurgences de passés multiples, entre réalisme et enchantement. Ces objets ne se détachent pas du tissu filmique pour se « réifier en symboles », ils s'inscrivent de manière pragmatique dans la mise en scène des films des frères Dardenne ; ils sont liés aux actions, aux gestes prosaïques des personnages. Cependant, ils stratifient les enjeux narratifs de l'œuvre de tout un bagage symbolique dont ils se trouvent héréditairement investis et que notre analyse vise à dégager. Par un jeu d'échos et de mises en perspective, ces objets tissent des liens entre le film et d'autres récits auxquels ils sont attachés. Ainsi investis d'une fonction structurante et d'une charge signifiante, ces objets peuvent acquérir le statut de motifs.

Des objets signifiants aux motifs

Dans son article consacré aux objets au cinéma, Jacques Aumont écrit :

> « Il est d'innombrables objets de cinéma (comme aussi bien, de peinture) qui valent surtout, ou seulement, par ce qu'ils nous suggèrent ou nous crient muettement d'un certain sens profond du monde ou de la vie. Symboles, emblèmes, allégories — mais je pense moins ici à tels objets trop délibérément conçus pour me renvoyer à un registre de signification, pour être assignés à des répertoires de sens, qu'à ceux qui l'évoquent légèrement, et pour ainsi dire, subsidiairement. […] Je pense donc plutôt, ici, à ce que la peinture de vanités, par exemple, nous a habitués à accepter ou à trouver nécessaire : le sens caché, le "symbolisme déguisé", selon l'expression de Panofsky[83] »

Les objets que nous prenons comme *porte d'entrée* dans l'œuvre des frères Dardenne n'ont pas été « délibérément conçus » comme des emblèmes, des symboles ou des allégories – Luc Dardenne, ainsi qu'il le revendique dans son carnet de notes, se garde d'une telle approche des éléments visuels qu'il mobilise. Toutefois, à l'épreuve de l'analyse, il se trouve que certains objets font signe vers une charge signifiante qui complète la charge fonctionnelle dont ils ont été sciemment investis.

Toujours à propos des objets cinématographiques, Jacques Aumont précise qu'ils relèvent : « de l'enquête descriptive et interprétatrice telle qu'a pu la concevoir Panofsky dans son article de 1932. Un regard délibéré les avait choisis, sélectionnés dans le monde de la réalité, dans le sensible, pris tels qu'ils étaient ; une conscience appliquée en avait fait des signes[84] ». Nos objets sont étroitement tissés au champ filmique des frères Dardenne. S'ils peuvent faire signe, ils ne font toutefois pas écart dans la narration ni dans la mise en scène. Nous les prélevons pour la charge signifiante que nous pressentons en eux, ou qui a été pointée par leurs exégètes ; notre travail revient alors à dégager cette charge et à remonter le fil jusqu'aux réservoirs de sens dont ils découlent.

C'est donc le geste analytique qui va extraire d'un vaste ensemble certains éléments visuels et les autonomiser pour mieux les étudier avant de les réinjecter dans le champ de l'œuvre et de renouer à la narration toutes les significations mises au jour. Ces éléments visuels constituent la surface sensible, matérielle, qui permet d'engager une incursion en profondeur vers les sources dont ils peuvent provenir. Ils s'offrent comme des clefs d'analyse à partir

[83] Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », in : *Cinémas*, *14* (1), 2003, p. 192-193.
[84] Idem, p. 196.

desquelles une saisie des thèmes et une interprétation d'ensemble des œuvres cinématographiques qui nous occupent est possible.

Ces formes chargées de significations, ainsi que ce rapport entre les thèmes et les objets qui ont permis de constituer une trame, entrent en écho avec ce que l'iconographe Erwin Panofsky nomme motifs : « L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargé de *significations primaires* ou *naturelles* peut être appelé l'univers des *motifs* artistiques. […] on met en relation des *motifs* artistiques et combinaison de *motifs* artistiques (*compositions*) avec des *thèmes* ou *concepts*[85]. »

Pour une définition appropriée du motif

La notion de motif – héritée de l'architecture[86] – revient principalement dans quatre catégories d'art : la musique, la sculpture, la peinture et la littérature. Son acception varie selon chaque discipline artistique dans laquelle il est considéré. En musique, le motif est une petite phrase mélodique qui revient régulièrement au cours d'un morceau et en domine la structure. En sculpture et dans d'autres pratiques ornementales, le motif est une forme stylisée qui se répète en séries et peut revenir d'un ouvrage à l'autre. Nous en retiendrons la notion de répétition. En peinture, nous retenons la définition livrée par Erwin Panofsky selon laquelle le motif serait une forme chargée de signification(s) ; cette forme, dans un contexte donné, se verrait investie d'une nouvelle signification, contingente désormais. Le motif tel que l'envisage Panofsky est un vecteur de significations, il apparait comme une clef d'analyse, un outil. Aussi, son étude n'est pas une fin en soi mais une étape dans un processus qui vise à interpréter un ensemble plus vaste[87].

---

[85] Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 2014, p.16.

[86] « […] le mot [motif] désignait un élément, formel ou thématique, détachable de l'œuvre (le motif ornemental des architectes en a été l'exemple princeps). » Jacques Aumont, *A quoi pensent les films ?*, Séguier, Paris, 1996, p. 163.

[87] Ainsi que le souligne William J. Thomas Mitchell dans son essai *Iconologie : image, texte, idéologie*, à propos de la démarche d'analyse iconologique proposée par Erwin Panosky : « Ces quatre termes : "forme, motif, image et symbole – se chevauchent pour construire un modèle d'interprétation en trois dimensions qui prend comme point de départ la « description pré-iconographique" du "sujet primaire ou naturel", avant de procéder à l'analyse iconographique du "sujet secondaire ou conventionnel", puis à l'"interprétation iconologique" de la "signification intrinsèque", l'univers (iconologique) des "valeurs symboliques". Le mouvement s'opère de la surface vers le fond, des sensations vers les idées, des particularités immédiates jusqu'à l'enquête portant sur la manière dont "les *tendances essentielles de l'esprit humain* ont été exprimées par des *thèmes* et des *concepts* spécifiques". » W. J. T. Mitchell, *Iconologie : image, texte, idéologie*, Les prairies ordinaires, Paris, 2018, p. 292-293, citant Erwin Panofsky, *Essai d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1967, p. 31.

Lorsqu'il étudie l'image cinématographique dans ses détails, Jacques Aumont s'appuie sur « l'économie musicale du *motif*. » Cette mise en parallèle peut également éclairer la nature et le mode opératoire des objets signifiants dans l'œuvre des frères Dardenne. Reportons-nous à ce qu'il relève d'efficient dans la définition du motif musical :

> « Le terme même de motif emporte un trait de motilité, fixé sur le mouvement de la psychè, l'é-motion […] Le motif musical est "la plus petite unité mélodico-rythmique [...] Un motif est une figure autonome qui peut être répétée, modifiée ; des modifications importantes peuvent faire apparaître un nouveau motif, apparenté au précédent..." Cette banale définition du dictionnaire est précieuse, jusque dans ses flottements. Elle souligne que le motif est une *figure*, un petit morceau du texte, autonomisable par l'analyse, répétable et variable dans le texte ; par modification continue, il peut donner naissance à un autre motif ; il est plus fragmentaire que le thème, sans que cette distinction soit toujours simple[88] .»

A l'aune de cette définition et de ce que Jacques Aumont met en exergue, nous pouvons considérer nos éléments visuels comme des motifs. Les anneaux, la ceinture, l'échelle, l'aiguille, l'œuf, les bottes, le blouson, et autres objets que nous allons étudier sont de « petites unités ». Ils constituent des « éléments formels ». Ils sont également « détachable[s] de l'œuvre » et « autonomisable[s] par l'analyse ». Nous les étudierons en les inscrivant dans le champ d'une narration plus vaste, en les rattachant à un contexte social et parfois en regard d'autres éléments visuels. Cependant, nous en passerons par une analyse qui se concentre sur l'objet en question et sur le réservoir de sens qu'il convoque avant de mettre en relation son bagage culturel et symbolique avec les enjeux narratifs du film dans lequel il est mis en scène.

« Répétables et variables », nos objets le sont également. Répétables : citons pour exemple les anneaux qui reviennent à des moments clefs de la narration de *La Promesse*, depuis que Roger offre une chevalière à son fils jusqu'à ce que ce dernier, en conflit avec son père, la fasse cisailler, en passant par la séquence charnière du film où, père et fils après avoir enseveli le corps d'un ouvrier clandestin sous un tas de débris, savonnent leurs mains et leurs anneaux couverts de poussière de ciment. Variables, d'une part car leurs occurrences ne renvoient pas nécessairement aux mêmes significations selon la mise en scène dans laquelle ils se trouvent pris ou encore selon le point auquel la narration se situe (les anneaux de *La Promesse* marquent à chaque occurrence une variante dans la relation père-fils). Variables, d'autre part car ils peuvent revenir sous des aspects quelque peu modifiés et qui entrent en résonnance avec leur

[88] Jacques Aumont, *op., cit*., p. 163-164, citant Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique*, 1977, vol.1, trad. fr., Fayard, 1988, p. 105-107.

forme et leur charge sémantique passée. Reprenant notre exemple des anneaux qui marquent la relation père-fils dans *La Promesse*, on peut voir dans la ceinture du *Fils* une version orpheline de ces anneaux qui viendrait matérialiser la privation d'un père en deuil de son enfant.

« Plus fragmentaire[s] que le thème », les objets que nous avons retenus, en se répétant, se questionnant, en s'opposant ou en se faisant écho, semblent tous participer d'une même préoccupation qui court en filigrane à travers toute la filmographie des frères Dardenne : la question de la filiation, de la transmission. Ils contribuent ainsi à renforcer un thème par ailleurs construit par le système narratif.

Nous pouvons nous questionner sur le passage du motif au thème – il semblerait par ailleurs, nous allons y revenir, que le thème engage le mode de signification du motif et oriente son identification, sa lecture. S'intéressant à l'étude structuraliste des contes, le philologue et sémiologue Cesare Segre a lui aussi pris appui sur l'analyse musicale. Dans sa communication « Du motif à la fonction, et vice versa », il écrit :

> « Il faut rappeler, par exemple, que motif et thème entrent dans la constitution d'un autre couple pourvu d'une valeur heuristique considérable. Dès le début du XVIIème siècle, motif désigne une "phrase musicale qui se répète avec des variations dans un morceau et lui donne son caractère". Bien plus récent en musicologie (1835 environ), l'emploi du mot thème, emprunté du grec, pour désigner la "mélodie caractéristique qui constitue le sujet d'une composition musicale et fournit la matière de ses développements" […] D'après ces définitions, thème et motifs entretiennent donc le rapport du complexe au simple, de l'articulé à l'unitaire, ou encore de l'idée au noyau, de l'organisme à la cellule[89]. »

Le motif est à entendre comme le plus petit élément signifiant de la composition artistique (que celle-ci soit musicale, littéraire, picturale ou encore, peut-être, pour ce qui nous concerne, cinématographique). Il relève de l'atome, du nucléaire. Or, tout comme la cellule, il est capable de proliférer ; tout comme le germe, il est capable de se déployer. Par ses proliférations, ses déploiements, ses ramifications, ses croisements, ses variations ou tout simplement ses répétitions, il structure l'œuvre et fait apparaître des thèmes[90].

[89] Cesare Segre, « Du motif à la fonction, et vice versa », in : *Communications, 47*, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*. p. 13.

[90] Lorsque les structuralistes russes du XXème siècle se sont penchés sur la composition des récits populaires, ils ont remarqué que des éléments narratifs reviennent d'un récit à l'autre et constituent des noyaux durs de significations. Ils ont alors dégagé dans la structure des contes ou des mythes des canevas similaires et, pour penser ces canevas, ils ont adopté la méthode de composition (ou plutôt de décomposition analytique) des œuvres musicales. Ils ont utilisé le motif comme outil de fractionnement du texte : un motif étant le plus petit segment narratif signifiant.

Enfin, Jacques Aumont parle de motilité. Est-ce donc que le motif serait une entité mobile, une figure en mouvement ? Le motif contient dans son étymologie[91] l'idée de mouvement – cette motilité – qui semble à l'œuvre, selon divers modes opératoires, dans nos objets signifiants. Le motif serait alors une forme qui se déplace à l'intérieur d'une œuvre (nous avons vu que le motif est répétable) – voire au sein d'un ensemble d'œuvres (comme certains de nos objets se répondent d'un film à l'autre). Ou encore serait-ce que les motifs tissent un grand maillage entre des œuvres relevant de médiums et de temporalités les plus divers ?

Le motif comme opérateur de dialectique

Appréhender un récit par ses motifs rend possible une étude transversale des œuvres afin de dégager des constantes les reliant les unes aux autres. L'approche par le motif a permis aux structuralistes de pointer des modèles narratifs et des invariants aux récits à travers les cultures. Le motif est donc ce qui migre d'une civilisation à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un continent à l'autre. A ce tire, Cesare Segre souligne un point fondamental pour notre étude des motifs.

> « Si, pour un texte littéraire, on commence à parler de motif lorsqu'un noyau thématique est repris plusieurs fois, dans le texte de la culture on repère les motifs, les thèmes, etc., grâce à leur présence plurielle. C'est donc la mémoire collective (ou l'observation du chercheur, qui parcourt cette mémoire) qui qualifie ces matériaux erratiques de motifs, topoï, etc[92]. »

Outre sa capacité à faire dialoguer des cultures différentes, le motif articule également les temporalités. Le motif proviendrait d'un réservoir de mémoire. Il dépend de cette mémoire pour être identifié comme quelque chose qui revient – la mémoire se rappelle les occurrences passées du motif. Conjointement, il participe de la constitution et de la perpétuation de cette mémoire en la convoquant à chacune de ses apparitions et en prélevant des formes dans un temps T pour les faire ressurgir dans un temps T+1.

Pour saisir la manière dont le motif agit, Cesare Segre soulève deux modes de fonctionnement : le diachronique et le synchronique. A l'intérieur d'un même récit, les motifs opèrent de manière synchronique et construisent alors la fiction : « La synchronie qui est en jeu

[91] Le terme de motif provient du latin « motum » et apparait dans différentes langues romanes comme l'italien et l'espagnol (« motivo »), le catalan et le provençal (« motiu »).
[92] Cesare Segre, *art. cit*., p. 16.

ici est celle du récit individuel, où les motifs sont amalgamés dans une fabula cohérente[93]. » Agissant de manière diachronique, le motif est un fait de culture. Il se présente comme un signe qui permettrait d'identifier cette culture dans la mesure où il en serait constitutif et révélateur. En outre, le motif charrierait et injecterait un sens accumulé au cours de ses occurrences passées. Sur cette base, nous nous avançons à postuler qu'à l'endroit de la filmographie qui nous occupe les motifs font migrer des significations héritées des fictions antérieures auxquelles ils ont participé, peut-être au service de l'élaboration d'une plus ample fiction qui les subsumerait.

Le motif permet également de faire entrer en résonnance des œuvres de natures diverses. A ce titre, dans son essai *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Emmanuelle André rappelle que : « Le motif ne relève pas d'un domaine singulier[94] ». Elle précise : « d'apparence immobile, le motif est doté du pouvoir de faire migrer entre elles les images fixes, prises dans un réseau circulatoire sans fin, fait de singulières ressemblances entre les œuvres et autres images tirées de la culture populaire[95]. » Le motif pourrait ainsi dynamiser un ensemble d'œuvres en créant une circulation des unes aux autres à l'intérieur de cet ensemble. Ce « pouvoir » dont serait investi le motif fonde la force en acte que nous pressentons dans nos objets : celle de créer un maillage par lequel transitent des formes depuis des œuvres les plus diverses et attachées à des temporalités les plus lointaines pour réadvenir dans un champ artistique où elles injectent les significations dont elles ont été précédemment investies.

Le motif serait la navette grâce à laquelle une forme fait retour et ramène un peu d'une œuvre antérieure dans une œuvre relevant d'une autre temporalité. En outre, le motif pourrait prélever un peu de substance d'une œuvre relevant d'un médium et l'injecter dans une œuvre appartenant à un autre médium. Sur ce dernier point, Emmanuelle André propose : « L'hypothèse retenue est donc que l'ambiguïté essentielle du motif […] témoigne d'un arrachement des formes capable de faire s'entrechoquer les idées d'un art à l'autre[96]. » De la musique à la peinture, de la peinture à la littérature ou encore de la littérature au cinéma, les motifs circulent et tissent un grand réseau par lequel les œuvres communiquent.

Nous considérons pour cette étude le motif comme un élément visuel que nous faisons dialoguer avec le texte car nous partons de l'hypothèse qu'il se rattache à des récits. Toutefois,

[93] Idem.
[94] Emmanuelle André, *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2007, p. 14.
[95] Idem.
[96] Idem, p. 15.

en dépit de ces liens qui articulent le visuel à l'écrit, les motifs ne viennent pas illustrer ni figurer la narration.

> « Nous sommes dressés à accepter que les films racontent des histoires, mais analyser des films n'a de sens que si, dans les images visuelles mouvantes [...] qu'ils comportent, il se dit quelque chose de plus, ou quelque chose d'autre qu'un récit[97]. »

Suivant l'assertion de Jacques Aumont, nous partons de l'hypothèse que les éléments visuels que nous étudions ouvrent dans les films la voie vers d'autres fictions – ou, tout au moins, exhument d'anciens récits qui entrent en tension ou en écho avec la narration. Ils ne la contredisent pas ni ne la redouble mais ils la questionnent, l'approfondissent, la densifient.

Il convient à ce stade de proposer une définition du motif. Le motif est vecteur de structure : il structure en se répétant. Il peut se répéter d'une œuvre à l'autre ou à l'intérieur d'une même œuvre. Le motif est un élément isolable. Il est signifiant. Il signifie par sa mise en relation avec d'autres motifs ou bien par sa propre récurrence. Le motif relève du noyau dur, de l'élément indécomposable ou de l'élément à isoler et à identifier en priorité pour saisir la portée plus vaste de l'œuvre. Nous pouvons considérer le motif comme une forme-véhicule qui migre d'une œuvre à l'autre charriant avec elle les significations dont elle a été investie dans ses occurrences passées et qui concourent à la construction d'un thème plus large.

[97] Jacques Aumont, op. cit., p. 148.

Pour une saisie globale

> « [...] l'analyse procède différemment selon qu'elle a pour objet un *thème* ou un *motif* iconographique. [...] Le principe structural de prééminence des relations sur les éléments constituants interdit d'analyser un motif iconographique sans une saisie globale du thème dont il fait partie : c'est le seul moyen d'en mesurer l'importance relative, de saisir sa fonction et, tout simplement, d'en comprendre la signification[98]. »

Ce sont les thèmes qui parcourent les films des frères Dardenne, et qui parfois se propagent à toute leur filmographie, qui nous permettent d'identifier les motifs – ou tout du moins, dans une première étape, de prêter attention aux éléments visuels – qui participent de la construction de telles thématiques. Les motifs combinés entre eux concourent à la construction d'un thème. En retour, le thème guide l'identification des éléments visuels qui deviennent alors, pour qui les analyse, des motifs ; puis il éclaire – voire oriente – leur lecture.

Il nous faut avoir une prescience des thèmes narratifs qui parcourent ces films pour trouver les matériaux visuels adéquats qui permettent de retracer l'édification de ces thèmes. Par exemple, c'est, dans *Le Fils*, le thème de la paternité endeuillé, de la généalogie brisée, qui nous conduit à nous intéresser aux motifs du bois, de l'arbre, de l'échelle. Il s'agit donc de *pressentir* les thèmes afin d'identifier les motifs et de prendre en compte les uns pour analyser avec efficience les autres et réciproquement. Nous devons envisager notre étude comme un système à trois pôles : d'une part, les récits, images et gestes qui constituent le réservoir de significations ancestrales, d'autre part les motifs qui tissent un chemin vers ce réservoir et, en bout de ligne, les thématiques que dessinent ces significations *in absentia* par l'entremise des motifs.

Outre la densité qu'ils apportent à l'élaboration de thématiques plus vastes – que sont les notions de filiation, de transmission et de la place de l'individu dans la société – qui préoccupent l'ensemble de la filmographie des frères Dardenne, les motifs que nous avons retenus réactivent tout un réservoir d'imaginaires issus de récits ancestraux. Ils stratifient l'intrigue[99], la réserve d'imaginaires qu'ils convoquent vient densifier la narration construite par les cinéastes.

---

[98] Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Gallimard, Paris, 2008, p. 266. Nous précisons que l'historien consacre son étude aux images médiévales de manière générale – et à l'image peinte en particulier – toutefois sa méthode peut s'avérer utile dès lors que l'on se penche sur l'analyse des thèmes et des motifs.

[99] La dialectique entre combinaison de motifs et texte évoque l'articulation image composée/histoire racontée telle que théorisée sous l'appellation de « fable » par Barbara Le Maître dans son essai intitulé *Zombie, une fable*

Nous allons nous concentrer sur le chemin parcouru par ces motifs. Nous pointerons les migrations d'un film à l'autre – lesquelles permettent de se saisir du littéraire ou du pictural comme clefs d'analyse au service de l'étude du tissu filmique. Nous nous questionnerons également sur les variations des motifs au sein d'une même œuvre. Nous étudierons la manière dont, pris dans la mise en scène et pris dans le récit, ils convoquent différents héritages. Enfin, partant de l'hypothèse que les motifs injectent dans l'œuvre au sein de laquelle ils adviennent tout un bagage culturel et sémantique qu'ils charrient avec eux, nous tâcherons de dégager le réseau de sens ainsi mis en place.

anthropologique (Presses Universitaires de Nanterre, 2015). Elle s'intéresse à la tension entre le récit narré et la fable composée en parallèle par l'esthétique et la mise en scène.

Chapitre 1 : l'intime et la société

Du fossile à l'œuf

Un attachement territorial

Je pense à vous (1992), constitue un repère fondamental pour comprendre ce qui fera par la suite la singularité de l'esthétique du cinéma des frères Dardenne. A partir de *La Promesse* (1996) et plus radicalement encore avec *Rosetta* (1999), les deux cinéastes semblent construire leur cadre en réaction à celui de cette fiction initiale. Il convient de revenir aux plans d'ensemble qui mettent en scène une communauté ouvrière active et solidaire, soudée autour d'un même patrimoine, d'un même mode de vie et de revendications communes pour cerner la singularité des choix opérés par la suite de la part des frères Dardenne de concentrer leur caméra sur un protagoniste isolé, cadré en gros plan.

Je pense à vous s'ouvre sur un plan large en travelling de la cité ouvrière de Seraing en voie de désindustrialisation (fig. 1.), en témoignent les banderoles qui recouvrent la façade de l'usine sidérurgique et la couronne de fleurs à connotation mortuaire accrochée au toit de la voiture du protagoniste (fig. 2.) avec laquelle raccorde la vue de l'usine. Cependant, les cheminés fument encore (fig. 3.), attestant d'une activité assurément condamnée mais encore effective. C'est dans ce climat de mutation que s'inscrivent les personnages de ce film à fonction transitoire dans la filmographie de leurs auteurs.

Le protagoniste et son fils apparaissent à l'écran dans la continuité du plan cadrant l'usine (fig. 4.). Ce mouvement de caméra instaure d'emblée un lien d'appartenance des personnages à leur environnement, comme s'ils en découlaient. Rappelons néanmoins le glissement du cadre via la couronne de fleurs dans ce plan qui relie l'usine à ses sujets, motif qui marque le caractère mortifère de cette union.

Le personnage principal de *Je pense à vous* est ouvrier sidérurgiste, comme son père le fut avant lui et comme le sont majoritairement les habitants de Seraing. L'usine constitue le berceau d'une communauté à un instant donné, mais également le berceau d'une filiation dans la mesure où elle soude à la fois les travailleurs dans l'espace et le temps. Le rougeoiement et le bouillonnement de ses cuves apparaissent à l'image comme le noyau en fusion d'un microcosme : la classe ouvrière. Notons également que le héros, Fabrice Ferraio, porte la marque de cette matière jusque dans son patronyme.

Cette dimension matricielle (et mortifère) de l'usine qui parcourt en pointillé tout le récit et l'esthétique du film se cristallise dans un motif bien précis, celui-ci surgit dans une séquence

située à la fin du premier tiers de la narration. Cette séquence s'ouvre sur un premier plan dans lequel le père, Fabrice Ferraio, et son fils, juché sur ses épaules (fig. 5.), traversent les ruines d'une ancienne aile de l'usine, alors décharnée, dont ne subsiste que l'ossature d'acier rouillé. Le couple père-enfant franchit dans un deuxième plan un espace hybride où la nature semble reprendre ses droits : des tiges de lierre s'enroulent autour d'un tube corrodé tandis que des feuillages s'inscrivent entre le sentier par lequel cheminent les deux personnages et le paysage industriel à l'arrière-plan (fig. 6.). Sur le son de la voix du père, ce plan raccorde avec celui qui nous intéresse ici. La voix du père prend un ton de conteur et nous plongeons alors dans un espace quasi-onirique. Le plan prégnant de la séquence offre une vue en plongée sur une sorte de clairière, parsemée de fougères et d'herbes grillées, dans laquelle trônent des blocs encore indéfinissables (fig. 7). Le cadre revient sur le père et son enfant ayant cette fois quitté l'espace industriel et traversant un bois peuplé d'arbres aux troncs maigres (fig. 8.). C'est dans ce plan qui relie la forêt à la clairière que la voix du père nous apprend, en même temps qu'à son fils, la nature de ces blocs massifs : il s'agit d'ouvriers tombés dans l'acier en fusion. La clairière devient alors à nos yeux un cimetière pour ouvriers fossilisés. La caméra reprend dans un avant-dernier plan son angle de vue en plongée sur le cimetière dans lequel s'inscrivent le père et son fils (fig.9.). L'enfant est descendu des épaules paternelles et tient désormais son père par la main (fig. 10). Enfin, dans le dernier plan cadré à hauteur d'homme, le père révèle à son garçonnet que son propre père, le grand-père de l'enfant, se trouve prisonnier d'un de ces blocs d'aciers.

Dans son carnet de notes, *Au dos de nos images*, Luc Dardenne pointe la portée signifiante de cette séquence :

> « 01/07/1993 : Projection de *Je pense à vous* à Dunkerque. La balade de Fabrice avec son fils dans les ruines industrielles et le cimetière des tombes d'acier où est enterré son père est une digression qui, peut-être, dit quelque chose sur le prolétaire aujourd'hui : un homme qui montre à son fils les ruines hantées par le fantôme de son père[100]. »

Quatre thèmes coexistent dans cette séquence, chacun articulé aux autres sous forme de couple (couple harmonieux ou couple en tension) : la filiation à travers le couple père-fils, la classe ouvrière liant l'ouvrier à l'usine, le naturel et l'industriel et enfin l'articulation entre l'ancien et le nouveau. Ces quatre couples s'interpénètrent les uns les autres et se trouvent cristallisés au sein du motif de l'ouvrier fossilisé.

[100] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Paris, Le Seuil, 2005, p. 24-25.

La fiction des ouvriers fossilisés

> « A [...] cette manière d'instituer une forme seconde sur la base d'un référent absorbé et surtout ruiné, dont la ruine se trouve de surcroît (ré)œuvrée, je donnerai le nom de mouvement ou de forme fossile. Au sens strict, le corps fossile tel l'ammonite ou bien l'insecte dans l'ambre – on comprendra que je laisse de côté les "simples" empreintes ou traces fossilisées pour lesquelles la question du référent ne se pose pas de la même façon –, un corps fossile, donc, est le vestige d'un organisme primitif conservé après sa mort au moyen de phénomènes complexes, qui impliquent principalement une modification de la substance originelle de cet organisme, en vertu d'un échange de substance avec le milieu géologique (par exemple, par incorporation de substances minérales)[101]. »

Le motif du fossile tel que composé dans *Je pense à vous* unit le corps de l'ouvrier (instrument de travail et force de production) à la matière que son métier l'a porté à façonner. Or, dans le processus dont découle ce motif, c'est la matière – l'acier – qui façonne le corps de l'ouvrier. Cette incorporation de l'homme à la matière peut renvoyer à deux légendes chinoises qui mettent en scène le don absolu du travailleur dont le corps, ne suffisant plus à informer la matière, se dédie tout entier à la nourrir.

> « Dans un même livre (*Fantôme de Chine*), Lafcadio Hearn se sert deux fois du même thème de sacrifice : le fondeur de cloches obtient une cloche au son merveilleux, parce que sa fille se précipite dans le métal en fusion — le potier se précipite lui-même dans le four pour réussir une porcelaine[102]. »

Le sacrifice des ouvriers atteint ici son paroxysme et la sépulture devant laquelle nous nous tenons en témoigne. L'acier qui avait fait vivre l'ouvrier devient la matrice mortifère d'un organisme figé dans la mort. Le motif les unit également dans la mesure où, par leur conservation, les ouvriers fossilisés apparaissent comme le contrepoint de l'usine désaffectée en ruines. Le corps, normalement destiné à se désintégrer pour rejoindre le grand cycle de la nature, fait ici l'objet d'une pétrification-perpétuation tandis que l'édifice, initialement bâti pour durer, se délite comme un organisme en décomposition. Néanmoins, cette pérennisation du corps de l'ouvrier n'a été rendue possible que par sa destruction, il s'agit d'un corps emprisonné dans un matériau. Le corps est devenu invisible, indétectable, pris dans une masse dont la forme ne révèle en rien une silhouette humaine.

---

[101] Barbara Le Maître, *Zombie, une fable anthropologique*, Presses Universitaires de Nanterre, 2015, p. 119.
[102] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi, p. 156.

La fossilisation instantanée de l'ouvrier tombé dans la cuve en fusion marque non seulement la mort de l'ouvrier mais également sa disparition définitive dans la mesure où elle fait fondre ses contours. Toutefois, la fossilisation, en même temps qu'elle donne la mort, assure une pérennisation. L'ouvrier gagne instantanément en persistance ce qu'il perd en vie. La fossilisation garantit la conservation et peut-être même une éventuelle résurrection. En outre, puisque le fossile, dans sa définition classique, renvoie ontologiquement à une espèce disparue, le processus de fossilisation rend de même l'ouvrier anachronique et obsolète en dépit de sa proximité chronologique et marque formellement la fin de son ère.

Le motif introduit non seulement une réflexion sur l'articulation entre le passé et le présent, mais construit également une dialectique entre rupture et continuité chronologique. Si l'ouvrier fossilisé marque la fin de l'ère industrielle, par sa conservation, il pourrait être voué à réapparaitre ultérieurement, à l'instar de la végétation qui reprend ses droits dans cet espace dénaturé par l'homme. Nature et industrie formeraient alors deux pôles d'un cycle en perpétuelle révolution.

Engageons désormais la dialectique entre le motif et l'espace dans lequel il advient et demandons-nous lequel des deux reverserait de sa valeur à l'autre. Sommes-nous face à une sépulture profane ou sacrée ? La présence de l'usine à côté du cimetière lui confère-t-elle un caractère païen ou bien, en sens inverse, la présence d'une sépulture à côté de l'usine confère-t-elle à cette dernière une valeur religieuse ?

Notons en outre que nous nous inscrivons au cœur d'une forêt. Robert Harrison, dans son essai consacré aux imaginaires enracinés dans la forêt, rappelle à ce titre que, « Etant l'envers du monde pieux, les forêts étaient considérées par l'Eglise comme les derniers bastions du culte païen[103]. » Toutefois, la forêt est l'espace de tous les possibles et un moteur de réversibilités permanentes : « Nous verrons les principes d'identité et de non-contradiction s'évanouir en forêt, et certaines oppositions conventionnelles s'écrouler quand la scène passe du monde ordinaire aux forêts qui l'entourent. Le profane devient soudain sacré[104]. » Nuançons plus avant le caractère païen des forêts : nous sommes au cœur d'une clairière, un espace déboisé d'où le ciel est visible.

> « […] la civilisation occidentale a défriché son espace au cœur des forêts. La ténébreuse lisière des bois marquait les limites de ses cultures, les frontières de ses cités, les bornes de son domaine institutionnel ; et au-delà, l'extravagance de son imagination. Les institutions dominantes de l'Occident

[103] Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010, p. 99.
[104] Idem, p. 101.

> – la religion, le droit, la famille, la cité – furent fondées à l'origine contre les forêts, leurs premières et leurs dernières victimes[105]. »

Cette conception de la clairière comme berceau, non plus de l'humanité mais de la civilisation nous intéresse particulièrement pour cette étude. En effet, ainsi que le rappelle Giambattista Vico en 1725 dans *La science nouvelle*[106], c'est Vulcain (dieu de la forge) qui a déboisé la forêt (en y mettant le feu) afin de permettre aux hommes de se tourner vers le ciel et d'accéder à un stade plus élevé de civilisation (passant par la connaissance et en particulier par les sciences). Cette tension entre le bois et le feu, entre la forêt et la forge, qui fut reprise de la mythologie grecque par les saintes écritures judéo-chrétiennes, semble s'apaiser dans l'articulation que nous en propose *Je pense à vous*.

> « La Bible parle avec respect des arbres. Le bois y était considéré comme un matériau de choix, associé au sacré. Le métal arraché aux entrailles de la terre, traité par le feu a toujours conservé un caractère magique, diabolique, infernal qui s'exprime dans les fonctions magiques dévolues aux forgerons de toutes les civilisations[107]. »

La tension entre le bois et le métal paraît s'atténuer avec le motif de l'ouvrier fossilisé dans la destination commune de ces deux matériaux : l'un comme l'autre peut offrir au corps son cercueil. C'est, par ailleurs, précisément la valeur sépulcrale conférée à cette clairière qui semble se diffuser à tout l'espace et remettre en question le statut de l'usine avoisinante. En effet, la proximité géographique des églises et des cimetières, lorsqu'il fut question de l'implantation de ces derniers, a été pensée en termes de propagation de la dimension sacrée de l'une vers l'autre. C'est ce dont témoignent les recherches historiques de Michel Lawers sur la *Naissance des cimetières* au Moyen-Âge.

> « Leur voisinage favorisait communications et échanges : l'intercession des saints dont les reliques étaient conservées à l'intérieur ou sur les autels de l'église, par exemple, bénéficiait aux défunts dont les dépouilles reposaient au cimetière. L'un et l'autre lieux jouissaient par ailleurs de privilèges analogues en vertu de leur consécration[108]. »

Dans un mouvement retour de valorisation de l'un par l'autre, la présence contigüe du cimetière à l'église permettait à celle-ci de signifier topographiquement l'évangélisation des populations : la présence des corps des fidèles dans les cimetières consacrés attestait

---

[105] Idem, p. 9.
[106] Giambattista Vico, *La science nouvelle,* Fayard, 2001, trad. Alain Pons.
[107] Roland Bechmann, « Mythes et réalités de la forêt », in : *Des arbres et des hommes : La forêt au moyen-âge*, Flammarion, Paris, 1984, p. 327-328.
[108] Michel Lawers, *Naissance des cimetières : Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Flammarion, Paris, 2005, p. 197.

visuellement et symboliquement de leur appartenance à l'Eglise et donnait ainsi à apprécier la puissance et l'expansion du christianisme.

> « Le privilège le plus éminent d'une église avait pendant longtemps consisté à conférer le baptême, mais les baptêmes ne laissaient pas de trace tangible et ne s'inscrivaient pas dans le sol de la même manière que les sépultures : les corps des défunts marquaient de façon plus concrète et visible la terre qui entourait ou jouxtait les édifices de culte ; on peut même penser qu'un "circuit" funéraire permettait le plus souvent de distinguer l'église au sein de l'espace bâti[109]. »

Notre « cimetière de tombes d'acier » – pour reprendre le qualificatif qu'emploie Luc Dardenne dans la note précitée – se situe en marge de l'usine désaffectée et non de l'église comme le sont les cimetières traditionnels. Par cette articulation géographique, l'usine deviendrait alors l'église des ouvriers reposant à ses côtés. L'usine serait ainsi sacralisée par la proximité d'une sépulture qui irrigue sa valeur cultuelle dans tout le sol avoisinant – précisons qu'il s'agit-là d'une religion séculière mais toutefois empreinte d'une dimension sacrée.

Par ailleurs, dans leur pétrification, les ouvriers se trouvent statufiés, et ainsi érigés en monuments. Le mythe de la classe ouvrière est institué et contenu tout entier dans le motif de l'ouvrier fossilisé : son ère est révolue, elle n'est plus qu'un modèle obsolète et pétrifié dont les contours se trouvent retravaillés par le fantasme. Le réel bascule ainsi dans l'imaginaire. Le mythe advient par l'implantation de ces corps-matière dans un espace auquel ils diffusent à la fois leur valeur cultuelle et leur appartenance à un temps archaïque. Michel Lawers nous apprend qu'un processus assez similaire à celui à l'œuvre dans notre postulat a été mis en place pour justifier la construction des cimetières à proximité des églises et ratifier leur dimension sacrée :

> « Tandis que les lieux de culte et leurs abords se trouvaient plus que jamais protégés et que se diffusait le rite de consécration des "cimetières, les clercs élaborèrent théories et mythes relatifs à la genèse des rites [...], à l'institution des lieux de culte [...] et à leur division territoriale. Ils entreprirent en même temps de trouver des antécédents ou des modèles aux espaces cimitériaux désormais indissociables des lieux de culte. Une nouvelle interprétation fut ainsi donnée du chapitre de la Genèse qui racontait la fondation par Abraham du tombeau des Patriarches : cette sépulture collective pouvait être envisagée comme une anticipation ou une annonce de l'institution du cimetière chrétien, que ce détour par le texte biblique venait légitimer. C'est au même moment

[109] Idem, p. 51.

> que fut proposée la nouvelle étymologie du mot *cimiterium*, faisant de celui-ci une terre anonyme dans laquelle se mêlaient les cendres des morts[110]. »

Nous avons ici un exemple de mythe institué à partir d'un espace. A la fonction pratique des lieux sont venus s'agréger des récits puisés dans la matière ancestrale qui donne ses racines à toute la civilisation judéo-chrétienne. Le lieu a ainsi fait sens pour une communauté en ce qu'il s'était rattaché à une origine séculaire. Dans un mouvement réciproque, cet espace devient alors lieu de mémoire puisqu'il convoque à son tour tout cet héritage matriciel. Les cimetières offrent ainsi un ancrage pour une société à laquelle ils proposent un espace chargé de significations originelles communes et partageables.

La filiation

Revenons désormais à une dimension généalogique plus étroite en jeu dans les cimetières et intéressons-nous à la notion de filiation à l'œuvre dans la séquence qui nous occupe. Rappelons que la fiction de l'ouvrier fossilisé ne serait rien sans le discours du père à l'attention de son fils. Sans les éclairages apportés par cette voix, l'image de ces blocs demeurerait absconse. Le motif n'advient en tant que tel que grâce à la volonté de transmission du père envers son enfant. Ainsi pris dans la mise en scène, le motif participe du processus de transmission.

L'ouvrier fossilisé dialogue en contrepoint avec le bloc père-fils dans la mesure où le premier consiste en une conservation figée tandis que le second induit l'idée de prolongation en mouvement. La reproduction prolonge l'existence de l'homme, la fossilisation assure la persistance de l'ouvrier. Cependant, la filiation, en même temps qu'elle est perpétuation (et donc, rejoint le fossile dans sa fonction de pérennisation – l'un tourné vers la vie, l'autre figé dans la mort), porte en elle le présage du memento mori. En effet, se reproduire pour assurer la continuité de son espèce implique une prise de conscience de sa propre finitude.

Une fois posée l'union conceptuelle de ces deux entités, intéressons-nous à leur dialectique telle qu'instituée par la mise en scène des frères Dardenne. Rappelons que la présence et le statut de l'ouvrier fossilisé sont indéchiffrables ; cette forme qui ne dit rien d'elle-même nécessite un discours. Ce discours part du père pour arriver au fils. Autrement dit, il

[110] Idem, p. 272.

apparaît comme la transmission d'un savoir d'une génération à l'autre. L'objet de cette transmission n'est autre que l'inscription dans une généalogie.

Madeleine Mairlot, dans son ouvrage consacré à *la crise dans l'œuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne* pointe la prégnance de la transmission dans *Je pense à vous*. Pour elle, c'est tout d'abord une paire de sabots[111], ceux avec lesquels le grand-père maternel a fait le chemin depuis l'Italie jusqu'à la Belgique, donnée à son petit-fils, qui cristallise cette volonté de transmettre un héritage familial. Elle souligne ensuite finement que : « La séquence de la passation des sabots de l'ancêtre à l'enfant, par l'intermédiaire de la mère, est conçue dans un montage alterné avec la scène de la visite au "cimetière des métaux" où Fabrice transmet à son fils l'histoire de son propre père[112]. »

La remarque de Madeleine Mairlot entre en écho avec le questionnement revendiqué par Luc Dardenne à propos de son film. Dans son carnet de notes, il écrit : « 25/09/92 : Un ouvrier est devenu un homme seul, le membre d'une espèce en voie de disparition. C'est ce que nous voulions montrer avec le film *Je pense à vous*. Dans ce processus de disparition, y a-t-il un héritage ? De quoi ?[113] » L'héritage familial serait ce qui assure une continuité dans une société marquée par la rupture et la perte de repères qu'entraîne la mort de l'ère industrielle.

Attachons-nous désormais à l'articulation du couple père-enfant. L'enfant assure envers son père une pérennisation qui peut entrer en résonnance avec la conservation garantie par la fossilisation pour le père de ce dernier. Luc Dardenne, dans son essai intitulé *Sur l'affaire humaine*, consacre un certain nombre de réflexions à la finitude qu'atteste l'acte d'enfanter.

> « L'enfant survient, surprend. [...] Il y a face à la naissance de l'enfant une attente où se mêlent réjouissance et inquiétude, il y a aussi dans cette naissance de l'autre la mort qu'il m'annonce, ma mort à moi géniteur, l'adulte à qui le nouveau venu annonce qu'il prendra la place, qu'il la prend déjà.
>
> L'important semble pourtant ailleurs : la naissance, comme événement heureux chargé d'altérité, donne précisément à l'humain l'expérience d'une altérité inverse de celle de sa mort qui arrive, une expérience qui peut atténuer l'angoisse générée par la perspective de sa mort. [...] Ecrivant ces lignes serpente dans ma tête une pensée à l'allure sinistre : ne serions-nous pas à l'entrée d'une époque pour laquelle l'enfant qui vient au monde sera d'abord

[111] « Fidélité de la transmission symbolisée par les sabots légués par le grand-père à son petit-fils, juste avant de mourir. », Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier,* Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 54.
[112] Idem, p. 58.
[113] Luc Dardenne, op. cit., p. 16.

> vu comme celui qui prend ma place dans le monde, celui qui annonce ma mort ? L'adulte ne se réjouirait plus de l'arrivée de ce nouvel être humain en qui il voyait la prolongation de sa vie[114]. »

Cette place que prend celui qui arrive semble déjà annoncer la logique qui régira la société à venir, celle qui succède à l'ère industrielle. C'est dans ce nouveau système que s'inscrit un des films ultérieurs des frères Dardenne, *Rosetta*, où une jeune fille, pour obtenir un « vrai travail » trahit son ami afin de prendre sa place et va jusqu'à hésiter à lui porter secours lorsqu'il se noie – sa disparition lui assurerait alors une place vacante dans la société.

Revenons à *Je Pense à vous* et à la séquence qui nous occupe. Le garçonnet juché sur les épaules de son père traverse la zone de l'usine désaffectée ainsi que le petit bois (fig. 11). Une fois arrivés dans le cimetière de fossiles, le père pose son fils à terre sans pour autant rompre le contact physique qui les unit ; il le tient dès lors par la main et se penche légèrement pour se mettre à sa hauteur (fig. 12.). La verticalité qui avait marqué le lien père-fils au cours des trois plans précédents laisse place à une relation horizontale, d'égal à égal, d'homme à homme. Notons que le père s'apprête à abandonner les siens, aussi, avant de partir, il révèle à son fils d'où il vient comme d'aucuns légueraient, à leur mort, un héritage aux leurs afin d'assurer la subsistance de la lignée. L'ère industrielle a pris fin, le temps est venu d'en perpétuer la mémoire.

Enfin, l'image de l'enfant cheminant à travers la forêt sur les épaules de son père peut faire songer au *Roi des Aulnes* de Goethe. Si les deux couples père-fils (celui du conte allemand et celui du film des frères Dardenne) ne semblent pas dialoguer sur le plan narratif, l'évocation par l'image du poème renforce la dimension fabuleuse de la séquence. C'est en traversant la forêt que le père amorce son récit à la fois effroyable et nécessaire à l'initiation de l'enfant – ainsi que le sont les contes. Cette séquence articule alors autour du motif de l'ouvrier fossilisé une dimension de conte initiatique à valeur intime et une conceptualisation visuelle du mythe de la classe ouvrière – un mythe fondateur d'identité sociale.

[114] Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine.* Le Seuil, Paris, 2012, p. 167-168. Déjà en 1999, dans son carnet de notes, Luc Dardenne citait un extrait de *La première philosophie de l'esprit* de Hegel : « "Les parents contemplent dans l'enfant leur propre suppression", [il ajoutait] j'entends dans ce texte que les parents ne mangent pas leur enfant. Ils meurent en se survivant, ils se retirent en se prolongeant. Eduquer, c'est mourir. » Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* op. cit., p. 98.

La mort dans l'œuf

Rosetta semble répondre en total contrepoint à *Je pense à vous* dans ses partis pris de mise en scène et d'esthétique. Le film s'ouvre par un gros plan flou sur la main de la jeune fille, là où *Je pense à vous* donnait à voir le panorama de la ville industrielle de Seraing avant de nous présenter les protagonistes. Si la vie ouvrière définissait les personnages de *Je pense à vous* – la mise en scène du film faisait découler les individus de leur milieu – Rosetta est présentée en perpétuelle tension avec son milieu. La séquence d'ouverture coïncide avec le licenciement de la jeune fille. Cette coupure brutale se trouve réinjectée dans la mise en scène lorsque sa silhouette furtive claque à trois reprises la porte au nez de la caméra. Rosetta est seule dans le cadre comme elle est seule au monde, tandis que Fabrice Ferraio, bien qu'exclu de son usine et plus tard, en exil, partage le plan avec une communauté dans laquelle il s'inscrit à la fois physiquement et de manière identitaire, sociale, culturelle et patrimoniale.

Au-delà de cette dialectique par l'inversion des choix narratifs et formels des deux films, il semble qu'une articulation plus subtile et féconde se joue à travers le motif de l'ouvrier fossilisé pour *Je pense à vous* et le motif de l'œuf pour *Rosetta*.

Le motif de l'œuf occupe le centre de l'avant dernière séquence de *Rosetta*. Après avoir cadenassé sa baraque à gaufres, troqué ses chaussures de ville contre ses bottes en caoutchouc et traversé la forêt, Rosetta arrive au camping où elle trouve sa mère ivre morte (fig. 13.). Elle la porte à l'intérieur de la caravane, la traîne jusqu'à sa couchette, l'allonge, la déchausse et la couvre. Elle s'empare alors d'une casserole, y verse de l'eau depuis un bidon et allume la gazinière. Elle se dirige vers la fenêtre, attrape un sac plastique suspendu à l'extérieur, en sort une boîte à œufs, puis de la boîte sort un œuf (fig. 14.) qu'elle plonge dans l'eau alors tiède (fig. 15.). Le temps de la cuisson, elle sort, se rend à la cabine téléphonique d'où elle appelle son employeur pour lui annoncer qu'elle ne viendra plus travailler. La jeune fille retourne dans la caravane, sort l'œuf de la casserole, le place dans un bol et verse de l'eau froide (toujours l'eau du bidon) dessus. Elle trempe à nouveau ses doigts dans l'eau, remue l'œuf pour le faire refroidir, le sort et brise la coquille contre son front d'un coup sec. Elle l'épluche, croque une bouchée, le jaune apparaît : il est vert (fig. 16.). Elle ouvre alors le gaz, colmate la porte et les fenêtres, s'assoie sur sa couchette, ôte ses bottes et s'allonge en position fœtale le temps de finir son œuf (fig. 17.). Le sifflement de la fuite de gaz persiste quelques secondes puis cesse. Rosetta se redresse, renfile ses bottes, se lève, remet un peu d'ordre dans le coin cuisine et sort de la caravane.

La mise en scène de la séquence entérine le caractère laborieux de l'existence de Rosetta, de la cuisson d'un simple œuf dur à la mise à mort par le gaz. Le quotidien dialogue avec l'exceptionnel. La scène instaure une articulation entre l'œuf et le suicide. L'œuf n'apparaît alors pas si anodin puisque sa cuisson demande de déployer la même mise en œuvre que pour se donner la mort.

La dimension fastidieuse du suicide prolonge celle de la banale préparation d'un repas. La caravane n'est pas reliée à l'eau courante, l'eau provient d'un bidon ; la fuite de gaz s'interrompt au bout de quelques secondes une fois la bonbonne vide. Dans la caravane, rien ne coule, rien ne fuit, rien ne circule, pas même l'air dès lors que Rosetta obstrue les ouvertures ; c'est un espace hermétiquement clos, à l'instar de l'œuf.

La notion de mise en abîme se trouve elle-même mise en scène dans la séquence. L'œuf n'advient à l'image qu'après un triple mouvement d'ouverture : Rosetta ouvre la fenêtre pour décrocher un sac suspendu à l'extérieur de la caravane, de ce sac, elle sort une boîte, de cette boîte, elle sort un œuf. L'apparition formelle de l'œuf à la manière d'une poupée gigogne fait alors écho à sa valeur conceptuelle et articule ensemble trois espaces : le monde extérieur, la caravane et la sphère nucléaire.

L'œuf fonctionne ici comme métaphore et métonymie de la caravane, qui elle-même fonctionne comme métaphore et métonymie de la condition de Rosetta. L'œuf renferme un jaune d'un vert noirâtre, qui renvoie bien davantage à la pourriture qu'à un vert frais et printanier. La caravane est un espace exigu et insalubre, proche de la putréfaction de l'œuf. Enfin, dans cette caravane, Rosetta cherche à se donner la mort par asphyxie. La jeune fille suffoque dans sa vie, comme elle suffoque dans cette caravane. Pour sortir de sa condition, Rosetta doit sortir de la caravane, puis sortir de l'œuf. L'œuf n'est pas ici une matrice douillette, il est vicié comme l'est la caravane et comme la mère – la matrice originelle – de Rosetta est viciée par son rapport à l'alcool. Dans cette séquence, la condition intra-utérine et la mort se trouvent liées par la position fœtale qu'adopte Rosetta en attendant que la mort advienne. Cette posture induit l'idée de jonction entre les deux extrémités que constituent le développement in-utero et la mort. Ces deux pôles reliés forment une boucle au centre de laquelle s'inscrit Rosetta.

Dans ce film, l'œuf n'est pas un motif tourné vers la vie. Il se présente comme la matrice d'une gestation trop longue qui tend vers le pourrissement. Afin de ne pas finir étouffée dans l'œuf, autrement dit, de mourir avant d'avoir vécu, Rosetta doit sortir. Ce mouvement de sortie est une question de vie ou de mort. Elle doit s'extraire des parois en tôle de la caravane et, en même temps, briser – symboliquement – la coquille de l'œuf. L'œuf n'est engagé dans un

mouvement tourné vers la vie qu'à condition que sa coquille soit brisée à terme et que l'organisme qu'il renferme puisse éclore.

Sortir de l'œuf, sortir du ventre

> « C'est encore la métaphore du ventre qui agit à la fin du film, quand Rosetta cuit un œuf, le refroidit puis le mange, lentement, après avoir ouvert le gaz, décidant soudainement et lucidement de passer au "principe de plaisir", au stade oral, de consommer, une dernière fois, de ne plus se battre. L'œuf – déjà présent dans d'autres séquences – notamment celle de la fabrique – est un symbole premier associé au fœtus. L'avaler, c'est retourner à l'état fœtal, dans un geste régressif, dans le ventre de la mère... ou, dans un geste d'abandon, dans celui du loup[115]. »

Si l'on considère l'ensemble de la narration, on peut estimer, à l'instar de l'œuf, que Rosetta fonctionne comme une poupée gigogne : elle renferme en elle-même une autre Rosetta, celle qui ne verra le jour que dans le tout dernier plan du film. Cette nouvelle Rosetta en gestation signifierait cependant sa présence latente tout au long du film à travers la récurrence des manifestations de ses maux de ventre.

La première séquence consacrée au ventre de Rosetta survient dans le premier quart du film après que la jeune fille a essuyé deux échecs : le conseiller de l'ANPE lui a refusé le statut de demandeur d'emploi et le patron de la fabrique de gaufres lui a répété à deux reprises qu'il ne cherchait personne à employer. Ce double rejet raccorde avec un plan de l'intérieur de la caravane que traverse Rosetta pliée en deux (fig. 18.). Elle s'assoie à moitié dévêtue sur sa couchette. Sa mère commence à lui faire part de son expérience d'une douleur similaire. La jeune fille l'interrompt : « Moi c'est pas toi ». La mère s'empare du bidon d'eau. Rosetta lui tend un verre pour qu'elle le remplisse, elle avale un cachet puis bondit pour arracher des mains de sa mère le sac contenant les trois cannettes de bière achetées dans la séquence précédente. Les deux femmes se disputent, Rosetta revient vers sa couchette et tire le rideau de séparation au nez de sa mère. Assise sur le lit, elle sent de l'air froid s'engouffrer par les jointures de la fenêtre. Elle colmate les ouvertures (fig. 19.) à l'aide de papier toilette puis elle soulève le matelas pour y prendre en-dessous un sèche-cheveux. Le plan se stabilise alors sur le visage de

[115] Madeleine Mairlot, op. cit., p 94-95.

Rosetta, on entend hors-champ le souffle de l'appareil. La caméra descend enfin jusqu'au ventre de la jeune fille sur lequel elle passe le sèche-cheveux (fig. 20.).

La deuxième occurrence des maux de ventre intervient chez Riquet. Alors que les deux personnages dansent maladroitement, Rosetta se courbe (fig. 21.), repousse Riquet et s'enfuit en courant. La douleur ressurgit deux séquences plus tard : Rosetta vient de perdre son emploi à la fabrique de gaufres. La crampe la surprend à l'orée du bois alors qu'elle troque ses chaussures de ville contre ses bottes en caoutchouc. Elle s'éloigne dans le champ à travers la forêt puis, nous retrouvons son ventre en gros plan parcouru par le sèche-cheveux dans un mouvement circulaire qui gravite autour de son nombril (fig. 22.). La caméra remonte alors lentement vers son visage.

La quatrième et dernière manifestation survient dans la séquence suivante. Après un nouvel échec dans sa recherche d'emploi auprès d'un gérant de supermarché, Rosetta se rend jusqu'à la baraque à gaufres de Riquet. En chemin, elle s'arrête à l'angle de deux rues, se cache derrière un mur pour épier le jeune homme qui décharge son coffre (fig. 23-24.). Elle repart, puis s'isole dans l'ombre d'une entrée d'immeuble le temps de masser son ventre.

La première et la troisième occurrences se trouvent articulées à la perte d'emploi ou à l'espoir déçu d'en trouver un autre. La deuxième se rapporte à Riquet. La quatrième combine les deux possibles origines du symptôme. Dans le dernier cas, nous ne le comprendrons que plus tard, la douleur est concomitante à l'idée de trahison qui germe dans l'esprit de Rosetta au moment où elle épie son ami. Cependant, si la mise en scène de la douleur survient dans des espaces divers et variés : dans la rue, dans la forêt, chez Riquet ; le ventre nu n'est donné à voir que lorsque Rosetta se trouve allongée sur la couchette de la caravane. Ce sont ces deux plans sur le ventre à nu qui nous intéresseront ici.

La première apparition du ventre à nu survient à l'issue d'un travelling latéral qui relie dans le même plan la tête de Rosetta à son ventre avant d'amorcer une remontée vers le visage. Le plan instaure ainsi l'idée d'un lien de cause à effet entre la tête, lieu originaire de la contrariété, et le ventre où se produisent les conséquences de cette inquiétude ; la douleur peut alors être considérée comme une manifestation psychosomatique. Dans la deuxième occurrence, le mouvement part du ventre pour arriver à la tête. Il renverse le lien de cause à effet établi précédemment et contrarie la trajectoire par laquelle advient la manifestation psychosomatique. Selon la logique causale mise en place précédemment, ce plan situe la source de la douleur à l'endroit même où le symptôme surgit, puis relie la zone douloureuse à la tête de Rosetta. Le ventre est désormais présenté comme l'espace originel de la douleur.

Lorsque Rosetta réfute toute explication à ses maux de ventre par l'expérience de sa mère en lançant un laconique : « moi c'est pas toi », elle rompt le lien à la mère à deux niveaux. Elle nie tout d'abord la notion d'hérédité, mais surtout, elle isole son ventre comme une matrice bien distincte de celle dont elle provient. Son ventre est non seulement la matrice de la génération spontanée d'un symptôme mais elle en fait également la matrice de la génération spontanée d'elle-même. Puisque Rosetta coupe le rapport à sa mère par le verbe (la négation) et par le geste (elle tire le rideau) et que son ventre est l'espace originel de ses émotions et de ses sensations, son ventre devient sa propre matrice. Rosetta serait en quelques sortes enceinte d'elle-même. Le ventre se présente alors comme une troisième polarité à articuler avec l'œuf et la caravane. Ces trois espaces constituent des matrices viciées et suffocantes dont Rosetta doit sortir.

En étant en gestation à l'intérieur d'elle-même, Rosetta peut être considérée comme une personnification de la mue qui s'opère à l'adolescence en cela qu'elle est enfermée dans une peau – véritable carapace – dont elle va devoir se débarrasser pour accomplir sa métamorphose. Dans une interview accordée aux *Inrockuptibles*, Luc Dardenne résumait le point de départ de *Rosetta* en ces quelques mots : « On a trouvé cette situation, assez banale, de quelqu'un qui est dehors et qui veut être dedans[116]. » Si cette description vaut pour l'intrigue – une personne en marge de la société et qui voudrait se faire une place au sein de ce système – l'inverse vaut pour définir le personnage : quelqu'un qui est dedans et qui voudrait être dehors ; Rosetta doit (métaphoriquement) sortir d'elle-même.

Rosetta fait le tour des stratégies auxquelles sa nature la dispose : foncer tête baissée, enfoncer les portes, refuser de communiquer, refuser d'entendre et de prendre acte des paroles d'autrui (elle refuse d'admettre à deux reprises qu'elle est licenciée), trahir, envisager de tuer, tout abandonner, tenter de se tuer. Ce fonctionnement inhérent à son état la condamne à l'échec.

Dans la séquence où Rosetta passe une soirée et une nuit chez Riquet, nous assistons à une première tentative d'ouverture prématurée et infructueuse. Cette tentative d'ouverture échoue car Rosetta n'est pas encore prête à faire peau neuve : elle n'a pas encore éprouvé l'étendue de l'inefficience de son comportement. Elle devra poursuivre son mode opératoire jusqu'à l'impasse, toucher le fond afin de remonter à la surface. Après avoir accepté une main tendue le temps d'une soirée de repos, elle repoussera Riquet, le trahira et envisagera même de le laisser mourir. Cette main constitue une invitation extérieure, or, le déclic ne peut survenir

[116] Luc Dardenne pour *Les Inrockuptibles*, 22/09/99.

que de Rosetta elle-même. Quand Riquet tente de l'aider, Rosetta n'est pas prête, elle doit aller jusqu'au bout de sa déroute, elle ne peut ni s'échapper ni faire demi-tour. Elle doit foncer dans le mur afin de briser sa coquille – tout comme elle frappe l'œuf dur contre son front pour le casser.

Du fossile à l'œuf, de l'œuf au fossile

L'œuf se présente formellement et conceptuellement comme le pendant fécond du fossile. Les deux entités se composent d'une enveloppe (coquille, carapace, chape d'acier dans le cas de l'ouvrier fossilisé) renfermant un organisme (en gestation, en sommeil, inerte). Dans l'absolu, le chemin de l'œuf prend à rebours celui du fossile : là où l'un est tourné vers la vie, l'autre scelle le corps dans la mort. Cependant, traversant les deux films considérés ici, la trajectoire déployée par ces motifs injecte une ambigüité dans cette opposition binaire.

La mise en scène dans laquelle ces motifs se trouvent engagés dessine des trajectoires ambivalentes. L'œuf de Rosetta tend vers la putréfaction alors que le fossile assure la conservation. L'œuf apparaît comme une matrice mortifère de laquelle il est urgent de sortir, tandis que l'ouvrier fossilisé est inscrit dans une marche cyclique à laquelle participent le thème de la filiation et l'esthétique d'une nature qui reprend ses droits. En cela, les deux motifs combinent la « forme cannibale[117] » et la marche de la chrysalide.

Si les deux motifs relèvent d'un processus cannibale, ils n'opèrent pas selon le même modèle. Le cannibalisme est inhérent au fossile ; les ouvriers fossilisés de *Je pense à vous* sont le produit instantané et intrinsèque de l'anthropophagie de la matière. Le cannibalisme de l'œuf agit de manière moins immédiate, en plusieurs étapes. C'est Rosetta qui mange l'œuf, or, l'œuf nous apparaît comme une projection métonymique et métaphorique de Rosetta : un organisme qui se développe au sein d'une coquille jusqu'à l'hyper-maturation. On pourrait alors dire qu'en mangeant l'œuf, Rosetta se dévore elle-même. Notons que la narration fait également de Rosetta un personnage à tendance anthropophage ; lorsqu'elle hésite à sortir Riquet de l'étang parce que sa disparition lui permettrait de prendre sa place, elle tend vers la phagocytose. Le cannibalisme *dans l'œuf* se joue à un autre niveau de fiction que le cannibalisme du fossile –

[117] Nous reprenons ce terme de "forme cannibale" à la conceptualisation proposée par Barbara Le Maître à propos des organismes fossiles. Concept développé à l'occasion de ses séminaires dispensés à la Sorbonne Nouvelle (à partir de l'année universitaire 2007-2008) ainsi qu'à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense depuis 2015.

ou plutôt, il convoque une autre fiction avec laquelle le film compose à l'endroit de l'œuf : *Le Petit Chaperon rouge.*

Nous l'avons vu, le motif de l'œuf se présente comme une synecdoque du ventre de Rosetta. Rosetta doit sortir de son ventre, de sa coquille, de sa caravane, tout comme le Petit Chaperon rouge doit sortir du ventre du loup. Par le motif de l'œuf qui métaphorise et métonymise le ventre, Rosetta réécrit la fiction du *Petit Chaperon rouge*. Nous verrons dans le développement suivant comment un autre motif actualise également le conte du *Petit Chaperon rouge* en ce qui concerne la relation mère-fille ; mais c'est, ici, le mouvement de sortie vers lequel parvient le conte qui nous intéresse.

Le conte tout entier converge vers la maison de la mère-grand, cette petite chaumière isolée au milieu des bois. La fillette opère alors un triple mouvement d'entrée : dans la maisonnette d'abord, dans le lit ensuite, dans le ventre du loup enfin. Une analogie entre le logis du conte et celui de Rosetta peut être établie : Rosetta choisit toujours de franchir le petit bois (plutôt que d'emprunter l'accès principal) pour rentrer au camping. La séquence de l'œuf est à ce propos introduite par une ultime traversée de la forêt. Rosetta rejoue dans cette séquence le triple mouvement d'entrée du Petit Chaperon rouge : la caravane, la couchette, le stade fœtal. Et, tout comme le Petit Chaperon rouge dans le ventre du loup, Rosetta régresse jusqu'à l'état embryonnaire – accompagnée de sa mère, comme son homologue archétypal l'est de sa mère-grand.

L'œuf que Rosetta mobilise alors, par sa symbolique attachée à la notion de gestation, rejoint le mouvement du conte tourné vers l'idée d'une renaissance. Bruno Bettelheim écrit dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées* que : « Le Petit Chaperon rouge doit être délivré du ventre du loup comme s'il s'agissait d'une césarienne, ce qui est une façon de suggérer l'idée de grossesse et de naissance[118]. » Constatons que le loup survit à l'opération : « Si le loup mourait de sa "césarienne", les auditeurs pourraient croire que l'enfant tue sa mère en sortant de son corps[119]. » Dans le film comme dans le conte, la mort n'est pas effective, Rosetta et sa mère sont sauvées in extremis par la pénurie de gaz, tout comme « Le Petit Chaperon rouge et sa grand-mère ne meurent pas vraiment, mais, ce qui est certain, c'est qu'elles "renaissent"[120]. » C'est alors que le conte peut injecter son accomplissement dans la lecture de la fin à première vue énigmatique de *Rosetta* : « Après avoir plongé dans la

[118] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 2014, p. 269.
[119] Idem, p. 270.
[120] Idem, p.271.

profondeur des ténèbres (dans le ventre du loup), le Petit Chaperon rouge est prête à accepter une nouvelle lumière, à comprendre mieux les expériences émotionnelles qu'elle doit maîtriser, et celles qu'elle doit éviter, pour ne pas se laisser engloutir par elles[121]. » Rosetta renaîtrait.

Notons que dans *Rosetta*, il n'est point de loup, point de chasseur ; aucune altérité : la jeune fille est seule. Elle est à elle-même son opposant et son adjuvant. Rosetta se dévore seule et se délivre seule ; c'est dans sa solitude, nous le constaterons à nouveau dans le développement suivant, que se joue toute la différence entre l'héroïne du film et les modèles ancestraux. Là où l'ouvrier fossilisé de *Je Pense à vous* cristallisait le lien père-fils et plaçait le thème de la transmission au cœur de sa fiction, le motif de l'œuf inscrit Rosetta dans une autogenèse.

Cependant, ainsi que le perçoit Bettelheim : « Quand le chasseur ouvre le ventre du loup et la libère, elle renaît à un plan supérieur d'existence ; capable d'entretenir des relations positives avec ses parents, elle cesse d'être une enfant et renaît à la vie en tant que jeune fille[122]. » Pour considérer le film, remplaçons « les parents » par « l'Autre » dans l'absolu. Dans *Rosetta*, l'Autre au sens large est personnifié par le personnage de Riquet, l'ami qui devient rival, puis victime, mais demeure l'allié de la jeune fille. Pour Luc Dardenne, ainsi qu'il le consigne dans son carnet de notes, « Rosetta se délivre, est délivrée. Riquet est l'inconnu, le "premier venu" qui aide à cette sortie, ce passage, cette délivrance[123]. »

Rosetta se délivre davantage qu'elle n'est délivrée car elle seule peut se libérer d'elle-même, sa carapace ne peut sauter que de l'intérieur, toute aide extérieure est vaine. Or, à l'instant même où Rosetta se délivre, Riquet se trouve présent pour l'accueillir. Rosetta sort d'elle-même pour aller à la rencontre de l'autre. La présence de Riquet à ce moment clef ainsi que leur échange de regards (fig. 25.) laissent entendre que Rosetta entre dans une nouvelle sphère au sein de laquelle elle et l'autre pourront enfin cohabiter. « Elle passe du "moi ou l'autre" au "moi et l'autre"[124]. »

François Niney a très précisément décrit le processus qui se met en marche dans la dernière séquence du film. Appuyons-nous sur ses mots :

> « […] l'ami qu'elle a trahi […] (hors champ) l'aide quand même à se relever, par quoi elle découvre un nouveau possible jusque-là inenvisageable : elle va pour la première fois de sa vie, du film, échanger un regard (confiant,

[121] Idem, p. 273.
[122] Idem, p. 277.
[123] Luc Dardenne, *Au dos de nos images.* Le Seuil, 2005, p.89.
[124] Madeleine Mairlot, op. cit., p.99.

> amoureux, gratuit ?) avec quelqu'un… Elle tourne la tête, elle est de trois-quarts : arrêt sur image de fin juste avant que son regard ne croise celui de l'autre et le nôtre. Sortie du tunnel : la caméra subjective cède à l'appel d'un contrechamp prochain, promesse d'altérité, de liberté, de points du vue alternés[125]. »

Le dernier plan du film ouvrirait ainsi la voie à une autre fiction qui serait en termes de style et de narration son parfait opposé, tout comme l'Autre constitue un miroir pour Rosetta. Ce plan fait pénétrer à la fois dans le film et dans l'esprit du personnage la notion d'altérité. Tout le film est construit sans champ-contrechamp, à l'image de l'incommunicabilité du protagoniste, or, ce dernier plan amorce un film manquant, en miroir, par cet appel au contrechamp que souligne François Niney. Ce plan questionne l'intégralité du film, le remet en question, comme si le film tout entier convergeait vers cette fiction irréalisée qui commence à la dernière minute. A la lumière du mouvement engagé par le dernier plan, à l'instar de l'œuf, le film tout entier deviendrait une chrysalide.

L'intime et le social

L'œuf de Rosetta participe de l'écriture d'une fiction de l'intime. L'ouvrier fossilisé de *Je Pense à vous* s'enracine quant à lui dans un champ social. Nous l'avons vu, c'est par ce motif que le film fait basculer la réalité de la classe ouvrière dans le mythe qui, par définition, se veut fondateur de pratiques sociales, à travers le processus de pétrification (lui-même récurrent dans le conte). La pétrification de l'ouvrier s'articule avec un autre processus : celui de sa disparition – ou plutôt, de la disparition de ses contours. La dimension historique et sociale de la fiction engagée par le motif opère à l'endroit de la disparition de l'ouvrier – donc, de la dévoration par l'acier.

L'ouvrier fossilisé est le résultat d'un acte qui fige en une seule pièce la matière dévoreuse et l'organisme dévoré. Le produit de la sidérurgie a mangé son maître d'œuvre, l'industrie a phagocyté ses ouvriers, elle se passe désormais d'eux pour assurer sa production. Pire encore, la matière, en emprisonnant le corps de l'ouvrier dans une masse informe, a fait fondre ses contours.

[125] François Niney, « Caméra subjective », in : *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Louvain-la-Neuve, 2002, p.216.

La mise en scène fait advenir le motif de l'ouvrier fossilisé à la suite de la traversée de l'usine en ruines. La première partie de la séquence donne à voir l'image de ce qui est en cours de disparition, tandis que la seconde donne à voir l'invisible, l'indétectable de ce qui a effectivement disparu : le corps-ouvrier indéchiffrable au cœur d'une chape d'acier. En gommant les contours de l'ouvrier, le motif annonce le passage de l'ère industrielle à l'ère post-industrielle ; en un mot, il annonce la dématérialisation.

Notons que dans la filmographie postérieure des frères Dardenne, plus aucun plan ne donnera à voir de ruines, comme si les films s'inscrivaient alors dans un univers qui a rompu le lien avec l'ère industrielle. Quant à la petite usine de blanchisserie dont Rosetta se fait renvoyer dès la première séquence, elle est filmée dans la buée, par une caméra instable et focalisée sur la jeune fille.

Revenons à *Je Pense à vous*. La séquence des ouvriers fossilisés survient à la trentième minute du film. Elle marque la fin de l'ère industrielle et l'avènement de son mythe par la dimension mémorielle qu'elle confère à l'ouvrier en le pétrifiant. Nous pouvons alors nous demander ce qu'il advient après la fin de ce règne. Suivons pour cela le protagoniste.

Après la fermeture de son usine, Fabrice Ferraio s'engage dans une étape de transition durant laquelle il accepte un poste de gardien de terril. Il contemple, inerte, les vestiges de ce qui fut l'ère industrielle. Puis, il quitte ce poste et, dans un même mouvement d'aliénation à ce qui le rattachait à sa vie, il abandonne femme et enfant. Nous le voyons alors longer la Meuse, s'arrêter sur un ponton et contempler le cours du fleuve (fig. 26.). Lorsque nous le retrouvons quelques séquences plus tard, il est muni d'une pelle et retourne la terre (fig. 27.).

A l'ère industrielle succéderait alors, selon le mouvement dessiné par le film, une ère liée au travail de la terre. Si Fabrice Ferraio creuse le sol pour enfouir des câbles – il enterre un produit caractéristique de l'industrialisation – il n'en travaille pas moins la terre. Et pour opérer cette inhumation, il la retourne. L'inhumation de l'industrie entraine l'exhumation d'une pratique plus ancienne et engage ainsi un mouvement cyclique des ères constitutives non seulement des sociétés mais aussi de l'humanité. Soulignons que le parcours de Fabrice Ferraio ne constitue pas une régression mais s'inscrit bien dans une continuité naturelle à l'image du fil immuable de l'eau que le personnage suit pour aller du terril à la vallée, de la roche et de l'acier à la terre. Ce mouvement entre en écho avec l'éternel retour en jeu dans le mythe et basé sur le modèle des cycles cosmiques qui a tant occupé les recherches de Mircea Eliade.

> « L'homme construit d'après un archétype. Non seulement sa cité ou son temple ont des modèles célestes, mais il en est de même de toute la région qu'il

> habite, avec les fleuves qui l'arrosent, les champs qui lui fournissent sa nourriture, etc. [...] L'établissement dans une contrée nouvelle, inconnue et inculte, équivaut à cet acte de création. [...] En travaillant la terre désertique, ils [les colons scandinaves qui prirent possession de l'Islande] répétaient en fait l'acte des dieux, qui organisaient le chaos en lui donnant forme et normes. Qui mieux est : une conquête territoriale ne devient réelle qu'après (plus exactement : par) le rituel de prise de possession, lequel n'est qu'une copie de l'acte primordial de Création du Monde[126]. »

Cependant, ce n'est pas dans le mythe ni dans le conte populaire ou merveilleux que nous retrouvons articulés les processus de fossilisation et de régression au stade fœtal mis en scène dans *Je Pense à vous* et *Rosetta* mais dans deux volets de la tétralogie apocalyptique (ou post-apocalyptique) de l'auteur britannique de science-fiction et d'anticipation sociale James Graham Ballard.

L'œuvre de Ballard est marquée par le rejet de la civilisation. Dans *Le Monde englouti* (1962), à la suite d'un réchauffement climatique, les océans ont recouvert la quasi-totalité de la planète et les survivants tendent à régresser vers un état primitif à la croisée entre le stade fœtal et la préhistoire. Les « lagunes affaissées » rappellent au héros « le monde englouti de [son] enfance intra-utérine[127] ». Plus loin, le même personnage relie la petite histoire intime à la grande histoire, non pas seulement de l'humanité mais de l'univers tout entier :

> « De même que la psychanalyse reconstruit la situation traumatisante originelle afin de libérer les informations refoulées, nous nous trouvons désormais replongés dans le passé archéopsychique, nous redécouvrons les tabous et les impulsions archaïques demeurés latents durant des ères entières. La brève durée de la vie individuelle est trompeuse. Chacun d'entre nous est aussi vieux que la totalité du royaume biologique, et nos systèmes sanguins sont des affluents de la grande mer de sa mémoire globale. L'odyssée utérine du fœtus récapitule toute l'évolution passée…[128] »

Dans *La forêt de cristal* du même auteur (1966), la nature, les animaux, les hommes et les choses se métamorphosent en gemmes jusqu'au stade ultime de la fossilisation. Pour le narrateur, « […] cette forêt illuminée reflète en quelques sorte une période antérieure de nos vies, peut-être le souvenir inné de quelque paradis ancestral…[129] » Et selon la logique mise en place par l'auteur, il semblerait que seule l'immersion dans le fleuve protège ou guérisse de la cristallisation.

---

[126] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969, p. 22.
[127] James Graham Ballard, *Le monde englouti*, Gallimard, Paris, 2015, p. 38.
[128] Idem, p. 58-59.
[129] James Graham Ballard, *La forêt de cristal*, Gallimard, Paris, 2015, p. 118.

Loin de nous l'idée de postuler que l'œuvre de J.G. Ballard a pu effectivement influencer celle des frères Dardenne, mais la convocation de ces motifs – ou processus – chez le romancier entérine l'inscription de la filmographie des frères Dardenne dans l'écriture d'une fiction qui, si elle n'est pas post-apocalyptique, s'inscrit à la fin d'une ère et se questionne sur celle qui lui succède. Luc Dardenne lui-même revendique l'inscription de son œuvre dans cette veine littéraire. Dans son carnet de notes, il écrit : « 19/08/1997 : Alain Berenbaum m'a dit que dans *La Promesse* il sentait un climat de survivants comme dans certains romans de science-fiction. C'est le même climat pour *Rosetta*[130]. »

En outre, James Graham Ballard postule une marche cyclique des civilisations qui semble rejoindre celle engagée dans les fictions ouvertes – ou convoquées – par les motifs mis en scène dans les films des frères Dardenne. L'œuf de *Rosetta*, en ce qui concerne l'intime, et le retour à la terre de Fabrice Ferraio, pour ce qui concerne la dimension sociale, participent tous deux d'un mouvement de régression nécessaire à la marche naturelle de l'homme et des civilisations. Quant à l'ouvrier fossilisé, il s'inscrit dans une suspension, un état sur lequel l'action du temps n'a pas prise.

[130] Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, Le Seuil, Paris, 2005, p. 75-76.

Le chemin des aiguilles : de l'aiguille à l'hameçon

Principe de réalité, principe de plaisir

> « Rosetta n'a reçu de sa mère ni les gestes de la tendresse, ni ceux qui assurent, de génération en génération, la transmission des métiers et de la vie ménagère. Elle ne sait pas coudre, ni même détacher soigneusement une "nominette" : elle arrache le tissu. Incapable de tenir une aiguille (alors que la couture est le métier féminin qui s'est transmis depuis des siècles, de mère en fille, jusqu'il y a peu dans nos sociétés et continue à être le travail de référence des femmes du tiers-monde – l'aiguille comme outil de tradition, de filiation), elle ne s'inscrit pas dans la lignée des "Belles au bois dormant", préférant, à l'instar de certaines versions du Petit Chaperon Rouge, le "chemin des épingles" (qui désigne ce qui va le plus vite) au "chemin des aiguilles", celui du geste professionnel. C'est elle qui propose d'acheter une machine à coudre à sa mère avec le fruit de ses économies (elle fait, en quelques sortes, le trousseau de celle-ci), qui félicite sa mère d'avoir bien brodé, à l'aiguille, en lettres rouges, le prénom "Rosetta". Inversion manifeste des rôles[131]. »

Le motif de l'aiguille mis en scène dans *Rosetta* participe du dialogue entre le film des frères Dardenne et *Le Petit Chaperon rouge*. Dans le conte, l'aiguille n'apparaît pas comme un simple accessoire mais comme un chemin. Pour se rendre chez sa mère-grand, le Petit Chaperon rouge, envoyé dans la forêt par sa mère, a le choix entre deux voies : le chemin des aiguilles et celui des épingles[132]. Si les deux motifs qui donnent leurs noms aux deux routes se rapportent l'un comme l'autre à des objets piquants et convergent vers la même destination, l'épingle et l'aiguille, dans leurs usages traditionnels et sociaux, renvoient à deux activités, deux postures et deux conditions sociales bien distinctes. L'épingle relève de la parure, tandis que l'aiguille relève du labeur de la couturière. Dans *Psychanalyse des contes de fées,* Bruno Bettelheim part du distinguo entre les deux chemins – et donc les deux accessoires – pour énoncer le clivage entre « principe de plaisir » (le chemin des écoliers, bordé de fleurs et autres distractions) et le « principe de réalité » (le chemin rectiligne qui mène sans détour à destination)[133]. En mobilisant le motif de l'aiguille, *Rosetta* reprend à son compte la dialectique des deux chemins

[131] Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Liège, Editions du Céfal, 2005, p. 92-93.
[132] Cette nomination des chemins propre à la tradition orale a été abandonnée par Charles Perrault, voir : Yvonne Verdier, « *Le Petit Chaperon rouge* dans la tradition orale », in : *Coutume et destin. Thomas Hardy et autres essais*. Paris, Gallimard, 1995, p. 173. Bernadette Bricourt, « Les deux chemins du Petit Chaperon rouge », in : *Frontières du conte*. Textes rassemblés par François Marotin, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 47-48.
[133] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 2014, p. 260.

du conte dans une séquence qui joue de l'alternance entre principe de plaisir et principe de réalité.

Le motif de l'aiguille intervient au cours d'une période paisible dans la narration de *Rosetta* : la jeune fille a trouvé une place à la fabrique de gaufres, après sa journée de travail, elle rentre au camping ; dans la caravane, sa mère s'applique à broder au fil rouge le prénom de Rosetta sur son tablier blanc (fig. 28.). La mère tend son ouvrage à sa fille : « Regarde ». Rosetta la félicite : « C'est bien ». Tandis que la mère termine ses derniers points, Rosetta compte leurs billets et en confie un à sa mère pour qu'elle le porte au gardien du camping (fig. 29.). La mère sort de la caravane, Rosetta s'empare de son tablier et sourit à la vue de la broderie. Elle sort à son tour pour faire bouillir son linge et s'aperçoit alors que l'eau courante n'a pas encore été rétablie. Elle traverse le camping jusqu'au hangar du gardien où elle retrouve sa mère qui, le comprend-elle, vient de se prostituer pour payer la note d'eau en nature et garder les cinq-cents Francs afin de s'acheter de l'alcool.

Si l'aiguille est bien l'instrument d'un labeur, elle est convoquée ici comme vecteur de plaisir. La mère prend plaisir à broder, elle est fière de son ouvrage. La broderie est un ornement, une coquetterie, une parure pour la tenue de travail de Rosetta. A la vue de l'ouvrage accompli, la jeune fille esquisse même son seul sourire de tout le film. La broderie extrait la couture de sa dimension utilitaire. La mère coud tout au long du film, nous le savons car Rosetta revend dans des friperies les vêtements que sa mère a retapés. Or, c'est exclusivement le travail de broderie qui nous est donné à voir ; peut-être parce qu'il articule à lui seul les deux principes sur lesquels repose le conte.

Au principe de plaisir vectorisé par la broderie, la mise en scène à l'intérieur de la caravane ne cesse d'opposer le principe de réalité puis prolonge cette dichotomie dans la seconde partie de la séquence. La mère brode : principe de plaisir ; Rosetta compte les billets (fig. 30.) : principe de réalité. Rosetta interrompt l'ouvrage divertissant de sa mère pour l'envoyer payer leur facture : plaisir rattrapé par la réalité. Le tablier brodé fait naître un sourire sur le visage de Rosetta : principe de plaisir ; dans le plan suivant, la jeune fille a mis le tablier à bouillir dans une bassine : principe de réalité. La mère se prostitue pour économiser son argent : le principe de réalité en fonction duquel agit la mère s'articule au principe de plaisir du bénéficiaire de l'arrangement. La mère dispose encore des cinq-cents Francs pour s'acheter sa dose d'alcool : principe de plaisir ; Rosetta intervient et lui arrache le billet des mains afin de payer officiellement sa facture : principe de réalité.

La séquence met en scène l'opposition répétée entre les deux chemins fictionnalisés par *Le Petit Chaperon rouge*. Cependant, *Rosetta* retourne l'assignation des rôles parent/enfant. Si Bruno Bettelheim, en s'appuyant sur le conte, associe le principe de réalité à l'éducation parentale et le principe de plaisir au « ça » de l'enfant[134], les frères Dardenne placent la jeune fille du côté du principe de réalité relevant de la rigueur et de la sagesse parentales et renvoient la mère au principe de plaisir caractéristique de l'immaturité et de la pulsion enfantines. Dans le couple mère-fille, Rosetta endosse alors les attributs parentaux tandis que la mère régresse au stade de la petite enfance.

Cette régression de la mère – qui se décline tout au long du film et trouve son paroxysme à l'orée de la séquence de l'œuf lorsque Rosetta la ramasse ivre-morte – rejoint la fiction du *Petit Chaperon rouge* selon laquelle l'enfant et la mère-grand (qui n'est autre qu'une projection de la mère) « doivent mourir toutes les deux et régresser à un stade inférieur d'existence[135] » selon la lecture psychanalytique de Bruno Bettelheim. Le psychanalyste poursuit son interprétation du sort transgénérationnel en précisant : « Les parents doivent être utiles à l'enfant, doivent le protéger, lui apprendre beaucoup de choses, lui donner à manger ; s'ils ne le font pas, ils sont réduits à un stade inférieur d'existence[136] ». La régression de la mère de Rosetta à l'état d'enfant, puis de tout-petit enfant dans la séquence finale où sa fille la couche, la borde et la déchausse comme on ferait d'un enfant en bas âge, précède et annonce la régression de Rosetta au stade fœtal à l'issue du film : mère et fille se trouvent réduites à l'état d'embryon dans l'habitacle de la caravane à l'instar du Petit Chaperon rouge et de sa mère-grand dans le ventre du loup.

De la dimension sociale à la dimension intime et vice-versa

Le Petit Chaperon rouge fait glisser le concept du chemin des épingles/chemin des aiguilles d'une dimension sociale (le rite d'accession à la socialisation pour les jeunes filles dans les sociétés traditionnelles occidentales) à une dimension intime (que la psychanalyse interprète comme le passage du « ça » impulsif au « surmoi » raisonné). Le film des frères

[134] Idem.
[135] Idem, p. 272.
[136] Idem.

Dardenne opère également un va-et-vient entre ces deux pôles au sein de la fiction tracée par le motif de l'aiguille.

Dans le film comme dans le conte, l'aiguille renvoie à la même symbolique sociale. Nous nous référerons ici à l'article d'Anne Monjaret « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes » paru dans la revue d'anthropologie *L'Homme* :

> « Dans la société paysanne française traditionnelle, la transmission se fait oralement, entre femmes, de génération en génération. Les rites et les contes participent de ce mouvement [et le conte s'en nourrit]. La petite fille apprendra de sa mère, mais aussi de sa grand-mère, les codes de savoir-vivre, elle en retiendra les usages à mettre en pratique et les langages symboliques à mobiliser. […] les rites de passage de la jeune fille (statut transitoire entre la fillette et l'épouse) se réfèrent au langage des épingles et des aiguilles, langage repris dans les contes. […] Le langage des épingles et des aiguilles est celui qui exprime au mieux l'état d'entre-deux de la pubère. Dans la société paysanne du XIXème et du début du XXème siècle, de l'enfance à l'état adulte, les filles apprennent les pratiques quotidiennes et rituelles qui préfigurent les futurs rôles à tenir. Leur socialisation passe par l'acquisition de savoir-faire autant que par l'incorporation d'attitudes corporelles que traduit un langage de l'apparence. [La couturière] cette femme qui détient les savoirs du corps, de la sexualité et de l'amour leur [les jeunes filles de condition modeste en l'année de leurs quinze ans] enseignera moins les rudiments techniques de la couture que le langage symbolique des épingles et des aiguilles[137]. »

Le motif de l'aiguille, en cela qu'il articule la pratique de la couture à la tradition orale du conte, cristallise les thèmes de la socialisation, de la transmission et du passage de l'enfance à l'âge adulte. La mère de Rosetta coud et brode. Sa maîtrise des travaux d'aiguille relève d'un héritage ancestral. Elle a reçu une éducation dédiée aux jeunes filles par l'apprentissage d'une pratique et d'un comportement genrés, marquée par des codes culturels séculaires.

La pratique du ravaudage et de la broderie l'inscrit dans une époque et une classe sociale données. Anne Monjaret souligne dans son article, pour ce qui relève des bornes chronologiques, que : « De l'enfance à l'état marital, les filles des campagnes et des villes, riches ou pauvres, devront acquérir ce langage qui leur est dévolu. On le sait : toute fille qui se respecte – et ce jusque dans les années 1950 – doit apprendre à coudre, à tricoter, à repriser, à broder[138]. » C'est par ailleurs chez Marlène Albert-Llorca[139] que nous trouvons établie la

[137] Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme*, janvier 2005, n° 173, pp. 119-147.
[138] Idem
[139] Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme*, n°133, 1995.

distinction des classes sociales en fonction de la nature de l'ouvrage et surtout de la couleur du fil : le point de croix au fil rouge propre aux filles de conditions modestes s'oppose à la dentelle au fil blanc réservée aux jeunes filles de condition sociale élevée.

En effet, la mère de Rosetta brode le prénom de sa fille au fil rouge. Le point de croix au fil rouge ici mis en scène injecte dans le film la double articulation entre pratique sociale et conte. Nous avons pointé ce qui relève de la pratique sociale, nous voyons ici que l'assignation à une classe se cristallise autour de la couleur rouge ; et c'est à l'endroit de cette couleur que se joue également un écho entre le film et le conte. Le personnage du *Petit Chaperon rouge* est tout entier identifié, suivant le modèle de la synecdoque, par son vêtement et par la couleur de celui-ci. De même, Rosetta se trouve presque ontologiquement marquée par cette couleur que l'on retrouve non seulement sur la partie supérieure de son blouson (forme moderne de l'habit de la fillette du conte ?) mais surtout qui s'immisce dans l'attribut même de son identité autant formellement – c'est au fil rouge que sa mère trace les lettres de son prénom – qu'étymologiquement : elle s'appelle Rosetta. Mais revenons à notre ligne directrice qui articule la dimension sociale et la dimension intime via le chemin de l'aiguille.

En ce qui concerne la mère, le motif de l'aiguille, nous venons de le voir, renvoie à tout un système de codes qui relève d'une fiction sociale préécrite. Questionnons-nous désormais sur la fiction qui prend forme à partir de Rosetta. Le déroulement de notre fil risque ici de tourner court : en effet, Rosetta ne coud pas. Une rupture nette s'opère entre la mère et la fille, à l'endroit du motif, comme une absence de tracé sur le chemin des aiguilles. Cette pratique qui rattachait la mère à une société, à sa culture, à ses traditions, à une lignée généalogique et qui participait de son appartenance et de son intégration à une communauté n'a pas été transmise à Rosetta. Sur quels codes, quelles pratiques, quel héritage la jeune fille peut-elle se construire ? Pour répondre à cette question posée par l'interruption brutale du chemin des aiguilles, il convient de faire un détour par un motif tout aussi piquant : l'hameçon.

La boucle de l'hameçon

> « Elle fabrique des pièges à truite à l'aide de bouteilles et de ficelles, ces "objets magiques" des contes merveilleux. [...] Elle veut un "vrai poisson", comme elle veut un "vrai travail". Elle choisit le principe de réalité contre celui du principe du plaisir immédiat. Comme elle a choisi la dignité en refusant que sa mère cuisine un morceau de saumon, fruit de la mendicité[140]. »

Si Rosetta n'use ni des épingles, ni des aiguilles, elle manipule toutefois un autre accessoire piquant dont l'utilité est, à l'instar de l'aiguille, de piquer et, à l'instar de l'épingle, d'attirer. Il s'agit de l'hameçon fixé au bout de la ligne que la jeune fille jette dans l'étang afin de pécher la truite.

Le motif de l'hameçon intervient à deux reprises dans le film. Nous nous concentrerons ici sur son occurrence initiale. La première apparition s'inscrit dans une suite diégétique logique qui tourne autour du besoin alimentaire que Rosetta décline selon deux modes de provision : nourriture mendiée et nourriture gagnée. La séquence dite « de l'hameçon » prend sa source trois minutes en amont de l'arrivée du motif à l'écran. Rosetta surprend dans la caravane sa mère qui s'apprête à cuisiner un filet de poisson déjà tout préparé. La dispute entre la mère et la fille fait dialoguer cette tranche de poisson avec les travaux de couture de la mère : « Où t'as eu ça ? – On me l'a donné. – Lui ? – Les gens chez qui j'allais chercher les vêtements – T'as mendié. – On me l'a donné ! – Pourquoi t'as pas refusé ? – Je ne refuse pas les vêtements. – Les vêtements, c'est pas pareil : tu les répares et moi je les vends. »

Menacée par sa mère qui retourne son couteau de cuisine contre elle, Rosetta ne se laisse pas intimider et saute hors de la caravane pour se débarrasser de la tranche de poisson. En chemin, elle arrache de terre les plants de laitue repiqués par sa mère quelques instants plus tôt (fig. 31.) – il n'est pas question de faire comme si elles allaient s'éterniser dans le camping. Elle court derrière la caravane remue la terre à l'aide d'une fourchette, elle en sort deux vers qu'elle dépose dans une petite boîte en fer rouillé. Elle arrive à l'étang, jette un regard au loin pour s'assurer que personne ne peut l'apercevoir et se baisse jusqu'au sol. Elle soulève alors une motte de terre et s'empare de l'extrémité de sa ligne qu'elle tire jusqu'à remonter de l'eau une bouteille. Elle dégage l'hameçon de son piège artisanal, y fixe un appât (fig. 32.) et lance le tout dans l'étang. Quelques secondes plus tard, elle ressort de l'étang un tout petit poisson (fig.33.)

[140] Madeleine Mairlot, op. cit., p.91.

qu'elle libère aussitôt pour le rejeter à l'eau. Elle prépare un nouvel appât puis quitte la zone afin de se rendre en ville vendre dans une friperie les vêtements retapés par sa mère.

La séquence organise une articulation entre le motif de l'aiguille et celui de l'hameçon. Au cours de la dispute avec sa mère, la jeune fille distingue, d'une part, la valeur du travail associée à l'effort de ravaudage et de revente des vieux vêtements et, d'autre part, la portée humiliante de l'aumône cristallisée autour d'un filet de poisson acquis au prix de la mendicité ou sur fond de pitié. Elle se lance alors en quête d'une pitance qu'elle acquerra au prix de l'effort – dusse-t-elle pour cela tendre vers le vol en se livrant au braconnage.

Il n'est pas dévalorisant pour elle que sa mère use de son savoir de couturière, lequel consiste à refaire du neuf avec du vieux, pour leur assurer quelque menue monnaie ; un bout de tissu donné ne constitue pas une aumône mais une matière première sur laquelle exercer une force de travail. Tandis que la tranche de poisson qui saute toute prête dans la poêle la fait glisser du statut d'individu actif qui gagne sa vie à celui d'individu passif qui se repose sur la charité d'autrui. Cette distinction résume à elle seule tout le rapport de Rosetta au travail, la jeune fille veut « un vrai travail » et pas seulement de l'argent en dépannage. Rosetta se débarrasse alors du filet de poisson qui fait l'objet de son humiliation pour partir à la recherche d'un autre poisson dont l'acquisition ne viendra pas contrarier ses principes.

Si la mère assure quelque revenu avec ses travaux d'aiguille, Rosetta assure leur subsistance grâce à sa pratique de la pêche. L'une manie l'aiguille, l'autre manie l'hameçon. Par sa pratique de la pêche, Rosetta entend réparer le dommage matériel qu'elle a causé en jetant le filet que sa mère s'apprêtait à cuisiner et, en même temps, compte substituer à l'humiliation de la mendicité la revalorisation par un gain dûment mérité. Le principe de réalité instauré par l'aiguille se trouve repris par l'hameçon. Rosetta convoque ce motif dans une logique qui appelle le principe de dignité évoqué par Madeleine Mairlot.

L'aiguille convoquée dans la première partie de la séquence trouve son écho formel et fonctionnel dans le motif de l'hameçon dans la dernière partie. Dans cette séquence, poisson pêché et vêtements ravaudés relèvent pour Rosetta du même principe de dignité : tout bien se doit d'être acquis au prix d'un effort. En cela plus qu'il ne se substitue au motif de l'aiguille, celui de l'hameçon le prolonge et exhume une autre fiction déclinée à partir d'un même modèle populaire.

L'hameçon renvoie à l'utilité de l'aiguille : il pique, il transperce. En outre, la mise en scène des frères Dardenne l'inscrit dans le même principe moral selon la logique de Rosetta :

la dignité. Il dialogue également avec la finalité de l'épingle : le crochet agrémenté d'un appât tout comme une chevelure piquée d'épingles permettent de « ferrer le poisson ». Le sens propre du premier motif dérive vers le sens figuré avec le second. En effet, Anne Monjaret, dans sa recherche sur la socialisation des jeunes filles, ne cesse de souligner que : « les rites de passage de la jeune fille (statut transitoire entre la fillette et l'épouse) […] se réfèrent au langage des épingles et des aiguilles, langage repris dans les contes[141] ». L'ethnologue s'attache tout au long de son texte à mettre « en évidence le rôle primordial que jouent ces objets dans les pratiques quotidiennes et rituelles des filles à marier[142]. »

L'aiguille et l'épingle, en tant que pratiques rituelles dans les sociétés occidentales jusqu'au milieu du XXème siècle ainsi qu'en tant que motifs constitutifs des contes de fées, ont pour finalité de prédisposer la jeune fille au mariage, c'est à dire, l'engager à trouver un époux qui lui permettra d'assurer sa subsistance. L'hameçon également rejoint le dessein de subsistance de Rosetta. Cependant, dans la mesure où la jeune fille le manie seule, il s'inscrit dans un processus non plus d'entraide mais d'autosuffisance : la pratique de Rosetta ne relève pas d'une société dans laquelle elle s'appuiera sur un époux pour garantir sa survie, elle ne pourra jamais compter que sur elle-même, elle devra se débrouiller seule.

Notons également qu'entre l'évocation de l'aiguille et l'apparition de l'hameçon à l'écran, la séquence met en scène deux autres instruments piquants : le couteau avec lequel la mère menace sa fille et la fourchette à l'aide de laquelle Rosetta fouille la terre. Ces deux ustensiles combinés entre eux renvoient dans leur utilité courante au rituel du repas. Cependant, les Dardenne les désolidarisent l'un de l'autre et détournent leur usage commun. Le couteau de cuisine se fait arme et la fourchette se fait outil de jardinage. Ce n'est pas ici tant le sens de leur détournement[143] qui nous occupe que l'idée d'un processus de glissement.

Combinons à ce processus la récurrence des gestes d'exhumation qu'accomplit Rosetta : déraciner les plantes, remuer la terre, extraire des vers, déterrer l'amarre de sa ligne. Ces gestes entrent en dialogue avec ceux de Fabrice Ferraio qui, à la fin de *Je Pense à vous*, travaille la terre. Si Fabrice Ferraio creuse le sol pour y enterrer des câbles, Rosetta fouille le sol pour en

[141] Anne Monjaret, art. cit.
[142] Idem.
[143] Le détournement d'objets de leur sens premier est le fait du plus célèbre marginal du cinéma : Charlot. Or, chez Charlie Chaplin, les objets sont généralement détournés de leur sens pratique vers un sens poétique : citons pour exemple les petits pains qui deviennent des chaussons de danse dans *La Ruée vers l'or* – ou bien dont l'aspect pratique pour le personnage devient poétique sur le plan esthétique : Charlot faisant de son propre corps un pied de lampe et se mettant un abat-jour sur la tête pour se camoufler dans le décor de *Charlot s'éva*de. Lire à ce propos André Bazin, « Introduction à une symbolique de Charlot **»,** in : *Charlie Chaplin*, Cahiers du cinéma, Paris, 2000.

extraire des substances nourrissantes. Ces deux séquences engagent alors un mouvement annonciateur de la marche de la société tout entière à travers les pratiques des deux personnages : l'un enterre le produit de l'ère industrielle, l'autre extrait du sol de quoi assurer sa subsistance.

Nous l'avons vu plus haut, en ne poursuivant pas la tradition de la jeune fille accoutumée aux travaux d'aiguille, Rosetta rompt avec un héritage direct que sa lignée avait perpétué jusqu'à sa mère. Cette rupture attestée, nous pouvons alors nous demander avec quel modèle traditionnel et social Rosetta renouerait si ce n'est celui avec lequel son époque la rattache par proximité chronologique. C'est ici que sa frénésie à déterrer des choses enterrées prend son sens et gagne en hauteur : Rosetta se fait le reflet d'une société qui tend à exhumer des pratiques constitutives d'un temps reculé – le braconnage. La valeur éthique, bien qu'immorale, que la jeune fille attache à la pratique du braconnage opère un glissement – davantage peut-être qu'un détournement – à travers le motif de l'hameçon, dont il se présente comme la métonymie, du principe de réalité (la survie) au principe de dignité (travailler plutôt que mendier).

Aiguille et hameçon se rejoignent en cela qu'ils sont mobilisés pour faire du neuf avec du vieux : retaper des fripes pour le premier, exhumer la pratique ancestrale du braconnage pour le second. Or, si l'aiguille traçait un chemin rectiligne, à l'image de son aspect formel ; l'hameçon, à l'instar de sa forme recourbée, engage un retour sur le passé, il amorce un mouvement de marche arrière.

Le fil rouge

Ce qui s'est perdu en une génération

Le fil, notion de passage, de tissage, créait des liens entre générations, de mère en fille, autant qu'il assemblait les pièces d'un linge. L'outil utilisé, le fil, dans sa forme et dans sa fonction, véhicule déjà le concept de lien. Il garantit aussi le tissu social. La pratique des travaux d'aiguille (perpétrée jusqu'au milieu du XXème siècle) n'était pas uniquement fonctionnelle, elle assignait les femmes à une place bien précise au sein de la société. Cet apprentissage appelait la constitution d'un groupe fait d'apprenties et de « passeuses », une petite communauté dans laquelle chacune à sa place jouait le jeu de la transmission. Cette petite communauté se présentait comme un modèle microcosmique de la société et préparait les jeunes filles à leur « entrée dans le monde », autrement dit, un monde dans lequel elles auraient à leur tour un rôle à jouer, face aux hommes et face aux générations à venir.

Les réunions au cours desquelles les jeunes filles apprenaient la couture fonctionnaient non seulement comme un rite de socialisation mais également comme un rite de passage. Se confectionner un trousseau revenait à passer de la tutelle des aînés à la tutelle de l'époux en se pourvoyant de la robe de mariée, des draps du lit conjugal, du linge de maison, des nappes pour accueillir les repas qu'elles prépareraient, des serviettes de toilette pour essuyer les corps qu'elles seraient amenées à laver, des langes destinés aux enfants qu'elles mettraient au monde, soigneraient et élèveraient. Les « trois fonctions de la femme[144] » se trouvaient ainsi regroupées et cristallisées dans le trousseau : la cuisinière-nourricière, la laveuse-soigneuse et la couturière-transmetteuse.

Ces réunions articulaient une fonction pragmatique, une fonction sociale et une fonction symbolique. Cette dernière passait par les contes : tradition orale alliée au travail manuel. « [...] le rôle des contes, parce que narrés, est de traduire et de véhiculer les normes et les valeurs sociales autant que de préparer au futur fait d'incertitudes[145] », écrit Anne Monjaret dans « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes ». Les contes assurent la même fonction que la pratique des travaux d'aiguille et la constitution du trousseau : se rattacher à un héritage, une tradition, une généalogie, se familiariser avec les codes de la vie en société

[144] Les trois fonctions de la femme sont conceptualisées et déclinées par Yvonne Verdier dans *Façons de dire, façons de faire*. *La laveuse, la couturière et la cuisinière*. Paris, Gallimard, 1979.
[145] Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », *L'Homme* 1/2005 (n° 173), p. 120.

et se prémunir des aléas de l'avenir (en se forgeant des armes par la fiction d'un côté, en se plaçant sous la protection d'un époux de l'autre). Anne Monjaret parle à ce titre « d'une logique éducative et intégrative commune qui lie le sens des pratiques sociales au contenu sémantique des contes[146]. »

Nous l'avons vu, dans le film des frères Dardenne, la mère manie l'aiguille tandis que Rosetta, non. Tout ce qui s'applique à la mère à l'endroit des travaux d'aiguille et des rites de socialisation qui leurs sont adjoints ne peut que se déduire par défaut pour la fille. Bien des choses qui manquent à Rosetta se trouvent cristallisées dans cette absence d'éducation rituelle. Au-delà de la fonction pratique : l'apprentissage d'un métier, de la vie en communauté, d'un rôle à jouer dans la société, et de la fonction imaginaire passant par le conte qui permet de s'armer symboliquement pour la vie, les aiguilles (et l'usage que l'on en faisait) participent d'une profonde structuration identitaire – laquelle fait défaut à Rosetta.

Cette construction en acte qui passe par l'apprentissage et la pratique des travaux d'aiguilles se trouve reprise par des contes qui les injectent dans leur tissu narratif sous la forme de motifs plus ou moins décisifs pour leur construction thématique. En effet, si l'alternative entre le chemin des aiguilles et celui des épingles a tourné à l'anecdotique dans les versions écrites du *Petit Chaperon rouge* au point de disparaître dans celle fixée par Charles Perrault, le motif de l'aiguille avec laquelle la jeune princesse se pique le bout du doigt puis plonge dans un sommeil centenaire – entraînant avec elle tout son royaume – dans la *Belle au bois dormant* a conservé sa puissance signifiante.

Les producteurs de contes se sont saisis des significations, fonctions et rites associés au motif de l'aiguille qui s'étaient instaurés par des pratiques sociales rigoureusement codées. Ils les ont ensuite perpétués à travers leurs récits. Aussi, travaux d'aiguilles et contes sont-ils étroitement intriqués les uns aux autres, tant sur le plan fonctionnel que sur le plan fictionnel : les contes narrés lors de l'apprentissage des travaux d'aiguilles venaient redoubler et entériner les enjeux de cette formation. En outre, reprenant à leur compte les tenants et les aboutissants de ces pratiques, ils les instauraient en imaginaires symboliques.

> « Comprendre le conte, pour Yvonne Verdier, [c'est] construire, avec le conte, le réseau de toutes les autres "façons de faire et façons de dire" qui en éclairent non seulement le mouvement général mais le plus énigmatique détail. Elle se plaisait à ajouter que le conte était à la fois, indissolublement, "savoir sur la société" et "savoir de la société", miroir grossissant et toujours déplacé, en

[146] Idem.

même temps qu'agent des apprentissages essentiels, véritables "petit rite parlé"[147]. »

Les imaginaires symboliques véhiculés par les contes à travers le motif de l'aiguille se veulent structurants non seulement à l'échelle sociale mais également à l'échelle intime – la structuration de l'intime permettant la structuration sociale et réciproquement. Il apparaît en effet que l'âge des héroïnes des contes coïncide avec celui des jeunes filles qui font leur apprentissage des travaux d'aiguille : c'est l'âge de transition entre l'enfant et l'adulte, un intervalle entre deux statuts, entre deux dépendances également : celle du père, puis celle de l'époux. Le conte du *Petit Chaperon rouge* semble faire exception en ce qu'il paraît mettre en scène une petite fille et non pas une jeune fille – toutefois, le port de la coiffe, ce fameux chaperon, marquait au XVIIème siècle l'arrivée des menstrues donc le passage de l'âge prépubère à l'âge nubile. Quoi qu'il en soit, ces contes étaient censés accompagner un passage et marquer les différents comportements associés à chaque âge.

Les contes distinguent trois âges[148] : celui de la « séparation » d'avec l'enfance, celui de la « marge » pour se faire *bonne à marier* et celui de l' « agrégation » correspondant aux épousailles. Ce pivot qu'est l'âge de la marge correspond à la période de transition au cours de laquelle la jeune fille fait son apprentissage chez la couturière. « La socialisation s'élabore autour de l'apprentissage de la séparation des états, des sexes[149] », nous dit Anne Monjaret. Aussi, les contes posent-ils des jalons, distinguent-ils ce qui est permis et ce qui est interdit et soulignent-ils les rôles à jouer et les responsabilités à assumer pour chaque âge comme pour chaque sexe.

Si le *Petit Chaperon rouge* semble faire écart à cette logique attributive et structurante, c'est que les versions écrites qui nous sont parvenues ont dilué le message des versions primitives de la tradition orale dans d'autres préoccupations. L'attention s'est concentrée sur la rencontre avec le loup et la mise en garde que doivent en tirer les enfants tentés de s'écarter du droit chemin. Or, il s'agit bien davantage d'une histoire de passage d'un âge à un autre que d'une affaire de mauvaise rencontre. Cette distinction entre les différents âges de la vie est tout entière contenue dans le motif de l'aiguille et, plus précisément, dans la largeur du chas ainsi que nous l'explique Yvonne Verdier dans sa recension analytique du *Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*.

[147] Claudine Fabre-Vassas & Daniel Fabre, « Du rite au roman. Parcours d'Yvonne Verdier », in : *Coutume et Destin. Thomas Hardy et autres essais*, Paris, Gallimard, 1995, p. 15.
[148] Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », art. cit, p. 127.
[149] Idem, p. 134.

> « Ce que nous donne donc le motif du chemin des épingles ou des aiguilles, c'est une indication sur l'état des personnes : une petite fille qui prend le chemin des épingles pour s'attifer, soit le chemin de sa puberté ; une grand-mère qui, elle, est déjà passée par là, elle en est aux aiguilles, et même aux aiguilles "à gros trous", car "elle ne voit plus clair". L'histoire peut donc maintenant se dire ainsi : une fille est envoyée sur le chemin des épingles, c'est-à-dire en apprentissage de couture, à la rencontre de sa puberté. Les épingles qui attifent s'opposent aux aiguilles associées au travail et aussi au raccommodage des robes trouées, et plus encore aux aiguilles à gros trous (usées ? Qui ont déjà beaucoup servi ?) des vieilles femmes, des grands-mères qui ne voient plus clair. C'est là maintenant une précision sur l'état de la grand-mère, car, si l'on peut comprendre comme nous le proposons le langage de l'épingle et de l'aiguille, celui de la vision, du regard, peut l'être aussi dans le même contexte rural traditionnel. Voir, c'est en effet avoir ses règles ; ne plus voir, c'est ne plus les avoir. Il s'agit donc d'une histoire qui se passe essentiellement entre une jeune fille pubère et une vieille femme ménopausée, entre une petite-fille et sa grand-mère, et le terme "petite fille" ne renvoie pas à une indication de taille, mais est à prendre au sens généalogique, doublet du terme également généalogique, "grand-mère"[150]. »

Le Petit Chaperon rouge, il convient de le souligner, n'est pas seulement une petite fille mais une petite-fille, soit la fille de sa mère, elle-même fille de sa mère, et ainsi de suite. Le conte inscrit la fillette dans une généalogie. En outre, en ce qu'il accompagne une étape dans la croissance de son héroïne, il rappelle que la lignée n'est pas fixe mais qu'elle se déplace par paliers successifs. La place assignée à chaque palier de cette lignée, en fonction de l'âge et du statut qui va avec, n'est pas donnée à un individu une fois pour toutes mais relative à une ascendance ainsi qu'à une descendance. C'est l'arrivée d'un nouveau descendant qui va provoquer le décalage des aînés sur l'échelle de la lignée. Ou, pour être plus précis, c'est davantage l'accession de sa descendance à un nouveau palier qui va faire monter chaque ascendant d'un cran. En effet, le passage du statut d'enfant à celui de parent (qu'importe le nombre d'enfants, il suffit d'enfanter une fois pour franchir un palier) – et plus explicitement encore celui de fille à mère – relègue les parents au rang de grands-parents et rejette les grands-parents hors circuit. *Le Petit Chaperon rouge* est ainsi un conte qui contient dans son tissu narratif le caractère cyclique de la vie humaine – cycle dont chaque rebond est assuré par la reproduction, celle-ci étant rendue possible par les acquisitions inhérentes à la puberté et qui entraine également le déplacement puis l'élimination des aînés. Ces acquisitions de la puberté se trouvent cristallisées dans le motif des épingles et des aiguilles.

[150] Yvonne Verdier, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Allia, Paris, 2014, p. 25-26.

Le choix entre les deux chemins peut relever d'une dialectique entre principe de plaisir : « les épingles pour s'attifer », et principe de réalité : « les aiguilles pour travailler ». Au sujet de cette dualité, Pierre-Yves Jacopin note que « [...] l'ordre métonymique interne du conte correspond à un trait essentiel de l'ordre social externe[151]. » En effet, l'alternative entre le chemin des épingles et celui des aiguilles ne relève pas d'une équivalence. Bien qu'elles mènent *in fine* au logis de la grand-mère, les deux routes n'impliquent pas les mêmes modalités dans leurs parcours. Non que l'une soit la « bonne » route et l'autre la « mauvaise », l'une correspondrait peut-être à une vie de plaisir et l'autre à une vie de labeur. L'ordre social externe dont Pierre-Yves Jacopin fait mention renvoie à des modes éducatifs contrastés : celui de la broderie et de la dentelle, ouvrages fins, nécessitant des années d'apprentissage, souvent dispensé dans les couvents en parallèle d'une éducation religieuse, et pratiqués dans le silence et la méditation pour les fillettes de milieux aisés pour ce qui relève de l'épingle ; travaux de couture et de marquage, enseignés en un hiver chez la couturière en parallèle d'une éducation aux codes de socialisation passant par la lecture des contes, pour les jeunes filles de milieux populaires.

En outre, épingle et aiguille constituent des objets pointus dont le maniement implique souvent la piqûre. Ce motif du sang versé résultant d'une pratique en lien avec le passage de l'enfance vers l'âge adulte – âge de la procréation – renvoie au sang menstruel. Enfin, l'apparition des premiers saignements entre en écho avec leur disparition et se trouve véhiculée dans le conte par la dialectique entre les aiguilles à petit chas pour les jeunes femmes qui « y voient » et aiguilles à gros chas pour les vieilles femmes qui « n'y voient plus ».

> « Se tissent ici les fils du langage symbolique associé aux filles, qui laissent apparaître les logiques de la transmission intragénérationnelle. Jeune fille à marier, mère et grand-mère, le cycle est bouclé. Le loup, figure masculine et donc de l'altérité, est présent à chaque étape, il mène pour ainsi dire le jeu du destin féminin, les épingles et les aiguilles n'en constituant qu'une étape[152]. »

L'étape en question est celle de l'apprentissage, au cours des jeunes années, des travaux d'aiguille et du jeu de la séduction passant par des vêtements et accessoires codifiés. L'étape suivante est celle de l'apprentissage de la cuisine que les versions orales du conte mettent en scène dans l'invitation faite à la fillette par le loup déguisé en grand-mère de préparer une fricassée avec le foie et les mamelles de l'authentique mère-grand. En s'exécutant, le Petit

[151] Pierre-Yves Jacopin, « De l'histoire du *Petit Chaperon rouge* ou Des transformations d'une histoire de femme », *Ethnologie française*, 1993, p. 53.
[152] Anne Montjaret, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », art. cit., p. 134-135.

Chaperon rouge ingère non seulement sa propre ascendance mais se distingue du loup en cuisant ses aliments alors que ce dernier a dévoré tout cru sa pitance.

A la dialectique nature/culture contenue dans l'opposition du cru et du cuit, le conte adjoint ici une dimension initiatique : en apprenant à cuisiner, la fillette gagne en maturité et pousse un peu plus son aïeule vers la sortie. En devenant nourricière à son tour, la fillette franchit une étape : elle apprend à se passer de ses aînées, entérinant leur inutilité, la grand-mère peut disparaître sans crainte puisque sa petite-fille est prête à être mère à son tour. Cette maternité fera dans le même temps de sa propre mère une grand-mère, processus ne laissant plus de place pour l'actuelle mère-grand. D'où la dimension anthropophage du conte, qui ne relève pas d'une aberration barbare mais de la nécessité dans le processus de croissance, dans le cycle du vivant, de prendre la place de l'autre.

> « Si donc le loup dévore en partie la grand-mère, l'accent est mis sur le repas de la petite fille […] Chair fait chair et vin fait sang, dit le proverbe, nous rappelant l'équivalence vin-sang du conte, mais nous montrant également qu'il s'agit d'une véritable incorporation, celle donc d'une grand-mère par sa petite-fille. […] les parties du corps que la petite fille absorbe, le sang et les mamelles, qui ne sont autres que les organes de la procréation féminine, précisent le sens de ce sacrifice. Après le motif "pubertaire" des épingles, cette phase de l'histoire concernerait donc l'acquisition par la petite fille du pouvoir de procréer. Aussi le motif du repas macabre du *Petit Chaperon rouge* peut-il se comprendre par rapport au destin féminin qui se joue en trois temps : puberté, maternité, ménopause ; trois temps qui correspondent à trois classes généalogiques : jeune fille, mère, grand-mère. Le cycle de la reproduction se trouve en effet, du point de vue de la société, bouclé quand, du fait qu'une femme devient mère, sa mère devient grand-mère : le jeu se joue donc à trois. La petite fille élimine déjà un peu sa mère le jour de sa puberté, encore un peu plus le jour où elle connaît l'acte sexuel, et définitivement si celui-ci est procréatif, en d'autres mots, au fur et à mesure que ses fonctions génésiques s'affirment. Mais c'est aussi une image vampirique qui nous est proposée : quand le sang afflue chez la fille – condition première de son destin génésique – il doit quitter la mère qui va se trouver dépossédée de son pouvoir de faire des enfants, comme dans un jeu de vases communicants. Et le conte dit plus : la fille conquiert ce pouvoir sur sa mère, elle le lui prend, elle l'absorbe au sens propre. Du reste, le conte confond parfois, et comme en raccourci, les niveaux généalogiques de la mère et de la grand-mère et c'est très souvent la mère qui joue le rôle de la grand-mère et qui est mangée. […] Ce que nous dit donc le conte, c'est la nécessité des transformations biologiques féminines qui aboutissent à l'élimination des

> vieilles par les jeunes, mais de leur vivant : les mères seront remplacées par leur fille, la boucle sera bouclée[153]. »

Cette fiction du cycle générationnel se trouve expurgée des versions écrites du conte. Chez les frères Grimm, avec cette fin heureuse qui libère la fillette du ventre de loup, c'est certes une fiction de renaissance qui advient. Or, dans la mesure où cette renaissance est assurée par le chasseur – l'homme auquel la fillette devenue jeune fille confiera sa nouvelle vie – il est moins question d'inscrire la jeune fille dans sa généalogie que de la situer par rapport à son époux. Chez Perrault, l'issue malheureuse peut être lue comme la fin définitive de l'enfance et n'ouvre aucune perspective. Le ventre du loup, lieu de la satisfaction de ses instincts, s'offre comme le tombeau de l'innocence enfantine. La dimension première du conte, dans ses versions orales qui mettaient en avant la notion de transmission intergénérationnelle et la nécessité dans le cycle de la vie pour les plus jeunes de prendre la place des aînées, se trouve écrasée par le message fixé dans les versions écrites. Au XVIIème siècle Perrault nous disait : « fillettes, gare au loup ». Au XIXème siècle, les frères Grimm nous enjoignaient, avec plus d'espoir mais non moins de culpabilisation, à compter sur notre sauveur : « jeunes filles égarées, heureusement pour vous, un homme viendra vous délivrer ». Cette phagocytose de la dimension féminine du conte initial au profit d'un message patriarcal qui inscrit les jeunes filles soit du côté du péché irrémédiable soit dans celui d'une tendance puérile à fauter de laquelle seul l'homme peut les libérer – dans le but d'une aliénation qui n'a rien de libérateur – pousse Anne Monjaret à s'inquiéter quant à la perte de significations ancestrales et donc la perte d'une partie de la puissance structurante contenue dans ces contes.

> « […] en France aurait-on oublié ces langages métaphoriques de la destinée féminine ? Le répertoire contemporain des contes nous les aurait-il fait perdre ? Les expressions de ce destin se réfèrent-elles à d'autres langages ? La socialisation des jeunes filles s'effectue-t-elle par d'autres phases, d'autres rites, d'autres pratiques ? La société change et avec elle les mots qui lui font sens[154]. »

Les questionnements d'Anne Montjaret nous permettent de resituer les enjeux du conte dans le contexte de notre étude qui s'inscrit dans une société où des pratiques sociales se sont perdues et où les systèmes de significations ont muté. Rosetta est victime de l'abandon de certaines pratiques signifiantes, elle manque de structuration à la fois sociale et intime faute de pratiques initiatiques et socialisantes. Rosetta n'a pas bénéficié de l'apprentissage des travaux

[153] Yvonne Verdier, op. cit., p. 32-35.
[154] Anne Montjaret, art. cit.

d'aiguilles et de tout ce que cette éducation avait de constituant pour les jeunes filles à un âge transitoire.

Toutefois, il semblerait que Rosetta tend à combler cette lacune. Ce besoin de se construire en elle-même et en relation avec le monde qui l'entoure passerait par une manifestation à la surface de son corps d'un élément qui la rattacherait au conte du *Petit Chaperon rouge* et, à travers lui, au processus de maturation et de socialisation inscrit dans le tissu narratif et les motifs de ses versions vernaculaires. C'est par le blouson rouge dont elle est revêtue du début à la fin du film qu'elle marquerait son identification à la fillette du conte, elle-même couverte d'une pièce de vêtement rouge. Le blouson ne fait pas sens dans la mesure où il n'est lié en aucune façon à un rituel de socialisation, cependant il apparaît comme un signe, il fait signe vers le conte. Bien qu'il s'agisse d'une enveloppe vide, d'un signe dépourvu de tout contenu – car contrairement à l'aiguille que manie la mère, il ne participe d'aucune pratique, d'aucun apprentissage, d'aucune intégration – il nous permet de rattacher la jeune fille à un système de significations ancestral. Nous envisageons alors le blouson rouge de Rosetta comme un contrepoint à l'absence de rite d'initiation et de socialisation.

Le rouge

Intéressons-nous tout d'abord aux significations premières du rouge dans le conte du *Petit Chaperon rouge* et aux résonnances qu'elles peuvent trouver chez Rosetta. Dans ce conte qui accompagne les transformations physiologiques et statutaires qu'implique la puberté, le rouge renvoie au sang menstruel. C'est à travers la couleur de la coiffe de la fillette, qui se manifeste jusque dans le titre fixé par Charles Perrault, que perdure la notion de menstrues dans le conte. Plus que de l'entériner, la version écrite la rend omniprésente puisque le rouge recouvre le corps de la jeune fille et, par conséquent, l'accompagne jusqu'à ce qu'elle se dévête pour rejoindre le loup au lit. En outre, la coiffe rouge se donne à comprendre comme synecdoque et vaut pour la fillette tout entière.

Cette insistance de la couleur rouge semble venir compenser la perte, dans les versions écrites, du motif du chemin des épingles et du chemin des aiguilles persistant dans les diverses versions de la tradition orale. Puisque les aiguilles et les épingles renvoyaient à une initiation intrinsèquement liée à la puberté des jeunes filles, il fallait, ce motif disparaissant, signifier le lien fondamental qu'entretient le conte avec l'âge des premières règles à travers un autre motif :

à la subtilité de l'évocation des travaux d'aiguille s'est substitué l'affichage frontal de la couleur rouge.

Les travaux d'aiguille renvoient au sang menstruel à plusieurs niveaux. D'une part, dans la coïncidence entre l'âge des premiers saignements et celui auquel leur initiation était pratiquée. D'autre part à travers les gouttes de sang amenées à affluer au bout des doigts inévitablement piqués au cours de l'apprentissage du maniement de ces objets pointus. Enfin, par la couleur rouge du fil utilisé pour le marquage du trousseau. Si nous retenons le marquage davantage que la broderie ou la dentelle, c'est qu'il s'agit là de la toute première étape de l'enseignement des travaux d'aiguille, celle inculquée dès le plus jeune âge – en préambule à d'autres opérations nécessitant plus de temps et de dextérité – et à toutes les fillettes, tous milieux sociaux confondus. En outre, dans *Rosetta* c'est bien un marquage que réalise la mère lorsqu'elle brode le prénom de sa fille sur son tablier.

> « Le sens profond de cette "discipline" se découvre à l'analyse de ce qui apparaît comme un véritable rite de passage, effectué à la fin de la période où la fillette partage son temps entre l'école et la garde des bêtes : la confection de la "marquette", où s'inscrit, au point de croix rouge, l'identité de la jeune fille. Car "marquer", c'est à la fois broder son canevas, puis son trousseau, et avoir ses règles. À ces menstrues, la société prête des pouvoirs dangereux que l'obligation "de bien marquer" permet de réguler. De là "l'importance de la marquette comme modèle qui, assurant la régularité du marquage par une reproduction exacte, ordonne et discipline en même temps celle du procès physiologique"[155] »

Dans le film des frères Dardenne, la mère de Rosetta pratique un travail qui devrait échoir à sa fille en raison de son jeune âge. Notons également que c'est un tablier qu'elle brode ; il constitue la tenue de travail de sa fille à la fabrique de gaufres – un travail de cuisinière en somme. Par ailleurs, dans la séquence présentant la mère affairée à son marquage, Rosetta s'apprête à préparer le repas. Dans d'autres séquences, nous voyons Rosetta occupée à procurer de la nourriture au foyer (lorsqu'elle pêche des poissons dans l'étang notamment). En outre, nous la voyons également à plusieurs reprises laver le linge. Autrement dit, la mère coud, tandis que Rosetta se charge de la cuisine et des lessives. Mère et fille accomplissent ainsi à elles deux les trois principales tâches qui incombent aux femmes dans les sociétés traditionnelles et que le conte du *Petit Chaperon rouge* met en scène (rappelons que la fillette rencontre des lavandières

[155] Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », in : *L'Homme*, 1995, tome 35 n°133, p. 114. Citant Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, 1979.

lorsqu'elle fuit le loup dans les versions orales recensées par Yvonne Verdier).

> « Il est remarquable, par ailleurs, que chaque étape de la conquête des capacités physiologiques du destin féminin soit marquée, dans le conte, par l'acquisition d'une technique dont l'apprentissage se fait successivement, et surtout dans un certain ordre – le bon ordre – dans la société : couture pour la puberté, cuisine pour la fonction proprement procréatrice, lessive pour l'heure de l'enfantement, tous savoirs et techniques qui se trouvent aux mains des femmes dans la société paysanne traditionnelle. Véritables "biens culturels" qui dans le conte s'opposent aux voies de la "nature" (le loup, lui, dévore à cru), ces savoirs donnent aux femmes vocation de "domestiquer" elles-mêmes ces passages. Cette fonction souligne encore l'autonomie et le pouvoir traditionnels des femmes sur leur propre destin[156]. »

La maîtrise de ces trois activités fait de la fillette une jeune femme civilisée et structure les étapes de sa vie de femme. Dans *Rosetta*, la mère pratique une activité dédiée à l'âge de la puberté tandis que la fille assure les tâches qui échoient aux femmes arrivées à l'âge du mariage et de la maternité. Outre le brouillage des âges, une telle répartition des tâches fait de Rosetta et sa mère des êtres complémentaires, donc interdépendantes, et contrarie ainsi à l'émancipation de l'une par rapport à l'autre.

Par ailleurs, cette incohérence dans l'association des pratiques en fonction des âges qui se joue à l'endroit du travail de marquage au fil rouge s'étend à l'intégralité de la relation mère-fille tout au long du film. Citons pour exemple la séquence au cours de laquelle Rosetta tente de conduire sa mère en cure de désintoxication. C'est ici la fille qui se situe du côté de la raison et envisage un effort pour ses bénéfices sur le long terme tandis que la mère se montre irascible et capricieuse. La mère va jusqu'à jeter sa fille dans l'étang afin de se dégager de ses obligations. En précipitant son enfant dans une eau fangeuse et en l'abandonnant dans ce bourbier où celle-ci s'envase, la mère reprend à son compte la dimension anthropophage mise en scène dans le *Petit Chaperon rouge*. Elle ne mange pas sa fille au sens littéral mais elle la livre à un gouffre dévorant – l'on peut également considérer que dans les versions du conte où le cannibalisme n'est pas le fait de la fillette elle-même, il est pris en charge par le loup : un tiers qui continue de véhiculer l'idée de l'acte anthropophage. En voulant se débarrasser de sa fille, la mère de Rosetta bouleverse l'ordre naturel du cycle des générations tel que ratifié par le *Petit Chaperon rouge*. Elle rejoint toutefois les mères infanticides mises en scènes dans un certain nombre d'autres récits.

[156] Yvonne Verdier, op. cit., p. 57-58.

> « […] le conte met en évidence le fait que les femmes se transmettent entre elles la faculté toute physique de procréer, cependant que le caractère radical de cette transmission met au jour l'aspect conflictuel – rivalité qui va jusqu'à l'élimination physique – des relations des femmes entre elles sur ce point. Classées par rapport à la maturité de leur corps, les femmes se retrouveraient divisées et inégales. Peut-être pourrait-on voir là la source principale de la violence de leurs conflits ? Nombre de contes développent cet aspect éliminatoire des relations entre femmes, que ce soit entre femmes de la même génération (on pense au thème de la "fiancée substituée") ou entre femmes de générations différentes : mère et fille, belle-mère et belle-fille, grand-mère et petite-fille, vieilles et jeunes[157]. »

Il n'est pas question dans *Rosetta* de rivalité mère-fille au regard de la féminité ou de la fécondité mais d'un brouillage dans l'assignation des codes, des pratiques et des comportements selon les âges. Si les statuts socialement associés à chaque âge (la prime jeunesse pour Rosetta, la maturité pour sa mère) se trouvent ici inversés, les tensions mère-filles vont jusqu'à la rupture. Cette scission est revendiquée par Rosetta à propos de ses règles justement. Lorsque Rosetta se tord de douleurs abdominales et que sa mère – peut-être sur un malentendu – tente de faire le lien avec son expérience de jeune fille pubère en proie à des douleurs menstruelles, Rosetta lui rétorque : « moi, c'est pas toi ». Par ces quelques mots, elle brise la tentative d'équivalence avancée par sa mère ainsi que toute velléité de transmission ou d'identité intergénérationnelle.

Par ailleurs, si la mère affirme qu'elle a saigné, condition de sa maternité, possibilité de la conception de Rosetta, rien n'indique que les douleurs de Rosetta soient le fait de ses règles. Rosetta laisse entendre qu'elle souffre mais pas qu'elle saigne. Est-elle seulement réglée ? Nous ne prétendrons pas répondre à cette question. Or, elle nous conduit à envisager les enjeux que peut renfermer le sang pour la jeune fille. Mobilisons pour cela un autre conte, celui de *La Gardeuse d'oies,* dans lequel le motif du saignement est décliné selon les trois étapes auxquelles il participe dans la vie d'une femme.

> « Les trois gouttes de sang incarnent respectivement le sang de la jeunesse, du mariage et de l'enfantement. Rappelons qu'à l'âge de douze ans, la fillette réalise la marquette (abécédaire), œuvre qui préfigure le marquage de son linge au propre – par les menstrues et par la piqûre due au travail couturier – et au figuré – par les points de croix rouges du trousseau. Puis vient "la marque de noces", la défloraison de l'hymen entraînant un saignement qui imprègne

[157] Yvonne Verdier, op. cit., p. 57.

> les draps. Enfin, l'accouchement provoque de la même façon une empreinte sanglante[158]. »

Saigner signifie donc accéder à un autre stade de sa féminité, un stade qui s'accomplit dans l'union avec autrui. Mais, ainsi que nous l'avons analysé, Rosetta ne peut rencontrer l'autre tant qu'elle est enfermée dans la carapace-chrysalide. Elle ne peut envisager d'interaction avec autrui tant qu'elle n'a pas parachevé sa mue, c'est-à-dire brisé sa coquille[159] et peut-être également accepté de laisser s'écouler ce sang qui porte en lui tous les bouleversements liés à son âge.

Un autre motif lié à la transition entre l'enfance et l'âge adulte apparaît dans la tradition vernaculaire du *Petit Chaperon rouge* – se faisant l'écho des coutumes qui codifiaient la vie en société. Il s'agit de l'abandon des sabots au profit des souliers, marquant ainsi la sortie de l'enfance.

> « Vers quatorze ans, s'achève le temps de l'enfance, celui où elle est louée par exemple, pour garder les moutons, et commence le temps de la puberté où elle porte la coiffe et quitte ses sabots pour chausser les souliers, autres symboles de l'accès à l'état d'adulte [...] Ces séquences de vie conduisent à se reporter à d'autres épisodes du conte évoqués par Yvonne Verdier dans lesquels la fille n'est autorisée à se rendre chez sa grand-mère que lorsque ses sabots seront usés. Ce moment, peut-on le supposer, est celui où elle pourra endosser des souliers, comme Cendrillon enfile la pantoufle. Il correspond également à ce fameux temps du voyage qui en permet l'acquisition[160]. »

Nous le verrons dans un développement ultérieur plus en détails, Rosetta s'adonne à un rituel de changement de chaussures qui peut entrer en résonnance avec le rite de passage rapporté par Anne Montjaret. Cependant, si le passage marqué par le rite susmentionné articule deux âges, celui mis en œuvre par le rituel pratiqué par Rosetta oppose deux espaces : la ville et le camping. Il ne s'agit pas, dans le cas du film, d'un passage définitif tel celui de l'enfance à la puberté acté par l'abandon des sabots au profit des souliers, mais d'une transition entre deux zones maintes fois renouvelée. Dès que Rosetta quitte la ville pour retourner au camping, elle passe par le bois où elle échange ses souliers fins contre de grossières bottes en caoutchouc. Chaque répétition de ce rituel sanctionne la dichotomie entre les deux espaces et les rejette dos à dos, mais rien n'empêche de franchir la frontière en sens inverse. Le passage peut être réactivé à l'envi, aussi l'échange de chaussures relève-t-il davantage du rituel quotidien personnel que

[158] Anne Monjaret, art. cit.
[159] Voir développement sur l'œuf.
[160] Anne Monjaret, art. cit.

du rituel socialement codifié jalonnant les grandes étapes de la vie. Rosetta atteste par son changement de chaussures un passage spatial mais la mise en scène ne nous permet pas de rattacher cette pratique à sa signification ancestrale ratifiant l'accession à une nouvelle étape vers l'âge adulte.

Nous pouvons remarquer par ailleurs que le rituel de changement de chaussures dans la tradition paysanne du XVIIème siècle s'accompagne pour les jeunes filles de l'acquisition d'une coiffe : ce fameux chaperon qui métonymise la fillette du conte dans ses versions écrites. Il semblerait alors que, de même que le rouge s'est substitué à la mention des aiguilles pour signifier les premières règles ainsi que nous l'avons postulé plus haut, le port du chaperon aurait remplacé l'acquisition des souliers pour ce qui est de marquer l'entrée dans la puberté. Or, comme le souligne Anne Monjaret dans le paragraphe précité, les souliers ont, outre cette symbolique, une fonction pratique que la coiffe n'a pas : ils permettent de se mettre en marche, et peut-être, de quitter le territoire connu pour aller vers l'ailleurs, autrement dit pour une jeune fille en âge de se marier de passer des terres parentales à celles de son époux. De plus, par le mouvement qu'ils engagent, assez similaire à celui qui consiste à passer le fil dans le chas d'une aiguille, l'enfilage des souliers met en scène l'acte sexuel auquel la jeune fille doit se préparer[161].

En inscrivant le rituel du changement de chaussures dans une pratique profane articulant deux espaces, le film s'empare d'un rite de passage ancestral et le vide de sa signification originelle – laquelle orientait les jeunes filles vers le mariage et donc dans la dépendance envers leur époux. La mise en scène des frères Dardenne injecte dans ce rite une nouvelle codification qui émancipe son personnage de toute relation à autrui et de toute préoccupation reliée à l'entrée dans une nouvelle étape de sa croissance.

Il existe toutefois dans les versions orales collectées par Yvonne Verdier, des variantes du conte qui mettent en scène la renaissance du *Petit Chaperon rouge* via le motif des pieds. Dans cette tradition, contrairement au texte des frères Grimm, la renaissance n'est plus le fait

[161] « Le soulier apparaît comme un objet du rituel nuptial. Martine Segalen qui se réfère aux travaux d'Arnold Van Gennep explique à ce propos que les souliers de la mariée étaient offerts par le mari au moment des noces. Ce dernier les gardait chez lui jusqu'au matin des noces. "*L'époux, ou son représentant, nommé en Forez* 'le grand chaussère' *chaussait alors l'épousée*". Cet acte énonce symboliquement la consommation conjugale, l'acte sexuel et par là même la fécondité. L'auteur rapporte que "*les souliers faisaient l'objet de vols rituels qui demandaient compensation*" ou étaient remplacés par des sabots. Ce sont les jeunes gens qui s'adonnent à ce jeu. Par le vol ou la substitution des souliers, d'après Arnold Van Gennep, les jeunes gens signifient qu'ils se sont emparés symboliquement de la jeune femme au détriment de l'époux ou, au contraire, qu'ils empêchent la jeune fille de se sauver chez elle avant l'acte conjugal ou d'être infidèle. Nous pourrions ajouter que ces rituels énoncent l'emprise du contrôle social, exercée ici par les jeunes gens, sur le fonctionnement conjugal. » Anne Montjaret, art. cit., citant Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*. Paris, Picard, 1981 [1909], p. 142-143.

d'un chasseur maïeuticien qui libère la jeune fille, on l'aura compris, pour mieux se l'enchaîner (à lui-même ou à l'un de ses semblables). Ce qui se joue dans ces récits à l'endroit des pieds relève d'une renaissance émancipatrice. La fillette se libère des griffes du loup de manière autonome (nul besoin ici de l'intervention d'une force masculine) et accède à une nouvelle étape de sa croissance lors même qu'elle prouve son indépendance.

> « Dans une version de la Haute-Loire, le passage du seuil de la porte prend un tour encore plus particulier. Quand la petite arrive, elle crie à sa mère d'où elle passera que la porte est fermée. Le loup couché dans le lit de la femme répond à la petite : "Passe par la chatouneyre que la poule noire y a bien passé ! – Ah ! ma mère, j'ai passé mes pieds, le reste y passera bien aussi. Ça va bien." *Passer les pieds devant*, on le sait, est une expression sans ambiguïté, et signifie une naissance inversée, une entrée dans le monde des morts. Ce mode d'entrée si singulier et si parlant est à rapprocher du mode de sortie de la maison commun à toute une série de versions, en particulier les nivernaises, versions où elle s'échappe sous le prétexte de faire ses besoins, un fil attaché à la jambe. Une fois dehors, elle se délie soit en attachant le fil à un arbre, soit en le cassant, soit encore en sortant ses ciseaux et en le coupant comme on coupe le cordon ombilical d'un nouveau-né. N'est-ce pas là, après cette entrée pareille à une mort, une sortie pareille à une naissance ? L'épisode de la sortie est parfois en quelque sorte redoublé et suit alors au plus près les rites de naissance tels qu'on peut les observer dans la société paysanne traditionnelle[162]. »

Ne peut-on voir ici un écho à la séquence finale du film dans laquelle Rosetta commence par ôter ses bottes avant de s'allonger sur sa couchette en attendant l'asphyxie ? Elle ressortira de la caravane comme la fillette du conte ressort de la maison de sa grand-mère, devenue non plus un abri protecteur mais l'antre de puissances dévorantes. Rosetta rechausse ses bottes avant de quitter ce logis délétère et c'est une fois dehors que se produira enfin le face à face avec autrui, véritable accession à un nouveau stade de développement et finalité vers laquelle semble tendre tout le film.

Revenant aux contes, nous pouvons nous demander en quoi consistent les phases de transition et les apprentissages qui leur sont associés pour permettre d'accéder à une nouvelle étape de maturité. Il convient pour cela de se ressaisir de l'aiguille afin de retrouver la ligne directrice de notre raisonnement.

[162] Yvonne Verdier, op. cit., p.53-54.

L'aiguille, ou plutôt, la piqûre causée par l'aiguille, dans la *Belle au Bois Dormant* plonge la jeune fille dans une phase léthargique assez similaire à la mue qui permet à la chenille de devenir papillon. Dans ce conte, la période de transition est présentée comme un intervalle somnolent au cours duquel la jeune fille est totalement passive. Cet intermède atonique peut renvoyer à une certaine dimension de la pratique des travaux d'aiguilles. En effet, une des finalités de cet apprentissage est d'inculquer aux jeunes filles le sens de l'obéissance et de la soumission : « Dès leur plus jeune âge, elles sont occupées aux travaux d'aiguille, tricot et couture ; derrière ces tâches se cache une leçon de maintien corporel et de docilité[163]. » L'inactivité à laquelle se trouve réduite la princesse du conte s'oppose à l'énergie du Petit Chaperon rouge. Cette dualité dans les manières de considérer la puberté trouve une fois de plus un écho dans la pratique des travaux d'aiguilles. L'héroïne du *Petit Chaperon rouge* est une fillette issue du monde paysan tandis que la Belle du conte éponyme est une princesse. L'apprentissage des travaux d'aiguilles pour les jeunes filles des milieux modestes se faisait chez la couturière, dans l'effervescence de la vie en communauté et sous l'influence d'une maîtresse d'œuvre qui transmettait en outre son expérience de la féminité par le biais de la lecture de contes. L'éducation des jeunes filles de milieux sinon princiers du moins favorisés avait lieu au couvent où la pratique des travaux d'aiguilles ne visait pas l'aspect prosaïque contenu dans le marquage, le ravaudage ou la confection mais la dimension ornementale de la broderie ou de la dentelle. Les heures de travail se déroulaient dans un silence méditatif ou bien dans l'écoute des saintes écritures – la connaissance des textes sacrés ne préparait nullement les apprenties à la vie d'épouse et de mère, certaines d'entre elles se destinaient d'ailleurs au retrait monacal.

Or, dans le texte de *la Belle au Bois Dormant*, un lien persiste entre ces deux milieux sociaux et les traditions qui leurs sont inhérentes, ce lien réside dans la piqûre. Il se trouve que la piqûre participe d'un marquage à même le corps, celui du perçage des oreilles. Ce dernier relevait, fût un temps, des attributions de la couturière : « Les couturières ont pu anciennement se servir de leur aiguille pour percer le lobe des oreilles des fillettes où se portent boucles d'oreille, anneaux et pendants dits "dormeuses"[164] ». Le nom de ces bijoux rappelle bien entendu le conte ; ainsi, les fillettes aux oreilles percées, toutes origines sociales confondues, arboraient des motifs véhiculant le concept du temps suspendu de la puberté.

[163] Anne Montjaret, art. cit.
[164] Marie-Claire Latry, *Le Fil du rêve. Des couturières entre les vivants et les morts*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 195.

Mais les enjeux véhiculés par l'acte de piqûre vont plus loin : « On perçoit là la symbolique de la piqûre, de la marque du corps comme avertissement de la "formation" physiologique dont le blanc et le rouge deviennent les couleurs emblématiques[165]. » Bien qu'elles brodent blanc sur blanc, les jeunes filles des milieux aisées – y compris les aspirantes religieuses – n'échappent pas à la « tache rouge ». La piqûre et l'afflux de sang qui en découlent viennent brouiller le partage bien réglé des rapports entre les classes sociales cristallisé dans les diverses pratiques des travaux d'aiguilles : l'usage du fil rouge à des fins de marquage, c'est-à-dire fonctionnel, pour les filles des classes populaires contre celui du fil blanc à destination ornementale, pour celles des classes aisées.

D'où, peut-être, les interdictions de pratiquer les travaux d'aiguilles à certaines périodes de l'année ou de la vie. Ces interdits qui se trouvent réinjectés dans les contes s'enracinent dans des temps et des croyances archaïques. Citons pour exemple l'interdiction de filer aux équinoxes et solstices car : « en magie imitative, filer c'est lier, et bobiner c'est enchaîner ; filage et bobinage risqueraient donc de freiner le mouvement du renouveau ou les premiers pas de l'année nouvelle[166]. » Anne Montjaret précise à ce sujet que : « En cessant de faire tourner ces objets circulaires, on pensait agir par symbole interposé sur les astres et faciliter le bon déroulement de la modification cyclique[167]. »

En effet, le conte de *La Belle au bois dormant* met en scène, en conséquence d'un mésusage du fuseau, un temps figé, en suspend – lequel ne correspond pas uniquement à la puberté de la jeune fille mais affecte tout le royaume. Le cours naturel des choses s'est trouvé bouleversé, le phénomène intime est devenu un phénomène de société. Les cycles des jeunes filles sont intrinsèquement liés dans ce conte aux cycles de la nature à l'échelle planétaire et l'aiguille est autant ce qui cause la perte de sang que le mauvais bobinage de la marche des éléments. En outre la fileuse se présente comme une personnification de la marche cyclique des saisons en cela qu'elle : « s'enferme dans un travail répétitif, circulaire, dans "l'éternel retour du même", bref qu'elle ne sort pas de l'impasse spéculaire[168]. » La fileuse constitue ainsi un motif supplémentaire participant de l'idée de circularité qui semble autant préoccuper les contes que les films de notre corpus.

[165] Anne Monjaret, art. cit.
[166] Pierre Saintyves, *Les Contes de Perrault*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 88.
[167] Anne Monjaret, *La Sainte-Catherine. Culture festive dans l'entreprise*, Paris, Éditions du CTHS, 1997, p. 24.
[168] Fernand Cambon, « Remarques psychanalytiques sur le motif de la "fileuse" et du "filage" dans quelques poèmes et contes allemands », in : *Littérature*, n°23, 1976. Paroles du désir. p. 72.

Une couleur propitiatoire

« Si les arts de la couture sont cultivés dans les couvents, c'est d'abord parce qu'ils sont compatibles avec les exigences de la vie contemplative. La solitude favorise le recueillement et les travaux d'aiguille sont des tâches que les religieuses peuvent accomplir seules dans le silence de leur cellule[169]. » Or, le lien étroit entre travaux d'aiguilles et christianisme ne tient pas seulement à une tradition pratique, il s'est également cristallisé par la tradition picturale. En effet, à l'époque médiévale, la Vierge est représentée cousant ou filant tant dans les épisodes de son apprentissage qu'au moment de l'Annonciation. François Amiot rappelle que dans les évangiles apocryphes, « Joseph reçut [...] Marie avec cinq autres vierges, qui devaient habiter avec elle dans la maison de Joseph. […] Les prêtres leur donnèrent de la soie, de la jacinthe, de l'écarlate, de la pourpre et du lin. Ils tirèrent au sort ce que chacune des vierges devait faire, et il advint que Marie reçut la pourpre destinée au voile du Temple de Dieu[170]. » Ainsi, lorsqu'arrive l'ange Gabriel, Marie est en train de tisser le fil rouge, indiquant par-là qu'elle est prête à être fécondée. Cette tradition de la couture, associée à la Vierge Marie, est perpétuée dans les couvents et les éducations religieuses. Selon cette conception, les fillettes de douze-treize ans réalisent leur marquette en brodant au fil rouge leur nom sur le linge tout en aspirant à être blanchies (le sang impur de leurs menstrues nécessite d'être purifié), tout comme le fut la Vierge Marie. Nous sommes loin ici de la pratique profane de l'instruction prosaïque des travaux d'aiguilles tels qu'enseignés chez la couturière, constituant pour les jeunes filles une première initiation à leur sexualité, une « première brèche à leur "innocence"[171]. »

Toutefois, dans son article « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », Marlène Albert-Llorca, précise, en s'appuyant sur l'œuvre de Francisco de Zurbaran et de Bartolomeo Esteban Murillo, qu'à partir du XVIIème siècle, la tradition baroque substitua au marquage au fil rouge ou au tissage de la pourpre, un linge d'une blancheur immaculée[172].

> « N'est-ce pas au fil rouge des images médiévales que s'oppose ce fil blanc ? Marie commence à tisser la pourpre au moment où la parole de l'ange vient la féconder, où le Verbe s'incarne dans le jeune sang qui afflue dans son corps. Toute une tradition, qui n'est pas seulement "populaire", s'accorde à présenter

[169] Marlène Albert-Llorca, art. cit., p. 105.
[170] François Amiot, *La Bible apocryphe. Evangiles apocryphes*, Lethielleux, Paris, 1952, p. 70.
[171] Claudine Fabre-Vassas et Daniel Fabre, art. cit., p. 24-25.
[172] Nous pouvons remarquer dans L'Annonciation du Greco exécutée vers 1569-1570, exposée à Madrid, au Fondo Cultural Villar-Mir, la présence aux pieds de la Vierge d'un linge blanc frangé de fil rouge. Cette œuvre reprend une gravure de Giovanni Jacopo Caraglio d'après le Titien. Or, dans l'œuvre initiale du Titien, il n'est point de linge et dans la gravure de Caraglio, le tissu est immaculé.

> ce sang comme une matière dangereuse et cause de souillure. En droit, il est vrai, l'Eglise a rejeté l'idée que les menstrues étaient une substance impure. En fait, les choses sont beaucoup moins claires comme le montrent, notamment, les gloses autour de l'incarnation du Christ [...] Selon le *Mariale aureum* de Jacques de Voragine, Marie était vêtue d'une pourpre "*qu'elle mérita quand elle fut lavée par l'Esprit-Saint à l'Annonciation*" ; elle engendra Jésus-Christ "*de son sang virginal totalement purifié par l'Esprit-Saint*"[173]. »

Deux manières d'envisager l'incarnation divine s'opposent alors dans ce recours aux couleurs. Si le rouge véhicule l'idée du sang pur apporté par Marie pour que le Verbe se fasse chair, le blanc, lui, signifie la pureté absolue. Marlène Albert-Llorca poursuit :

> « Les peintres baroques utilisent le coloris avec autant de rigueur. Leurs Vierges, notamment dans les Annonciations, se conforment à la tradition : manteau bleu, robe rouge ; à leur côté ou dans la main de l'ange, un lis, symbole de virginité. Mais la corbeille de linge blanc ne redouble pas ce signe : le texte de Marie d'Agréda permet de penser qu'elle désigne la pureté d'une femme qui ne fut jamais souillée par le sang de la menstruation [...] À l'âge où les fillettes commencent à souiller leur linge de sang menstruel, la Vierge des apocryphes tissait la pourpre ; à partir du XVIIème siècle, elle se revêt au même âge de blanc et de bleu et les peintres posent à ses pieds une corbeille de linge blanc. Le long processus de purification de la mère du Christ est désormais achevé[174]. »

Cette dichotomie entre corps pur et corps impur se prolonge dans la dualité entre les différentes pratiques des travaux d'aiguilles. Nous l'avons vu, au XVIIème siècle, pour s'initier à la vie amoureuse et acquérir leur féminité, les jeunes filles devaient passer un hiver chez la couturière où elles apprenaient entre autres à marquer leur linge blanc au fil rouge (le marquage est l'opération qui demande le moins d'apprentissage donc que maîtrisent les fillettes les plus modestes – elles apprennent ensuite la confection et le ravaudage). Or, celles qui se destinaient à une vie de chasteté faisaient un apprentissage de quatre ans chez la dentelière. Les unes travaillaient le fil rouge pour devenir des femmes à marier et mères de famille, les autres, le fil blanc pour conserver leur virginité entre les murs du couvent et vouer leur vie à la sainte Vierge. Aux XIXème et XIXème siècles, c'était l'école communale qui prenait en charge l'enseignement de la couture et du marquage, tandis que les écoles religieuses proposaient l'apprentissage de la broderie. Effectivement, pour perpétuer l'espèce humaine encore faut-il que demeurent des jeunes filles qui ne tendent pas vers l'exemple de chasteté proposé par la Vierge mais se destinent à la maternité. Si les travaux d'aiguilles constituent bien une pratique de l'attente, pour

[173] Marlène Albert-Llorca, art. cit., p. 106-107. Citant Jacques de Voragine, *Mariale aurerum,* Figarol, Toulouse, 1876, p. 325 ; 246.
[174] Idem, p. 108.

les unes, brodeuses et dentelières, il s'agira d'attendre l'Epoux mystique, tandis que pour les autres, couseuses-marqueuses, d'attendre l'époux à qui elles donneront des enfants, justifiant par là le sang versé chaque mois.

> « [...] la société ne peut, sans se nier elle-même, condamner les femmes à cette pureté stérile et leurs pratiques couturières le manifestent parfaitement. À défaut d'apprendre la dentelle, toutes les petites filles doivent s'en revêtir et apprendre la "broderie blanche" dans les ouvroirs et les pensionnats des couvents pour pouvoir inscrire et perpétuer sur leurs "beaux draps" leur pureté virginale. Mais, à la différence de la Vierge, elles ne peuvent entièrement passer du rouge au blanc : toutes les filles font leur "marquette" avant la Communion solennelle ; presque toutes, aussi, cousent ensuite "sur un coin, en petites lettres", sur les torchons et les draps de dessous, la marque d'un sang qui les rend à la fois impures et fécondes[175]. »

La dialectique pureté/souillure se poursuit dans le cadre profane de la demeure conjugale puisque les draps de dessous – destinés à recevoir le sang de la défloration ou de l'accouchement – sont marqués au fil rouge, alors que les beaux draps, destinés à être exposés (la nappe pour recevoir, les draps pour présenter les nouveaux nés, le linge enveloppant les défunts le temps de la veillée funèbre) sont brodés de fil blanc.

Le rouge du vêtement de Rosetta nous a permis d'approfondir les articulations entre le personnage et tout un fonds de récits et de traditions liés à la socialisation des jeunes filles, processus qui fait justement défaut à la protagoniste du film des frères Dardenne. Nous retiendrons en outre de cette étude la dimension propitiatoire symboliquement accordée à la couleur blanche qui participe d'un processus de purification, de rédemption. Dans une même logique, nous pouvons nous avancer à voir dans le rouge dont est revêtue Rosetta, un appel à la rattacher à toute la symbolique synonyme de traditions, de socialisation et d'entrée dans l'âge adulte qui se trouve conventionnellement associée à cette couleur. Dans le chapitre suivant, prolongeant l'analyse de la couleur en tant qu'élément signifiant dans le champ filmique des frères Dardenne, nous allons nous questionner sur le possible statut du rouge qu'arbore de manière encore plus insistante que Rosetta la protagoniste du *Silence de Lorna*.

[175] Marlène Albert-Llorca, art. cit., p. 119.

Chapitre 2 : systèmes chromatiques

Le rouge chez les frères Dardenne (et plus lointainement)

> « Ornementale et spectaculaire, elle [la couleur] participe des effets sensoriels de l'image, narrative et symbolique, elle collabore aux enjeux diégétiques du film. Sensible et critique, elle sert un discours sur le réel et sa représentation[176]. »

Nous avons déjà souligné, à propos de *Rosetta*, l'importance de la couleur rouge, notamment comme attribut du vêtement, dans l'esthétique des films des frères Dardenne. Nous allons ici nous pencher plus avant sur les significations que peut revêtir cette couleur prise dans un système chromatique lorsqu'elle s'articule aux enjeux narratifs du *Silence de Lorna* puis du *Gamin au vélo*.

Dans *Rouge, histoire d'une couleur*, Michel Pastoureau nous dit que la couleur, « pour l'historien, se définit d'abord comme un fait de société, et non pas comme une matière, ni comme une composante de la lumière, encore moins comme une sensation. C'est la société qui "fait" la couleur, qui lui donne son vocabulaire et ses définitions, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux[177]. » La couleur apparaît donc comme telle à condition qu'un œil, en fonction de conventions sociales, la distingue des autres couleurs. A la suite de quoi, la couleur s'adjoint d'un vocabulaire, de définitions, de codes, de valeurs, de pratiques et d'enjeux.

Si la couleur relève de pratiques et de codes, c'est qu'elle se trouve prise dans le tissu social et participe d'un système qui structure la vie des membres d'une société. Si elle recèle des enjeux et porte des valeurs, c'est qu'elle est investie de significations. Aussi, la couleur, au même titre que les accessoires, les vêtements et autres éléments concrets de la vie quotidienne qui répondent à un usage dont la codification symbolique dépasse la fonctionnalité, peut prétendre au statut de motif. Or, pour qu'elle rejoigne le domaine des objets signifiants, il faut lui concéder une existence autonome qui l'émancipe de tout attachement à une quelconque surface pour laquelle elle se réduirait à n'être qu'une qualité, qu'une propriété. Toutefois, la couleur, si elle peut être envisagée dans son immanence, ne peut se donner à voir indépendamment d'un support. Il nous faudra alors pratiquer un travail d'accommodation et d'articulation entre la couleur et le support auquel elle s'attache.

[176] Jessie Martin, *Le cinéma en couleurs*, Armand Colin, Paris, 2013, p. 171.
[177] Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2016, p. 9-10.

Dans le cas qui nous occupe, la couleur est supportée par le vêtement. Nous approfondirons plus avant l'analyse du vêtement dans un développement ultérieur. Posons toutefois d'emblée ici que le vêtement, dans la mesure où il recouvre le corps, peut être envisagé dans un rapport métonymique avec celui qui le porte. Seconde peau, il affiche autant qu'il cache et peut valoir pour le corps – voire pour l'individu – qu'il contient.

« Une couleur ne vient jamais seule ; elle ne prend son sens, elle ne "fonctionne" pleinement du point de vue social, artistique et symbolique que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs. Par là même, il est impossible de la considérer isolément[178]. » Suivant cette remarque de Michel Pastoureau, il conviendra pour notre étude d'inscrire la couleur dans un système, un tissu signifiant. En effet, la dissociation de la couleur de son support n'apparaît que tardivement dans l'histoire de la pensée esthétique, ainsi que le rappelle Jacques Aumont dans *L'œil interminable* :

> « Des peintres aussi conscients de travailler à l'intérieur d'une culture picturale que ceux du Cinquecento italien n'ont jamais pensé la couleur autrement que comme coloris (le coloris est à la couleur ce que l'adjectif est au substantif). Pour voir apparaître la notion de couleur comme matériau du peintre, il faut pratiquement attendre [...] la dernière décennie du XIXème siècle[179]. »

Nous garderons à l'esprit que, si la couleur peut s'émanciper de tout support et de toute forme, si elle n'a pas besoin de contours, de dessin pour signifier, cette autonomie relève de l'accommodation du regardeur qui choisit de se focaliser sur la couleur et de reléguer la surface au second plan. Si la couleur peut être chargée de significations, ces qualités demeurent le fait de conventions. Enfin, quand la couleur se donne tout entière pour un phénomène, celui-ci procède d'un investissement symbolique rigoureusement réglé par l'imaginaire d'une société, tel que le précise Michel Pastoureau en préambule de chacune de ses monographies dédiées aux couleurs. Les couleurs procèdent ainsi d'un encodage semblable à celui de nos motifs – ceux-ci se sont trouvés chargés de valeurs sémantiques par conventions culturelles à partir des usages codifiés dans lesquels une société les a intégrés.

Nous allons partir de la couleur rouge, suivant ainsi le processus de perception, de valorisation et de dialectisation de la couleur à l'échelle de l'histoire de la civilisation occidentale.

> « Pendant de longs millénaires, le rouge a été en Occident la seule couleur digne de ce nom, la seule couleur véritable. Tant sur le plan chronologique

[178] Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2008, p. 12.
[179] Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Séguier, Paris, 1995, p. 170.

> que sur le plan hiérarchique, il a devancé tous les autres. Non pas que celles-ci n'aient pas existé, mais elles ont attendu longtemps avant d'être considérées comme telles, puis de jouer un rôle comparable au sien dans la culture matérielle, dans les codes sociaux et dans les systèmes de pensée. […] Dans certaines langues, un même mot peut selon le contexte signifier "rouge" ou simplement "coloré", tel *coloratus* en latin classique ou *colorado* en castillan moderne. […] Dans d'autres enfin, il ne semble exister que trois termes de couleur : blanc, noir, rouge. Mais les deux premiers ne sont pas toujours reconnus comme de véritables adjectifs chromatiques : ils qualifient essentiellement la lumière et l'obscurité ; seul le troisième est un authentique terme de couleur[180]. »

La triade au sein de laquelle le rouge vient se démarquer et se faire couleur en contraste avec l'ombre et la lumière constitue un système qui nous permettra de considérer la couleur au-delà de sa propre charge symbolique, qui s'avère extrêmement mouvante, comme une force vectrice de dialogues – voire d'oppositions. Notre analyse intrinsèque du rouge s'inscrit en rapport avec d'autres couleurs. La charge sémantique d'une couleur ne peut se cristalliser que dès lors que celle-ci fait sens dans un tissu de relations l'articulant à d'autres couleurs, elles-mêmes porteuses de valeurs sémantiques. Cette articulation crée ainsi un système conjoncturel dans lequel chacune fixe sa signification par rapport aux autres.

Michel Pastoureau nous rappelle à ce titre que : « à Rome, c'est au blanc que le rouge est le plus souvent associé. Il en est à la fois le rival et l'opposé, et il en sera ainsi pendant de longs siècles. En Occident, de l'Antiquité romaine jusqu'aux lendemains de l'an mille, le véritable contraire du blanc n'est pas tant le noir que le rouge[181]. » Cette adversité entre le blanc et le rouge structurera toute la première partie de notre étude jusqu'à ce que nous y adjoignions un troisième pôle, le noir, rejouant ainsi la triade chromatique qui a dominé le système de représentation coloré dans les contes et fables de la société occidentale de l'Ancien Régime, ainsi que le décrit Michel Pastoureau :

> « Pendant le haut Moyen-Âge trois couleurs continuent de jouer un rôle symbolique plus fort que les autres : le blanc, le rouge et le noir. C'était déjà le cas dans l'Antiquité classique et cela le restera jusqu'aux grandes mutations chromatiques du Moyen Âge central, caractérisées par l'immense promotion du bleu […] Avant cette date, la triade antique continue d'exercer sa prédominance. Elle ne se rencontre du reste pas seulement dans la liturgie et les symboles chrétiens mais aussi dans le monde profane. [...] Dans les textes littéraires, où pourtant les notations colorées sont rares, cette prédominance du blanc, du rouge et du noir est plus manifeste encore. […] Dans les contes

[180] Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, op. cit. p. 14.
[181] Idem, p. 52.

> et les fables, cette même triade gouverne le système des couleurs, mais elle répond à d'autres enjeux[182]. »

Suivant le cours des organisations chromatiques qui ont construit les systèmes de valeurs colorés au fil du temps, nous passerons d'une articulation ternaire noir-blanc-rouge, à une articulation binaire rouge-bleu afin de dégager les enjeux structurants des couleurs à l'œuvre dans *Le Silence de Lorna* et *Le Gamin au vélo*.

Dans son *Introduction à la couleur*, Jacques Aumont, après avoir établi que si : « Les langues du monde n'ont pas toutes tous les termes de couleurs ; il existe en matière de noms de couleurs une "triade" de base, noir-blanc-rouge, que l'on retrouve partout[183]. » Il précise, à propos de la dialectique des couleurs, que : « Dans toutes les sociétés préindustrielles, le rouge est considéré comme la couleur par excellence, une sorte d'équivalent général de la couleur, et par conséquent, une sorte d'autre version de la lumière, à côté du blanc[184]. » Si le rouge représente une modalité de la lumière comparable au blanc mais « autre », nous pouvons nous demander ce qui les distingue dans leur manière de véhiculer la notion de lumière.

En ce qui concerne nos sociétés occidentales chrétiennes, les valeurs associées aux couleurs se sont instaurées suivant des considérations religieuses. Ces considérations religieuses ont absorbé les significations païennes associées aux phénomènes de la nature pour leur ajouter une dimension, non pas sacrée, ce qu'elles étaient déjà, mais relative aux saintes écritures. Il apparaît, dans la tradition picturale chrétienne, que le blanc est associé à une modalité immatérielle de la lumière : la lumière divine, celle des nuées[185], tandis que le rouge incarnerait une modalité matérielle de la couleur[186]. Si le rouge et le blanc représentent chacun une version de la lumière, nous pouvons avancer que la première renverrait à une lumière matérielle et la seconde à une lumière immatérielle. C'est à cette tradition qui a structuré et conditionné notre réception des couleurs que la charge sémantique des couleurs dominantes dans le *Silence de Lorna* nous paraît se rattacher. En effet, l'esthétique du film semble invoquer la dimension matérielle de la couleur rouge, un pouvoir d'incarnation pour lequel le rouge porterait, selon notre interprétation, une vertu propitiatoire.

[182] Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2008, p. 40.
[183] Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : Des discours aux images*, Armand Colin, Paris, 2020, p. 36-37.
[184] Idem, p. 37.
[185] Voir pour exemple *Annonciation*, Andrea del Sarto, 1528, 96 x 189 cm, Gelleria Palatina, Florence.
[186] Voir *Annonciation*, Fra Angelico, entre 1433 et 1434, 175 x 180 cm, Musée diocésain, Cortone.

« Sans doute le symbolique est premier et la couleur-matière est toujours, dans les sociétés antiques, utilisée d'abord pour signifier un immatériel[187] », écrit Jacques Aumont dans le même essai. Il nous apparait que, dans *Le Silence de Lorna,* la dynamique à l'œuvre suit un processus inverse. Nous formulons l'hypothèse que le désir d'enfant de la jeune femme se matérialiserait dans le vêtement de couleur rouge, invoquant ainsi, par un équivalent coloré, la chair et le sang qui lui manquent pour donner corps à l'enfant dont elle fantasme la gestation.

En outre, suivant l'idée que problématise Jacques Aumont, désormais dans l'essai *L'œil interminable*, la couleur au cinéma se trouve a priori rattachée à la couleur en peinture dans laquelle elle semble puiser son origine. L'auteur écrit : « Dans l'opinion courante, la *palette* est l'attribut du peintre, son instrument par excellence. A produire un instrument seulement comparable, le cinéma achoppe, et c'est aussi pourquoi la couleur y fait toujours *imitée*, et pourquoi, paradoxalement, elle y fait penser à la peinture, comme si elle ne pouvait venir de nulle autre part[188]. » Jacques Aumont soulève le paradoxe selon lequel la couleur au cinéma ne paraîtrait pas relever de rapports iconiques avec l'objet auquel elle est attachée mais plutôt d'un code arbitraire tel que la peinture le permet dans la mesure où celle-ci ne consiste pas en une empreinte lumineuse du réel mais en un produit de la création de l'artiste. Reprenant cette association, nous proposons d'éclairer l'analyse de la couleur dans *Le Silence de Lorna* par une mise en perspective avec la couleur en peinture. Plus précisément, nous articulons notre analyse à la représentation picturale d'une scène religieuse qui semble soulever des enjeux en résonnance avec la narration de l'œuvre cinématographique qui nous occupe : l'Annonciation.

Nous envisagerons pour commencer la dialectique articulant le rouge et le blanc. Michel Pastoureau avait déjà établi la charge signifiante de cette paire antithétique : « A l'époque féodale, l'opposition du blanc et du rouge représente dans le monde profane un couple de contraires plus fort que le couple blanc/noir, surtout à l'œuvre dans le domaine religieux[189]. » Or, c'est justement cette dimension profane que nous allons remettre en question via l'exemple de son usage dans la tradition picturale chrétienne.

Pour cela, nous nous appuyons sur la fine analyse des couleurs-matières – la notion de matière prend tout son sens lorsqu'il s'agit du Christ qui incarne la médiation du divin

[187] Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : Des discours aux images*, op. cit. p. 28.
[188] Jacques Aumont, *L'œil interminable,* op. cit., p. 195.
[189] Michel Pastoureau, *Noir : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 40.

immatériel et de l'humain charnel – livrée par Georges Didi-Huberman dans son essai *L'image ouverte* à propos de la *Crucifixion*[190] du Maestro del Codice di San Giorgio.

> « [...] le coloris est bien ici la substance même de la conversion, du *transitus* visuel. Il ne cesse de passer entre l'or et le rouge, qui définissent les connotations les plus puissantes de toute problématique de l'incarnation dans la peinture, humanité-incarnat et gloire dorée. La chair de Jésus incarne, par son sang, le tout-précieux Verbe divin. Mais ces deux éléments définissent en même temps les constituants matériels, les deux substances-mères de l'image en son épaisseur : la feuille d'or, d'une part, et l'*assiette* d'autre part, c'est-à-dire l'apprêt rouge du fond, composé d'un organique mélange de blanc d'œuf et de bol d'Arménie (c'est une argile très tendre et onctueuse contenant un oxyde ferreux de couleur rouge). Ainsi, la gloire christique s'enlève-t-elle bien – et au sens le plus matériel du terme – sur fond incarnat d'humanité et de martyre. Au point qu'il suffirait d'agresser la surface (l'or) pour y produire un concret saignement d'argile (le fond). C'est d'ailleurs exactement ce que faisaient de nombreux peintres, au XIVème siècle, pour donner à voir, *dans l'épaisseur,* la plaie christique du côté. Opération qui, d'une certaine façon, imite aussi le déchirement du voile[191]. »

Les couleurs ici ne font pas que signifier la matière (pour le rouge) et la lumière (pour l'or), elles les incarnent. En les incarnant, elles portent ontologiquement en elles les enjeux de la scène représentée et, plus largement, du prodige à l'origine de la foi chrétienne : la venue du divin dans la matière. Le rouge agit ici comme un phénomène tangible qui ne se contente pas de faire signe vers la notion de matérialité mais qui l'incarne pleinement[192].

Georges Didi-Huberman nous remémore à ce titre la « surdétermination de la couleur rouge, dans les tableaux soucieux d'impliquer le paradigme de l'Incarnation[193]. » Le rouge, dans ce contexte, figure le sang et la chair apportés par la Vierge pour permettre au Verbe divin de se faire homme. Mais la participation de la couleur à la scène représentée ne s'arrête pas là et s'imbrique étroitement avec des enjeux palpables et non plus seulement figuratifs. En effet, le rouge en tant que pigment coloré, en tant que matière de peinture, est la condition concrète de l'existence de la représentation, de même que le sang et la chair sont les conditions de l'incarnation du Verbe :

---

[190] Maestro del Codice di San Giorgio, *Crucifixion*, XIVème siècle, Rome, Pinacothèque vaticane.
[191] Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007, p. 190-191.
[192] Par ailleurs, à l'issue de cette période qui fut l'âge d'or de la représentation des scènes d'Annonciation en peinture, le terme *incarnat* fit son apparition comme variation de rouge, un rouge mêlé d'une pointe de jaune. Il est intéressant de se rappeler qu'à cette époque – au début du XIVème siècle – dans le spectre coloré, on situait le jaune entre le rouge et le blanc [Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 147.]. L'incarnat témoignait alors d'une hybridation entre deux couleurs fortement connotées de valeurs exégétiques et affichait dans son nom même le produit de cette médiation.
[193] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1995, p. 355.

> « Si elle veut emplir l'âme dévote de la "mémoire du mystère de l'Incarnation", alors la figure peinte devra en quelque sorte *imiter le paradoxe* même qui constitue la visibilité du Verbe divin : elle devra tenter d'inclure en elle l'infigurable, d'inclure en son lieu l'incirconscriptible, d'inclure en sa visibilité l'invisible, et d'inclure en sa *storia* l'inénarrable[194]. »

Par ailleurs, la dialectique blanc/rouge participe structurellement de la « fabrication du visible » dans la technique de l'icône, ainsi que le rappelle Marie-José Mondzain dans son essai intitulé *Le Commerce des regards*. Le blanc de la toile est condition d'existence du visible dans la mesure où le support accueille la peinture. La toile est un voile et sa teinte blanche renvoie à la candeur virginale. La peinture vaut pour le sang et la chair du Christ, la couleur est alors essentiellement rouge. Le blanc intervient à nouveau, sur la toile couverte de pigments, formant une troisième couche ; il n'est alors plus envisagé comme un blanc matériel ainsi qu'il l'est sur le support mais comme un blanc immatériel : celui de la lumière. Les deux strates blanches constituent les conditions d'existence et de visibilité de l'image[195].

En outre, l'auteur précise que le blanc dans la Bible est la couleur de l'habit des lépreux. A l'instar de la lépreuse guérie par le Christ, le blanc doit être racheté. Le travail de la couleur-matière opère suivant le modèle de la passion du Christ : le divin s'incarnant dans la chair offerte en sacrifice au nom de la rédemption de l'humanité. Il ressort de la symbolique attachée à chaque étape du processus de fabrication des icônes que l'articulation rouge/blanc, matière/lumière porte en elle, dans la mesure où elle permet le passage de l'invisible au visible, tout un dogme : celui de la rédemption assurée par l'incarnation.

---

[194] Idem, p. 57-58.

[195] « Cette introduction violente du sang christique qui contient toutes les couleurs de la vie, qui ouvre à tout le chromatisme de la grâce iconique, ne va pas sans un renversement symétrique de la situation du blanc. Le blanc sur la peau dans la Bible est du côté de la lèpre et de la mort. Signe de l'impureté, le blanc n'a rien de la couleur que lui conférera l'art de l'icône. Sur la peau le blanc est une tache qui nécessite la purification. Dans le monde chrétien, le lexique de la blancheur se déploiera sur le double registre de la pureté du miroir et de la candeur de la résurrection. Dans la technique de l'icône, la distinction des blancs est éclairante. La planche qui sert de support est recouverte d'une toile fine, voile qui adhère à la planche comme une pellicule épidermique. Le plan iconique n'est pas constitué par ce seul voile ; il faut que la surface à peindre soit blanche et parfaitement lisse. […] La composition du lieu qui va recueillir l'image proprement dite a bien la pureté virginale du voile matriciel inviolable. Cette page blanche où vient s'inscrire l'histoire va pouvoir recevoir le trait qui figure (*graphê*) à l'image de l'Ecriture (*graphê*). En gravant dans la planche les traits d'une figure, l'iconographe exerce l'écriture d'ombre (en noir) qui attend la carnation chromatique qui célèbre l'incarnation et la rédemption de la chair. La grâce de la couleur (*charis tôn chrômatôn*) recouvre la totalité du plan dont la primitive blancheur ainsi que le dessin s'effacent et disparaissent pour accueillir l'image rédimée. C'est alors qu'intervient à nouveau le blanc, mais ce n'est plus celui de la candeur du plan matriciel, c'est celui de l'éclat de la lumière sur le visage. Ce blanc vient comme l'or produire la lumière de la transfiguration […] Entre la blancheur du support et l'éclat de la résurrection, toutes les sanglantes bigarrures de la chair ont fait l'objet d'une passion iconographique qui prend pour seul modèle la passion du Christ. Tel est le programme de la fabrication du visible qui se donne pour tâche de venir à bout de l'impureté de la lèpre et du sang. L'image iconique est bien le lieu de l'incarnation […] La fabrique de l'image est la mise en pratique de la rédemption du visible et des promesses de résurrection. » Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2003, p. 67-68.

Blanc sur rouge dans l'exemple de la *Crucifixion* de la Pinacothèque de Rome ou rouge sur blanc dans la pratique de l'icône, ces deux couleurs associées attirent notre attention quant à des notions qui se trouvent en jeu dans le film des frères Dardenne qui nous intéresse. En effet, le récit du *Silence de Lorna* nous conduit vers le fantasme d'une conception et ce désir (qui confine au délire) se trouve intrinsèquement lié à une faute que seule une incarnation semble à même, si ce n'est de réparer, tout du moins, d'apaiser. Gardons toutefois à l'esprit que l'incarnation et la rédemption se jouent dans la narration du film sur un mode profane : celui d'une conception et d'une volonté de réparation. Cependant, la prégnance de la dialectique blanc/rouge les tire du côté de la tradition de la mise en image de l'épisode charnière des saintes écritures chrétienne.

Dans l'exemple qui nous occupe, *Le Silence de Lorna*, la couleur rouge, attachée aux vêtements de l'héroïne, revient avec insistance tout au long du film. Dans un récit tournant autour de mariages blancs, nous sommes en droit de nous demander si le rouge ne peut pas être interprété comme en opposition à un système d'unions fictives dans lequel tout se monnaie, jusqu'à la tentative de Lorna d'aider son pseudo-époux à sortir de la toxicomanie. Le blanc dans ce film est autant celui du mariage en question que le blanc de la blouse de l'infirmière qui prend en charge Lorna dans la dernière partie du film. Bien que le premier soit conceptuel et le second matériel, ils renvoient tous deux à la stérilité. Il s'agit d'un blanc hygiénique, celui de la propreté, de l'asepsie en milieu hospitalier autant que de l'infertilité d'un mariage qui ne doit pas être consommé. En réaction, ce rouge qu'affiche Lorna à la surface de son corps ne contredirait-il pas le caractère « blanc » du mariage ? Viendrait-il manifester que le mariage a bien été consommé et, à défaut de la conception d'un enfant, serait-il le signe tangible de l'union de deux corps ?

Le blanc s'annonce ici comme la couleur du néant ; le film lui confère alors une connotation négative que l'Occident chrétien ne lui attribue guère depuis le blanc du vêtement des lépreux que nous remémore Marie-José Mondzain à propos de la rédemption des couleurs en acte dans la pratique de l'icône. Le rouge, quant à lui, nous apparaît dans son acception la plus positive : il s'agirait du rouge de l'incarnation, celui d'un sang reversé au service d'un enfantement qui viendrait réparer, autant que faire se peut, une faute. Nous postulons que ce bon rouge viendrait infirmer le blanc stérile du mariage factice et monnayé. Il donnerait visuellement « corps » à une union qui a effectivement eu lieu.

Or, dans ce film, le rouge ne renvoie pas à l'incarnation, il ne fait pas signe vers une grossesse, puisque de grossesse il n'y a point. Il ne peut faire signe que vers lui-même, en lui-

même, vers ses propriétés matérielles – lesquelles ont été fixées par l'exégèse biblique et mises en œuvre dans les représentations de l'Incarnation. Nous considérons, à l'aune de ce système de significations, que rouge dont se couvre Lorna avec une ostentation croissante manifesterait son désir d'enfant tout autant qu'il incarnerait ce désir viscéral. L'enfant qui prend chair n'est pas à l'intérieur de son corps, en revanche, la couleur rouge liée de manière symbolique et iconique à la notion d'incarnation recouvre la jeune femme tout entière.

Si la couleur rouge fait signe pour un œil analytique, c'est qu'elle revient à de multiples occurrences tout au long du film et semble à chaque fois entériner un peu plus la volonté de Lorna de s'extraire du système « blanc » dans lequel elle est enfermée. Plus qu'un écho à la narration, la couleur semble structurer le récit de manière esthétique. A ce propos, Georges Didi-Huberman pointe un système structurant à l'œuvre dans différentes fresques réalisées par Fra Angelico au couvent San Marco à travers la couleur rouge qui agit en se déplaçant d'une scène à l'autre[196].

A l'instar de la couleur rouge (« *rossa* ») sous le pinceau de Fra Angelico, le rouge dans *Le silence de Lorna* ne pourrait-il agir en se déplaçant d'une œuvre à l'autre à l'intérieur d'un corpus organisé autour de préoccupations communes d'une part (des peintures d'Annonciation au film), et au sein de la filmographie des frères Dardenne (depuis *Le Silence de Lorna* jusqu'au *Gamin au vélo*) d'autre part ? Bien que la couleur en peinture ne relève pas de la même matérialité que la couleur au cinéma et suivant la thèse que développe Jacques Aumont dans *L'œil interminable* selon laquelle il n'y a pas d'équivalences de nature entre le cinéma et la peinture, demeure néanmoins une préoccupation commune à ces deux médiums pour la figuration. Par ailleurs, la symbolique d'une couleur outrepasse son support.

C'est ici que les systèmes chromatiques établis par l'Occident chrétien s'avèrent opérant pour notre analyse. En effet, le blanc a été opposé au rouge jusque peu après l'an mil, puis, à

[196] « S'il y a une pensée propre aux images, c'est bien la pensée associative, *translata*, la pensée qui se structure en se déplaçant. Pour représenter des fleurs dans un champ, Fra Angelico a choisi de ne produire que des *stigmata*, c'est-à-dire de simples marques, des traces de couleur rouge ; or, ces traces, disposées en séries, ont en quelques sortes jeté un pont entre deux ordres de pensée tout à fait hétérogènes (mais théologiquement articulables) : un champ printanier d'une part, et d'autre part, le corps du Christ "orné" de ses plaies, de ses *stigmata*. C'est ce qui se nomme en toute rigueur, un travail de la *figurabilité*. L'image, inapte – ou plutôt insensible – à la stricte pensée logique, tire de cette insensibilité même toute sa force signifiante. Il n'est que de voir, dans la fresque d'Angelico [*Noli me Tangere* du Couvent San Marco], combien un seul élément matériel – cette fameuse couleur *rossa* – peut fonctionner sur toute la surface de l'œuvre comme un opérateur privilégié de déplacements et de structuration du sens : ce rouge nous parle du péché dans la robe de Marie-Madeleine ; mais il est aussi, en face d'elle, le lieu même de la souffrance du Christ, le stigmate ; il revient donc chez Madeleine sous l'espèce, *convertie*, de la compassion ; il se dissémine en fleurs de printemps, comme un emblème de la Passion, mais aussi bien de la Résurrection ; il se déplace sans cesse entre la chair et l'homme [...] et la gloire de la chair ressuscitée du Christ. » Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 39-40.

partir du milieu du XIIème siècle, le bleu a pris la place du blanc comme couleur antithétique du rouge. Avant l'arrivée du bleu, le rouge était considéré comme la couleur absolue. Le bleu est son premier concurrent coloré, introduisant ainsi la notion d'altérité et non plus de complémentarité (noir-ombre, rouge-couleur, blanc-lumière). Cette altérité qui ressort de l'analyse du système chromatique dans *Le Gamin au vélo* structure le rapport à autrui dans le film en question. Nous allons ainsi nous intéresser, à l'issue de l'analyse du réseau de sens tramé par la couleur dans *Le Silence de Lorna* puis de la puissance structurante des couleurs dans *Le Gamin au vélo,* au changement de paradigme des systèmes chromatiques qui se trouve articulé d'un film à l'autre.

Le Silence de Lorna

L'incarnation n'a pas eu lieu

> « Ce qui se "médiatise" entre le blanc et le rouge [...] peut être nommé le temps du mystère [...], l'incarnation du Verbe[197]. »

L'intrigue du *Silence de Lorna* tourne autour du mariage blanc. L'enjeu du film est, pour la protagoniste, de rompre un premier mariage blanc afin de pouvoir en conclure un second. Comme un contrepoint au blanc conceptuel du mariage fictif, s'impose sur l'écran de manière récurrente la couleur rouge, bien matérielle, du vêtement de Lorna. La jeune femme apparaît systématiquement vêtue d'au moins une pièce rouge, jusqu'à la séquence finale où elle en est couverte de pied en cap (fig. 34 à 38.). Le rouge, couleur qui contraste nettement avec les teintes ternes de l'environnement que filment les frères Dardenne, revient tout au long du film de manière quasi-obsessionnelle. Au fil de ses occurrences, le vêtement rouge apparaît davantage pour ses propriétés colorées que pour sa fonction pratique. La couleur semble ainsi se réifier au point que l'esthétique du *Silence de Lorna* finit dominée par le rouge.

Si la première justification à la récurrence du rouge dans le film consiste à le penser comme une mise en image du combat de l'héroïne contre le système du mariage blanc, cette interprétation semble insuffisante. En outre, dans la narration, Lorna parvient à rompre son engagement envers son futur époux et envers ses souteneurs, et pourtant, c'est dans la séquence finale, une fois libérée de ce système, qu'elle apparaît, plus que jamais, tout de rouge vêtue. Serait-ce le rouge de sa liberté, de sa victoire sur le mariage blanc ? L'interprétation purement symbolique ne semble pas totalement satisfaisante.

Afin de déterminer la nature, la signification et la fonction de ce rouge, il convient d'exposer un peu plus en détails le récit du film. Au début de l'intrigue, Lorna, jeune femme albanaise, vit avec Claudy, un jeune toxicomane avec lequel elle a conclu un mariage blanc afin d'obtenir la nationalité belge. Une fois sa naturalisation acquise, il est convenu que ses souteneurs assassinent Claudy – ils comptent profiter de son addiction à la drogue pour faire croire à une overdose – afin que Lorna, libre et belge, puisse épouser un Russe à qui elle transmettra sa citoyenneté. Or, Claudy s'accroche à la vie. Il se lance dans une tentative de désintoxication. Lorna, extrêmement réticente à se faire complice du meurtre de son époux,

[197] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1995, p. 265.

demande alors le divorce. Cependant, ses souteneurs jugent la procédure trop longue. Un soir que Claudy est sur le point de replonger dans la drogue, afin de le retenir captif dans leur appartement et l'empêcher de sortir acheter sa dose, Lorna s'offre à lui (fig. 39.), rompant ainsi le pacte de non-consommation du mariage blanc. Dans la séquence suivante, elle est veuve.

Si elle est parvenue à sauver Claudy d'une rechute, Lorna est demeurée impuissante à le protéger de l'overdose planifiée par ses souteneurs. Quelques semaines plus tard, elle développe des symptômes qui lui laissent penser qu'elle est enceinte. A la suite d'un malaise, une consultation médiale vient infirmer sa grossesse. Toutefois, Lorna s'accroche à la certitude d'attendre un enfant de Claudy. Elle rompt alors son union avec son petit-ami, ainsi que son second mariage blanc programmé et son asservissement à ses souteneurs. Se sentant menacée et voulant par-dessus tout préserver la vie de son bébé, elle finit, dans la séquence qui clôt le film, par s'enfuir dans les bois et se réfugier dans une cabane abandonnée.

La seconde partie du film consiste pour Lorna à affirmer le caractère non-fictif de son mariage avec Claudy, à perpétuer leur union par la conception d'un enfant. Le bébé qu'elle fantasme viendrait invalider le caractère blanc du mariage en lui donnant corps. C'est ici que le rouge fait sens. D'une part, le rouge matériel du vêtement s'oppose au blanc conceptuel du mariage fictif. En outre, le rouge est la couleur du sang, la couleur de la chair. Le rouge du *Silence de Lorna* nous apparaît comme la matérialisation de son désir d'enfant : Lorna appelle de ses vœux une conception afin de réparer, en assurant une descendance à feu son époux, le crime de sang qu'elle n'a pu empêcher.

Certes, la symbolique du rouge peut en faire le contraire du blanc, mais cette opposition, bien qu'elle ait eu cours dans nos sociétés occidentales durant plus d'un millénaire[198], demeure une opposition conventionnelle. Il semble que ce qui articule dos à dos le blanc et le rouge dans le film relève davantage de considérations matérielles, tangibles. Le blanc du mariage serait associé au caractère fictif de celui-ci tandis que le rouge serait l'affirmation de la consommation du mariage qui se matérialiserait par la conception d'un enfant.

L'union réalisée dans le mariage consommé prend chair, s'incarne avec l'enfant conçu. Or, Lorna n'est pas réellement enceinte, sa grossesse est fantasmée. Où donc la matérialisation de son union avec Claudy peut-elle alors prendre corps, se faire chair ? Partout dans le rouge,

[198] « A Rome, c'est au blanc que le rouge est le plus souvent associé. Il en est à la fois le rival et l'opposé, et il en sera ainsi pendant de longs siècles. En Occident, de l'Antiquité Romaine jusqu'aux lendemains de l'an mille, le véritable contraire du blanc n'est pas tant le noir que le rouge. » Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2016, p. 52.

avancerions-nous. L'incarnation ne se fait pas à l'intérieur du corps de Lorna mais son désir se manifeste partout au-dehors dans ce rouge qui la recouvre tout entière.

Après son premier malaise, Lorna consulte un médecin. Elle se croit enceinte et veut alors avorter. Elle renonce aussitôt à cette issue et s'enfuit du cabinet médical. La première question qui lui est posée porte sur la durée de son aménorrhée. La jeune femme n'a pas eu ses règles depuis un mois et demi, apprend-elle au praticien. Elle n'a pas saigné depuis son union physique avec Claudy. Le sang n'a pas coulé, le rouge fait défaut. Et pourtant, ce sang n'a pas été reversé au bénéfice d'un enfant à naître, nous le saurons quelques séquences plus loin. Nous pouvons alors considérer que ce sang s'est transmuté : de l'intérieur du corps de Lorna, il serait venu envahir l'extérieur.

Lorna apprend peu de temps après, de la bouche d'une infirmière en blouse blanche (fig. 40.), qu'elle n'est pas enceinte. Cette annonce peut être lue comme une réversion de l'épisode biblique de l'Annonciation. Dans cette scène capitale de la tradition chrétienne, l'archange Gabriel descend sur terre afin d'annoncer à Marie qu'elle a été élue par le Seigneur pour porter son enfant qui sera à la fois humain et divin et aura pour fonction et pour tâche de racheter les péchés de l'humanité. L'Annonciation, racontée de manière très brève dans les quatre évangiles de Mathieu, Marc, Luc et Jean, occupe cependant une grande place dans les évangiles apocryphes et plus encore dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine. Enfin et surtout, cette scène devient un sujet prédominant dans la peinture religieuse de la Renaissance italienne dans la mesure où son enjeu, la venue du divin dans l'humain, de l'incommensurable dans la mesure, de l'invisible dans le visible, entre en résonnance avec les préoccupations de représentation des artistes de l'époque telles que théorisées par Leon Batista Alberti dans son traité *De Pictura* de 1435.

Le tour de force des représentations de l'Annonciation est de figurer l'infigurable, c'est-à-dire, le moment de l'Incarnation. Les artistes développent tout un système iconographique constitué de déplacements formels : l'incarnation de l'enfant Jésus dans le ventre de la mère est alors figurée de manière métaphorique par une fleur dans un vase[199], par une plaque de marbre[200] (les veines de la pierre renvoyant ici au sang que Marie apporte dans le processus de l'Incarnation), et même par un escargot[201] (les Italiens du XIVème siècle croyaient le gastéropode

[199] Simone Martini, *Annonciation et deux Saints*, 1333, Musée des Offices de Florence.
[200] Pierro della Francesca, *Polyptique de Pérouse*, 1470, galerie nationale d'Ombrie, Pérouse.
[201] Francesco del Cossa, *Annonciation*, vers 1470, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

fécondé par la rosée, renvoyant par là même à l'ensemencement divin de la Vierge[202]). Par ailleurs, la couleur rouge, attachée à la matérialité de la peinture qui lui donne corps, joue un rôle majeur dans cette figuration.

Dans le cadre de l'Annonciation biblique, le sang de Marie n'a pas coulé, elle est demeurée vierge. Or, il est entendu que la participation de Marie à la conception du fils de Dieu est charnelle dans la mesure où elle apporte la part matérielle nécessaire à l'incarnation du divin. L'incarnation divine est la rencontre de l'immatériel divin et de la chair de l'humain. Cet apport du sang (le sang de la vie et non le sang de la rupture de l'hymen) et de la chair par Marie n'est pas figurable tel quel sur la toile puisque cette opération a lieu à l'intérieur du corps, dans un espace caché, non représentable. Or, ce sang et cette chair indispensables à la conception de l'homme-Dieu se trouvent figurés de manière omniprésente sur les représentations picturales de la scène par le biais de la couleur rouge d'au moins une pièce du vêtement de la Vierge[203].

Nous avons retenu le bleu marial – celui de la lumière divine opposée à la lumière terrestre blanche dans la symbolique de l'Occident chrétien depuis le XIIIème siècle – et le blanc de la virginité inviolée comme couleurs constitutives de Marie. Or, le rouge est bien présent dans son habillement. Mentionnons pour exemple l'*Incarnation du Christ*, huile sur bois exécutée par Piero di Cosimo dans les années 1500 (exposée à la Galerie des Offices de Florence) où le peintre florentin représente une Vierge au ventre déjà bien rebondi – la scène de l'Annonciation étant reléguée en bas-relief ornemental du piédestal sur lequel la Vierge se dresse – vêtue d'une robe rouge dont les nuances chromatiques et les plis soulignent les rondeurs de la maternité à l'œuvre.

Dans ses *Histoires de peinture*, Daniel Arasse attire notre attention sur un autre tissu rouge, ce n'est pas cette fois celui du vêtement de Marie mais un rideau en arrière-plan, figuré par Fra Angelico dans son Annonciation de 1434 exposée au musée diocésain de Cortone. L'historien de l'art et iconographe analyse le motif en ces termes :

> « J'avais évoqué le rideau rouge au centre géométrique du tableau sur lequel vient s'inscrire à plat l'auréole d'or ciselée de Gabriel comme figure de l'infini

[202] Voir Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot », in : *On n'y voit rien*, Denoël, Paris, 2000. Dans cette analyse, l'iconographe livre en dernier lieu une toute autre interprétation de la présence du gastéropode sur la surface peinte.
[203] Citons pour exemple les Annonciations de Simone Martini (1333, Musée des Offices de Florence), d'Ambrogio Lorenzetti (1344, Pinacothèque nationale de Sienne), Fra Angelico (1433-34, Musée diocésain de Cortone), de Domeneco Veneziano (vers 1445, Fitzwilliam Museum, Cambridge), de Girolamo da Cremona (vers 1468-74, Pinacothèque nationale de Sienne), de Pierro della Francesca (1470, Galerie nationale d'Ombrie, Pérouse), de Francesco del Cossa (vers 1470, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde), de Leonardo da Vinci (1470-1478, Musée des Offices de Florence), de Carlo Crivelli (1484, National Gallery, Londres), de Sandro Botticelli (1489-1490, Musée des Offices de Florence), Andrea del Sarto (1525, Galerie Palatine de Florence), etc.

> puisque l'or, et l'auréole d'or en particulier, est la figure de l'infigurable qui est la divinité elle-même. Le rouge est une figure du sang de la Vierge qui donne la matière, Dieu donnant la forme, selon la théorie aristotélicienne de la procréation. L'homme, son sperme, donne la forme, et la femme donne la matière et la matrice, opinion extrêmement répandue et absolument partagée par tout le XVème siècle. […] revenons à la question du sang de la Vierge, qui […] a été un des grands débats de la fin du Moyen Âge, les franciscains et les dominicains étant radicalement opposés sur le sujet. La problématique, la voici : pour qu'une femme soit fertile, il faut qu'elle ait ses règles, mais une femme réglée porte la trace du péché, puisque les règles et la fertilité d'Eve sont la conséquence du péché […] Mais si la Vierge est fertile, c'est qu'elle a ses règles, donc qu'elle est impure. Or, elle a été choisie entre toutes les femmes à cause de sa pureté, et la naissance du Christ, son fils Jésus, est un mystère, non un miracle puisqu'il est entièrement homme et entièrement Dieu, donc entièrement pur, sans faute. Mais si Marie est entièrement pure, elle n'a pas à avoir ses règles, celles-ci étant la marque de l'impureté, cependant si elle n'a pas de règles, elle n'est pas fertile…[204] »

Daniel Arasse envisage ce rideau rouge comme un déplacement figuratif du sang de la Vierge. Nous pouvons, à sa suite, poursuivre son analyse : Fra Angelico, moine dominicain opposé au dogme franciscain de l'Immaculée Conception, souligne la dimension humaine de la Vierge en faisant figurer ce rideau rouge (sang) dans l'espace de sa représentation. En outre, la présence du motif peut également soutenir une interprétation allant dans le sens de l'Immaculée Conception : puisque le sang ne peut pas être dans la Vierge (elle a été conçue sans tache, elle conçoit à son tour l'Enfant-Dieu sans perdre une goutte de sang), mais parce qu'il faut cependant que Marie apporte sa part matérielle à la conception, le sang est relégué ailleurs : dans cette tenture rouge. Ces deux lectures ne s'excluent pas l'une l'autre pour autant. Le rouge du rideau serait ici à la fois la figuration de l'humanité de Marie et un déplacement hors de son corps du sang nécessaire à la conception. C'est également à son endroit que le peintre situe la rencontre de l'humain et du divin (l'auréole d'or sur le pan de peinture rouge) qui donne lieu à l'incarnation de l'Enfant-Dieu. Notons que dans un autre chapitre de ses *Histoires de peinture,* Daniel Arasse présente le rideau rouge en ces termes : « Je pense donc que ce rideau rouge au cœur géométrique du tableau, c'est le sang de la Vierge qui va donner matière au corps du Christ, à l'incommensurable figuré par l'auréole d'or[205]. » Ici, il n'est pas question de figuration mais d'analogie directe, d'équivalence : le rideau *est* le sang.

Dans ces représentations, le rouge est figuration, extériorisation, déplacement de l'Incarnation. Or, dans *Le Silence de Lorna*, le rouge ne peut pas renvoyer à l'incarnation

[204] Daniel Arasse, « Secrets de peintres », in : *Histoires de peinture*, Gallimard, Paris, 2006, p. 111-112.
[205] Daniel Arasse, « La Vierge échappe à toute mesure », idem, p. 97.

puisqu'aucun enfantement n'a eu lieu au sein de Lorna. Il ne peut pas être un symptôme, une manifestation visible d'un phénomène caché.

« Les couleurs dans le christianisme sont chargées de strates successives de significations symboliques[206] », écrit Jacques Aumont dans son *Introduction à la couleur*. A ce titre, le rouge de Lorna nous apparaît comme une reprise de toute la charge sémantique investie par l'héritage chrétien à l'endroit de la couleur rouge. Le rouge ne figurerait pas l'incarnation, il l'invoquerait : le corps de Lorna se recouvre de la couleur rouge comme un appel à cette incarnation qui lui fait défaut.

Dans son carnet de notes, Luc Dardenne se demandait déjà, en 1993, « Comment "hériter" des significations de nos lectures bibliques d'enfance alors que Dieu ne s'y trouve plus ?[207] » Dans *Le Silence de Lorna*, le ventre est vide, aucune conception n'a eu lieu. Toutefois, l'esthétique du film, par le biais des vêtements rouges de la protagoniste, est envahie par une couleur à forte connotation biblique : le rouge du sang versé au bénéfice de l'Incarnation divine, le rouge du sacrifice pour racheter les péchés de l'humanité, le rouge de la Caritas ou encore celui des flammes expiatoires. Or, aucun enfantement ne vient réparer la faute ni combler la solitude de Lorna. Le vide règne : absence d'enfant, absence de secours, absence de miracle, absence de Dieu. Et pourtant, abonde dans l'œuvre des frères Dardenne une couleur chargée de valeurs bibliques liées à l'Incarnation.

Par ailleurs, s'il n'existe pas de commune mesure avec le rachat des péchés de l'humanité par le sacrifice christique, la question de la rédemption est bien présente, à sa petite échelle, dans *Le Silence de Lorna*. Il semble que Lorna s'accroche à l'idée de ce bébé, fruit de son union avec feu son époux, pour lutter contre la disparition de celui-ci. La conception d'un enfant constituerait pour elle une sorte de perpétuation : une part de Claudy continuerait alors à vivre à travers sa progéniture. En donnant vie à l'enfant de Claudy, elle rachèterait peut-être son impuissance à avoir empêché son assassinat. L'enfant serait un moyen de rattraper son échec ainsi qu'une négation de la disparition de son mari. Il viendrait en quelque sorte réparer la mort du père puisqu'une part de Claudy se développerait au-delà de lui. De plus, l'enfant attesterait de l'union qui a eu lieu entre Lorna et Claudy, il confirmerait la consommation de leur mariage, il en serait le fruit, la preuve.

[206] Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : Des discours aux images*, Armand Colin, Paris, 2020, p. 47.
[207] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 19.

Outre la couleur rouge, le titre du film, *Le Silence de Lorna*, entre en résonnance avec un motif constitutif de l'Incarnation : la parole – et plus précisément, le Verbe. Dans l'épisode biblique de l'Annonciation, Marie est fécondée par la parole divine apportée par l'ange messager : l'Incarnation est l'union du Verbe et de la chair, l'un étant la part divine, l'autre la part humaine[208]. Si nous continuons à nous référer à la tradition picturale de la Renaissance italienne, le Verbe, bien qu'ontologiquement immatériel, est néanmoins présent matériellement sur la surface peinte[209]. Il est généralement représenté en lettres d'or afin de souligner sa nature divine.

Au regard du rôle fondamental que joue le Verbe dans l'Incarnation biblique, il semble légitime de se questionner sur le statut du « Silence » de Lorna. Qu'est-ce donc que ce silence qui donne son titre au film ? Est-ce le silence fautif de Lorna qui n'a pas prévenu Claudy du projet d'assassinat dont il fut la victime ? Est-ce le silence de celle qui n'a pas dénoncé le système des mariages blancs dont ses souteneurs l'ont faite complice ? Ces deux hypothèses paraissent plausibles mais pas totalement satisfaisantes. Si nous considérons le besoin impératif qu'a Lorna de s'accrocher à l'idée d'une conception qui viendrait donner corps à son union avec Claudy, il semblerait que le silence est à envisager en regard de l'enfantement. Si le Verbe biblique est ce qui se fait chair au moment de l'Incarnation, le silence pourrait être pour Lorna ce qui fait défaut à l'endroit de la grossesse. Le silence du titre pourrait renvoyer à ce qui manque à la jeune femme, cet échec de la conception. Il correspondrait à cette béance, à ce vide dans son ventre. A cet égard, il semble intéressant de souligner que le silence, tout comme le vide et la béance sont associés dans nos expressions langagières à la couleur blanche : ne parle-t-on pas de blanc pour signifier un silence dans une conversation ou un vide entre deux pleins ?

Nous pouvons revenir ici à l'étude livrée par Marie-José Mondzain sur les conditions de visibilité de l'invisible. Elle remarque qu'Aristote, dans son traité *De l'Âme*, associe son concept du diaphane (c'est-à-dire la condition de la perception sensible et intelligible des images par l'œil – puis l'esprit – assurée par le biais de la lumière[210]) au suspens du discours[211].

---

[208] Le Concile d'Ephèse en 431 proclame le dogme de la maternité divine qui reconnaît l'union du corps et du Verbe.

[209] Le Verbe figuré par des lettres d'or est visible notamment dans les Annonciations de Simone Martini (1333, Musée des Offices de Florence), Ambrogio Lorenzetti (1344, Pinacothèque nationale de Sienne) et Fra Angelico (1433-34, Musée diocésain de Cortone), pour ne citer que celles-ci.

[210] Nous livrons ici une définition très rapide et simplifiée à l'extrême du concept du diaphane aristotélicien dont l'exposition nécessiterait à elle seule plusieurs ouvrages. Voir à ce sujet : Anca Vasiliu, *Du diaphane*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997 et Eric Beauron, « Le Diaphane », in : *La lampe-tempête. Ce que l'œil voit, ce que le corps entend,* n°2, mars 2007.

[211] « [le] diaphane est présenté dans *De l'âme* dans un rapport tout à fait étonnant puisqu'il a à voir avec le suspens du discours. […] qu'est-ce que ce diaphane "objet innommé du discours" ? Ce point de passage qui va en puissance

Elle pointe l'articulation qu'organise le philosophe antique entre l'incolore capable de recevoir la couleur et l'insonore capable d'accueillir le son[212]. Il faut qu'il y ait du blanc pour qu'il y ait du visible, il faut du silence pour qu'il y ait de l'audible. Le fond blanc de l'icône devient alors le pendant du silence : cet « objet innomé du discours », condition d'existence de la parole. Or, la parole, dans le paradigme qui intéresse le passage de l'invisible au visible, n'est autre que le Verbe à l'œuvre dans l'Incarnation, la voix à l'origine de la naissance du visible.

Dans *Le Silence de Lorna*, le blanc – non pas celui conceptuel du mariage mais celui tangible de la blouse de l'infirmière – est porté par une femme qui vient faire à Lorna une anti-annonce. Autrement formulé, la femme en blanc vient dire qu'il n'y a rien à dire. Rien ne viendra se matérialiser. La voix, écrit Marie-José Mondzain, « a elle-même un modèle, celui de la fécondation de la matière matricielle par la voix annonciatrice[213] ». Ici, le silence peut apparaître comme la cause de la non-fécondation.

Nous pouvons rattacher ce défaut d'incarnation, de conception, à la thématique qui fonde l'unité du corpus de contes et récits par lesquels Marie-José Mondzain a étayé son étude sur le visible (en commençant par le mauvais regard du fils indigne sur son père dans l'épisode de l'ivresse de Noé). Tous ces apologues mettent en scène des personnages niant le fait de ne rien voir (autrement dit, faisant semblant de voir quelque chose lors même qu'il n'y a rien) et ce déni d'invisibilité est lié à leur statut d'enfants illégitimes[214]. Il y est question tour à tour de toiles (non) peintes et d'habits (non) tissés et brodés – le vêtement s'offre alors comme un équivalent de la surface en peinture dans la mesure où il peut constituer le support d'une image : le motif brodé. L'opprobre sera jeté sur ceux qui ne verront pas les prouesses déployées par l'artiste peintre ou tisserand dans l'exécution de ses figures et leur défaut de vision sera attribué à leur bâtardise. Cependant, dans chaque cas, il n'y aura rien à voir, ou plutôt, il y aura à voir qu'il n'y a rien.

---

des ténèbres à la couleur et en acte de l'incolore à la couleur ? […] Cet objet dont la nature est d'être tantôt ténèbres tantôt lumière, objet innommé du discours qu'il éclaire à son tour non point sur son contenu, mais sur la condition de possibilité de ses mouvements, milieu en puissance ou en acte qui rend possible la visibilité chromatique du monde. » Marie-José Mondzain, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2003, p. 153-154.

[212] « Ce qui reçoit la couleur, c'est l'incolore, ce qui reçoit le son, c'est l'insonore. » Aristote, *De l'âme*, II, 418b.

[213] « La voix authentifiante est iconique puisqu'elle fait l'objet d'une pratique scripturaire dans l'icône et qu'elle a elle-même un modèle, celui de la fécondation de la matière matricielle par la voix annonciatrice, puis par les autres voix qui prendront le relais déictique. […] L'annonciation pourrait se dire : "A bon entendeur salut !" La voix prend un pouvoir déictique que le mot n'avait pas. […] elle est acte énonciateur et annonciateur d'une opération en cours : l'incarnation, c'est-à-dire la gestation et la naissance du visible. Le Verbe se fait chair sans que la définition essentielle du Verbe soit celle de la chair, ni l'inverse. » Marie-José Mondzain, op. cit. p. 200-201.

[214] Voir annexe : « Peintres et tisserands de l'invisible », idem, p. 341-358.

Il semblerait que s'enracine dans ces contes et récits la cristallisation des enjeux à l'œuvre dans le film des frères Dardenne : un problème de filiation à l'endroit du père, la négation d'un rien, d'un « blanc » dans le visible. En outre, ainsi que le développe la philosophe des images tout au long de son essai, la dialectique de la filiation et de la visibilité s'ancre dans un épisode fondateur, celui de l'Incarnation : lorsque le Verbe divin se fait chair, l'invisible entre dans le visible.

Dans la forêt noire

Dans la séquence finale, Lorna se sauve à travers bois (fig. 41.) et se réfugie dans une cabane (fig. 42.) isolée afin d'échapper à ses souteneurs et de protéger « son enfant ». Ce dénouement fait écho à la légende médiévale de Geneviève de Brabant[215], femme accusée à tort d'adultère qui, pour échapper à une mise à mort programmée, s'enfuit et survit en pleine forêt avec son nouveau-né grâce au lait et aux soins d'une biche.

Or, la relation qui unit la forêt aux jeunes mères en proie au désarroi ne se limite pas à cette légende. De manière bien plus pragmatique, la forêt est un refuge pour les marginaux et les proscrits. C'est aussi suivant cette logique que des femmes rejetées par la société pour avoir enfanté hors-mariage se rendaient en forêt afin d'abandonner leur nouveau-né. Cette pratique a fini par se ritualiser et se codifier. L'historienne Andrée Corvol, dans un épisode de la *Série documentaire* sur France Culture intitulée « Des arbres et des hommes », évoque les « arbres à enfants ». Elle explique :

> « Ce sont des arbres qui ont des positions particulières, qui sont à l'intersection de deux paroisses ou bien à un carrefour. Ils ont été conservés en raison de leur position géographique. Par exemple, les "arbres à femmes", qui sont des arbres sur des carrefours. Il y avait deux techniques quand on était fille-mère : soit on supprimait l'enfant à la naissance [...] ou alors, ayant peur de la damnation, on abandonnait l'enfant. Et là, il y avait deux techniques, soit on l'abandonnait en forêt, en général sur un bord de fossé, soit on l'abandonnait à un arbre carrefour, en se disant qu'il y aurait un passant, ou plutôt une passante, qui peut-être n'aurait pas d'enfant ou, en tous les cas qui serait attendrie, et qui récupérerait cet enfant. Régulièrement il y avait des religieuses de couvent qui passaient pour voir s'il y avait des enfants abandonnés dans les parages. Et progressivement, ces "arbres à femmes" sont devenus des "arbres à enfants"

[215] Première source recensée : *Geneviève de Brabant*, Matthias Emmich, 1472, trad. fr. Emile de la Bédollierre, 1841.

> dans la mesure où des femmes qui voulaient être grosses mais qui ne pouvaient pas l'être allaient prier à cet arbre-là[216]. »

L'arbre au pied duquel on abandonnait son enfant est devenu un arbre pourvoyeur d'enfants. Attaché à la notion de généalogie, l'arbre participe ici rituellement du processus d'enfantement. La forêt, espace marginal investi de croyances primitives, est le lieu où s'accomplissent les rituels et les incantations qui vont à l'encontre de la foi institutionnalisée ou de la rationalité de la vie civilisée.

L'arbre à enfants trouve certes ses origines concrètes dans le phénomène bien réel des « arbres à femmes », cependant, les qualités propitiatoires qu'on lui accorde résonnent avec une superstition médiévale dont Bertrand Hell fait mention dans son ouvrage *Sang noir : chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*. Il s'agit d'une légende selon laquelle les forêts seraient peuplées de créatures surnaturelles dotées de pouvoirs fertilisants et capables de féconder les femmes qui s'aventureraient dans leur habitat.

> « Il est [dans la tradition orale européenne] question d'une entité invisible de sexe mâle séjournant dans le monde sauvage laquelle, tel le "Foitteur" des légendes normandes, n'hésiterait pas à féconder les femmes égarées en forêt. Cette croyance populaire devient quelque temps une grave question théologique savamment débattue. De saint Augustin à Guillaume d'Auvergne, les autorités cléricales du Moyen Âge s'interrogent sur le pouvoir fécondant des "sylvains", "faunes" et autres créatures surnaturelles qui rôdent dans les bois. Personne ne doute au XIIIème siècle de la réalité des étreintes sauvages, et on partage la conviction du moine Céraire de Heisterbach quant à l'origine des Huns, ces effroyables barbares venus de l'Est : ils sont les descendants de femmes répudiées par les Goths en raison de leur laideur, lesquelles, errant en forêt, y furent fécondées par des incubes à corps de bête sylvestre[217]. »

Le désir d'enfant de Lorna renoue avec les traditions ancestrales cristallisées à l'endroit de la forêt en général et de l'arbre en particulier. Selon ces croyances, la forêt est habitée par des forces fertilisantes, elle est un lieu propice à la fécondation ou, à défaut, à l'apparition providentielle d'un enfant.

La forêt est également, depuis Artémis, le territoire des vierges-mères nourricières. Bertrand Hell nous rappelle le mythe arcadien de Callisto, la nymphe des bois chasseresse :

> « Cette vierge succomba à l'ardeur amoureuse de Zeus, dont un enfant naquit. Le châtiment d'Artémis ne tarda pas ; Callisto fut changée en ourse et occise

[216] France Culture, *La série documentaire*, « Des arbres et des hommes, (2/4) L'arbre à loques guérisseur », 4 décembre 2018.
[217] Bertrand Hell, *Sang noir : chasse, forêt et mythe de l'homme sauvage en Europe*, L'Oeil d'Or, Paris, 2012, p. 292.

> d'une flèche. Mais pour lui permettre d'élever son fils Arcas […], Zeus lui redonna la vie et sa virginité en la transformant en constellation[218]. »

La constellation en question n'est autre que la Grande Ourse qui s'attache, dans la tradition mythique primitive, à un récit articulant déjà mères-nourricières et créatures sylvestres :

> « […] les constellations de la Grande Ourse et de la Petite Ourse représentent les deux nourrices de Zeus qui furent transformées en étoiles. Ce prodige découle de la lutte entre Chronos [sic.] et Zeus. Soucieux de les protéger de la fureur sanguinaire du dieu omophage (et donc d'assurer sa propre croissance), le dieu olympien, encore enfant, métamorphose ses nourrices et les cache dans le ciel. […] La Grande Ourse incarne la femme-mère, celle qui accouche, qui nourrit de son lait et qui protège les enfants en bas-âge[219]. »

Ces deux récits cristallisent dans l'ourse, créature sylvestre, les notions de maternité et de protection. En outre, ces femmes sont mères ou ont charge d'enfant selon des processus qui portent en germe le concept d'immaculée conception : les nourrices sont mères sans avoir enfanté, tandis que la nymphe Callisto retrouve sa virginité. Ces vierges-mères peuvent être considérées comme les avatars de la Vierge Marie, celle qui a conçu un enfant hors de toute union charnelle. Aussi, les sources archaïques de la Vierge renvoient à des créatures sylvestres et célestes tout à la fois. Dans la forêt, Lorna, qui a connu l'union charnelle mais n'a pas conçu d'enfant lors de cette union, se retrouve sous la protection de ces créatures qui veillent sur les enfants en bas-âge pour leur permettre de grandir. Peut-être également pouvons-nous interpréter l'inscription du personnage en ces lieux comme un appel à l'effet propitiatoire de ces vierges-mères qui peuplent les bois.

Par ailleurs, le mythe originel met en scène une figure masculine menaçante en la personne du dieu Kronos dont Zeus protège ses nourrices (afin qu'elles le protègent à leur tour) en les métamorphosant en ourses célestes. L'ourse céleste a le pouvoir d'échapper aux chasseurs et autres mâles dévorateurs ainsi que Bertrand Hell en explique la cause astrologique :

> « La Grande Ourse jamais ne bascule dans l'horizon, […] elle pivote autour du Pôle Nord céleste. […] Le bain dans l'océan évoqué par de nombreux auteurs anciens revêt une signification métaphorique particulière. […] Océanos symbolise le pouvoir mâle de fécondation et de paternité universelle. Derrière le motif du refus de l'union sexuelle transparaît l'idée de la féminité

[218] Idem, p. 235.
[219] Idem.

> ontologique. L'Ourse céleste est une vierge que nul chasseur mâle ne saurait mettre à terre[220]. »

En forêt, Lorna ne cherche pas à échapper à d'éventuels assaut sexuels de la part de ses souteneurs qui la traquent, toutefois, ceux-ci représentent une menace pour son enfant fantasmé. Elle fuit la négation de sa grossesse imaginaire qu'ils portent avec eux. Ils veulent « tuer » la mère en puissance – et en rêve – qui se trouve en Lorna. Au cœur des bois, il nous apparaît que Lorna s'inscrit sous le patronage de créatures complexes : mères protectrices et nourricières d'une part, vierges insoumises aux ardeurs masculines d'autre part – ces ardeurs sexuelles mâles se trouvant symbolisées dans la menace dévoratrice du chasseur.

Triade chromatique

Revenons aux couleurs et intéressons-nous désormais au rapport qu'entretiennent au sein du film le rouge (du vêtement), le blanc (du mariage) et le noir (de la forêt) – envisagées autant pour leur matérialité que pour leur caractère conceptuel. Dans son étude du rouge à l'œuvre dans *Le Petit Chaperon* issu de l'ouvrage dédié à cette couleur, Michel Pastoureau attire notre attention sur l'importance de considérer le rouge non pas en lui-même mais en l'articulant à deux autres couleurs que sont le blanc et le noir. Il en dégage une triade chromatique récurrente dans les contes issus de la société occidentale de l'Ancien Régime.

> « Comme dans d'autres contes et comme dans plusieurs fables, le récit se construit autour d'une circulation entre trois couleurs : rouge, blanc, noir. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, une fillette habillée de rouge porte un petit pot de beurre blanc à une grand-mère vêtue de noir (remplacée dans le lit par un loup, ce qui ne change rien à la troisième couleur). Dans *Blanche-Neige*, une jeune fille blanche comme la neige se voit offrir par une méchante reine vêtue de noir une pomme rouge qui est empoisonnée. Dans *Le Corbeau et le Renard*, un oiseau noir perché sur un arbre laisse tomber un fromage blanc dont s'empare aussitôt un animal à pelage rouge. On peut multiplier les exemples, changer les protagonistes, déplacer les couleurs, le récit s'organise à chaque fois autour de ces trois pôles chromatiques. Ceux-ci forment un système dont l'efficacité narrative et symbolique est plus grande que la simple addition des significations de chacune des trois couleurs envisagées séparément[221]. »

[220] Idem, p. 236.
[221] Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, op. cit., p. 139.

Michel Pastoureau souligne ici l'ambivalence de la symbolique des couleurs. Celle-ci n'est jamais donnée une fois pour toutes mais elle est contextuelle et variable. La couleur rouge dans ces trois contes revêt trois significations et trois connotations différentes : le rouge mortel de la pomme de Blanche-Neige, celui de la ruse du renard dans la fable, enfin le rouge protecteur et salvateur du Petit Chaperon[222]. L'on comprend ici que les contes de l'Ancien Régime relèguent au second plan la dimension symbolique des couleurs pour leur préférer une valeur structurante. La structuration chromatique sert de canevas à la structuration du récit, et plus encore, dans le cas qui nous occupe, à la structuration signifiante du film.

Si nous cherchons à dégager un tel système chromatique ternaire dans le film, et plus particulièrement dans la séquence finale, nous voyons que la méthode est opérante : *Le Silence de Lorna* met en scène une femme en rouge qui échappe au mariage blanc dans une forêt noire. Davantage encore, *Le Silence de Lorna* est l'histoire d'une femme en rouge qui dénie l'annonce d'une infirmière en blouse blanche dans une forêt noire. Et l'annonce en question, celle de la non-incarnation, est inacceptable pour Lorna puisqu'elle viendrait « blanchir » le mariage en invalidant sa consommation.

Cette triade chromatique n'opère pas seulement dans les contes du XVIIème siècle. Elle intervient déjà dans l'exégèse biblique où elle contient les trois couleurs qui figurent les trois ingrédients à l'œuvre dans l'Incarnation : le blanc pour la lumière, le noir pour l'ombre et le rouge pour la chair. Dans son ouvrage dévolu aux fresques de Fra Angelico du couvent San Marco, Georges Didi-Huberman rappelle les textes qui ont nourri le travail de figuration des épisodes du Nouveau Testament durant la Renaissance primitive.

> « [...] dans l'Incarnation, la lumière invisible glorifie et donne forme à "l'ombre de la chair", afin de se révéler au monde des humains. Saint Thomas d'Aquin développera ce paradigme de façon presque triviale : la *lumière* seule n'est pas une chose à "voir", mais quand un *corps* survient, la lumière se fait voir par la différence qu'elle projette, l'*ombre*, qui donne l'indice même de sa clarté. On comprend alors que, dans l'Annonciation, Marie se soit faite réceptacle de ces trois éléments primordiaux, lumière, ombre et corps – trinité imaginaire où le

[222] « [Le Petit Chaperon rouge] est surtout connu par les versions de Charles Perrault (1697) et des frères Grimm (1812), mais il en existe de plus anciennes. La première attestation écrite date des environs de l'an mille et nous est conservée par le court poème en forme de fable d'un écolâtre au servie de l'évêque de Liège, Egbert. S'appuyant sur plusieurs traditions orales, il met en vers pour ses jeunes élèves l'histoire édifiante d'une petite fille vêtue de rouge qui traverse les bois et est miraculeusement épargnée par de jeunes loups affamés. Ce qui la sauve, c'est à la fois son courage, sa sagesse et la petite robe de laine rouge que son père lui a offert. » Michel Pastoureau, op. cit., p. 135-136.

> mystère, en deçà des concepts, devait trouver, dans la poétique du Verbe incarné, son inchoative figuration[223]. »

Cette « inchoative figuration » est définie par Georges Didi-Huberman plus tôt dans son essai et appliquée non pas à une forme mais à une couleur (le rouge) qui porte en elle la mémoire d'un épisode antécédent et le devenir de l'épisode en cours. Par ailleurs, dans son *Introduction à la couleur*, Jacques Aumont rappelle que : « Adam vient de l'hébreu *adom*, rouge, on peut y voir la métaphore du sang et de la vie ou la proximité de la matière entre Adam et l'argile dont il fut fait[224] ». La conception du premier homme articule matière rouge et intervention miraculeuse. La terre rouge est informée par une main divine pour donner naissance à Adam dans la Genèse. Dans les Evangiles, c'est le sang de la Vierge conjugué au Verbe divin qui engendrera l'enfant Jésus. Jésus et Adam sont liés par leur conception qui, détachée du processus de la reproduction charnelle, leur confère cette commune nature tout à la fois matérielle et divine.

Le rouge circule ainsi depuis la création d'Adam, au moyen de terre rouge, à l'Incarnation du Verbe, au cœur de l'épisode de l'Annonciation. De ce Verbe incarné, de ce Dieu fait homme, le sacrifice pour racheter l'humanité de la faute dans laquelle le premier des hommes, Adam, l'avait précipitée, le rouge du Verbe se faisant chair est réactualisé dans le rouge du sang versé pour la rédemption[225].

Par ailleurs, la trinité lumière-ombre-corps énoncée par Saint Thomas d'Aquin au XIIIème siècle est reprise par les peintres de l'Annonciation aux siècles suivants et traduite par les couleurs blanc-noir-rouge[226]. L'Incarnation est figurée sur la toile non par une forme qui imiterait des contours mais par la couleur qui s'affirme en tant que matérialité et comme système, comme réseau signifiant. La triade chromatique participe déjà au Moyen-Âge d'une fiction de l'Incarnation. Celle-ci advient non par la symbolique d'une couleur mais par la médiation de trois pôles colorés.

---

[223] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, op. cit., p. 337.
[224] Jacques Aumont, *Introduction à la couleur : Des discours aux images*, op. cit., p. 37.
[225] « Saint Antonin de Florence s'opposait violemment à toute représentation explicite de Jésus Christ dans cette scène [de l'Annonciation]. Risquons alors l'hypothèse qu'un tableau traitant du moment même de l'Incarnation – moment d'une *forme en formation* – et commémorant la création du premier corps humain [Adam] à partir du limon, terre rouge mélangée d'eau, soit susceptible de réserver une partie de son champ à ce qu'on pourrait nommer une *couleur inchoactive* : couleur, non de la figure figurée, mais de la figure virtuelle, à venir ; couleur de la forme en promesse. » Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 117.
[226] « Comment donc se meut et s'organise le coloris de la Vierge ? Il fait jouer, diront les exégètes, les trois paramètres du blanc, du rouge et du noir. » Idem, p. 354.

Enfin, la réflexion de Georges Didi-Huberman sur la figuration à l'œuvre chez Fra Angelico, et plus particulièrement la figuration du mystère de l'Incarnation par le pan de couleur, s'achève sur une analogie entre l'aplat de couleur affirmant sa matérialité et le vêtement de même couleur.

> « Mais le mouvement d'incorporation ne s'arrête pas encore là : ce fond blanc [celui de l'Annonciation de Fra Angelico de la troisième cellule du couvent San Marco], cet en-face qui ne représente rien qu'un pan, qui intimement présente une distance, ce fond blanc est celui-là même dont le dominicain est revêtu, au plus près de sa chair, au contact même de sa peau. C'est le blanc crayeux de son habit. Alors l'image parachève son empire corporel : *le lieu du mystère que tu contemples est cela même dont tu es revêtu*[227]. »

Le lieu du mystère peut *être dans* le vêtement et plus précisément dans la couleur du vêtement. La couleur du vêtement est également un appel à cette pureté. Cette couleur préserve celui qui s'en vêt de toute tentation de déviance. En se couvrant de blanc, le moine dominicain manifeste son désir d'appartenir à la sphère mystique vers laquelle sa vie de dévotion tend tout entière. Dans le cas de Lorna, il nous semble que la couleur du vêtement porte en elle un investissement approchant : elle manifesterait un désir d'enfant. La couleur rouge peut être interprétée comme un appel à l'enfantement par celle qui en est vêtue.

[227] Idem, p. 337.

Le gamin au vélo : le rouge c'est moi, le bleu c'est l'autre

Dans *Le gamin au vélo*, un système chromatique se met également en place et semble structurer les rapports entre le jeune héros et son environnement. A la suite de la triade chromatique rouge-blanc-noir du *Silence de Lorna*, s'établit une articulation binaire rouge-bleu qui instaure un jeu d'inclusion et d'exclusion. L'esthétique chromatique du film est dominée par des aplats de couleurs franches, principalement du jaune, du bleu et du vert, sur lesquels se détache une touche de couleur rouge en mouvement : la silhouette de Cyrille vêtu d'un t-shirt ou d'un blouson rouge.

Reprenons les occurrences colorées à mesure qu'elles apparaissent dans le film. Dès la séquence d'ouverture, Cyrille est vêtu d'un t-shirt rouge (fig. 43.) ; il le gardera tout au long du film à l'exception de deux séquences sur lesquelles nous reviendrons. Il porte également parfois un blouson rouge (sur un t-shirt bleu). Dans son centre d'accueil, il se tapit sous ses draps bleus (fig. 44.) pour se cacher à la vue de l'éducatrice venue le réveiller – elle-même vêtue de bleu. Il rencontre Samantha, une femme au t-shirt rose-violacé (fig. 45.). Il se bat avec d'autres enfants habillés de bleu (fig. 46.). Il est chassé de l'immeuble où il était venu chercher son père par un voisin de palier à la chemise bleue (fig. 47.). Il s'entretient avec un garagiste en bleu de travail (fig. 48.). Il évolue dans une ville bleue, au bitume bleu, aux voitures bleues : tous les gris de la ville sont éclairés d'une lumière qui les fait paraître bleus. Les nuits chez Samantha sont également baignées de cette lumière bleue (fig. 49.). Le compagnon de Samantha est habillé en bleu, tout comme Mourad, le jeune voisin. Cyrille rencontre la petite-amie de son père qui porte une robe de chambre bleue (fig. 50.). Il retrouve enfin son père et la confrontation a lieu dans une cuisine gris-bleu où son père porte un jean et un t-shirt de la même teinte (fig. 51.). Cyrille se fait voler son vélo par un gamin vêtu de bleu. Il fait la connaissance d'un dealer en bleu (fig. 52.). Avec ce dealer, Cyrille commettra un larcin pour lequel il s'entraine en t-shirt bleu. Il attaque ensuite un libraire et son fils, tous deux habillés de bleu des pieds à la tête. L'affaire se conclut dans le bureau aux murs bleus de la juge pour mineurs ; la juge, Cyrille, Samantha et le libraire sont tous revêtus de bleu (fig. 53.). Cyrille et Samantha font une balade à vélo suivie d'un pique-nique dans la nature : Cyrille porte son t-shirt rouge et Samantha son t-shirt rose-violacé (fig. 54.). Enfin, Cyrille, toujours dans le même vêtement, se fait poursuivre par le fils du libraire qu'il a agressé, celui-ci porte un t-shirt bleu (fig. 55.).

Seul Cyrille a droit au vêtement rouge ; le bleu apparaît alors comme la couleur de l'altérité : autant celle de l'ennemi que de l'ami, du rival, du père, du monde qui l'entoure. Il

semble que pour Cyrille, le rouge est la marque de son identité, l'affirmation de son existence, et peut-être également le signe de son inadéquation au monde. Soulignons à ce sujet que Cyrille s'habille de bleu lorsqu'il s'entraine pour son larcin auprès du dealer : serait-ce pour s'identifier à ce dernier ? Pour se faire adopter par lui ? Il est également vêtu de bleu lors de l'entrevue dans le bureau de la juge, séquence dominée par cette couleur. Serait-ce alors ici pour se faire discret, marquer son repentir ? On sait que durant la Réforme protestante, une vague chromophobe condamna les couleurs trop voyantes : le rouge, le jaune, le vert, l'orangé, et tendit à les exclure de la palette des peintres, des teinturiers et de la garde-robe de ses adeptes. Cependant, le bleu fut jugé couleur honnête, c'est à dire signe d'humilité, aux côtés du noir, du blanc et des différentes nuances de gris allant du plus clair au plus foncé[228]. Le port du vêtement bleu dans cette séquence de contrition peut-il être lu comme un signe d'humilité, de culpabilité et de pénitence anticipant la parole de Cyrille qui demandera pardon pour le tort qu'il a causé ?

Plus signifiant encore, dans la scène où Cyrille revoit enfin son père qui l'a abandonné et qui depuis le fuit, le garçon apparait comme le seul élément rouge dans un espace entièrement gris-bleu. Cyrille détonne sur le plan chromatique comme il détonne dans l'univers de son père. Son coloris fait écart dans l'image au même titre que sa présence fait tache dans la vie de ce père qui ne veut plus entendre parler de son fils. Le rouge le stigmatise d'emblée comme un élément indésirable et inapproprié, étranger au monde que son père s'est construit sans lui.

Sans chercher à prêter au bleu, couleur dominante de l'environnement et de l'altérité dans *Le Gamin au vélo*, des significations qui outrepasseraient sa légitimité dans le tissu narratif, il semble que sa justification s'impose tout naturellement. En effet, le bleu est omniprésent dans nos sociétés occidentales, tant sur le vêtement – le bleu s'est installé depuis la première moitié du XXème siècle en Occident comme couleur de l'uniforme puis couleur dominante du vêtement civil[229] – que sur les surfaces peintes ou teintes des éléments de notre quotidien.

[228] « Pour la Réforme, le vêtement est toujours plus ou moins signe de honte et de péché. Il est lié à la Chute, et l'une de ses principales fonctions est de rappeler à l'homme sa déchéance. C'est pourquoi il doit être signe d'humilité et donc se faire sobre, simple, discret, s'adapter à la nature et aux activités. [...] Le bleu, au début, est admis dans la mesure où il reste peu saturé, terne, grisé. Puis, dès la fin du XVIe siècle, il est définitivement rangé au nombre des couleurs "honnêtes". » Michel Pastoureau, *Bleu : Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2000, p. 94-95.

[229] « Entre les deux guerres mondiales, le bleu a donc conquis ou reconquis sa place de couleur la plus portée en Europe et aux Etats-Unis. Depuis cette date, cette primauté sur les autres couleurs n'a cessé de s'accentuer. » Idem, p. 143. « Dans tous les pays d'Europe occidentale, voire dans le monde occidental dans son ensemble, le bleu - toutes nuances confondues – est depuis plusieurs décennies la couleur vestimentaire la plus portée. » Idem, p. 157.

A ce titre, Michel Pastoureau souligne :

> « On peint aujourd'hui en bleu les murs des hôpitaux, on en habille tous les médicaments de la famille des calmants, on l'utilise dans le code de la route pour exprimer tout ce qui est autorisé, on le sollicite pour en faire une couleur politique modérée et consensuelle. Le bleu n'agresse pas, ne transgresse rien ; il sécurise et rassemble[230]. »

Ce à quoi l'historien des couleurs ajoute :

> « Cependant, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce goût prononcé pour le bleu n'est pas l'expression de pulsions ou d'enjeux symboliques particulièrement fort. On a même l'impression que c'est parce qu'il est symboliquement moins "marqué" que d'autres couleurs (notamment le rouge, le vert, le blanc ou le noir) que le bleu fait l'unanimité. [...] Il ne choque pas, ne blesse pas, ne révolte pas. [...] C'est là une des caractéristiques essentielles du bleu dans la symbolique occidentale des couleurs : il ne fait pas de vague, il est calme, pacifique, lointain, presque neutre[231]. »

Si le bleu est une couleur « silencieuse », qui se fait oublier, le rouge, en tant que couleur étendard de Cyrille, ne peut que faire écart. Le bleu apparait presque dans *Le Gamin au vélo* comme une non-couleur, une toile de fond neutre qui à la fois fait nettement apparaître Cyrille et le fait sortir de son champ chromatique ; le bleu le met en évidence autant qu'il l'exclut. Il n'est alors pas même nécessaire de chercher dans le rouge du vêtement de l'enfant une quelconque référence à sa symbolique synonyme de révolte, de protestation (confère le drapeau rouge du peuple révolutionnaire dès les lendemains de l'émeute du 17 juillet 1791 et de sa répression sanglante). Dès lors que cette couleur marque une rupture dans le paysage chromatique dans lequel Cyrille évolue, elle cristallise tous les antagonismes auxquels le personnage se heurte.

Notons enfin que Samantha, la femme qui l'accueille chez elle le week-end et qui lui accorde un attachement inconditionnel, porte lors de sa première et de sa dernière apparition un t-shirt rose-violacé. Cette couleur est assez exceptionnelle dans les tonalités vestimentaires des personnages du film – où le bleu se conjugue avec du beige, du gris, du noir ou du blanc – pour éveiller notre attention. Sur la palette du peintre, le violet se situe entre le rouge et le bleu, il peut s'obtenir en mélangeant ces deux couleurs primaires. Le rose-violacé comme attribut de Samantha tendrait à faire d'elle, sur le plan chromatique, un trait d'union entre le rouge de

[230] Idem, p. 159.
[231] Idem, p. 158-159.

Cyrille et le bleu de l'altérité. Il viendrait manifester dans l'image sa fonction première qui est d’aider Cyrille à s’adapter à son environnement.

Du système ternaire au système binaire

> « Avec son travail sur ces deux couleurs [le rouge et le bleu] dans *Pierrot le fou*, Godard, sans forcer, fait exactement ce qu'on peut faire de la couleur : utiliser sa valeur symbolique et culturelle, lui conférer en outre une valeur "idiolectale", propre à l'œuvre, et faire système de ces deux types de valeur[232]. »

Dans leurs films, les frères Dardenne utilisent la couleur pour des valeurs symboliques et culturelles qui peuvent remonter aux codes établis par l'iconographie médiévale. Ils exploitent également ses valeurs esthétiques. Pour notre sensibilité – certes conditionnée par notre héritage culturel et notre environnement sociétal – le rouge se distingue nettement des autres couleurs, il attire notre œil et retient notre attention. Il est souvent la couleur réservée aux protagonistes. A ce titre, outre la garde-robe de Lorna et le t-shirt de Cyrille, nous pouvons relever dans la filmographie des frères Dardenne, le blouson aux épaules rouges d'Igor dans *La Promesse* (fig. 56.), un blouson assez semblable pour Rosetta – dont le prénom évoque une fleur de même couleur (fig. 57.), le petit pull rouge de Sonia (fig. 58.) et la veste de jogging de Bruno (fig. 59.) dans *L'Enfant*. Toutefois, dans *Le Fils*, Olivier et Francis sont vêtus de bleu et brun (fig. 60.) : les couleurs des tenues de travail ; seule l'ex-épouse d'Olivier (la mère de l'enfant assassiné) a droit à la couleur rouge (fig. 61.), à la fois pour ses vêtements et pour sa chevelure.

Cet écart résiste à l'interprétation. En effet, dans l'œuvre des frères Dardenne, la couleur n'est pas codifiée une fois pour toutes ni à lire selon une grille d'analyse préétablie. Jacques Aumont parle dans *L'œil interminable* de « *valeur idiolectale* propre à l'œuvre ». La couleur dans les films des frères Dardenne n'a de sens que prise dans un champ plus vaste comprenant des enjeux narratifs, des choix esthétiques et de mise en scène. « Un motif ne peut être étudié que dans le système d'un sujet[233] », spécifiait Vladimir Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux*. La couleur, si on l'envisage au titre de motif, doit également être rattachée au système global que constitue l'œuvre cinématographique.

Précisons cependant la nature particulière de la couleur dans notre étude qui prend pour objet des motifs. Dans son essai *A quoi pensent les films ?*, Jacques Aumont considère que la

[232] Jacques Aumont, *L'œil interminable*, Séguier, Paris, 1995, p. 231.
[233] Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris, 1983, p. 18.

couleur a droit au statut de motif. A propos de *Naissance de l'amour* réalisé par Philippe Garrel, il écrit :

> « Les mains qui se rejoignent sous la table durant la soirée chez les amis sont un motif iconographique, rattachable à une iconographie plus vaste que la passion amoureuse. Le blanc laiteux qui inonde le plan sur la sage-femme est un motif plastique, que l'on peut, dans le film, confronter à d'autres motifs plastiques (le noir dans des scènes de rues), et que l'on peut rapprocher de motifs plastiques analogues dans d'autres films...[234] »

Le rouge du vêtement de Lorna et celui du t-shirt de Cyrille opposé au bleu ambiant, sont des « motifs plastiques ». Selon Jacques Aumont, ceux-ci peuvent dialoguer entre eux mais également avec des « motifs iconographiques ». Appliquons-nous pour le moment à les articuler entre eux. Nous ne pouvons plaquer sur les couleurs mobilisées par les frères Dardenne une signification qui vaudrait une fois pour toute et ferait système pour l'ensemble de leur œuvre. Toutefois, nous pouvons interroger la dialectique qui s'instaure d'un film à l'autre suivant les choix des couleurs et les valeurs qui leurs sont associées.

Du *Silence de Lorna* au *Gamin au Vélo*, le jeu d'oppositions chromatiques glisse du système ternaire noir-blanc-rouge à un système binaire rouge-bleu. Ce passage de l'un à l'autre épouse le basculement qui s'opéra durant le Moyen-Âge central et le Moyen-Âge tardif en ce qui concerne le système de combinaison des couleurs dans le monde occidental :

> « [...] dans les pratiques occidentales de la couleur, c'est ce vieux système à trois pôles qui semble éclater entre la fin du XIème siècle et le milieu du XIIIème. [...] Parmi ces combinatoires nouvelles, l'axe rouge-bleu prend rapidement une importance considérable car il permet au rouge d'avoir désormais, comme le blanc, un deuxième contraire : le bleu. Aux couples d'opposition blanc/noir et blanc/rouge, venus du fond des âges, s'ajoute à présent un autre couple de premier plan : rouge/bleu. Au XIIIème siècle, ces deux couleurs deviennent des contraires (ce qu'elles n'étaient jamais auparavant) et le resteront jusqu'à aujourd'hui[235]. »

S'instaure alors entre les deux films une sorte de continuité dans l'évolution des articulations chromatiques qui se calquerait sur une mutation de la place des couleurs et de leurs rapports au fil de notre histoire sociétale.

[234] Jacques Aumont, *A quoi pensent les films ?*, Séguier, Paris, 1995, p. 164.
[235] Michel Pastoureau, *Bleu : Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 70-71.

Chapitre 3 : l’inscription dans le monde

Les bottes : rituel de passage

> « Pourquoi Rosetta accorde-t-elle autant d'importance à ses bottes de caoutchouc ? […] Au-delà, on devine le rituel facilement décodable d'un passage entre deux mondes : celui, positif, de la vie normale, du travail (univers caractérisé par la blancheur — le tablier impeccable qu'elle porte dans la fabrique, la farine, le lait qu'elle manipule dans le même cadre…) et celui, négatif, de la fange, de la précarité, de la marginalité[236]. »

Pourquoi Rosetta accorde-t-elle autant d'importance à ses bottes en caoutchouc ? Madeleine Mairlot avance dans sa réponse une hypothèse qui contient deux notions que nous développerons ici : l'opposition entre lieux positifs et lieux négatifs, et ce qui permet de passer de l'un à l'autre, c'est-à-dire, le rituel. En effet, c'est par le biais des bottes que *Rosetta* construit le dialogue, voire la dichotomie, entre l'ici et l'ailleurs, les lieux et les non-lieux, le champ et le hors-champ, la norme et la marge et nous interroge sur la dimension politique et sociale que revêtent ces articulations. Voilà très rapidement pointés a priori les thèmes satellites gravitant autour du motif des bottes. Afin de chercher comment ces thèmes nourrissent la fiction politique et sociale qui stratifie le film, intéressons-nous à la manière dont, ainsi dialectisés par le motif, ils se trouvent pris dans le récit et la mise en scène.

Les bottes de Rosetta apparaissent à l'écran dès la cinquième minute de film. La jeune fille a été renvoyée de l'usine de blanchisserie, elle fait une halte de courte durée le temps de manger une gaufre et rentre alors chez elle. Nous la voyons descendre du bus, se cacher derrière une palissade pour épier le départ du véhicule puis, sortir de sa cachette et traverser en courant les voies rapides d'une route nationale. Elle disparaît à l'issue de ce plan dans le fond du champ, à l'orée du bois. Nous la retrouvons marchant dans la forêt jusqu'à un conduit en ciment. Elle retire la grosse pierre qui le bouche, pose le pied droit sur cette pierre désormais au sol, délace sa chaussure de ville (fig. 62.) et enfile une botte en caoutchouc. Elle fait de même avec le pied gauche, rebouche le conduit avec la pierre, attrape ses petites chaussures et son sac et repart à travers la forêt (fig. 63.) jusqu'au grillage qui la sépare de la route bordant l'étang, elle le soulève, passe dessous et arrive enfin au camping.

La même occurrence se répète vingt minutes plus tard lorsque Rosetta a trouvé une place à la fabrique de gaufres. Après sa journée de travail, elle fait une halte par la baraque à gaufres

[236] Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Editions du Céfal, Liège, 2005, p.90.

de Riquet où elle épie le jeune homme à travers la porte à demi tirée (fig. 64.). Elle s'enfuit en courant, traverse les voies rapides (fig. 65.) et disparaît dans le plan. L'image raccorde sur la bouche en ciment dans la forêt. Rosetta abaisse la pierre, sort ses bottes (fig. 66.) et reproduit les gestes déjà exécutés dans la séquence précédente, filmée sous un angle similaire. Le plan raccorde avec l'intérieur de la caravane. Par la répétition quasi à l'identique, la mise en scène instaure déjà en rituel cet agencement de postures et de gestes.

Le changement de chaussures dès lors devenu rituel nous est à nouveau présenté après le deuxième licenciement de Rosetta. La séquence durant laquelle la jeune fille perd son emploi à la fabrique raccorde avec la forêt. Cette fois, Rosetta s'assied pour effectuer son échange – cadrée selon un angle de vue différent, celui-ci concentré sur le haut du corps et non plus sur les pieds – c'est alors que survient une de ses crampes abdominales.

Enfin, le dernier retour au camping est précédé du même rituel – le rituel de l'échange de chaussures pour le personnage opère également comme rituel pour le spectateur dans la mesure où la mise en scène ne fait jamais pénétrer dans le camping sans passer par la forêt. Nous voyons de nouveau Rosetta traverser les voies rapides en courant avant de disparaître dans le champ. Nous la retrouvons dans le bois, cadrée de face cette fois – comme si la caméra, elle aussi habituée à cette récurrence, n'avait plus besoin de la suivre mais savait exactement où l'attendre. Nous retrouvons la bouche en ciment, la pierre, les bottes, plus hautes cette fois, ce sont celles que Riquet a données à Rosetta. La jeune fille repart, toujours cadrée de face, elle dépasse la caméra qui pivote pour la suivre, de dos, en direction du grillage.

Les bottes reviendront une dernière fois dans la mise en scène, non plus comme instrument du rite de passage entre la ville et le camping mais prises dans une autre trajectoire. Aussi, attelons-nous dans un premier temps à rassembler les pièces qui s'adjoignent au rituel perpétré dans la forêt. Nous l'avons dit, le rituel se cristallise à l'endroit des bottes, ou plutôt de l'échange de chaussures. Plus spécifiquement, ce rituel constitue un rite de passage, il articule alors ontologiquement deux espaces dont nous allons décliner les strates : l'ici et l'ailleurs, les lieux et les non-lieux, le champ et le hors-champ, la norme et la marge.

Hétérotopies

Le rituel qui se situe à la croisée des deux espaces non seulement les met dos à dos mais confère à ces zones – au moins à l'une d'entre elles – un statut particulier. En effet, s'il convient

de marquer la frontière entre deux espaces, c'est qu'ils ne relèvent pas d'une même nature, n'engagent pas les mêmes codes. Dans sa conférence intitulée *Des espaces autres*, Michel Foucault nomme "hétérotopies" (lieux réels mais à part) les espaces dont l'accès requiert de s'adonner à un rite d'entrée :

> « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. […] Il faut se soumettre à des rites et des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes[237]. »

Michel Foucault postule ici que l'entrée en hétérotopie est marquée par l'accomplissement d'un rituel de purification, or, *Rosetta* semble jouer le contrepied de cette proposition. Le rituel de Rosetta a certes à voir, si ce n'est avec la purification, avec la propreté. En effet, troquer ses chaussures de ville contre ses bottes en caoutchouc lui permet de préserver ses souliers fins de la boue du camping. Le rituel participe d'une précaution de propreté en même temps qu'il consiste en une salissure. Rosetta enfile ses bottes en vue d'une inévitable souillure. Rite de purification il y aurait si Rosetta échangeait ses bottes contre les souliers avant de se rendre à la ville, cependant, nous ne pouvons que déduire ce rituel qui constitue l'envers de celui qui nous est donné à voir. Le passage du camping à la ville n'est jamais acté par une similaire mise en scène, seul nous est présenté le chemin inverse. La purification n'intervient ici qu'à un second palier, déductible du premier. Le lieu à part dont parle Michel Foucault n'est donc pas le camping, mais bien la ville, dont le rite de passage est relégué hors-champ. Le camping constitue alors l'espace commun, l'espace connu, autrement dit l'espace constitutif du personnage.

Nonobstant la résistance de la jeune fille à faire du camping son territoire et de la caravane son logis, la ligne de partage marquée par le rituel situe bien cet espace (l'espace fangeux) comme le référent de Rosetta. Une première tension entre sédentarité et nomadisme se dessine au sein même de cette zone. Le camping et la caravane avec lesquels l'homme entretient censément un rapport provisoire relèvent pour Rosetta du quotidien. La caravane privée de ses roues et fixée sur des parpaings a perdu ses attributs nomades et se trouve enracinée dans le camping. Dans le film, la caravane, attribut de nomadisme, est sédentarisée et Rosetta est une nomade en quête de sédentarisation.

[237] Michel Foucault, « Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 46.

Rosetta arrache du sol les plants de salade repiqués par sa mère et l'intérieur de la caravane ne laisse entrevoir aucun élément de décoration, aucune touche personnelle. L'habitat n'est rempli que d'objets à fonction utilitaire. La jeune fille refuse de s'installer, elle refuse de faire de cet espace sa demeure, de se laisser refléter dans ou par ces murs. Cependant, la mise en scène des frères Dardenne articulant les deux espaces autour du pivot que constitue le rituel des bottes inscrit le camping comme « l'ici » de Rosetta et rejette la ville comme son « ailleurs ». La ville se présente alors comme une hétérotopie, une zone béante, un espace vacant dans lequel va pouvoir s'implanter l'utopie.

Dans son ouvrage *L'espace au cinéma*, André Gardies écrit : « Sur la disjonction de deux espaces repose la structure élémentaire : « "l'ici/là" du quotidien vécu, "l'ailleurs rêvé", espéré et inaccessible[238]. » *Rosetta* se construit sur cette articulation entre « ici » et « là-bas », entre le quotidien vécu et l'ailleurs inaccessible. Pour Rosetta, l'« ici » est le camping et tout ce qui en découle, la précarité, l'instabilité, la misère, le chômage ; le « là-bas » tant convoité est la ville avec ses habitations et ses places de travail.

Lieux et non-lieux

De la ville, nous ne voyons que des routes à grande vitesse, des ponts, des échangeurs, des stations de bus. Autrement dit, des espaces que l'on ne fait que traverser et Rosetta ne fait qu'y passer au pas de charge ou en courant. Elle ne s'arrête que pour épier, à l'angle d'un mur, derrière une palissade, par l'entrebâillement d'une porte. Ces espaces que l'on traverse sans s'y arrêter, que l'on occupe sans y habiter, où l'on se croise sans se rencontrer, des espaces où les foules passent mais où rien ne se passe, font l'objet d'un essai de topologie écrit par l'ethnologue et anthropologue Marc Augé. On peut y lire :

> « N'était-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistait quelque chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent ?[239] »

[238] André Gardies, *L'espace au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1993, p. 119.
[239] Marc Augé, *Non-Lieux*, Le Seuil, Paris, 1992, p. 9.

Commentant cette interrogation de Marc Augé, Alexandre Gillet, dans un article intitulé « Dérives atopiques », entérine la conjonction mise en scène par *Rosetta* à l'endroit du rituel des bottes. Il écrit :

> « Ainsi, et de façon paradoxale, un semblant d'analogie entre le lieu de transit surpeuplé et son pendant, désolé et vide, entre le terminal de Roissy et un quelconque lieu en friche — mais aussi entre le voyageur et le nomade — est esquissé. D'ailleurs, on ne s'y trompe pas. Le non-lieu a bien pour figure emblématique (peut-être même paradigmatique) le lieu de transit : hall d'aéroport, échangeur d'autoroute, gare, hypermarché…[240] ».

Les non-lieux mis en scène par les frères Dardenne dans *Rosetta* seraient alors le contrepoint moderne des espaces constitutifs d'une imagerie cinématographique qui participe de la représentation des territoires industriels (borinage, charbonnage, usines) véhiculée par leurs prédécesseurs[241]. Cependant, là où les paysages chez ces cinéastes relèvent d'une parfaite adéquation du sujet à l'espace, au point de se faire territoires et de porter les valeurs de leurs occupants, les frères Dardenne, dans *Rosetta*, retournent la fonction des lieux dans le cinéma dit réaliste[242]. Nous ne serions pas, chez les Dardenne (et particulièrement avec *Rosetta*) dans un ancrage topographique réaliste, mais plutôt dans une topographie quelque peu fabuleuse où l'espace aurait valeur de métaphore, serait même personnifié (comme dans les contes de fées) – voire dans un cinéma de la disparition des traces où l'espace ne serait qu'un néant. La valeur sociale des lieux aurait cédé la place à une valeur symbolique, imaginaire. L'espace ne serait plus constitutif du groupe social mais reflet de la psyché de l'individu[243].

Si les espaces dans *Rosetta* ne peuvent être constitutifs de l'identité sociale du personnage, c'est peut-être que les « lieux de l'être » ont cédé la place aux « lieux du faire[244] ». Le *faire* se substitue à *l'être* dans la mesure où la jeune fille ne dispose pas d'espace dans lequel exister – autrement dit, elle n'a pas de « demeure ». En effet, les lieux de halte momentanée remplacent les lieux de repos : Rosetta s'arrête un instant avant de traverser une route pour croquer une bouchée de sa gaufre et boire une gorgée d'eau à sa gourde. La baraque à gaufres

---

[240] Alexandre Gillet, « Dérives atopiques » *EspacesTemps.net*, Travaux, 08.05.2006 http://www.espacestemps.net/articles/derives-atopiques/

[241] Voir des cinéastes tels Henri Sorck et Joris Ivens, Paul Meyer, etc. et plus récemment, Benoît Mariage, Bouli Lanners.

[242] « Pour le film narratif classique à visée "réaliste", l'analogie entre les valeurs du lieu diégétique et celles du lieu social sera le plus souvent maintenue. Elle fonctionnera même comme principe narratif. Jouant de mon savoir antérieur, le film usera de la valeur référentielle des lieux pour créer des horizons d'attente chez le spectateur. » André Gardies, op. cit., p.76.

[243] Voir développement suivant sur l'étang.

[244] André Gardies, Idem.

n'est autre qu'une caravane sédentarisée à l'instar de celle qu'occupent la mère et la fille dans le camping.

Le là-bas, cet *ailleurs rêvé* que constitue la ville n'est qu'une juxtaposition de non-lieux, une zone bétonnée, un circuit destiné au transit. Les deux espaces ainsi articulés relèveraient du non-lieux préindustriel (le terrain vague, la friche) pour l'un : l' « ici » du camping ; et du non-lieux post-industriel pour l'autre : les voies à grande vitesse de l' « ailleurs » qu'est la ville.

Outre le rituel qu'elles organisent, les deux paires de chaussures portent en elles la notion d'opposition : le fait de changer les unes pour les autres marque la rupture entre deux espaces. Changer de chaussures atteste du fait que l'espace n'est pas homogène. Ces deux paires de chaussures sont porteuses de division et s'inscrivent alors en contrepoint des sabots du père dans *Je pense à vous*. Ces sabots assuraient d'une part la liaison entre deux territoires : le pays quitté et la terre d'accueil et, d'autre part, une transmission intergénérationnelle : le père les offrait à sa fille comme garant de l'histoire de ses ancêtres. Chez Rosetta, la transmission a disparu et le lien est rompu jusque dans le rapport au sol.

Inscription dans le cadre

C'est à partir de la disjonction susmentionnée entre lieux de l'*être* et lieux de *non-être* que Marc Augé construit en négatif son concept de non-lieu : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel, historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu[245]. » L'auteur poursuit sa définition en précisant : « Les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire[246] » et, plus loin : « L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière ni relation, mais solitude et similitude[247]. »

Si l'espace dans *Rosetta* ne construit ni relation, ni identité, ni histoire, c'est le rapport de tension qu'entretient la jeune fille avec ces espaces, et plus spécifiquement avec le cadre, qui constitue, pour reprendre les termes d'André Gardies : « une donnée inaliénable du récit[248]

[245] Marc Augé, *Non-Lieux*, Le Seuil, Paris, 1992, p.100.
[246] Idem, p.119.
[247] Idem, p.130.
[248] André Gardies, op. cit., p. 73.

». L'auteur précise : « […] au sein de la fiction, entre le personnage et l'espace, s'instaurent d'étroites relations qui […] peuvent aller jusqu'à fonder la narrativité[249]. » Et il affine :

> « Chacun sait d'expérience que l'inclusion physique ne suffit pas à établir une conjonction : je puis être physiquement présent dans un lieu ou un espace et dans le même temps m'en sentir exclu (c'est là une raison de plus pour ne pas réduire l'espace à sa seule dimension physique). La conjonction suppose certes un rapport d'inclusion physique mais aussi et surtout le partage, par le Sujet, des valeurs attachées à l'espace […]. N'est-ce pas là toute la question de l'intégration […] ?[250] »

Intéressons-nous alors aux modalités d'inscription et de tension de Rosetta dans le cadre et cherchons ce qu'elles révèlent des relations que la jeune fille entretient avec les deux espaces articulés par le rituel des bottes.

La séquence d'ouverture de *Rosetta* se déroule dans le dédale de couloirs et d'ateliers de l'usine d'où la jeune fille vient d'être licenciée au terme de sa période d'essai. Tout au long de cette séquence, la caméra tente de poursuivre la course de Rosetta (fig. 67). Cadrée bien plus de dos que de face durant ces trois minutes, le visage de la jeune fille échappe à la caméra (fig. 68.). Parfois, c'est tout son corps qui se soustrait au cadre lorsque la caméra la perd à l'angle d'un couloir, entre les rangées de casiers ou encore derrière une porte que Rosetta claque au nez de la caméra (fig. 69.), coupant ainsi le lien entre son corps et l'appareil qui tente d'en enregistrer l'image. Sa course chaotique empêche la caméra de faire le point sur sa silhouette (fig. 70.). Une fois que la caméra est parvenue à la cadrer de face et avec netteté, Rosetta échappe à son image en plaçant une troisième fois une porte close entre eux deux. C'est alors une voix sans corps qui se justifie d'avoir bien fait son travail, depuis les vestiaires, à la sécurité de l'autre côté de la porte. Durant cette première séquence, Rosetta est donnée à voir comme une silhouette floue et insaisissable.

Dès que Rosetta se trouve hors des murs de la blanchisserie d'où elle a été congédiée, on la voit manger une gaufre et boire à sa gourde dans un premier plan enfin stable (fig. 71.). Cependant, si cette pause pour manger et boire lui assigne une posture stable, qui permet à la caméra de la cadrer en plan fixe et avec netteté, la jeune fille demeure décentrée. Elle apparaît comme prête à sortir du cadre, le regard tourné vers un hors-champ auquel elle semble tendre ;

[249] Idem, p. 131.
[250] Idem, p. 151.

et la zone de vide derrière elle attire l'œil, renforcée par le virage de la route qui créé l'effet d'un tourbillon.

La pause est de courte durée. A partir du moment où Rosetta quitte la zone urbaine et emprunte la forêt qui la mène au camping dans lequel elle occupe une caravane avec sa mère alcoolique, la fragmentation de l'image du corps de la jeune fille intervient. Si Rosetta apparaissait entière bien que malmenée dans les locaux de son lieu de travail, dans la forêt et le camping, Rosetta est morcelée (fig. 72.). Dans l'usine, c'était la course de Rosetta qui la rendait floue, les mouvements saccadés de son corps qui la soustrayaient au cadre. Dans la forêt et dans le camping, Rosetta ne se débat plus, la caméra peut la capter, or, la caméra choisit de ne la saisir que partiellement. La fragmentation de l'image du corps de Rosetta atteint son paroxysme lorsque la jeune fille se met à quatre pattes, comme une bête furtive, pour ramasser le bouchon de bouteille dont sa mère s'est débarrassée afin de cacher sa rechute (fig. 73.). Dans ce geste et cette posture animale, Rosetta est filmée comme un corps sans tête. Certes, les éléments du décor – le mur de la caravane et la palissade – empêchent la caméra de la saisir dans son ensemble ; cependant, lorsqu'elle se redresse, se rendant ainsi visible de la tête aux pieds, la caméra conserve ce cadrage sélectif.

S'ensuivent huit minutes de film où l'action se perpétue dans la zone marécageuse (le camping, la caravane, l'étang et la forêt) au cours desquelles Rosetta n'est cadrée qu'en gros plans : plans sélectifs et exclusifs ; son corps est comme coupé en pièces et son visage hors cadre ou masqué. Ces plans donnent à voir la jeune fille de dos, une serviette sur la tête (fig. 74.), cadrée de la poitrine à la nuque, recroquevillée sur elle-même et tête baissée ; les gros plans se focalisent sur ses mains ou sur ses épaules. Dès que la caméra parvient à la cadrer de face, Rosetta tourne la tête ou s'échappe hors du cadre, comme si elle refusait, par fierté, de se laisser filmer dans cet environnement qui lui fait honte.

Cette séquence raccorde avec un long plan dans lequel nous voyons Rosetta, en ville, dans une boutique de vêtements d'occasion où elle revend des pièces que sa mère a réparées. Nonobstant un espace restreint par la profusion de portants et de manteaux qui y sont accrochés, la caméra la cadre en plan fixe, de face, au centre de l'image : Rosetta semble désormais bien moins réticente à offrir son visage à l'objectif dans cet environnement qui la revalorise (fig. 75.).

La fragmentation de l'image du corps, doublée par ce visage qui se soustrait au cadre, vient relayer la honte qui s'empare de la jeune fille. Cette convention se met en place dans la première séquence où Rosetta est présentée dans l'environnement qui témoigne de sa

marginalité ; puis, il s'étend à toutes les séquences du film dans lesquelles la jeune fille se trouve en proie à l'humiliation ou dans une situation dégradante. Lorsque Rosetta perd sa place chez le fabricant de gaufres, elle reprend sa course effrénée comme dans la séquence d'ouverture et se rend à nouveau insaisissable pour la caméra (fig. 76.). Elle demande des explications à son patron, non plus derrière une porte, mais dans l'obscurité d'un sous-sol où les traits de son visage deviennent illisibles. Enfin, cette séquence se clôt dans la lumière crue de la fabrique où Rosetta s'accroche à un sac de farine, face contre terre, dérobant ainsi son visage à l'objectif (fig. 77.).

Quand l'idée de la trahison s'empare d'elle, le morcellement et le refus de montrer son visage interviennent de nouveau. Rosetta est alors principalement cadrée de dos, son corps coupé par un élément du décor. Et, lorsqu'elle occupe enfin cet emploi tant convoité mais obtenu au prix de la délation, la fragmentation et la soustraction demeurent : la caméra se focalise sur ses mains.

Lors de la préparation du film, dans son carnet de notes, Luc Dardenne se questionnait quant à une possible adéquation entre les formes filmiques à adopter et la psychologie de son personnage. Il écrivait : « 27/11/1997 : Si Rosetta est la prisonnière de son destin, de ce qui l'obsède, faut-il aussi l'emprisonner dans le cadre ?[251] » Il apparaît que, dans *Rosetta*, la fragmentation du corps à l'image intervient dans les situations de crise aigüe que traverse la jeune fille, et que ce morcellement de son corps, en soustrayant son visage au champ de la caméra, se porte au secours de sa dignité. La division de l'image du corps serait un écho formel d'une division morale, d'une scission dans la conscience de Rosetta. L'inscription du personnage dans l'espace, redoublée par sa fragmentation dans le cadre, bien plus que nous renseigner sur les rapports entretenus avec les lieux, réinstaure et prolonge le principe de dignité cristallisé à l'endroit du motif de l'hameçon.

Endroit et envers de la palissade

Ce serait alors davantage autour d'un autre élément du décor que se jouerait le rapport d'inclusion ou d'exclusion de Rosetta à l'espace. En effet, la fragmentation par le cadre et à l'intérieur du cadre entre en résonnance avec une pléthore de plans dans lesquels nous voyons

[251] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 82.

Rosetta en train d'épier à travers de minuscules brèches (fig. 23-34-64.). Autour de ces brèches et de ces palissades, la mise en scène construit la relation de Rosetta non seulement à l'espace mais également à son champ de vision.

Rosetta se cache une première fois derrière une palissade le temps d'épier le départ de son bus avant de traverser les voies rapides et de pénétrer dans la forêt. Elle se dissimule ensuite entre deux caravanes, dans le camping, pour surveiller les trafics d'alcool entre sa mère et le gardien. C'est ensuite dans l'entrebâillement de la porte de la baraque à gaufres qu'elle observe l'arnaque organisée par Riquet. Plus tard, elle épiera son ami à deux reprises, derrière le bus dont elle vient de descendre et à l'angle d'un mur. Enfin, elle observera longuement le patron de la fabrique de gaufres à travers la vitre de la porte avant d'entrer dénoncer Riquet.

En séparant Rosetta de l'objet de son regard, la mise en scène rejette le contre-champ dans un ailleurs inaccessible. La ville devient un fantasme, d'une part car nous n'en voyons que des non-lieux, d'autre part car elle se trouve reléguée soit hors-champ, soit dans un contre-champ inaccessible. En outre, Rosetta adopte également cette attitude de dissimulation dans le camping : où qu'elle aille, elle se positionne toujours en situation marginale et illégitime.

La palissade sépare physiquement Rosetta de l'objet qu'elle épie, marquant d'une part une absence de communication avec le champ auquel elle aspire et attestant également que chez la jeune fille, le regard ne fait pas le lien. La crise de la vision envahit ainsi la forme du film. Cette position de voyeur que la jeune fille adopte révèle son incapacité à observer frontalement ce (et ceux) qui l'entoure(nt). Rosetta semble avoir intégré sa marginalité, son illégitimité à se trouver là où elle se trouve et reconduit cette mise à l'écart dans son dispositif d'observation.

Si la ville et ses lieux de travail s'inscrivent dans un contre-champ inaccessible mais néanmoins partiellement visible, ce qui constitue la vie sociale, à savoir des interactions entre individus qui composent une société, se trouve totalement expulsé hors-champ[252]. Autour de la palissade s'articule alors une question politique et sociale d'inclusion et d'exclusion. D'un côté se tient Rosetta, de l'autre se situe ce à quoi elle n'a pas accès : la ville, le travail, la communauté. Or, la mise en scène et l'esthétique des frères Dardenne inversent ce rapport d'inclusion/exclusion puisque c'est Rosetta, la laissée-pour-compte, qui occupe le cadre et la société qui se trouve rejetée hors-cadre. A l'endroit du pivot entre deux espaces que constituent

[252] Nous ne pouvons pointer cette lacune qu'en nous référant aux plans de foule dans les rues de Seraing ou devant l'usine que nous livre *Je pense à vous* qui brossait encore le portrait d'une communauté.

la palissade d'une part et le rituel de changement de chaussures d'autre part, la marge sociale devient la norme cinématographique.

Rite de passage vertical

Rosetta ôte ses chaussures une toute dernière fois dans le film. Elle n'enlève pas ses souliers de ville pour enfiler ses bottes, ce sont les bottes qu'elle retire (hors cadre) et elle reste pieds-nus. Elle n'accomplit pas ce retrait dans la forêt mais dans la caravane. Cependant, partant du rite institué dans les bois, le geste, même déplacé conserve sa valeur rituelle. Et il s'agit bien d'un rite de passage mais non plus entre deux espaces terrestres conjugués sur un plan horizontal. Rosetta enlève ses bottes après avoir ouvert le gaz et avant de s'allonger sur sa couchette en attendant la mort par asphyxie. Le rite de passage fait alors l'objet d'un glissement et bascule le plan de conjonction à la verticale. En actant le passage de vie à trépas, il opère un mouvement symbolique de bas en haut.

En ôtant ses bottes, Rosetta rompt le contact avec le sol. Les bottes dialoguent alors avec la caravane : Rosetta doit sortir de ses bottes pour sortir de la vie (comme elle devra sortir de la caravane pour échapper à la mort). Elle cherche également à s'extraire de la boue, la boue du camping qui colle à ses semelles, pour franchir la frontière et arriver propre de l'autre côté. Il s'agit en cela du seul véritable geste de purification à valeur rituelle qui nous soit donné à voir dans le film – ce qui nous reconduit aux hétérotopies.

Nous pouvons alors nous questionner quant au rapport qu'entretiennent les espaces articulés par le rituel de changement de chaussures sur le plan horizontal avec ceux articulés sur le plan vertical. En basculant son axe, le plan d'articulation des espaces glisse d'une dichotomie politique opposant la norme (la ville) à la marge (le camping), à une dichotomie quasi mystique – ou, tout du moins, qui articule l'espace terrestre à l'espace céleste selon une élévation sacrée. Les bottes mettent en perspective, par le basculement du plan de l'horizontal à la verticale les espaces profanes avec les hétérotopies sacrées.

Il convient en effet de distinguer les hétérotopies, ces « espaces autres » conceptualisés par Michel Foucault, des « non-lieux » théorisés Marc Augé. L'espace autre relève du sacré (ou pour le moins du mythique – mot utilisé par ailleurs par Michel Foucault dans sa réflexion sur

l'hétérotopie[253]), tandis que le non-lieu relèverait plutôt du néant topographique, ou du moins, de l'indifférence entre les lieux et les êtres.

Ces deux organisations spatiales se trouvent prises dans un système. En effet, les non-lieux ne prennent sens qu'articulés aux lieux, et les espaces autres n'ont d'existence qu'opposés aux espaces communs : « Nous sommes à une époque où l'espace se donne à voir sous la forme de relations d'emplacements[254] », constate Michel Foucault. Cependant, ces deux systèmes fonctionnent selon deux régimes bien distincts. Les lieux et non-lieux s'organisent en système réticulaire, tandis que les hétérotopies instaurent un système pyramidal.

Le système réticulaire est la marque du profane. Il fait tomber la hiérarchie inhérente au système pyramidal auquel répondait l'organisation des lieux dans les sociétés pieuses : lieux terrestres opposés aux lieux célestes tel que le rappelle Foucault :

> « On pourrait dire, pour retracer très grossièrement cette histoire de l'espace, qu'il était au Moyen Âge un ensemble hiérarchisé de lieux : lieux sacrés et lieux profanes […] pour la cosmologique, il y avait les lieux supra-célestes opposés au lieu céleste ; et le lieu céleste à son tour s'opposait au lieu terrestre…[255] »

Les hétérotopies prolongent le sacré dans les sociétés déthéologisées. *Rosetta* réintroduit le sacré à travers l'ultime trajectoire des bottes là où *Je Pense à vous* l'avait aboli à l'endroit de l'ouvrier fossilisé en remplaçant l'église par l'usine désaffectée.

Revenons un instant à *Je Pense à vous* dont le « cimetière de tombes d'aciers[256] » – pour reprendre le qualificatif employé par Luc Dardenne dans son journal et par Madeleine Mairlot qui parle de « cimetière de métaux[257] » dans son ouvrage dévolu à la filmographie des frères Dardenne – constitue une hétérotopie foucaldienne.

> « Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. Mais il a subi des mutations importantes ; jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, le cimetière était placé au cœur même de la cité, à côté de l'Eglise. […] Ce cimetière, qui se logeait dans l'espace sacré de l'église, a pris dans les civilisations modernes une tout autre allure, et, curieusement, c'est à l'époque où la civilisation est devenue, comme on dit très grossièrement, « athée » que la culture occidentale a inauguré ce qu'on appelle le culte des morts.

[253] « […] une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie. » Michel Foucault, art. cit., p. 47.
[254] Idem, p. 46.
[255] Idem,
[256] Luc Dardenne, op. cit., p. 24-25.
[257] Mairlot, Madeleine, op. cit., p. 54.

> Au fond, il était bien naturel qu'à l'époque où l'on croyait effectivement à la résurrection des corps et à l'immortalité de l'âme on n'ait pas prêté à la dépouille mortelle une importance capitale. Au contraire, à partir du moment où l'on n'est plus très sûr d'avoir une âme, que le corps ressuscitera, il faut peut-être porter beaucoup plus d'attention à cette dépouille mortelle, qui est finalement la seule trace de notre existence parmi le monde et parmi les mots.
>
> En tout cas, c'est à partir du XIXème siècle que chacun a eu droit à sa petite boîte pour sa petite décomposition personnelle ; mais, d'autre part, c'est à partir du XIXème siècle seulement que l'on a commencé à mettre les cimetières à la limite extérieure des villes[258]. »

En bonne hétérotopie, l'entrée dans le cimetière des ouvriers fossilisés est précédée par une traversée de la forêt. « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend perméables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin[259] », précise Michel Foucault. En outre, le processus de pérennisation du corps de l'ouvrier enclenché par sa fossilisation rejoint le constat du philosophe quant à l'importance accordée à la « dépouille mortelle » depuis que la croyance en l'âme a disparu. Si âme il y avait, la chape de plomb dans laquelle le corps se trouve encellulé empêcherait son envol. C'est la conservation au sens le plus concret du terme que garantit la fossilisation, autrement dit, c'est le corps et non plus l'âme qui est placé au cœur de la mort.

Le cimetière des ouvriers fossilisés redouble ce glissement du sacré au profane en remplaçant l'église par l'usine selon un jeu de proximité et de conjonction topographique. Cette substitution de l'usine à l'église reconduit la principale révolution idéologique opérée à l'ère industrielle. En 1897, Emile Durkheim plaçait déjà l'industrie – avant la montée de la science moderne, l'urbanisation et les technologies de communication – comme cause première de la dégradation du pouvoir de l'Eglise.

> « Depuis un siècle, en effet, le progrès économique a principalement consisté à affranchir les relations industrielles de toute réglementation. Jusqu'à des temps récents, tout un système de pouvoirs moraux avait pour fonction de les discipliner. Il y avait d'abord la religion dont l'influence se faisait sentir également sur les ouvriers et sur les maîtres, sur les pauvres et sur les riches. Elle consolait les premiers et leur apprenait à se contenter de leur sort en leur enseignant que l'ordre social est providentiel, que la part de chaque classe a été fixée par Dieu lui-même, et en leur faisant espérer d'un monde à venir de justes compensations aux inégalités de celui-ci. Elle modérait les seconds en leur rappelant que les intérêts terrestres ne sont pas le tout de l'homme […] En décrivant cette organisation, nous n'entendons pas, au reste, la proposer

[258] Michel Foucault, art., cit., p. 48.
[259] Idem.

> comme un modèle. Il est clair que, sans de profondes transformations, elle ne saurait convenir aux sociétés actuelles. Tout ce que nous constatons, c'est qu'elle existait, qu'elle avait des effets utiles et qu'aujourd'hui [en 1897] rien n'en tient lieu.
>
> En effet, la religion a perdu la plus grande partie de son Empire. Le pouvoir gouvernemental, au lieu d'être le régulateur de la vie économique, en est devenu l'instrument et le serviteur. Les écoles les plus contraires, économistes orthodoxes ou socialités extrêmes, s'entendent pour le réduire au rôle d'intermédiaire, plus ou moins passif, entre les différentes fonctions sociales. […] Et comme ces théories ne font qu'exprimer l'état de l'opinion, l'industrie, au lieu de continuer à être regardée comme un moyen en vue d'une fin qui la dépasse, est devenue la fin suprême des individus et des sociétés[260]. »

L'industrie a ébranlé le pouvoir de la religion et diminué celui du gouvernement. Durkheim inscrit ce constat dans son chapitre sur l'anomie. Or, dans le mécanisme qu'il pointe ici, il n'est pas question d'une perte totale de repères, la perte d'un pouvoir n'est due qu'à sa substitution par un autre pouvoir. Nous sommes face à un état de transition, de bouleversement, mais non d'anomie. L'anomie survient à la mort de l'industrie. Et les hétérotopies dialoguent avec l'anomie dans la mesure où, ainsi que le souligne Michel Foucault, « l'hétérotopie commence à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel[261] ».

En effet, c'est lorsque l'industrie périclite que nous nous trouvons en état de *rupture absolue* et que nous pouvons nous demander ce qu'il reste comme pouvoir transcendantal. *Je Pense à vous* s'inscrit au cœur de ce chaos et fait advenir le mythe, celui de l'ère industrielle, de la classe ouvrière, dans la mort même de l'industrie par le processus de fossilisation du corps de l'ouvrier. Nous sommes ainsi passés du sacré (l'église) au profane (l'usine). Le profane a d'abord remplacé le sacré. Puis le mythe s'est institué sur le profane, comme la pétrification sur le corps de l'ouvrier, lui conférant à son tour une dimension sacrée.

Ce mythe qui se cristallise dans l'hétérotopie que constitue le cimetière des ouvriers fossilisés n'est autre que la religion séculière fondée aux XIXème et XXème siècles autour de l'usine. Le cimetière est une hétérotopie profane selon les théories foucaldiennes. Le cimetière des ouvriers fossilisés est une hétérotopie doublement profane : d'une part, l'éternité de l'âme a cédé la place à la conservation et la commémoration du corps, d'autre part, l'église a cédé la place à l'usine.

[260] Emile Durkheim, *Le Suicide,* PUF, Paris, 2007, p. 283-284.
[261] Michel Foucault, art. cit., p. 49.

Nous l'avons dit, *Rosetta* réintroduit la croyance en un au-delà à travers l'ultime trajectoire des bottes là où *Je Pense à vous* avait bloqué toute possibilité de transcendance avec le motif de l'ouvrier fossilisé. Or, il n'est point de mythe, à première vue, dans *Rosetta*, cependant nous rencontrons l'amorce d'un retour au sacré. Cette tension vers le sacré se joue également en corrélation avec la notion d'hétérotopie.

Rosetta ne peut se raccrocher au mythe car elle n'a connaissance ni du système mythique ni des mythes ancestraux, ni non plus du mythe de la classe ouvrière – contrairement aux ouvriers de *Je Pense à vous* – puisqu'une césure a été opérée, le lien a été rompu ; comme nous l'avons vu avec le motif de l'aiguille : une faille est intervenue dans le processus de transmission.

Dans son ouvrage *Lieux et non-lieux*, Jean Duvignaud écrit :

> « Dans la non-ville, la mémoire collective s'accroche aux mythes, et il n'est pas certain que le tout-venant de l'humanité connaisse le système mythique complet ! Ici [dans la ville], la mémoire de la cité se reproduit dans chaque jeune citoyen et se conserve en intériorisant ces modèles[262]. »

Rosetta ne peut renouer avec le mythe faute de transmission. Elle ne peut non plus se porter garante de la mémoire de la ville puisqu'elle est exclue de la cité. Elle n'est porteuse ni de mémoire collective, ni de savoir mythologique. Il ne lui reste que la croyance : le refuge des exclus et des ignorants – quand on ne peut ni se souvenir, ni savoir, on peut toujours croire.

Par le rituel, le rite de purification qui consiste à ôter ses bottes en vue d'y pénétrer, Rosetta confère une dimension sacrée à cet espace autre qu'est la mort. Or, le passage n'aboutit pas. L'espace sacré demeure hors-champ, tout comme la ville, la communauté, la société, tout ce à quoi tend mais n'a pas droit Rosetta. La fuite de gaz s'interrompt, Rosetta rechausse ses bottes, elle reprend contact avec le sol, avec la terre.

Le film ne cherche pas à nous montrer s'il y a ou non quelqu'un ou quelque chose là-haut, mais nous montre qu'il y a bien quelqu'un ici-bas, quelqu'un à côté de Rosetta. L'élévation pour Rosetta consisterait peut-être à prendre en considération cet Autre – l'Autre étant Riquet qui l'aide alors à se relever. Rosetta n'entre pas dans *l'autre monde* mais il se produit alors quelque chose avec l'Autre et avec le monde qui l'entoure.

Or, il nous semble que cette rencontre avec l'altérité – et surtout cette reconnaissance de l'humanité de l'Autre – ne pourrait advenir sans une étape préalable qui consister en un

[262] Jean Duvignaud, *Lieux et non-lieux,* Galilée, Paris, 1977, p. 50.

passage par une autre hétérotopie car ici, nous l'avons vu, aucune traversée ne se fait puisque la mort n'advient pas. Il nous apparait qu'au processus de renaissance engagé par la régression que nous avons vue à l'œuvre dans la posture fœtale telle que mise en scène dans cette séquence s'articule une autre régression, symbolique cette fois, mais qui n'en passe pas moins par une immersion bien réelle. Toutefois, avant de nous lancer dans l'analyse de ce qui se joue dans l'espace aquatique, il convient de mener à terme l'étude des lieux auxquels Rosetta demeure attachée (la forêt, le camping boueux) et des imaginaires avec lesquels ils renouent et qui font sens en perspective des enjeux du film.

Sous la terre : le mythe

Ainsi que nous l'avons établi, dans *Rosetta,* la ville et le camping relèvent tous deux du non-lieu, autrement dit, d'espaces transitoires qui ne peuvent se porter garants de fonctions relationnelles ni de valeurs identitaires ou historiques. La seule différence de nature que nous puissions noter entre ces lieux relève de la qualité de leur sol. Ce sont les chaussures que Rosetta choisit en fonction des espaces qu'elle doit traverser qui en témoigne : les souliers pour l'espace bétonné et les bottes en caoutchouc pour l'espace fangeux. Cette opposition entre le bitume et la terre est déjà annoncée et contenue tout entière dans le rituel de l'échange de chaussures.

Par ailleurs, ce rituel constitue un anti rite. Il ne renoue avec aucun récit, ne s'inscrit dans aucune pratique de groupe. Il réactive un geste lié à l'entrée dans un lieu à dimension sacrée. Or, on ne voit Rosetta changer de chaussures qu'en vue de pénétrer dans le territoire fangeux de son quotidien. Il s'agit d'un rituel indépendant de toute valeur fédératrice. Ce geste rappelle qu'elle est seule et qu'elle est rejetée en marge de l'espace social.

Une autre opposition s'est révélée au fil de notre analyse à l'aune des théories de Jean Duvignaud et de Marc Augé. Pour le premier, le non-lieu, c'est le terrain vague, tandis que pour le second, c'est le parking, l'échangeur, le terminal d'aéroport. Outre la dichotomie de nature terre/béton, une autre dichotomie – temporelle celle-ci – ressort : elle marque l'opposition entre le non-lieu ancestral et le non-lieu moderne.

Pour Jean Duvignaud, la ville renferme l'histoire et la non-ville recèle les mythes : « La ville est mémoire d'elle-même. Ici, le passé de la cité s'accumule sous les pieds des citoyens vivants. […] Dans la non-ville, la mémoire collective s'accroche aux mythes…[263] » Or, rappelons que dans *Rosetta*, la ville au sens où l'entend Jean Duvignaud demeure hors-champ, nous nommerons celle que Rosetta traverse « l'espace bétonné ». En effet, nous ne rencontrons de part et d'autre de la frontière (cette forêt dans laquelle le rituel de passage constitue le pivot) que des non-lieux ; l'espace de la société : le lieu historique, identitaire, relationnel, communautaire et social se trouve relégué hors-champ. Pour Jean Duvignaud, qui dialogue ici avec les réflexions de Maurice Halbwachs, la mémoire collective se trouve dans la ville, dans les espaces qui font advenir le souvenir, qui soudent une communauté autour d'une même

[263] Jean Duvignaud, *Lieux et non-lieux,* Galilée, Paris, 1977, p. 50.

mémoire, d'une même pratique, de mêmes codes[264]. Emile Durkheim précède Jean Duvignaud lorsqu'il qualifie d' « espaces positifs[265] » les espaces produits par des générations antérieures.

Or, ainsi que le souligne Marc Augé, dans le non-lieu bétonné ne se construit ni relation, ni identité, ni histoire. L'identité et l'histoire se cachent sous le béton des villes chez Duvignaud, et le mythe irrigue la terre de la non-ville. Par manque d'histoire à laquelle se raccrocher, à laquelle s'identifier directement par proximité chronologique, en période de rupture absolue, d'anomie et lorsque la vocation au sacré a failli, il conviendrait alors creuser de la terre, strate par strate pour exhumer les mythes.

Du rite aux mythes : récits d'initiation et de séparation

Marquant la frontière entre deux espaces et activant la dimension d'espace transitoire attachée à la forêt, le rituel du changement de chaussures s'apparente aux rites de séparation. Ceux-ci assurent la transition d'un âge à un autre et comportent une étape d'isolement nécessaire qui prend place au cœur des bois. Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane,* décrit cet isolement à propos des rites de séparation qu'impliquent l'arrivée des premières menstrues[266] – ce rite étant l'équivalent pour les tribus africaines de ce que furent l'initiation aux travaux d'aiguilles et le maniement du fil rouge pour les jeunes filles pubères dans nos sociétés occidentales.

Afin de bien comprendre les enjeux symboliques de ce rite de séparation, il convient de décliner la mise en scène et les équivalences imaginaires de cette étape de régression nécessaire pour accéder à l'âge d'homme. Dans l'étude *Rites et rituels contemporains,* Martine Segalen détaille ce processus.

> « Des trois étapes identifiées par Van Gennep, séparation, marge, intégration, rebaptisée par Turner préliminaires, liminaires ou post liminaires (de *limen,* seuil), celle qui se rapporte à la marge, à la transition, à l'entre-deux, entre séparation et réagrégation semble particulièrement riche. Le stade de

[264] Maurice Halbwachs, « La mémoire collective et l'espace », in : *La Mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997.
[265] Expression reprise par Madeleine Mairlot dans le paragraphe cité en amorce au développement « Les bottes : rituel de passage ». *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Editions du Céfal, Liège, 2005, p.90.
[266] « La ségrégation a lieu dans une cabane spéciale, dans la brousse ou dans un coin obscur de l'habitation. [...] La ségrégation et la réclusion dans l'ombre, dans une cabane obscure, dans la brousse, nous rappellent le symbolisme de la mort initiatique des garçons isolés dans la forêt, enfermés dans des huttes. » Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 164-165.

"liminalité" (ou "limbes" qui signifie absence de statut) focalise l'attention de Turner.

> L'individu en position liminale présente des traits spécifiques : il échappe aux classements sociologiques puisqu'il est dans une situation d'entre-deux ; il est mort au monde des vivants, et nombre de rituels assimilent ces novices aux esprits ou au revenants ; leur invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autre signes de leur premier statut ; parfois, ils sont traités comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. Le plus caractéristique de leur position est qu'ils sont à la fois l'un et l'autre ; à la fois morts et vivants, des créatures humaines et animales, etc. Ils subissent des épreuves physiques qui peuvent prendre la forme de mutilations, mais aussi des phases d'apprentissages. Celles-ci vont avoir pour effet en quelque sorte de les mettre au monde, de les sortir de leur état préliminaire et de les acheminer vers leur plein état social, qui doit les rendre identiques aux autres membres de la communauté[267]. »

La description des étapes et des significations de ces rites de transition et d'accession à l'âge adulte résonne étroitement avec le parcours initiatique à l'œuvre dans *Rosetta*. La jeune fille apparaît dans une position semblable à celle de ces individus en phase liminale. Elle « échappe aux classements sociologiques » dans la mesure où elle vit hors de la société d'une part ; également parce qu'elle est privée des codes qui la rattacheraient à la société, qu'il s'agisse de la société émergeante ou bien de celle qui disparait (et à laquelle appartient encore sa mère – en atteste sa pratique des travaux d'aiguille). Rosetta souffre d'une « absence de statut ». Celle-ci ressort nettement lors de la séquence au cours de laquelle elle se heurte au guichetier du Pôle Emploi qui refuse de l'inscrire comme demandeuse d'emploi car elle n'a « pas assez travaillé ». Rosetta n'entre dans aucune case, elle n'a pas droit à un statut social qui lui permettrait de faire partie du système. Nous avons vu également en quoi sa projection métonymique dans le motif de l'œuf pouvait constituer pour elle une régression ontogénétique rappelant cette manière dont sont parfois traités les individus en phase liminale : « comme des embryons dans l'utérus, comme des nouveau-nés, des nourrissons à la mamelle. » Rosetta retombe également en enfance, tout en se dédoublant pour assurer la voix maternelle dans la séquence où elle se souhaite bonne nuit. Enfin, elle s'allonge en position fœtale, sur sa couchette, son œuf à demi grignoté dans la main lorsqu'elle attend que la fuite de gaz mette fin à sa vie. Ici, l'œuf et la position qu'adopte Rosetta, dans ce contexte de mise à mort, constituent autant de gestes et de formes qui participent de l'imaginaire symbolique de la renaissance.

[267] Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains,* Paris, Nathan, 1998, p. 36, citant Victor Turner, « Variations of a theme of liminality », in : Sally F. Moore and Barbara G. Myerhoff, *Secular Ritual*, Van Gorcum, Amsterdam, 1977, p. 36-52.

Enfin, les notions de marge et de seuil relevées par Martine Segalen sont engagées dans *Rosetta* par le rituel du changement de chaussures – celui-ci nous permet également d'aboutir à l'absence de statut social qui affecte la jeune fille.

Outre l'activation du rite, les bottes de Rosetta peuvent aussi renouer avec le récit dès lors qu'on les fait entrer en dialogue avec d'autres chaussures devenues un motif cristallisant à lui seul le conte qui les met en scène : les pantoufles de verre (et non de vair – la fragilité et la rigidité du matériau ont leur importance) de Cendrillon. En fuyant le bal au douzième coup de minuit, la jeune fille perd un de ses souliers, unique trace de son existence à partir de laquelle le Prince tentera de la retrouver. « Cette pantoufle, en dépit de sa matière fragile, est de tous les objets du conte le seul qui, passé minuit, ne se désenchante pas. Elle fait le lien entre deux mondes[268] », écrit Bernadette Bricout dans *La clé des contes*. Dans *Rosetta*, il n'est pas question d'enchantement. Au lieu d'un seul soulier qui fait le lien entre deux mondes, le film mobilise deux paires de chaussures. Chacune d'elle a une assignation bien précise, aussi leur changement marque une frontière et atteste l'incommunicabilité entre les deux espaces que chaque paire est destinée à parcourir. Par ailleurs, les chaussures de Rosetta, dans la disjonction qu'elles articulent, constituent le contrepoint de la paire de sabots du grand-père dans *Je pense à vous* qui, reliant deux espaces et faisant l'objet d'un legs, participent d'enjeux de liaison et de transmission.

Cependant, en écho au conte de *Cendrillon*, deux mondes s'opposent bien dans *Rosetta* – que la chaussure fasse le lien ou qu'elle les rejette dos à dos ne constitue qu'une variante. Le camping correspond au quotidien subi par Rosetta, à l'instar du foyer dans lequel Cendrillon est réduite au rôle de souillon. La ville représente l'ailleurs tant convoité auquel la jeune fille n'a accès que ponctuellement, comme le bal pour l'héroïne du conte. Si la ville n'est ni enchantée, ni merveilleuse, nous avons vu que le rituel de purification auquel s'adonne Rosetta en vue d'y pénétrer en fait un espace à part, investi d'une valeur supérieure.

Dans *Rosetta*, le changement de chaussures déploie la charge symbolique dont il est investi : il engage un rituel qui, à son tour, entraîne un partage des espaces et leur assigne à chacun des significations spécifiques. Martine Segalen écrit que « le terme de rite est souvent synonyme de symbole, et dans cette acception, nous allons pouvoir classer les gestes du quotidien, à condition qu'ils signifient autre chose que ce qu'ils sont ou font, tout comme Mauss le disait à propos du rite. Existe du rite là où se produit du sens[269]. » Le changement de

[268] Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Le Seuil, Paris, 2005, p. 140-141.
[269] Martine Segalen, op. cit., p. 18.

chaussures de Rosetta correspond bien à ces « gestes du quotidien » qui se chargent d'une valeur outrepassant leur simple fonction pragmatique[270].

Toutefois, le rituel du changement de chaussures dans *Rosetta* est complexe et soulève un certain nombre d'oppositions. D'une part, le versant « purificatoire » du rituel ne nous est jamais donné à voir. Seul est mis en scène l'échange des souliers de ville contre les bottes en caoutchouc. La réciproque ne peut qu'être déduite. Par ailleurs, nous avons établi que la ville pour Rosetta représente un ailleurs rêvé, un espace qu'elle investit d'une certaine dimension sacrée dans la mesure où le rite de purification auquel elle s'adonne en vue d'y pénétrer relève des rituels auxquels sacrifient les fidèles avant d'entrer dans des lieux sanctifiés. Or, la forêt est nettement plus chargée de valeur sacrée que la ville. La forêt est mythique tandis que la ville est historique.

A ce propos, dans *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Robert Harrison écrit : « Pourquoi la loi de la civilisation s'est-elle, dès le départ, définie en opposition aux forêts ? Pour quelles religieuses raisons notre humanité, traditionnellement détachée du règne animal, est-elle incompatible avec cet environnement originel ?[271] » La cité relève de l'inscription dans le temps ainsi que des activités sociales. La forêt est un espace opposé au monde social et hors du temps. C'est également dans les forêts que s'accomplissent les rituels de transition tel que nous le voyons avec Martine Segalen et Mircea Eliade. Ce dernier, dans *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, écrit :

> « Tout un ensemble de mythes, de symboles et de rituels s'accordent à souligner la difficulté qu'il y a à pénétrer dans un centre ; et d'autre part, concurremment, une série de mythes et de rites établissent que ce Centre est accessible. […] L'itinéraire qui conduit au "Centre" est semé d'obstacles, et pourtant chaque cité, chaque temple, chaque demeure, se trouve au Centre de l'Univers[272]. »

Outre l'assertion selon laquelle le sacré se diffuse partout et dans tout pour celui qui est habité par une pensée religieuse, c'est la notion de centre qui nous interroge si on la rapporte au film des frères Dardenne. Le centre pour Rosetta serait-il la société, la norme à laquelle elle n'a pas accès ? Dans un entretien pour *Les Inrockuptibles*, Luc Dardenne déclarait à propos du

[270] En signifiant « autre chose » que ce qu'il est, ce geste invoque une dimension sacrée selon le mode opératoire que Mircea Eliade voit à l'œuvre dans de simples pierres ou de simples arbres : « En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être *lui-même* », Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 17.
[271] Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010, p. 18.
[272] Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1979, p. 69-70.

point de départ de *Rosetta* : « On a trouvé cette situation, assez banale, de quelqu'un qui est dehors et qui veut être dedans[273]. » Il écrivait en écho dans son carnet de notes : « Telle apparaît la société pour celui qui se trouve jeté dehors : comme une forteresse dans laquelle il ne peut rentrer[274]. » La dialectique articulant le dedans et le dehors correspond dans *Rosetta* à celle qui oppose la norme et la marge. Cependant, peut-elle se doubler de l'opposition entre le Centre et la périphérie ?

La forêt s'oppose à la ville, elle est considérée comme marginale par ceux qui édictent les lois de la cité, nous rappelle Robert Harrison[275]. Les forêts représentent le contraire de la civilisation. Elles accueillent les rebelles qui s'y réfugient pour contester, voire renverser, le système établi. Elles ne sont marginales que du point de vue de ceux qui vivent dans l'espace social. Pour ceux qui échappent à ce monde régi par la loi des hommes, elles demeurent l'origine du monde, le berceau de l'humanité : le *centre*. La forêt abrite également cet arbre cosmique considéré par les cultes païens comme l'ombilic de l'univers.

Cet arbre cosmique des sociétés les plus archaïques qui se trouve au centre de l'essai de Mircea Eliade[276] possède un invariant universel : il est l'arbre qui assure la communication entre la terre, le ciel et l'enfer. Il est aussi l'arbre dans le bois duquel sont taillés les poteaux sacrificiels de l'Inde védique ainsi que les piliers de tous les lieux de cultes jusqu'aux habitations individuelles (le poteau central des yourtes en Mongolie). De même, dans l'Occident chrétien, les cathédrales sont bâties à l'image des forêts dont la voûte, plutôt que de cacher aux fidèles la vue du ciel, les protège en son sein. Cette prolifération d'avatars de l'Arbre du Monde renvoie à la « multiplicité de "Centres" et [la] réitération de l'image du Monde à des échelles de plus en plus modestes [qui] constituent une des notes spécifiques des sociétés traditionnelles[277]. »

Cette « multiplicité des Centres » trouve son équivalent formel dans les cercles concentriques qui apparaissent à la coupe des troncs des arbres[278]. La forêt semble ainsi concentrer et cristalliser tout ce qui est utile à l'homme pour forger son imagination symbolique. Citant *Des arbres et des hommes* de Roland Bechmann, Robert Harrison écrit : « […] c'est

[273] Luc Dardenne pour *Les Inrockuptibles*, 22/09/99.
[274] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 64.
[275] Robert Harrison, op. cit., p. 99.
[276] Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, op. cit.
[277] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, op. cit., p. 43.
[278] « […] les forêts ont constitué un fonds symbolique indispensable dans l'évolution culturelle de l'humanité, et l'essor de la pensée scientifique moderne reste impensable en dehors de la préhistoire de ces emprunts métaphoriques. Il n'est pas jusqu'au concept du cercle qui ne vienne, dit-on, des anneaux concentriques internes qui apparaissent à l'abattage des arbres. » Robert Harrison, op. cit., p. 26

l'arbre qui, se développant par couches concentriques, a introduit dans la nature la forme circulaire dont l'homme a fait par la suite un si considérable usage[279]. » Avec ses cercles concentriques, l'arbre modélise la notion de centre ainsi que la marche cyclique et stratifiée de l'histoire des sociétés que l'on retrouve dans les mythes véhiculant le processus d'un éternel retour.

Le monde inversé

Nous avons étudié le rituel auquel s'adonne Rosetta pour articuler *l'ici* subi du camping et *l'ailleurs* rêvé de la ville, il convient désormais d'aller plus avant dans l'analyse de l'espace au sein duquel s'inscrit ce rituel. Le rituel du changement de chaussures marque la frontière entre deux espaces, chacun porteur de valeurs spécifiques et antagoniques de part et d'autre. Or, plus qu'une simple ligne de démarcation entre ces deux territoires, c'est un troisième espace qui constitue le pivot. Articule-t-il l'ici et l'ailleurs au même titre que le rituel de passage qu'il accueille ? Notons que l'espace en question est la forêt, espace primitif par excellence et, à ce titre, porteur de significations ancestrales. Son statut d'espace singulier – nous ne parlons pas ici d'*espace autre* au sens foucaldien – offre-t-il alors une résonnance avec la notion de passage ? Peut-il mettre en perspective le rituel qui s'y déroule ? lui apporter une densité ? Enfin, quelles relations cet espace entretient-il avec le personnage ?

Il est intéressant de rappeler que, dans la tradition séculaire, les forêts constituaient l'espace à part, cet espace autre opposé à la cité. Robert Harrison, dans son essai sur les forêts et l'imaginaire qui leur est attaché, replace celles-ci dans leur dimension marginale :

> « Pour le nouvel ordre social médiéval qui se réorganisait sur la base de nouvelles institutions féodales et religieuses, les forêts étaient *foris*, à l'extérieur. C'est là que vivaient les proscrits, les fous, les amants, les brigands, les ermites, les saints, les lépreux, les maquisards, les fugitifs, les inadaptés, les persécutés, les hommes sauvages. Où pouvaient-ils aller ? Echapper à la loi et à la société des hommes, c'était se retrouver dans la forêt. Mais la vie en forêt était inqualifiable. Dans la forêt on perdait toute humanité, on ne pouvait être qu'en deçà ou au-delà de toute humanité[280]. »

[279] Idem, p. 258.
[280] Idem, p. 99.

Or, le rite de passage pratiqué par Rosetta n'articule pas la ville à la forêt mais la ville au camping, ce dernier étant situé au-delà de la forêt, comme s'il constituait un degré supplémentaire dans la notion d'ailleurs, comme s'il était, encore plus radicalement que la forêt, opposé à la cité. La dialectique n'est alors plus binaire mais ternaire et recule d'un cran la zone marginale par rapport à celle de la norme ; entre les deux, la forêt acquiert le statut de zone transitoire.

Reprenons l'articulation à l'œuvre dans la tradition occidentale archaïque afin de mettre en perspective cette nouvelle organisation.

> « […] on appelait souvent les forêts *locus neminis*, lieu n'appartenant à personne (il est probable que le mot latin *nemus* lui-même, qui signifie bois, vient de *nemo*, qui signifie personne).
>
> La cité et la forêt étaient donc ainsi rigoureusement opposées l'une à l'autre. Dans la forêt on n'était personne – *nemo*. Le *res nullius* se dressait contre la *res publicas*, de sorte que la bordure des bois délimitait les frontières de l'espace civil[281]. »

Dans *Rosetta*, la forêt n'est plus l'envers de la ville, c'est le camping qui constitue désormais ce contrepoint, il se situe par-delà la forêt, de l'autre côté de la zone de réversion. Ce n'est plus l'orée du bois mais la forêt tout entière qui constitue la frontière. Elle est le lieu de passage au même titre que l'échange de chaussures est un rituel de passage. Si l'on articule cette pratique du changement de vêtements au lieu qui assure la transition entre deux espaces répondant à des codes et des systèmes de valeurs opposés, la forêt peut être considérée comme un immense vestiaire. A ce titre, dans son analyse intitulée « Le souci du détail », Nathalie Flamant remarque que « Faute d'avoir un vrai travail, c'est une ancienne canalisation dans la forêt qui sert de vestiaire à Rosetta[282]. » Nous pouvons étendre la notion de vestiaire à l'espace de la forêt tout entier. En effet, la forêt assure la même fonction que la loge au théâtre : c'est un espace dans lequel on change de tenue, d'apparence, pour différencier la personne qu'on est dans la vie du personnage que l'on est sur scène. La loge, sur le plan spatial, assure la même fonction que le fait de revêtir un costume : elle articule et distingue la vie et la scène.

Dans le cas de Rosetta, il n'est pas question de savoir si la tenue et l'espace de référence (en opposition au costume et à la scène) sont les souliers propres et la ville ou bien les bottes et le camping, mais bien d'envisager la forêt comme opérateur de réversibilités. Notons à cet égard

[281] Idem, p. 84-85.
[282] Nathalie Flamant « Le souci du détail », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008. p. 132.

que cette propension au retournement est déjà inscrite de manière ancestrale dans le fonctionnement même des forêts. Reprenons pour éclairer notre propos les récits de hors-la-loi qui leur sont étroitement corrélés.

> « […] ce hors-la-loi qui cherchait refuge dans la forêt entrait, en quelque sorte, dans l'ombre de la loi. L'ombre de la loi, qu'elle soit sociale, religieuse, ou autre, n'est pas étrangère à la loi ; elle s'écarte de la loi comme une ombre qui dissipe la substance d'un corps. L'ombre de la loi ne s'oppose pas à la loi, elle la suit comme son double, sa mauvaise conscience[283]. »

La loi en vigueur dans les forêts serait alors une loi morale qui entrerait en résistance face à une loi sociétale inique ou corrompue. La forêt fonctionnerait donc par rapport à la ville non comme un miroir inversé mais plutôt comme un miroir correcteur dans lequel se rétabliraient les déviances de la cité.

> « Shérifs corrompus, juges soudoyés et décrets arbitraires abondent dans ces histoires qui représentent un monde où l'appareil judiciaire se contente trop souvent de déguiser une justice pervertie. Le déguisement est donc avant tout le scandale du système légal, qui donne à l'injustice les apparences respectables de la justice. Quand éclate le scandale, le hors-la-loi endosse son déguisement pour répondre au système, auquel il renvoie avec ses ruses l'image de sa propre tromperie insidieuse. Il se fait l'ombre du système[284]. »

La forêt est la demeure du hors-la-loi justicier, de celui qui se retourne contre une loi établie partiale et abusive et lui oppose une loi juste et éthiquement plus haute. La forêt est le chaudron de cette conversion. Le parangon d'une telle résistance pour laquelle la forêt agit comme un incubateur est bien sûr Robin des Bois – dont la traduction française du nom, qui à première vue dévoie l'origine associée au déguisement, resserre a fortiori les analogies entre la forêt et le costume.

> « Le motif du déguisement apparaît dans l'étymologie probable du nom anglais de Robin des Bois, *Robin Hood*. Le *hood* (la capuche) est ce qui cache (*hides*), protège la tête du hors-la-loi. Quant au prénom Robin, il vient du français robe, vêtement qui couvre tout le corps. On peut donc dire que de la tête aux pieds Robin des Bois est couvert, à couvert dans l'ombre de la loi. Mais la meilleure couverture pour le hors-la-loi, c'est la forêt même. La forêt est sa cachette. Sa voûte est sa capuche, son feuillage est sa robe. Le hors-la-loi fuyant l'ordre établi se réfugie dans ses ombres protectrices d'où il peut harceler ses ennemis, présence invisible qui apparaît de temps en temps, soudaine et imprévue, pour se retirer aussitôt à couvert de la forêt. Robin des

[283] Robert Harrison, op. cit., p. 102.
[284] Idem, p. 124-125.

> Bois, comme son nom l'indique en français, est recouvert où qu'il aille du manteau protecteur de la forêt[285]. »

La forêt n'est ainsi pas seulement le lieu où l'on change d'habits mais une mise en perspective de cette conversion. Elle fonctionnerait, à une échelle plus vaste, de la même manière que le déguisement : elle couvre, cache et protège pour permettre de mieux agir. Elle offre un espace hors du système au sein duquel organiser une résistance contre une norme inique, soit en ce qu'elle accueille une communauté qui se constitue comme un reflet inversé de la société hégémonique, soit en proposant l'asile à ceux qui sont exclus de ce système – voire menacés par lui et doivent se mettre à l'écart avant de revenir le renverser. Elle est autant un refuge en marge que le refuge des marginaux.

En 1842, dans *La Gazette rhénane*, Karl Marx publiait un long article dénonçant la possession des forêts par des propriétaires qui détenaient ainsi un droit de chasse exclusif sur leurs terres et plus largement le droit de disposer librement des ressources de ces espaces tandis qu'échoyait aux pauvres le droit coutumier de ramasser le bois mort.

> « Le bois mort nous sert d'exemple. Il n'a pas plus de rapport organique avec l'arbre vivant que la dépouille d'un serpent n'en a avec le corps de ce serpent dépouillé. Dans l'opposition entre les branchages et les rameaux morts, brisés, séparés de la vie organique, d'une part, et, d'autre part, les arbres et les troncs solidement enracinés, pleins de sève, s'assimilant organiquement l'air, la lumière, l'eau et la terre pour les incorporer à leur vie individuelle, la nature figure en quelque sorte le contraste entre la pauvreté et la richesse. La pauvreté humaine se rend compte de cette affinité. C'est du sentiment de cette affinité qu'elle dérive son droit de propriété[286]. »

Karl Marx témoigne ici d'un système dans lequel la norme hégémonique a étendu son monopole jusqu'au point d'absorber l'espace de la marge. Les détenteurs du capital, en s'octroyant la propriété des forêts, affirment leur rôle actif au sein du système. Ils s'appuient pour cela sur les imaginaires collectifs qui se sont constitués à partir des ressources formelles et signifiantes offertes par la forêt : ils sont à l'image de la force vivifiante des arbres qui croissent et irriguent le monde de leurs ferments fertiles et de leur oxygène. Poursuivant le jeu des équivalences, les exclus du système, ceux qui ne possèdent rien, sont associés au bois mort (qui leur reviendrait de droit du fait peut-être de cette analogie) : ils sont les rebuts de la société capitaliste, ils ne participent pas des échanges vivaces, ils sont inutiles et s'en trouvent

[285] Idem, p. 125.
[286] Karl Marx, "La loi sur les vols de bois", in : *Œuvres philosophiques*, trad. J. Molitor, Paris, éd. Alfred Costes, 1937. Cité par Robert Harrison, op. cit., p. 255.

irrémédiablement coupés. Cette propriété abusivement arrogée – rappelons que les forêts étaient à l'origine *locus neminis* : « lieu n'appartenant à personne » – ne laisse plus l'espace à un contre-pouvoir pour s'organiser, voire tout simplement pour exister.

La relégation des plus pauvres dans la zone tourbeuse du camping est peut-être le résultat de cette dépossession. Le camping serait alors l'espace de la marge sans action de reconquête possible, sans résistance, sans revendication, le lieu d'une exclusion subie. Peut-être qu'en inscrivant le rituel de changement de chaussures dans la forêt, outre le fait de se livrer à un rite de passage et d'acter une transition entre deux zones auxquelles correspondent des systèmes de valeurs et codes de conduite opposés, le film des frères Dardenne fait renouer son personnage avec la tradition des marginaux protestataires qui organisaient dans la forêt un « monde inversé ». Autrement dit, en se livrant dans la forêt à un ajustement vestimentaire, Rosetta reprend le modus operandi des hors-la-loi travestis et réinjecte dans cet espace un peu de sa valeur ironique, moteur de réversibilités.

> « […] la forêt est plus qu'une simple cachette stratégique pour le hors-la-loi ; elle est l'endroit qui gouverne de manière symbolique l'absurdité comique qui relie la réalité et l'apparence, l'ordre institutionnel et son ombre. Les forêts représentent un monde inversé, l'ombre ironique même. Les ruses trompeuses utilisées par les hors-la-loi dans leurs tactiques de guérilla répondent à une tromperie antérieure. Dans la logique de ces histoires, la tromperie sert en fin de compte à démasquer le vernis trompeur du monde originaire et légitime. Cette logique paradoxale explique pourquoi la forêt est le lieu typique des renversements comiques dans la littérature de cette époque. Mais on trouve aussi à l'époque élisabéthaine des comédies où la forêt est la scène des travestissements, duperies, changements de sexe et confusion d'identité en tous genres ; la forêt devient ainsi le lieu où la réalité conventionnelle perd de sa crédibilité et se retrouve masquée ou démasquée dans une comédie des erreurs et de la confusion. Si l'une des principales fonctions de la comédie est de mettre en scène l'instabilité ou l'absurdité du monde défini par l'homme, l'ombre des forêts, en marge de la société, est le décor naturel de ce jeu ironique[287]. »

La forêt apparaît donc comme un espace qui offre un masque pour mieux démasquer, qui cache pour mieux révéler. C'est la transition par la forêt qui entérine la marginalité de Rosetta et révèle le rejet d'une certaine catégorie de la population hors de l'espace social. C'est en se faisant zone frontalière que la forêt dévoile l'exclusion à l'œuvre dans un système qui ne parvient pas à intégrer tous les membres d'une société. Par ailleurs, c'est dans la forêt que Rosetta s'isole un instant lorsque Riquet, en train de se noyer, l'appelle à l'aide. Elle semble

[287] Robert Harrison, op. cit., p. 125-126.

prendre alors conscience de son incapacité à laisser mourir son semblable. Elle renonce par là-même à occuper la place que la disparition de son ami lui aurait laissée vacante. C'est donc dans la forêt que Rosetta refuse la logique d'un système concurrentiel et renoue avec l'interdit de tuer qui fonde l'humanité selon la loi mosaïque chère à Luc Dardenne[288].

La forêt est le plateau d'un jeu de dissimulations et de dévoilements qui agissent et agitent en profondeur. Dans la forêt, le contestataire se met à l'extérieur du système afin de mieux en attaquer le cœur. Le costume fonctionne de même : il est un jeu sur l'extériorité qui opère une action sur l'intériorité. Dans la forêt, Rosetta change de chaussures pour "répondre au système" et s'adapter aux terrains qu'elle arpente : souliers pour le béton des villes, bottes pour la boue du camping. Elle revêt pour la ville l'apparence de la normalité, refusant de laisser des pieds boueux trahir sa condition d'exclue. Agissant ainsi, on peut considérer qu'elle appellerait aussi, par l'extériorité, un effet sur son intériorité : simuler l'inclusion afin de se faire intégrer. La forêt est également le lieu d'une extériorité (ou extériorisation/externalisation) capable d'agir sur l'intérieur tant sur le plan sociétal que sur le plan intime. Robert Harrison nous rappelle à ce sujet que :

> « […] le mot foresta lui-même signifie littéralement dehors. Toute l'histoire que nous venons de raconter pourrait être celle de l'extériorité de l'homme. Par ce que nous existons d'abord hors de nous-mêmes, les forêts ne cessent de nous rappeler notre transcendance. […] l'histoire des forêts dans l'imaginaire occidental devient l'histoire de notre aliénation[289]. »

C'est justement une histoire d'aliénation qui fera l'objet de notre développement suivant. Il s'agit-là d'un processus qui se joue dans l'étang : celui-ci offrirait, peut-être à l'instar de la forêt, une projection hors de soi-même pour mieux revenir à soi. Par ailleurs, la surface réflexive de l'étang, par ses propriétés spéculaires, se présente elle aussi comme un « monde inversé » puisque le reflet est toujours une image inversée de son référent.

[288] « […] l'impossibilité de tuer. L'âme humaine selon Levinas. », Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 95.
[289] Robert Harrison, op. cit., p. 288.

Chapitre 4 : construction identitaire

L'étang - le miroir

> « L'eau, dans tout cela ? Eh bien, elle est l'onde porteuse et pour ainsi dire omniprésente [...] En peu de films, l'eau a quitté le paysage et sa fonction de reflet, de renvoi, d'évocation, pour faire corps, valoir comme incarnation et comme adversité ; et, porteuse de parole et de récit avant tout, elle a fini par constituer matière en soi, de façon concentrée et autonome. [...] On pourrait disserter plus avant encore au risque de contraindre la symbolique – puisque l'eau est un mythe et que, film après film, c'est la mythologie moderne de la déréliction du travail que portent les personnages des Dardenne, de plus en plus. [...] l'élément aquatique ne permet pas seulement de glisser sur les (jeux de) mots, il permet surtout de glisser sous eux, dans un registre de l'inconscient, du refoulé ou du non-refoulé...[290] »

En préambule à cette analyse, il convient d'énoncer une première précaution méthodologique : l'étang dans Rosetta n'est pas un miroir mais comme un miroir, il réfléchit et il absorbe et il est le vecteur d'une évolution dans le rapport de Rosetta à elle-même en premier lieu, et à l'autre en second lieu.

L'étang est un espace fait d'eau dont une des propriétés est de réfléchir en surface autant que d'engloutir dans sa profondeur. L'eau, surface réfléchissante, est associée au miroir dans l'imaginaire collectif et cette analogie se trouve principalement véhiculée par le mythe de Narcisse. Ce récit engage le plan d'eau du côté de la mort en engloutissant celui qui s'y mire jusqu'à s'y perdre.

Le motif de l'étang dans *Rosetta* nous semble cristalliser un enjeu de constitution unitaire et identitaire. L'étang serait l'agent de cette (re)construction en ce qu'il absorbe Rosetta pour mieux lui permettre, dans un second temps, d'en ressortir changée. Il participerait ainsi d'un processus que nous rapporterons au stade du miroir théorisé par les psychanalystes Jacques Lacan et Françoise Dolto. L'expérience que vit Rosetta dans l'étang-miroir met en scène ce qui nous apparaît relever d'une tentative d'unification de ses fragments en un tout. Cette unification peut s'interpréter comme un moyen de faire d'elle un individu à part entière en la confrontant à une image d'elle-même à la fois globale et préhensible.

[290] Emmanuel d'Autreppe, « L'impossible désir de ce paysage que nous sommes », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008, p. 117-119.

Toutefois, la séquence dans laquelle Rosetta est confrontée à son image dans le miroir que constitue l'étang selon notre lecture ne suffit pas à faire du personnage un individu en lien avec les autres. Son image d'elle-même ne peut s'accomplir que dans le regard de l'autre, dans l'échange avec l'autre. La rencontre avec son reflet dans le miroir est une rencontre en circuit fermé tandis que la rencontre avec le regard de l'autre est un jeu d'échanges, de circulations. La rencontre avec soi-même opère par le biais du miroir tandis que la rencontre avec l'autre se joue dans l'immédiateté du regard. Nous nous demanderons alors si l'expérience de l'étang dans *Rosetta* peut s'apparenter à l'ultime étape du stade du miroir en psychanalyse : celle qui permet d'accéder à la rencontre avec l'autre.

En termes psychanalytiques, la rencontre avec le miroir est une plongée, une immersion, Dans *Rosetta*, l'immersion dans l'étang-miroir peut également renvoyer à une régression ontogénétique : la jeune fille replongerait dans le liquide amniotique afin d'opérer une renaissance. L'étang pourrait, en outre, être l'élément qui matérialise le « trou » dans lequel Rosetta craint de tomber. Françoise Dolto avance elle-même le terme de trou[291] pour désigner le miroir en tant que piège potentiel si son expérience n'est pas accompagnée de la présence de l'autre – la mère – pour expliquer à l'enfant que ce qu'il y voit est une représentation en surface de son aspect extérieur, et de compléter cette image par le regard maternel lui-même incarné, animé et en relation directe avec le tout petit.

Enfin, dans *Rosetta*, la tentation criminelle de prendre la place de l'autre se joue précisément au bord de et dans l'étang. Mais c'est finalement un premier lien tissé avec l'autre qui adviendra, un lien à la fois narratif et visuel, lorsqu'elle fera pour Riquet ce que sa propre mère n'a su faire pour elle : lui tendre la main afin de le sortir de l'eau.

[291] Françoise Dolto, *Le sentiment de soi*, Gallimard, Paris, 1997, p. 152.

Circuits fermés

> « Dans le courage de Nietzsche, dans la dernière énergie de sa poésie, je sens la souffrance d'une trop solitaire solitude, le tourbillon enivrant d'un monologue qui ne cesse d'appeler et d'affirmer la joie de son éternel retour mais comme peut le faire un monologue, une parole qui ne croit plus à la conversation, une parole de plus en plus pleine d'elle-même, occupée à dissoudre la solitude du mortel, du séparé qu'est son locuteur et du mortel, du séparé qu'est son auditeur. [...] Au risque de paraître délirant, je perçois dans sa découverte de l'éternel retour et de sa joie le regard de l'"enfant" trouvant le regard de la "mère", de l'amour infini[292]. »

Avant d'entrer dans l'étude de l'étang, il convient de mettre en place de ce que nous appellerons le circuit fermé dans *Rosetta*. Le concept de circuit fermé s'instaure au cours d'un dialogue de soi à soi mis en scène lors d'une séquence enchâssée entre deux scènes dans lesquelles l'étang constitue un vecteur narratif et scénique primordial.

Nous avons vu auparavant que Rosetta apparaît fragmentée et morcelée durant les séquences qui se déroulent dans le camping. Elle est floue dans la séquence du licenciement qui ouvre le film, puis sous-exposée dans celle où elle perd sa place à la fabrique de gaufres. En ville, elle ne cesse de courir, tournant le dos à une caméra qui peine à la rattraper. Nous avons déterminé que le camping représente pour Rosetta un quotidien subi qui lui fait honte et dont elle cherche à effacer les traces (la boue) lorsqu'elle se rend dans la ville qui constitue pour elle l'ailleurs rêvé auquel elle n'a pas accès, ou du moins dans lequel elle se sent illégitime.

Si, tant dans la mise en scène que par son inscription – ou plutôt sa désinscription – dans le cadre, Rosetta refuse de faire du camping son territoire et ne trouve pas de légitimité en ville, nous pouvons nous demander si le film propose un espace dans lequel elle semble à sa place – ou tenir en place. Une séquence, en effet, marque une pause dans l'agitation perpétuelle de la jeune fille. Elle se situe à la moitié du film, de la trente-cinquième à la quarante-sixième minute, dans l'appartement de Riquet.

Après avoir poursuivi la moto de Riquet à travers le dédale des grandes routes de la ville, Rosetta arrive au domicile du jeune homme. Elle sonne, celui-ci l'invite à entrer. Il lui fait visiter une sorte de débarras que sa logeuse cherche à louer et dans lequel Rosetta aimerait s'installer. Or, ce n'est pas tant le lieu qui semble intéresser la jeune fille qu'une paire de bottes

[292] Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*, Le Seuil, Paris, 2012, p. 151-152.

qu'elle a repérée dans le désordre de la pièce. Elle demande à Riquet si elle peut les prendre (fig. 78.). Rosetta semble alors ne pas parvenir à se projeter en tant qu'habitante de ces lieux : cet appartement en ville, construit dans des matériaux solides et constituant un véritable logement. Elle demeure attachée au camping, à son terrain boueux, d'où son attention retenue par les bottes en caoutchouc inhérentes à l'espace fangeux.

Riquet l'invite ensuite dans son séjour. Rosetta remarque un trophée sur le rebord de la cheminée. Contrairement au dépouillement de sa caravane, l'habitation de Riquet porte des marques constitutives de son occupant, de son identité, de son histoire. Cet objet éveille la curiosité de la jeune fille qui questionne Riquet à son sujet. Il lui explique avec fierté avoir été champion de gymnastique au sol puis il lui fait une démonstration. Riquet rate sa figure et sa chute fait naître un franc sourire sur le visage de Rosetta.

S'ensuit un long plan séquence d'environ cinq minutes durant lequel la caméra maintient une position fixe tandis que les deux personnages attablés partagent des bières et du pain perdu. Rosetta habite enfin calmement le cadre (fig. 79.). Elle consent également à le partager, contrairement aux nombreuses séquences au cours desquelles une bataille survient dès qu'un autre individu – sa mère ou Riquet – entre dans le cadre. Ici, elle échange des regards avec son hôte, lui pose quelques questions.

A l'issue du dîner, Riquet qui a lancé de la musique propose à Rosetta de danser un rock avec lui. La jeune fille refuse puis finit par accepter à contrecœur. Riquet lui montre quelques pas et le couple entame sa danse. Rosetta se prête au jeu, maladroitement mais non sans un léger sourire (fig. 80.). Puis elle se recroqueville sur elle-même, ses genoux fléchissent, elle s'éloigne de Riquet, se plaque contre le mur, les bras repliés sur son ventre (fig. 81.) et s'enfuit en courant. Quelques instants plus tard, elle revient frapper à la porte de Riquet. Elle a oublié les bottes. Riquet propose de la raccompagner au camping. Elle refuse puis lui demande l'hospitalité pour la nuit. Le jeune homme lui prépare une couchette dans une pièce vacante de son appartement puis s'éclipse en lui souhaitant une bonne nuit. Rosetta s'assied et ôte ses souliers lacés. Allongée sur le lit de camp (fig. 82.), elle se souhaite une bonne nuit en faisant elle-même les deux voix du dialogue :

_ « Tu t'appelles Rosetta
_ Je m'appelle Rosetta
_ Tu as trouvé un travail
_ J'ai trouvé un travail
_ Tu as trouvé un ami
_ J'ai trouvé un ami

_ Tu es une fille normale
_ Je suis une fille normale
_ Tu ne tomberas pas dans le trou
_ Je ne tomberai pas dans le trou
_ Bonne nuit
_ Bonne nuit[293] »

Ce dialogue de soi à soi s'offre comme figure du double, du miroir, de l'écho, comme une projection et un dédoublement. Rosetta fait d'abord la deuxième voix, celle de l'alter-ego, avant de répondre en son propre nom comme si elle cherchait l'altérité. Or, Rosetta n'est pas ici dans la rencontre avec l'autre mais dans la construction fantasmée de cet autre, qui ne la renvoie qu'à elle-même. Ce dialogue est construit en circuit fermé : il part d'elle pour revenir vers elle.

Il semble que ce circuit fermé métaphorisé par le dialogue en miroir que Rosetta entretient avec elle-même trouve une équivalence spatiale et formelle dans l'étang. En effet, avec son eau stagnante, sa délimitation à l'intérieur des terres et son système qui ne participe d'aucun écoulement, l'étang constitue un circuit fermé. De plus, par sa forme circulaire ou ovoïdale et sa surface réfléchissante, il peut apparaître comme un miroir. En outre, la séquence chez Riquet au cours de laquelle a lieu le dialogue de « bonne nuit » en question se trouve enchâssée entre deux séquences de chute dans l'étang.

L'enjeu de la séquence qui précède la soirée chez Riquet consiste pour Rosetta à accompagner sa mère dans un centre afin de lui faire suivre une cure de désintoxication. Cependant, jamais les deux femmes ne quitteront le camping. Dans cette séquence, Rosetta apparaît davantage comme la mère de sa propre mère que comme sa fille. Elle est raisonnable et tente de convaincre sa mère de la nécessité de faire cette cure. C'est la mère qui est dans une tentative de fuite permanente (fig. 83.). Elle enferme d'abord sa fille dans la caravane, puis se bat avec elle, la met à terre et finit par la jeter dans l'étang pour s'en débarrasser. Une fois dans l'eau, Rosetta appelle sa mère, la supplie de l'aider. Elle fait des moulinets avec ses bras pour se maintenir à la surface (fig. 84.) tandis qu'elle essaie d'avancer avec ses jambes, mais, comme elle le crie en implorant sa mère de la secourir, il y a de la vase et elle ne parvient pas à avancer (fig. 85.). Peut-être Rosetta ne sait-elle pas nager ? Même dans l'eau, elle tente de marcher, d'avancer pas à pas. Elle se débat dans une logique corporelle verticale, celle de la marche,

[293] *Rosetta,* Jean-Pierre et Luc Dardenne (1999), 45:10:00.

contre la logique horizontale de la nage ; son moyen de déplacement est en inadéquation avec le milieu duquel elle tente de s'extraire.

La seconde séquence de chute dans l'étang intervient à la cinquante-troisième minute de film. Après sa nuit sur le lit de camp de Riquet, Rosetta perd son travail à la fabrique de gaufres, ses douleurs au ventre la reprennent, elle se rend ensuite en ville pour épier Riquet dans son camion de vente puis rejoint le camping par la forêt dans laquelle elle effectue son rituel de changement de chaussures. Débute alors la séquence qui nous intéresse. Après s'être faufilée sous le grillage qui sépare le camping de la forêt, Rosetta se heurte au gardien sur sa mobylette. Il lui signale que l'accès aux lieux se fait par une entrée opposée. Une fois seule, la jeune fille s'affaire à ses pièges à truites. Elle entend alors un bruit de cyclomoteur et, croyant que le gardien revient, jette à l'eau les ficelles auxquelles son attirail de pêche est relié. Elle s'aperçoit alors qu'il s'agit de la moto de Riquet et s'empare d'une branche pour tenter de récupérer son matériel. Riquet lui vient en aide dans sa tentative de repêchage. Le jeune homme se penche au bord de l'étang. Rosetta le retient d'une main mais elle glisse dans la boue et lâche Riquet qui tombe à l'eau. La caméra s'attarde alors sur le visage de Rosetta (fig. 86) tandis que l'on entend depuis le hors-champ les appels au secours de Riquet. La jeune fille finit par réagir et se précipite à l'orée du bois. Elle prend de nouveau un temps de pause avant de s'emparer d'une branche solide. Elle revient vers l'étang et tend sa perche à Riquet qui n'a cessé de l'appeler (fig. 87). Le jeune homme parvient à saisir l'extrémité du bâton et à se hisser hors de l'eau (fig. 88.). Une fois Riquet hors de danger, elle s'excuse à mi-voix : « j'ai glissé ». Le jeune homme se relève et ôte son blouson trempé. Rosetta lui prête main forte pour l'essorer (fig. 89.) et lui propose de venir se sécher dans sa caravane. Riquet décline l'offre et repart sur sa mobylette tandis que la caméra reste cadrée sur l'arrière de la tête de la jeune fille.

Dans cette séquence, Rosetta fait pour l'autre ce que personne, pas même sa mère, n'a fait pour elle. En effet, lorsque Rosetta a tenté d'aider sa mère en la conduisant en cure de désintoxication, cette dernière, non seulement a refusé de s'en sortir mais a littéralement fait tomber sa fille dans « le trou ». Un trou vaseux dans lequel Rosetta s'est enlisée et dont elle a dû se sortir seule en s'accrochant aux herbes hautes et aux ronces. Lors de la seconde chute, Rosetta est tentée d'abandonner Riquet à son sort. Certes, le jeune homme est tombé par accident dans l'étang, Rosetta ne l'y a pas poussé contrairement à sa mère, mais la jeune fille est soudain en proie à la tentation de laisser son ami mourir. Elle hésite longuement avant de le secourir. Peut-être pourrait-elle, en laissant Riquet prendre sa place dans « le trou », récupérer la sienne auprès du marchand de gaufres… Cependant, elle finit par lui tendre la main.

Tout au long de cette séquence, l'étang, conjugué aux gestes de Rosetta apparaît à la fois comme un espace mortifère et comme un espace salvateur. Rappelons qu'avant l'arrivée de Riquet, la jeune fille sort de l'eau un poisson piégé dans son attirail de braconnage, ce qui constitue une condamnation à mort pour l'animal. Croyant que le gardien du camping revient, elle rejette alors sa prise à l'eau : en remettant le poisson dans son milieu naturel, elle effectue un geste salvateur. Rosetta engage avec Riquet le processus inverse. En le laissant tomber à l'eau, elle se situe du côté du geste mortifère. En le sortant de l'étang, elle opte pour le geste salvateur. Cette séquence peut alors être considérée comme une opération symétrique articulant deux couples de gestes agencés en miroir : sortir un poisson de l'eau – le tuer – puis le rejeter à l'eau – lui redonner vie ; laisser Riquet à l'eau – le tuer – le sortir de l'eau – le secourir. Rosetta oscille alors entre mort et vie, tentation du meurtre et impératif du sauvetage. En aidant Riquet à sortir de l'eau, elle lui redonne droit à la vie. Mais c'est aussi et surtout envers elle que son geste est orienté. Il la conduit à une forme d'ouverture et de lien envers l'autre. Avec ce premier mouvement d'altruisme, Rosetta franchit une étape déterminante dans son rapport au monde.

L'étang renvoie alors à l'œuf, à la caravane et au ventre dans la mesure où tous quatre sont des espaces clos, circulaires, matriciels, où stagne quelque chose qui à la fois croupit et se développe. Ce sont des bulles capables de donner la mort : par noyade, asphyxie, putréfaction – comme de donner la vie : des germes, des poissons. Rosetta doit sortir de l'étang et en sortir seule comme elle doit sortir seule de sa coquille. Puis elle doit sortir l'autre de l'étang, être capable de tendre une main, de sortir d'un espace clos pour tisser un lien (à l'aide d'une branche d'abord) avec l'autre. Rosetta sort ainsi deux fois de l'étang. Une première fois physiquement, une seconde fois symboliquement en ouvrant une brèche dans le circuit fermé qui est son mode de fonctionnement – à l'image de l'étang – lorsqu'elle aide Riquet.

Pour sortir le jeune homme de l'eau, Rosetta lui tend un bout de bois, se dessine alors un premier lien visuel entre les deux personnages. Puis, elle l'aide à essorer son blouson d'un geste qui apparaît comme une deuxième cristallisation de ce lien : le blouson prend l'aspect d'un cordon par les torsions que les deux jeunes gens font subir au vêtement. Dans ce plan, il n'est pas question de « couper le cordon » mais de tisser un lien qui se matérialise physiquement entre eux.

Sortir de l'étang revient alors pour Rosetta à sortir d'elle-même. L'étang apparaît, à l'instar de l'œuf et de la caravane, comme un déplacement métaphorique du corps de Rosetta. De plus l'étang constitue un autre cercle qui entre en résonnance avec le ventre et l'œuf. C'est

un espace circulaire et fermé, une matrice mortifère et cependant engagée dans un mouvement de renaissance si (et uniquement si) Rosetta en sort. L'eau de l'étang n'est pas purificatrice, tout comme l'œuf n'est pas frais et le ventre n'est pas sain – ni celui de la mère alcoolique, ni celui douloureux de Rosetta.

Contrairement au fleuve où l'eau circule, suit son fil, trace un chemin dans une logique d'échappée ou suivant le cours naturel des choses, l'étang est un circuit fermé, un espace clos qui participe d'une logique de stagnation. C'est en cela qu'il peut apparaitre comme le miroir de Rosetta puisque Rosetta semble également enclose en elle-même[294], qu'elle ne participe d'aucune interaction.

Notons également que l'étang se situe en marge du camping, tout comme le cimetière se trouvait en marge de l'usine désaffectée dans *Je Pense à vous*. On passe par la forêt pour arriver à l'étang comme on passait par un petit bois pour arriver dans la clairière abritant le cimetière des ouvriers fossilisés. Un parallèle semble alors possible entre l'étang et le cimetière. Tous deux sont des espaces autres, des hétérotopies foucaldiennes. Ils ont la même forme circulaire et peut-être la même fonction, ou tout du moins assurent-ils une articulation entre vie et mort. Le cimetière et l'étang sont des lieux réels mais à part. A ce propos, Michel Foucault déclarait dans sa conférence sur les espaces autres :

> « Le cimetière est certainement un lieu autre par rapport aux espaces culturels ordinaires, c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. […] c'est au cours du XIXème siècle qu'on a commencé à procéder aux déplacements des cimetières vers les faubourgs. Les cimetières constituent alors non plus le vent sacré et immortel de la cité, mais l'"autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure[295]. »

L'étang est un espace dans lequel on ne peut pénétrer sans s'y embourber, s'y noyer, se perdre. Il est un tombeau qui menace de se refermer sur le corps de celui qui y est tombé, de l'engloutir. Cependant, l'eau de l'étang, aussi opaque soit-elle, offre une surface réfléchissante et ouvre ainsi un espace. L'espace réel qu'est l'étang, en devenant miroir, se fait le support d'un espace illusoire qui accueille le reflet.

[294] Voir développement précédent : « Sortir de l'œuf, sortir du ventre ».
[295] Michel Foucault, « Dits et écrits 1984, Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, p. 48.

> « Je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas[296]. »

L'opération de miroir rendue possible par la surface réfléchissante de l'étang nous permettrait-elle de « reconstituer » Rosetta ? Dans la majeure partie du film, Rosetta est donnée à voir par fragments. Et si tout l'enjeu esthétique du film consistait justement à recomposer ces fragments en corps ?

Régression ontogénétique

Le motif de l'étang engage plusieurs analogies à la fois symboliques et fonctionnelles : en sa surface, il renvoie au miroir réfléchissant ; dans sa profondeur, il peut renvoyer d'une part au tombeau – face mortifère – d'autre part à la matrice – face engagée vers la vie. Michel Foucault, dans *Le Corps utopique*, articule le miroir à la mort. Jacques Lacan et Françoise Dolto, dans leurs recherches psychanalytiques, articulent le miroir à la notion de développement. Il semblerait que dans *Rosetta*, ces deux pôles dialoguent entre eux. Il faut à la jeune fille en passer par l'expérience de la chute dans l'étang. Cette absorption constitue une petite mort. Toutefois, cette immersion dans un milieu aqueux qui peut renvoyer à l'environnement intra-utérin avec son liquide amniotique peut ainsi être assimilée à une expérience de régression à l'état de fœtus. C'est en passant par cet état régressif que Rosetta

[296] Idem, p. 47.

pourrait se (re)constituer dans le miroir, tout d'abord en elle-même – le miroir qui lie l'individu à son image – puis dans son rapport à l'autre – le miroir qui le distingue d'autrui.

Le motif du miroir ne tisse pas de liens avec des sociétés antérieures mais avec un état antérieur de l'individu : la jeune fille régresse à l'état de petit enfant (rappelons que le stade du miroir chez Lacan et Dolto s'applique à la toute petite enfance, soit entre six et dix-huit mois) pour accomplir une expérience qui apparait comme une étape manquée dans sa construction et qui se répercute sur l'esthétique du film : le manque d'unité corporelle, l'absence de constitution d'une identité cohérente transparaît à l'image par la fragmentation de son corps.

Jacques Lacan considère le stade du miroir comme une prise de conscience de l'unité corporelle. Lacan, cité par Joël Dor, évoque à propos du miroir le passage « d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité[297]. » C'est ce qui conduit Joël Dor à énoncer : « En se re-connaissant à travers cette image [spéculaire], l'enfant récupère ainsi la dispersion du corps morcelé en une totalité unifiée qui est la représentation du corps propre. L'image du corps est donc structurante pour l'identité du sujet[298]. » Sur le plan esthétique, la finalité de *Rosetta* pourrait donc consister en une unification des fragments du corps morcelé de son héroïne et rejoindrait en cela l'accomplissement du stade du miroir selon Lacan. De ce processus unificateur et totalisant naîtrait la structuration de la jeune fille en un individu. Dans ce sens, Michel Foucault s'accorde avec le psychanalyste lorsqu'il déclare :

> « Après tout, les enfants mettent longtemps à savoir qu'ils ont un corps. Pendant des mois, pendant plus d'une année, ils n'ont qu'un corps dispersé, des membres, des cavités, des orifices, et tout ceci ne s'organise, tout ceci ne prend littéralement corps que dans l'image du miroir[299]. »

L'étang est à la fois un espace dans lequel Rosetta peut disparaître et une surface sur laquelle l'unité de son corps se constitue. Il offre une image de son corps, un corps immatériel. Suivant cette logique psychanalytique, il faudrait pour la jeune fille en passer par cette désincarnation qu'est le reflet dans le miroir pour s'incarner dans son corps. En outre, Michel Foucault établit une analogie entre l'expérience de la mort et celle au miroir.

> « Le mot grec qui veut dire corps n'apparaît chez Homère que pour désigner le cadavre. C'est ce cadavre, par conséquent, c'est le cadavre et c'est le miroir qui nous enseignent (enfin, qui ont enseigné aux Grecs et qui enseignent

[297] Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan*, t. 1, Denoël, Paris, 1985, p. 100.
[298] Idem, p. 101.
[299] Michel Foucault, *Le corps utopique*, 1966 [en ligne : conférence radiophonique sur France Culture], Nouvelles éditions Lignes, Paris, 2019.

> maintenant aux enfants) que nous avons un corps, que ce corps a une forme, que cette forme a un contour, que dans ce contour il y a une épaisseur, un poids ; bref, que le corps occupe un lieu. C'est le miroir et c'est le cadavre qui assignent un espace à l'expérience profondément et originairement utopique du corps[300]. »

Lacan lui-même a tissé des liens entre la mort et le miroir. Plus précisément, il conçoit le stade du miroir comme un processus qui fait émerger le petit d'homme du néant. A cet endroit précis de son raisonnement, le psychanalyste emploie une métaphore aqueuse pour qualifier l'état dans lequel baigne le tout-petit et dont le stade du miroir viendra le sauver : « […] l'enfant en ressort [du stade du miroir] – c'est le mot – comme un rescapé, sauvé de la sorte de la nuit morcelante de l'anté-spéculaire, en une sorte de re-traversée du Styx qui l'a fait sortir de l'Hadès des ténèbres de l'humanité[301]. » Le choix des mots de Lacan peut entrer en résonnance avec l'expérience de Rosetta qui doit sortir de l'eau, d'un bain mortifère, et se structurer à la fois une identité (dans la narration) et une image globale (dans l'esthétique du film).

Le mouvement de sortie est récurrent dans le film. Il se donne à lire comme une résistance au trou qui menace d'aspirer Rosetta. Nous l'avons vu dans un précédent développement, le motif de l'œuf engage une nécessité impérieuse de sortie : Rosetta doit sortir de sa coquille, de même que de la caravane pour échapper à l'asphyxie. La première sortie est métaphorique, la seconde est littérale, physique. S'ajoute à cela le motif de l'étang : Rosetta doit en sortir littéralement pour échapper à la noyade et métaphoriquement comme on « sort » du stade du miroir dans la conception lacanienne.

Dans les deux séquences de chute dans l'étang, on peut considérer que Rosetta accomplit trois étapes du stade du miroir selon Jacques Lacan et Françoise Dolto. Dans un premier temps, cette expérience lui permettrait de se constituer une image de soi, de s'affirmer comme Moi – pour reprendre les termes de Lacan. Dans la narration, cette étape consiste pour la jeune fille à sortir de l'eau. Dans un deuxième temps, qui correspond à la deuxième séquence de chute, celle dont Riquet fait cette fois l'objet, il s'agirait pour Rosetta de se distinguer de la mère[302] ; elle fera pour l'autre ce que sa propre mère n'a pas fait pour elle : le sortir de l'eau. En effet, le stade du miroir permettrait à l'enfant d'appréhender son unité en même temps qu'il se distinguerait de sa mère. Dans *Le sentiment de soi*, Dolto écrit : « Un autre intérêt, un autre fruit […] de cette

[300] Idem.
[301] Jacques Lacan cité par Gérard Guillerault, *Le miroir et la psyché : Dolto, Lacan et le stade du miroir*, Gallimard, Paris, 2003, p. 85.
[302] Dolto appelle "stade du mèroir" le stade qui précède celui du miroir selon Lacan. Durant cette étape, le petit se mire dans le regard de sa mère. Françoise Dolto, *Les deux corps du moi*, Gallimard, Paris, 1996, chapitre 10.

expérience du miroir, c'est que l'enfant se sait définitivement distinct de la mère et son corps distinct de celui des autres[303]. » Le miroir est autant ce qui lie l'individu à son image que ce qui le différencie d'autrui – la mère d'abord, l'autre plus largement – peut-être pour lui permettre de mieux le rencontrer. C'est ce qui advient dans un troisième temps, lequel se réalise également au cours de la deuxième séquence de chute, lorsque Rosetta engage une relation avec l'autre qu'est Riquet.

Chez Françoise Dolto, le stade du miroir n'est pas tant une expérience spéculaire qu'une expérience de rencontre avec l'autre. Gérard Guillerault, dans *Le miroir et la psyché : Dolto, Lacan et le stade du miroir*, rapporte cette observation faite par la psychanalyste :

> « Elle [Françoise Dolto] nous décrit un bébé manifestement ému par le reflet que lui apporte son image en miroir, image qu'il ne sait pas être la sienne, qu'il ne sait d'ailleurs pas non plus être "image", car ému davantage par ce qu'il y voit : les mouvements d'un petit congénère qui spontanément l'attire, conformément d'ailleurs à ce que l'on sait être – en accord avec une autre conviction de F. Dolto – la socialité en effet spontanée et joyeuse des bébés mis en contact l'un avec l'autre. Ainsi, s'il en est arrivé à cette capacité d'émission langagière, notre tout-petit face au miroir va-t-il aller jusqu'à interpeller cet autre fictif de son reflet par l'exclamation vigoureuse et tonique d'un "Bébé !". C'est dire que loin de s'y reconnaître lui-même a priori, lorsqu'il se trouve face au miroir, l'enfant commence à considérer avoir devant lui un congénère, un petit autre semblable duquel il voudrait s'approcher, avec lequel il souhaiterait manifestement entrer en contact, initier une relation. D'autant que rien par ailleurs ne le prépare à ce qu'il y ait là quoi que ce soit de "lui-même", pour autant que tout son système de perception, de ressenti, de sensation, était jusqu'alors autrement centré, autrement orienté – disons dans le sens d'une intériorité diffuse (et indifférenciée ?). C'est donc un autre qu'il considère plutôt avoir face à lui, comme le confirme son appel exclamatif. En somme, dans le "système" du tout-petit […] l'autre prime si l'on peut dire sur le "soi-même", un soi-même encore inaperçu ou inconstitué. Chez F. Dolto, cela ne fait bien sûr que renvoyer à toute une façon de penser qui considère en effet primordial le rapport à l'altérité. En somme, cela conduirait à affirmer que le petit humain est tout sauf narcissique ![304] »

Notre dernière assertion selon laquelle Rosetta engagerait une relation avec autrui à l'issue du stade du miroir est toutefois à nuancer. Par l'épreuve de l'immersion dans l'étang, le lien s'établit. Cependant il s'agit un lien d'analogie qui pourrait s'énoncer en ces termes : « tu es tombé, je suis tombée moi aussi avant toi », en attestent la branche ou le blouson-cordon (fig. 89.) qui unissent Rosetta et Riquet. Or, le véritable enjeu pour Rosetta est d'établir un lien

[303] Françoise Dolto, *Le sentiment de soi*, Gallimard, Paris, 1997, p. 226.
[304] Gérard Guillerault, op. cit., p. 100-101.

d'altérité. La véritable rencontre avec l'Autre dans *Rosetta* n'aura pas lieu dans ni au bord de l'étang, ce ne sera pas une rencontre au miroir, mais une rencontre en face à face, les yeux dans les yeux, laquelle constitue le dernier plan du film précédemment abordé[305].

Chez Françoise Dolto cette expérience du miroir est une rencontre déçue. La psychanalyste parle de « pantomime mensongère du reflet[306] », d'une « expérience du leurre de la rencontre d'autrui[307] ». Gérard Guillereault poursuit le rapport des observations de la psychanalyste qui constate une :

> « […] sorte de déconfiture, de dépit attristé, produit comme effet de la rencontre (ou plutôt non-rencontre) avec l'ineffable et inhumain reflet ; celui-ci produisant l'image d'un autre qui justement n'est pas un autre, ne se conduit pas comme un autre (qu'en effet il n'est pas !). Le bouleversant – ou l'aliénant – ne tient donc pas au fait que ce soit un autre qui plongerait le petit humain dans le piège de la fascination captive. C'est justement que ce n'en soit pas un ! Insistons sur le point essentiel qui surgit à cet endroit, à savoir que là où Lacan assimile le miroir à la rencontre avec l'autre […] F. Dolto interprète au contraire la possible portée pathogène du miroir par le fait justement que cela ne produise rien d'une telle rencontre avec autrui, puisqu'à l'inverse le miroir feinte, biaise et déçoit le désir intrinsèque de la rencontre avec l'autre[308]. »

Cette expérience de la rencontre avec l'autre déçue par le leurre du miroir est poussée à son paroxysme dans le mythe de Narcisse. Chez Ovide, le jeune homme reconnaît son propre reflet et c'est de l'immatérialité de celui-ci qu'il souffre. Il ne rencontre qu'une image lacunaire et éphémère. Son reflet lui renvoie l'image de ses bras qui le cherchent sans jamais pouvoir l'enserrer, de sa bouche qui se tend vers lui mais ne parvient pas à l'embrasser. L'expérience du miroir aboutit à une frustration, un écueil et un échec car elle ne renvoie que l'illusion de la réciprocité. L'élan vers la rencontre est interrompu par l'absence de densité de l'objet qui fait face et par l'infranchissable distance qui dissocie le domaine des choses incarnées et autonomes de celui des images.

Le Narcisse de Pausanias, contrairement à celui d'Ovide, ignore qu'il contemple son propre reflet[309]. Il voit dans la surface de l'eau l'image de sa sœur jumelle, disparue à l'adolescence. Cet avatar de Narcisse se situe dans la recherche de celle qui était à la fois autre et même, distincte et semblable. C'est le manque de l'autre qui rend possible la confusion. La rencontre avec l'autre a précédé la rencontre avec son propre reflet, dans une marche inverse au

[305] Voir développement sur les bottes.
[306] Françoise Dolto, *Le sentiment de soi*, op. cit., p. 152.
[307] Idem.
[308] Gérard Guillerault, op. cit. p. 101-102.
[309] Sandrine Aumercier, « Narcisse : une histoire de cas », in : *Le Coq-Héron*, 2009/1 n° 196, p. 85-89, p. 89.

processus théorisé par Françoise Dolto. Chez la psychanalyste, la déception causée par l'incomplétude de la rencontre au miroir engage la rencontre réussie avec autrui. Pour Pausanias, la rencontre au miroir rouvre une plaie dans la séparation d'avec son semblable, et cette plaie ne saurait trouver de consolation dans le monde – seulement une consolation illusoire dans le leurre de son propre reflet. La confusion entre soi et l'autre mise en scène chez Pausanias rapproche le mythe de l'interprétation lacanienne du stade du miroir selon laquelle celui qui s'y regarde se reconnaît grâce à l'expérience de l'autre déjà rencontré. C'est en se reconnaissant comme semblable à ses pairs que le sujet qui se mire peut s'identifier à son image.

Dans son *Introduction à la lecture de Lacan*, Joël Dor pointe la relation symétrique qui prend place dans l'expérience du miroir : « On peut donc parler d'une dialectique de l'identification de soi à l'autre et de l'autre à soi[310]. » Il y aurait un cheminement entre ce qui se joue dans la rencontre avec son image dans le miroir et ce qui engage la relation à l'autre. Plus encore, pour Lacan, la rencontre à l'autre est aussi structurante et vecteur de prise de conscience de son unicité que la rencontre au miroir :

> « Le système du moi n'est même pas concevable sans le système […] de l'autre. Le moi est référentiel à l'autre. Le moi se constitue par rapport à l'autre. Il en est corrélatif. Le niveau auquel l'autre est vécu situe exactement le niveau auquel, littéralement, le moi existe pour le sujet[311]. »

L'expérience spéculaire ne serait pas strictement un dialogue en circuit fermé. Selon la conception lacanienne, la reconnaissance de soi puise ses racines dans la connaissance de l'autre intervenue avant la rencontre au miroir. Dans le processus théorisé par Françoise Dolto, cette expérience engage une rencontre avec autrui qui pourra avoir lieu par la suite. Que l'expérience au miroir entretienne des liens avec la rencontre de l'autre en amont ou en aval, elle est toujours prise dans un système de relation à autrui.

Tentons une incursion un peu plus en profondeur dans le processus analysé par Dolto. Elle considère que le face à face avec soi-même constitue un premier pas vers le face à face avec l'autre, une sorte d'entrainement : se rencontrer soi d'abord afin de se préparer à rencontrer autrui ensuite. La psychanalyste constate alors que se voir dans le miroir n'est pas qu'une expérience qui permet de se constituer une image unitaire et individuée. A la dimension structurante de l'expérience du miroir selon Lacan vient se superposer chez Dolto une dimension aliénante : se voir dans le miroir revient à se voir extérieur à soi-même, à faire

[310] Joël Dor, op. cit., p. 159.
[311] Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre I, *Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Le Seuil, Paris, 1975, p. 61.

l'expérience d'une extériorité perçue qui ne coïncide pas nécessairement à une intériorité ressentie, vécue. L'expérience spéculaire est alors à la fois identitaire et aliénante. Identitaire car elle permet de se constituer une image unifiée, totalisante, autonome et distincte d'autrui, autrement dit : une identité. Aliénante car pour que cette identité advienne, il faut en passer par une externalisation, une projection au-dehors de soi. Dans l'expérience du miroir, le moi a l'apparence d'une image qui ne peut advenir que dans une altérité essentielle : pour me voir, il faut que je détache mon image de moi, que je la projette hors de moi.

L'adéquation entre le milieu et l'individu

Dans sa particularité qui consiste à se voir hors de son intériorité, l'expérience du miroir selon sa conception psychanalytique tisse des liens avec les questionnements posés par Michel Foucault lorsqu'il articule le corps et l'espace. Dans *Le corps utopique*, le philosophe, après avoir salué les vertus unificatrices du miroir, soulève le problème de l'implantation spatiale de cette image du corps : « l'image du miroir est logée pour nous dans un espace inaccessible[312] ». Mais c'est dans sa conférence sur les *Espaces autres* qu'il approfondit cet écueil et en dégage le mouvement qui opère dans la constitution d'une perception de soi face au miroir – reprenons-en les termes :

> « Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent [...] c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis[313]. »

Outre sa capacité à instaurer l'idée d'un dédoublement de soi-même telle que sous-tendue par l'analyse lacanienne, la rencontre au miroir chez Foucault engage une relation problématique avec l'espace qui nous renvoie à la question de la place pour Rosetta. L'étang – par une analogie à deux niveaux dont l'étape intermédiaire consiste à le considérer comme un miroir – constituerait un lieu sans lieu par excellence. On peut l'interpréter comme un milieu qui permettrait par ailleurs, en passant par l'utopie et par l'aliénation, à la jeune fille de se

[312] Michel Foucault, *Le corps utopique*, op. cit.
[313] Michel Foucault, « Dits et écrits 1984, Des espaces autres », art. cit., p. 47.

constituer une unité corporelle en se voyant là où elle n'est pas. Il devient un motif supplémentaire qui, à l'instar de l'œuf, de la caravane et du ventre, s'offre comme un déplacement métonymique de la personne de Rosetta.

Il existe un récit millénaire qui met en adéquation l'espace avec les propriétés identitaire du personnage. De cet écho entre l'individu et le milieu, de ce reflet de lui-même que l'individu rencontre dans l'espace, advient l'expérience de Narcisse.

> « C'est désormais dans le réel que va ressurgir la représentation forclose, soit son propre regard, qu'il rencontre sur un lac décrit avec tous les qualificatifs de la virginité, surface transparente jamais troublée. Le décor confond ici Narcisse à sa propre pureté virginale, afin d'accueillir l'avènement d'une première image de soi qui va le confronter à son abîme narcissique[314]. »

Le ressort du mythe qui nous intéresse ici réside dans ce rapport entre l'être et le milieu.

Echo et Narcisse

Le mythe de Narcisse et Echo tel qu'agencé par Ovide dans ses *Métamorphoses* est un récit matriciel qui envisage l'eau comme un miroir qui réfléchit et comme un gouffre qui engloutit. C'est un récit qui adjoint l'expérience du reflet à celle de la constitution identitaire, qui les engage l'un l'autre dans une plongée mortifère avant d'assurer une renaissance sous une nouvelle forme. Il pose l'incomplétude et la déception de la rencontre avec le double quand ce double n'est qu'une réflexion de sa propre image. Il tisse une analogie entre son protagoniste et l'espace intouché dans lequel il fait la rencontre de son extériorité. Enfin, c'est un récit qui articule le dédoublement de la voix à celui de l'image.

Le poète romain Ovide trame avec Narcisse et Echo un récit composite qui articule le mythe de la jeune fille condamnée à répéter les mots des autres et celui du jeune homme qui s'abîme dans la contemplation de sa propre image. Selon des modalités différentes : la première souffre d'un manque d'elle-même, le second d'un excès de lui-même. Ces deux damnés fonctionnent en circuits fermés et leurs mésaventures permettent d'explorer l'écueil de la formation identitaire. Narcisse soulève la question de la connaissance et/ou de la reconnaissance de soi ; Echo celle de la distinction et de l'individuation.

[314] Sandrine Aumercier, art. cit., p. 87.

> « Dans chaque récit, la combinaison des actes de parole et de vision nourrit la réflexion sur l'identité et l'altérité, élément essentiel des *Métamorphoses* dans leur entier et de la poétique d'Ovide. La voix ou la parole, que le latin désigne du même nom de vox, et l'apparence (forma, corpus) sont les deux émanations principales de l'être, et forment l'image – le terme imago peut désigner aussi bien l'écho que le reflet – que chacun renvoie à autrui. Les légendes thébaines permettent à Ovide d'explorer les écarts possibles entre l'être et la perception que soi-même ou les autres peuvent en avoir à partir de ces images[315]. »

A la suite de cette première réflexion sur les articulations entre l'écho et le reflet, entre l'identité et l'altérité à l'œuvre dans les *Métamorphoses* d'Ovide, la professeure en littérature grecque Pascale Brillet-Dubois analyse plus finement l'analogie qui s'établit entre Echo et Narcisse et la valeur ajoutée qui nait de cette dialectique. Elle qualifie le Narcisse d'Ovide d'un récit de :

> « [...] jeux sur l'être et ses reflets, le même et l'autre, le connu et l'étranger. Dans cette perspective, on ne peut dissocier son aventure fatale au bord de la source de sa rencontre avec Écho. Les deux récits sont à la fois parallèles et entrelacés, à la fois semblables et différents, Ovide se plaisant à reproduire dans l'organisation de la narration la complexité de la réflexion sonore et visuelle qui constitue son objet. Le destin des deux jeunes gens est comparable : suite à une malédiction divine, Écho et Narcisse deviennent prisonniers de reflets. La première, comme on l'a vu, s'abîme dans la parole des autres, qu'elle est vouée à réfléchir ; le second est fasciné par un reflet au point de s'oublier lui-même. [...] L'une comme l'autre prennent dès lors conscience qu'ils aiment sans pouvoir posséder, et entament, dans leur désespoir, un processus de dématérialisation – sous l'effet du feu brûlant de l'amour, Écho s'évapore et Narcisse se liquéfie – qui aboutit à la métamorphose[316]. »

Ces processus qui convoquent l'écho et le reflet trouvent leur issue dans la métamorphose. Ces deux expériences s'engagent dans un premier temps vers la mort mais celle-ci aboutit à une renaissance sous une nouvelle forme : la fleur pour Narcisse, la roche pour Echo. Nous avons vu précédemment que l'issue pour Rosetta peut se lire également comme une renaissance[317].

En outre, la puissance millénaire du mythe d'Ovide réside dans l'intrication du miroir sonore au miroir visuel. Ces deux dispositifs réflexifs soulèvent la question d'une impossible relation à l'autre. Narcisse ne trouve pour altérité que son image dans le miroir de la source,

[315] Pascale Brillet-Dubois « Le Narcisse d'Ovide », in : *Textures* n°9, octobre 2003, Presses universitaires de Saint Etienne, p. 6.
[316] Idem, p. 9-10.
[317] Voir développement « Sortir de l'œuf, sortir du ventre ».

tandis qu'Echo est elle-même un miroir : « privée de parole autonome[318] », elle est condamnée à refléter, à renvoyer la parole d'autrui. Toutefois, en renvoyant des bribes de mots, elle détourne les paroles initiales de Narcisse.

> « Au prix d'une restitution partielle des paroles de Narcisse et d'une légère distorsion de leur intonation, Ovide crée l'illusion de la communication. [...] Les paroles émises par Narcisse et renvoyées par elle ne lui permettent pour l'instant que d'établir un simulacre de dialogue, dans lequel elle ne peut exprimer ses sentiments. Cela est suffisant néanmoins pour abuser Narcisse, qui croit converser avec un autre[319]. »

Pascale Brillet-Dubois continue d'analyser la prise de conscience qui peut advenir grâce à cette légère inadéquation.

> « Ovide complique le jeu à loisir, superposant à la réflexivité de l'écho une relation de réciprocité. Certes, Narcisse est victime d'une illusion : ce n'est pas une autre voix qui alterne avec la sienne. Et cependant, il a bel et bien une interlocutrice à qui il prête sa voix et ses mots sans s'en rendre compte. […] Quand il s'adresse à son double, les actions de la deuxième personne répondent exactement à celles de la première, la transformation du reflet en interlocuteur donnant plus de force encore à l'illusion qui en fait un sujet. Soudain, Narcisse prend conscience de son identité avec cet autre qu'il contemple. […] Mais revenons un instant sur ce qui a ramené Narcisse à la lucidité. Dans les vers qui précèdent la reconnaissance, il évoque la parfaite symétrie de son attitude et de celle de l'aimé, qui rit quand il rit, pleure quand il pleure, incline la tête quand il incline la sienne. Un élément, cependant, vient perturber cette harmonie, et dénonce l'immatérialité de la forme dont Narcisse s'est épris : les mots que forme la bouche de l'autre, en réponse à ses mots, ne résonnent pas dans l'air. L'imitation du reflet aquatique a une limite : si elle peut dédoubler la *forma,* elle ne peut recréer la *vox*. C'est ce manque qui dissipe l'illusion et fait comprendre à Narcisse qu'il n'est pas en face d'un être vivant et complet[320]. »

Toutefois, l'incapacité dont souffre Narcisse de se confronter à une altérité véritable est comblée par la nymphe.

> « Cette imperfection du double sera corrigée par Écho, qui réapparaît, magnanime, à la fin de la fable. Prise de pitié au spectacle du corps amaigri, défiguré, de celui qu'elle a aimé autrefois et qui à son tour se consume d'amour, elle prête sa voix au reflet de Narcisse afin d'adoucir sa souffrance. L'écho et l'image s'assemblent pour former un simulacre parfaitement réflexif[321]. »

[318] Pascale Brillet-Dubois, art., cit., p. 6
[319] Idem, p. 12.
[320] Idem, p. 13-16.
[321] Idem, p. 17.

Dans *Rosetta*, les séquences que nous avons désignées sous les termes de l'étang et de « Bonne nuit » nous semblent reprendre cette dialectique du miroir et de l'écho pour mettre en perspective les écueils de communication auxquels se heurte la jeune fille. Rosetta se met elle-même en position de miroir dans la séquence de « Bonne nuit » dans la mesure où le « je » correspond à la deuxième voix : celle qui arrive en retour du « tu ». Le « je » est le reflet, l'écho d'une voix dont la source fait ici défaut. Dans cette séquence, Rosetta endosse à la fois le rôle du locuteur, le rôle du miroir et celui du reflet.

Au-delà de la référence au mythe ovidien, le dispositif de communication réflexive mis en scène dans cette séquence renvoie lui aussi à une étape de la construction identitaire de l'enfant. En effet, dans son dialogue de « Bonne nuit », Rosetta commence par la voix de l'altérité « Tu t'appelles Rosetta » avant de reprendre ces mots en son nom « Je m'appelle Rosetta ». Elle construit son mode d'expression suivant la même structure que celle de la nymphe Echo : les mots de l'autre précèdent les mots de soi. Et les mots de soi ne sont que la répétition de ceux de l'autre voix. Le « je » de Rosetta ne correspond pas à la parole initiale – pas plus qu'à sa réponse – mais à son écho. En cela, Rosetta et la nymphe reprennent le processus de l'apprentissage de la parole chez le petit enfant, celui-ci étant fondé sur la répétition, l'imitation, le psittacisme.

L'écho est enchaîné à son créateur. La damnation de la parole de la nymphe réside dans son indistinction, sa dépendance à celui qui produit le son. Le mythe d'Echo met en jeu la nécessité de se dissocier de l'autre, de son prédécesseur. La dissociation constitue l'un des bienfaits de l'expérience du miroir pour le tout-petit chez Dolto. Celui-ci découvre ainsi qu'il est un être distinct de sa mère et franchit une nouvelle étape dans son autonomisation.

Rosetta a une mère défaillante. L'incapacité de cette dernière à incarner une figure maternelle sécurisante, responsable et constructive pour sa fille s'est révélée dans toute sa violence sordide au cours de la séquence de l'étang précédant la nuit chez Riquet. Il en résulte que Rosetta assume à elle seule les deux parties, non seulement de son dialogue mais aussi du système mimétique sur lequel repose l'apprentissage de la parole et peut-être l'éducation tout entière.

En conclusion à ce raisonnement, nous pouvons dire que l’étang, espace liquide, s’offre à la fois comme nourricier puisque Rosetta y pêche les poissons pour son dîner et mortel car elle manque de s’y noyer (lorsque sa mère l’y pousse), puis d’y faire disparaître l’autre (Riquet

qu’elle hésite à sauver dans la mesure où sa disparition lui permettrait de prendre sa place de travail). Dans Rosetta, suivant la manière dont il est mobilisé, l’étang oscille entre un milieu mortifère et un milieu salvateur.

Par sa nature liquide, translucide et réflexive, l’étang s’offre également à Rosetta comme un miroir : il renvoie son propre reflet – nous pouvons imaginer qu’elle refuse ce reflet meurtrier et se décide ainsi à secourir Riquet. Il menace également de l’absorber tout entière, physiquement lorsqu’elle y tombe et s’enlise dans la vase ; symboliquement car il apparaît à l’image comme le motif visuel de sa disparition, de sa non-existence. C'est tout le paradoxe de ce circuit fermé : il engage une nécessité de sortie ; il dialogue ainsi avec les mouvements fonctionnel et fictionnel de l'œuf, du ventre et de la caravane.

En outre, il semble que les trois séquences de *Rosetta* que sont l'étang première occurrence, la nuit chez Riquet et l'étang seconde occurrence recomposent dans leur structure les enjeux du mythe hybride de Narcisse et Echo tel que dialectisé par Ovide en ce qu'elles entrelacent les concepts de l'écho et du reflet. Nous l'avons avancé plus haut, les deux séquences de l'étang s'offrent comme des expériences au miroir et renvoient au mythe de Narcisse. Celle qui se déroule chez Riquet, par son dialogue de « Bonne nuit » en circuit fermé, tisse une analogie avec la damnation de la nymphe Echo. En outre, la structure en chiasme des séquences (étang – bonne nuit – étang) induit la problématique de la réflexivité à l'œuvre dans le sous-texte du film.

Le blouson

Frénésie marchande

> « Les relations que tissent entre eux les personnages du film, c'est-à-dire au niveau microcosmique, reflètent celles du fonctionnement général de la société, c'est-à-dire à un niveau macrocosmique. Il y a en effet dans le film une souffrance généralisée qui concerne l'argent et la société du capital. Le monde est devenu un quasi-marché. Les relations entre les gens tendent à n'être médiatisées que par des rapports marchands. Les gens se transforment en choses à exploiter. Bruno vend son fils. Bruno aime sa copine : pour le lui montrer, il lui achète une veste, etc. La vente de l'enfant par Bruno peut être interprétée comme l'apogée de l'incommunicabilité entre Sonia et Bruno[322]. »

Dans *L'Enfant*, la circulation de marchandises en tous genres envahit le circuit narratif du film. L'intrigue s'articule autour d'un nouveau-né que son père vend avant de le racheter sous la pression de la mère de l'enfant. Le film s'ouvre avec la sortie de la maternité de Sonia et de son bébé Jimmy. Cette dernière retrouve alors Bruno, le père de son enfant, un jeu homme qui vivote de divers trafics d'objets volés. Durant tout le film, Bruno est mu uniquement par ses activités de vol, d'échanges, de reventes et de troc.

Nous apprenons dès les premières minutes du film que Bruno a loué l'appartement de Sonia à un couple d'amis tandis que cette dernière était à la maternité. Il a à son service deux jeunes adolescents qui commettent des vols pour son compte, Bruno se chargeant de replacer la marchandise. Lorsque nous découvrons le personnage, il fait la manche dans la rue tout en guettant la devanture d'un bistrot d'où doit sortir un homme à qui on peut supposer que ses sbires sont censés faire les poches. Dans la scène suivante, Bruno conduit Sonia jusqu'à sa planque ; là, il enlève son blouson rouge pour enfiler un blouson de cuir qu'il fait admirer à sa petite-amie (fig. 90.). Lorsque celle-ci lui demande s'il l'a volé ou acheté avec l'argent de la location de son appartement, Bruno lui répond : « Impossible de le voler ». Et lorsqu'elle lui reproche d'avoir dépensé tout son argent, il lui rétorque « J'en trouve toujours de l'argent ». Il reçoit ensuite dans son repaire ses deux petits hommes de main afin de récupérer le butin de leur dernier larcin et leur reverser l'argent qui leur revient (fig. 91.). Ces échanges de marchandises contre d'autres marchandises ou contre de l'argent liquide se poursuivront tout au

[322] Bamba Gueye, « Souffrance et proximité : approche philosophique de *L'Enfant* des frères Dardenne », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008, p. 280.

long du film. Dans la première partie de l'intrigue, il s'agira avant tout pour Bruno de dépenser son argent, d'acquérir des biens pour sa compagne et pour l'enfant nouvellement venu. Dans la seconde partie, il s'agira au contraire de revendre ces biens pour disposer à nouveau de liquidités.

Dans cette histoire où tout se vend, s'échange, circule de main en main, le point culminant de la dramaturgie est atteint lorsque Bruno abandonne son bébé à un circuit d'adoption illégal contre une enveloppe contenant une liasse de billets de cinquante euros. Apprenant que Bruno a vendu leur enfant, Sonia perd connaissance ; arrivée aux urgences, elle prévient le personnel hospitalier qui avertit à son tour la police. Sous la menace d'être inquiété par la justice, Bruno part récupérer le bébé. Or, il ne lui suffit pas de rendre l'argent qui lui a été remis lors de la vente : il a fait perdre à ses acquéreurs le double de la somme versée, il doit alors « racheter » son enfant. Pour cela, il se lancera dans une entreprise, encore plus effrénée que lors de la première partie du film, faite de vol, d'échanges et de reventes jusqu'à la rapine finale qui le conduira en prison.

En vendant son enfant, Bruno pousse à l'extrême le système qui régit la société capitaliste : il fait d'un être humain une marchandise pour l'inscrire dans un réseau d'échanges monétaires. Outre la vente de son enfant, une image vient donner forme à cette « marchandisation » de l'humain : lorsque Sonia lui refuse l'accès à son appartement, Bruno se réfugie pour la nuit dans son repère sur les rives de la Meuse, il se glisse alors dans des cartons pour se réchauffer et s'en faire une couchette (fig. 92.) – tout comme il fera de son blouson une literie pour son bébé. En insérant son corps dans cet emballage, Bruno s'apparente lui-même à une marchandise : empaqueté pour le transport et prêt à être mise sur le marché de l'échange commercial.

Dans une synthèse des théories de Karl Marx sur le Capital, Denis Collin et Yves Rouvière résument le système capitaliste selon trois termes : la marchandise, l'argent, la circulation.

> « [la marchandise est] la "cellule" de la société capitaliste, c'est-à-dire que s'y concentrent toutes les déterminations qui trouvent leur développement dans les sociétés modernes [...] l'empire de la marchandise s'est étendu à un degré tel que tout ce qui n'apparaît pas comme une richesse n'est pas considéré comme une richesse ou alors est fictivement converti en marchandise pour l'évaluer.

> […] L'argent est l'équivalent général de toutes les marchandises. Par son intermédiaire, toutes les marchandises peuvent se comparer, se réfléchir les unes dans les autres.
>
> […] L'argent circule et fait circuler. Il fait circuler les marchandises : la marchandise est vendue et l'argent de cette vente, immédiatement ou beaucoup plus tard, sera utilisé pour acheter une autre marchandise. [...] Comme moyen d'échange entre les marchandises, l'argent maintient l'égalité[323]. »

Dans *L'Enfant*, le bébé représente pour Bruno une valeur marchande. Il est un produit que ce dernier échange contre de l'argent au même titre que tous les objets volés, troqués, revendus qui circulent au cours du film, et peut-être plus particulièrement le blouson de cuir que Bruno est si fier d'avoir acheté. Afin de questionner une possible équivalence entre l'enfant et le blouson, il convient de se concentrer sur la séquence de vente du nouveau-né.

L'opération a lieu dans un appartement a priori dépeuplé. Bruno s'y est laissé conduire par des instructions reçues via son téléphone portable. Une fois dans la pièce où doit s'effectuer la transaction, Bruno dépose son bébé au sol, tout en ayant au préalable ôté son blouson qu'il place sous l'enfant en guise de couffin (fig. 93.). S'apprêtant à quitter la pièce, il revient sur ses pas et récupère le contenu de ses poches au cas où le blouson disparaitrait avec l'enfant (fig. 94.). Son téléphone sonne, Bruno répond, s'éclipse et, lorsqu'il revient dans la pièce, il retrouve au sol son blouson sur lequel, en lieu et place du bébé, l'attend une enveloppe remplie de billets de banque.

Il est nécessaire de préciser que ce blouson de cuir joue un rôle dans le rapport qui unit Bruno à Sonia. En effet, lorsque le jeune couple passe devant le magasin où Bruno a acheté le sien, un blouson identique est présenté en vitrine et Bruno l'offre à sa petite-amie (fig. 95.). En portant chacun un exemplaire du même modèle de blouson (fig. 96.), les deux amoureux affichent le lien qui les attache l'un à l'autre. Les blousons similaires constituent alors le signe extérieur de leur relation, peut-être au même titre que les deux alliances que s'échangent les époux au moment de leur mariage – d'une manière certes moins chargée de toute la symbolique traditionnelle véhiculée par les anneaux mais plus ostentatoire dans la mesure où le vêtement porté sur toute la partie supérieure du corps est plus visible qu'une bague au doigt. Par ailleurs, ce blouson que Bruno possède déjà et dont il offre une réplique à l'identique à Sonia n'est pas sans rappeler les chevalières[324] dans *La Promesse* : Roger offre à son fils Igor une chevalière

[323] Denis Collin et Yves Rouvière, *Marx et le Capital*, Max Milo, Paris, 2011, p. 14-18.
[324] Voir développement suivant : « Des anneaux à la ceinture ».

semblable à la sienne pour marquer leur filiation, l'attachement de l'un à l'autre ainsi que le rapport d'analogie qu'il veut instaurer entre son fils et lui.

Le vêtement est un contenant, à ce titre, il est porteur de valeurs signifiantes. Il peut marquer celui qui le porte : le relier à un groupe d'appartenance ou signifier sa non-appartenance à un groupe. Dans son article « Histoire et sociologie du Vêtement », Roland Barthes établit que :

> « Le vêtement n'est en fait que le signifiant d'un seul signifié principal qui est le mode ou le degré de participation du porteur (groupe ou individu). [...] tel costume peut notifier des concepts d'apparence psychologique ou sociopsychologiques : respectabilité, juvénilité, intellectualité, deuil, etc. Mais ce qui est notifié ici, à travers ces relais, c'est essentiellement le degré d'intégration du porteur par rapport à la société dans laquelle il vit [...] Le vêtement [costume social + habillement individuel] est, au sens plein, un "modèle social", une image plus ou moins standardisée de conduites collectives attendues, et c'est essentiellement à ce niveau qu'il est signifiant[325]. »

Pour Bruno, les blousons à l'identique qu'il partage avec Sonia marquent l'appartenance à un duo. Dans ce grand jeu que Bruno plaque sur le réel, le blouson a fonction de déguisement : il est le costume qui le présente comme l'une des deux parts d'un couple. Dans le système mis en place par Bruno, ce bébé, fruit de leur union, n'est qu'un élément parmi d'autres constituant les pièces d'un jeu de rôles auquel il joue avec Sonia – à l'insu de cette dernière. Le bébé prend place dans ce simulacre comme un accessoire qui participe de cette pantomime : il n'est rien de plus qu'un poupon de celluloïd.

Intéressons-nous à l'essence du vêtement pour tâcher de comprendre plus étroitement comment opère l'articulation entre le blouson et le bébé. On porte un blouson sur son dos, on porte un enfant dans son ventre. Le vêtement est une chose que l'on pénètre et qui nous enveloppe. Il recouvre le corps, il est attaché à l'extériorité. Le nouveau-né, à l'inverse, est lié à l'intériorité dans la mesure où il vient de sortir d'un corps. L'un comme l'autre n'en demeurent pas moins détachables/détachés de ce corps. Le vêtement est détachable – contrairement à la peau. Il est une seconde peau échangeable et interchangeable – et c'est comme une marchandise échangeable et interchangeable que Bruno traite son bébé.

[325] Roland Barthes, « Histoire et sociologie du Vêtement : Quelques observations méthodologiques », in : *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 12ème année, n° 3, 1957. pp. 430-441, p. 440.

De plus, le vêtement entretient des liens métaphoriques et métonymiques avec le corps. A ce sujet, la psychologue Caroline Lebrun écrit :

> « De par son contact direct avec le corps, une pièce vestimentaire peut représenter la personne toute entière selon un lien métonymique. [...] La ressemblance du vêtement et du corps permet de transférer sur l'objet les caractéristiques du corps selon un lien métaphorique. Du fait de la puberté, l'adolescent doit quitter un vêtement trop étroit pour un nouveau vêtement auquel il n'est pas encore fait[326]. »

Le vêtement en tant que métonymie peut valoir pour celui qui l'a porté, celui à qui il appartient ou a appartenu. Ainsi, en s'apprêtant à abandonner son blouson en même temps que son bébé, Bruno attesterait qu'il se sépare d'une part de lui-même.

En outre, Bruno doit quitter le vêtement qui participe du simulacre – en ce qu'il est un déguisement pour faire couple, pour jouer au grand, au papa et à la maman avec un bébé en celluloïd – afin de quitter son monde factice et prendre conscience de la réalité des choses, de la gravité de son geste. C'est dans son uniforme de détenu que l'opération aura lieu (fig. 97.). Ainsi dépouillé de cette seconde peau qui l'inscrivait dans un système du tout marchand, une fois qu'il s'en est débarrassée comme d'une mue (rappelons que le blouson est fait de cuir, soit de peau animale), Bruno accède à un autre degré de rapport à l'autre où celui-ci n'est plus une marchandise. Notons également que Sonia ne porte plus son blouson de cuir dans cette séquence : l'aurait-elle associé à la vente de son bébé et s'en serait-elle débarrassée comme d'un mauvais souvenir ? ou bien a-t-elle également fait « peau neuve » ?

Là où l'ouverture pour Rosetta consistait à sortir de son circuit fermé et à rencontrer le regard de l'Autre, l'accomplissement pour Bruno consiste à s'extraire de la toile du système marchand absolu qu'il a lui-même contribué à tisser. Il doit oublier le prix des choses pour prendre conscience de leur valeur. Or pour lui, le prix des choses importe peu, il est fluctuant puisque tout se négocie. Bruno semble avoir intégré sans limites l'équivalence marchandise/agent qui rend possible la circulation de biens de toutes natures dans le système capitaliste théorisé par Marx.

> « Marx construit la représentation théorique du mode de production capitaliste en passant par la fiction d'une société marchande, qu'il symbolise par le célèbre schéma : M-A-M' (marchandise – Argent – marchandise). [...] Cette société marchande, qui en tant que telle n'a pas de référent historique, se compose d'agents économiques d'un seul et même statut, des producteurs

[326] Caroline Lebrun, « Fonctions métaphorique et métonymique du vêtement », *Adolescence,* 2005/3 (n° 53), p. 613-626, p. 616.

> marchands indépendants dont chaque production couvre ce que prescrit la division sociale du travail pour fournir à tous les membres de la société l'ensemble des ressources dont ils ont besoin[327]. »

Bruno pratique autant la vente qui renvoie au système marchand capitaliste décrit par Marx, que le troc qui relève d'un système archaïque. Notons en aparté qu'à aucun moment il n'entre dans le propre de la société post-industrielle, c'est-à-dire l'échange de services et de produits dématérialisés. Il semblerait que la question que la frénésie marchande chez Bruno soulève ne soit pas tant l'opposition de ces deux modes d'échange – l'un contre de l'argent, l'autre contre un bien en nature, et les systèmes et modes de société auxquels chacun se rattache – qu'une addiction à l'acte de convertir une chose en une autre, de tout réduire au statut de marchandise. Il nous apparaît que selon son mode opératoire, les choses et les êtres n'ont de valeur que dans leur capacité à être échangés et non dans leurs qualités intrinsèques. Les plans dans lesquels Bruno pousse le landau vide et, plus tard, le scooter au pneu crevé entrent en résonnance avec cette perte de la fonction première des choses : le landau et le scooter, dans de telles conditions sont détournés de leur utilité. En outre, le premier atteste qu'un enfant n'est plus là à l'endroit même où il aurait dû être, tandis que le second se donne à voir comme un fardeau, comme le poids de la culpabilité de Bruno[328].

Si c'est l'acte d'échanger qui meut Bruno, on peut en déduire que la possession d'argent ou de biens n'est que secondaire ; il s'agit pour lui de marchandises qui ont pour fonction d'être remises sans cesse au service d'une fin : assurer un lien social, celui qui nait du pacte qui s'établit entre le vendeur et l'acheteur. Cette fièvre mercantile nous semble révéler un besoin obsessionnel de se rattacher à l'autre, de participer d'un système collectif. La soif inextinguible dont fait preuve Bruno de s'inscrire dans une communauté, dans un rapport à l'autre, passe par l'échange marchand de manière générale, dans l'identité des blousons en particulier (il affirme ainsi son lien avec sa compagne). Cette frénésie atteint son paroxysme pathologique et son paradoxe lorsqu'il ne perçoit même plus que c'est précisément ce qui constitue le lien le plus étroit qui l'unit à l'autre, à savoir l'enfant qu'il a conçu avec Sonia, qu'il sacrifie sur l'autel du système marchand et ce pour assurer un lien bien moindre et sans pérennité aucune (tout du moins selon les termes initiaux du contrat – le revirement de Bruno viendra finalement prolonger sa relation avec ses acheteurs).

[327] Richard Sobel, *Capitalisme, travail et émancipation chez Marx*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2012, p. 44-45.
[328] Bamba Gueye, art. cit.

> « On parle de société car, à l'occasion de cette activité économique, les différents producteurs marchands tissent des liens et, sous cette médiation marchande, font littéralement société, c'est-à-dire se socialisent[329]. »

Ce qui assure le lien social, le principe d'échange, est ici corrompu de l'intérieur, dévoyé dans la mesure où les termes de l'échange ne sont pas équitables. Dans son *Ethique à Nicomaque*, Aristote écrit : « Toutes les choses faisant l'objet d'une transaction doivent être d'une façon quelconque commensurables entre elles[330]. » Bruno introduit le déséquilibre dans la transaction en opposant deux termes incommensurables entre eux, d'où le déraillement de son entreprise. Aristote poursuit :

> « Il est donc indispensable que tous les biens soient mesurés au moyen d'un unique étalon [...] Et cet étalon n'est autre, en réalité, que le besoin qui est le lien universel (car si les hommes n'avaient besoin de rien, ou si leurs besoins n'étaient pas pareils, il n'y aurait plus d'échanges du tout, ou les échanges seraient différents) ; mais la monnaie est devenue une sorte de substitut du besoin et cela par convention[331]. »

Le besoin est ainsi ce qui assure le lien entre les hommes ; la monnaie devient dans un second temps substitut du besoin de celui qui vend une marchandise. Or, Bruno n'est pas motivé par le besoin d'une quelconque possession, non plus que par le gain monétaire, mais par ce lien qu'assure l'échange. En ce point à nouveau, le bébé et le blouson relèvent de la même fonction : s'inscrire dans une communauté, dans un rapport à l'autre, soit par l'identité (les deux blousons du même modèle) soit par la transaction (la vente de l'enfant).

L'usage particulier de ce blouson va dans le sens de la participation du personnage au système social : Bruno ne le porte pas pour faire la mendicité ou pour commettre ses larcins, dans ces moments-là, il le troque contre un blouson de toile rouge. Le blouson de cuir serait celui que porte Bruno lorsqu'il est en phase avec la société, le blouson de toile rouge celui qu'il revêt lorsqu'il se met hors de la loi qui régit la communauté. Le blouson de cuir apparaît alors comme l'étendard de sa volonté d'intégration.

En ce sens, le changement de blouson dans *L'Enfant* pourrait se rapprocher du changement de chaussures dans *Rosetta*. Tout comme Bruno, la jeune fille assigne chaque type de chaussures à une configuration sociale bien précise qui va au-delà du simple usage pratique. Les bottes en caoutchouc sont destinées à la boue du camping, les souliers lacés au bitume de

[329] Idem, p. 45.
[330] Aristote, *L'Ethique à Nicomaque, livre V : la vertu de justice*, chapitre 8 : « La justice et la réciprocité – Rôle économique de la monnaie », Trad. Jean Tricot, Les Echos du Maquis, [en ligne], 2014, p. 114.
[331] Idem.

la ville ; les premières trahissent la vie inavouable de Rosetta, sa vie hors de l'espace social, les seconds participent de sa volonté de s'inscrire dans la société.

Le vêtement

Intéressons-nous désormais à l'enracinement du vêtement dans l'imaginaire collectif. Dans les récits de fondation, le vêtement est lié à la Chute. Dans la Genèse, Adam et Eve vivent nus et en toute innocence dans le paradis terrestre. Après avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance, ils perdent cette innocence primitive dont témoignait leur nudité.

> « Le texte de la Genèse dit que Yahvé, avant de chasser Adam et Eve du jardin d'Eden, leur confectionne des tuniques de peau et les en revêt. Pour Origène (IIIème siècle), ces vêtements de peau désignent les corps de chair dans lesquels le péché a plongé Adam et Eve. Pour Grégoire de Nysse (IVème siècle), ils symbolisent la condition mortelle de l'homme et ses passions. Son ami Grégoire de Nazianze y voit également la marque de la chair rebelle et mortelle. De même, Saint Augustin : "Commençant par un désir désordonné de ressembler à Dieu, ils en viennent à ressembler aux bêtes. Voilà pourquoi, dépouillés de leur robe première, nos premiers parents ont mérité, en devenant mortels de revêtir des tuniques de peau"[332]. »

Le vêtement est lié à la honte qui elle-même découle de la connaissance : Adam et Eve ouvrent les yeux et découvrent qu'ils sont nus, ils ont honte de leurs organes génitaux dévoilés. Dans le même temps, le vêtement est porteur de l'idée d'élévation de l'homme par rapport à l'animal : le vêtement est la marque de l'individu civilisé tandis que la nudité est la marque de l'animal à l'état de nature.

Cette élévation suppose de considérer une supériorité de la civilisation sur la nature. Faible consolation en regard de la perte d'un état originel ! « La nudité rituelle équivaut à l'intégrité et à la plénitude ; le "Paradis" implique l'absence de "vêtements", c'est-à-dire l'absence de "l'usure" (image archétypale du Temps)[333] », écrit Mircea Eliade dans *Le Sacré et le profane*. Il ajoute : « Toute nudité rituelle implique un modèle intemporel, une image paradisiaque[334]. » La nudité matérialiserait alors cet état de nature qui échappe à l'effet du

[332] François Flahault, *Adam et Eve : La condition humaine*, Mille et Une Nuits, Paris, 2007, p. 35-36, citant *De Trinitate*, XII, 11, 16, Desclée de Brouwer, 1955.
[333] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 117.
[334] Idem.

temps. A l'inverse, nous pouvons avancer que le vêtement véhicule avec lui tout le contraire de cette image paradisiaque.

Le vêtement est un fait de civilisation en ce qu'il s'oppose à la nudité animale et primitive, à la nudité innocente et inconsciente du nouveau-né. La conscience de la nudité entraîne une honte chez Adam et Eve dès lors qu'ils sont précipités dans la Chute, hors du paradis terrestre. Le vêtement est lié à la connaissance (la capacité de distinguer le bien et le mal et de choisir sa voie), à l'irruption du temps dans l'éternité – donc à la finitude (le vieillissement, la mort), à l'enfantement dans la douleur et au pénible labeur. L'enfantement est le point de départ du film qui nous occupe ici (avec la naissance de l'enfant s'impose également l'acceptation de sa propre finitude en tant qu'humain puisque la reproduction est ce qui permet à une espèce mortelle de ne pas s'éteindre). L'effort au travail est ce que rejette Bruno qui refuse le contrat qu'on lui propose – « J'veux pas travailler. C'est pour les enculés ». Enfin, la faculté de discerner le bien du mal est ce que Bruno doit acquérir et qui advient à la fin du film lorsqu'il endosse la responsabilité de ses actes et prend conscience du mal qu'il a fait à Sonia.

Dans la conception platonicienne, la Chute n'est pas l'expulsion du paradis terrestre mais la division de l'unité de l'humain en deux entités. Dans *Le Banquet,* Aristophane relate le mythe selon lequel les êtres humains, à l'origine, étaient accolés à leur double, jusqu'à ce que Zeus décide de les couper en deux. La blessure originelle réside non pas dans le fait d'avoir perdu une terre, pris conscience de sa nudité, de l'écoulement du temps et de sa finitude, d'avoir dû travailler dans l'effort et enfanter dans la souffrance mais dans une séparation d'avec sa moitié que l'humain n'aurait de cesse de rechercher pour reconstituer son unité primitive.

Dans *L'Enfant,* Bruno fait de son amie son double en lui offrant le même vêtement, la même peau. La recherche platonicienne du même se manifeste ici à l'endroit du vêtement. Les deux conséquences de la Chute, selon Platon d'une part et selon la Genèse d'autre part, s'articulent. Ce qui participe de la condamnation de la condition humaine dans l'Ancien Testament, le vêtement, sert ici à réparer la condamnation mise en récit dans *Le Banquet* en affichant l'identité des deux parties du couple. Les blousons sont le signe extérieur de l'union entre Bruno et Sonia, et c'est peut-être pour cela que le blouson se trouve articulé par la mise en scène des frères Dardenne à leur bébé, fruit de cette union. En outre, dans la mesure où le vêtement est lié à la Chute et à la mortalité de l'homme, il peut entrer en résonnance avec la conscience de la finitude qu'entraîne la naissance d'un enfant[335].

[335] Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine.* Le Seuil, Paris, 2012, p. 167-168.

Enveloppes

> « 10/10/2003 : Je viens d'écrire les scènes de la vente de l'enfant. Bruno prend l'enfant dans les bras pour la première fois lorsqu'il le vend. La veste en cuir comme literie fonctionne aussi bien[336]. »

Outre toutes les significations dont il est investi par le maillage dans lequel le film l'inscrit, le blouson de *L'Enfant* présente un statut particulier dès lors que Bruno y dépose son bébé au moment de l'abandonner. Il s'agit là du seul geste d'attention du père envers son nouveau-né. Bruno se défait de ce vêtement qui faisait sa fierté afin de protéger son fils du sol dur et froid. Par ailleurs, nous l'avons vu, Bruno s'attend à ne pas récupérer son blouson puisqu'il vide le contenu de ses poches. Ce dépôt est un don. Bruno s'imagine que son enfant et son blouson disparaîtront ensemble. Peut-être pense-t-il que ce blouson demeurera attaché à l'enfant comme un unique et ultime lien à son père biologique, un legs, un héritage ? Mais nous ne pouvons qu'en émettre l'hypothèse, le personnage ne semblant pas être investi d'un raisonnement qui se projetterait dans le long terme. Quoi qu'il en soit, Bruno se dépouille d'une pellicule qui l'enveloppait pour y lover son bébé. En cela, il reproduit le don auquel sont invitées les mères lorsqu'elles laissent leurs nouveau-nés en couveuse : leur confier un linge imprégné de l'odeur maternelle en guise de substitut.

Le « Moi-peau » (Didier Anzieu)

Bruno se préoccupe du confort, du bien-être de son enfant – et peut-être de ses affects – au moment même où il l'inscrit comme une vulgaire marchandise dans son système d'échanges. Si on parle de manière imagée, on peut dire que, dans cette affaire, Bruno « laisse sa peau ». Appliquée au cas qui nous occupe, cette expression n'est pas strictement imagée, elle se situe à mi-chemin entre l'expression littérale et la « façon de parler ». Bruno se déleste d'une peau, non pas de son épiderme mais de son cuir, ce vêtement solide et protecteur. Par ce geste, il offre à son fils, de manière symbolique, tout ce dont un nouveau-né a besoin : une enveloppe contenante, constituante et sécurisante.

[336] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 156.

Afin de bien cerner tous les enjeux contenus dans cette peau passée de père en fils, il convient de nous reporter aux concepts psychanalytiques dédiés à la structuration des tout-petits, depuis les « barrières de contact[337] » freudiennes jusqu'au « Moi-peau[338] » de Didier Anzieu, en passant par « l'arrière-plan de sécurité[339] » de James Sandler.

« Toute l'œuvre psychanalytique de D. Anzieu est construite sur les limites et les contenants. Anzieu a étudié les contenants psychiques à travers notre principale enveloppe, la peau[340] », écrit Guy Lesœurs dans son résumé du concept de Moi-peau. Il poursuit : « Pour Didier Anzieu, la peau n'est pas qu'une enveloppe physiologique, elle a une fonction psychologique qui permet de contenir, de délimiter, de mettre en contact, d'inscrire. La peau, par ses propriétés sensorielles, garde un rôle déterminant dans la relation à l'autre[341]. » En effet, Didier Anzieu le revendique : « Pour le psychanalyste que je suis, la peau a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et ses principales fonctions[342]. »

Mais avant de constituer une peau pour le nouveau-né, en l'enveloppant dans sa propre peau, Bruno offre à son fils un soutènement – celui-là même peut-être, nous nous avançons à en émettre l'hypothèse, qui lui fait défaut[343]. Bruno donne avec son blouson un « arrière-plan de sécurité » à son bébé, il ne le lâche pas dans le vide. Il lui constitue peut-être aussi, symboliquement, un arrière-plan généalogique : ce blouson dans son dos représenterait de manière métonymique le père derrière l'enfant. Il instaure également une analogie entre les deux êtres et fonde l'idée d'une peau commune au père et à son tout-petit qui résonne avec le fantasme d'une peau commune que Didier Anzieu voit se matérialiser dans l'articulation entre

---

337 Sigmund Freud, *L'esquisse d'une psychologie scientifique*, Eres, Toulouse, 2011, [première édition 1895].
338 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.
339 James Sandler, « The Background of Safety », in: *The International Journal of Psycho-Analysis*, vol. 41, 1960, p. 352-356.
340 Guy Lesoeurs, *résumé du Moi-peau pour la Fédération nationale de psychanalyse*, http://www.fedepsy.fr/commission-recherche/.
341 Idem.
342 Didier Anzieu, op. cit., p. 119.
343 « [dans] "L'expérience de la peau dans les relations d'objet précoces", Esther Bick décrit la fonction psychique de la peau dans le développement du bébé. Elle montre la nécessité de l'expérience d'un objet contenant, auquel le bébé puisse s'identifier afin de se sentir suffisamment contenu dans sa propre peau. [...] On peut évoquer aussi, toujours dans cette métaphore de l'objet interne support, la notion d'objet ou de "présence d'arrière-plan d'identification primaire" que propose James Grotstein (1981), et qui désigne l'intériorisation des bras maternels qui soutiennent le dos du bébé, ou l'intériorisation du holding, pourrait-on dire. Avant Grotstein, Joseph Sandler (1960) avait parlé de la notion d'"arrière-plan de sécurité". » Albert Ciccone, « Enveloppe psychique et fonction contenante : modèles et pratiques », *Cahiers de psychologie clinique*, De Boeck Supérieur, février 2001, n°17, p. 81-102, p. 87-89. Citant Martha Harris, Esther Bick, *Les Écrits de Martha Harris et d'Esther Bick,* 1987, trad. fr., Larmor-Plage, Éditons du Hublot, 1998 ; J.S. Grotstein, *Splitting and Projective Identification,* New York, Jason Aronson, 1981 ; et James Sandler, art., cit.

la mère et son bébé[344].

Ce don crée une symétrie entre Bruno et son bébé. Il engage une passation. Mais il acte également une séparation tout comme la peau marque les limites du corps et organise une distinction nette entre l'individu et tout ce qui se trouve de l'autre côté de cette frontière. Cette séparation est nécessaire à la constitution de l'individu en tant qu'être à part entière. En lui cédant cette peau, Bruno donne de manière symbolique à son enfant une structure qui organise, distingue et articule la constitution de son être intérieur et ses rapports avec le monde extérieur. La peau est ce qui contient tout ce qui se trouve à l'intérieur du corps, c'est aussi tant la frontière avec le monde extérieur que l'interface qui permet d'interagir avec celui-ci[345] .

Le don de cette peau est une manière « métaphoro-métonymique[346] » – pour reprendre la figure de style que le psychiatre et psychanalyste Guy Rosolato voit en jeu dans le Moi-peau de Didier Anzieu – pour Bruno de donner à son enfant tout ce qui lui est nécessaire afin de se constituer en tant qu'individu sécurisé, autonome, pensant et éprouvant.

Didier Anzieu part de la peau et de ses fonctions de rétention, de limite, de protection et d'interaction pour penser la constitution psychique de l'individu[347]. Il envisage le Moi-peau comme un concept opérateur de divers modes de structuration chez le tout-petit et notamment, il qualifie la peau de « surface d'inscription des premières traces[348] ». A ce sujet, le psychanalyste Dominique Cupa emploie à son tour une métaphore très efficiente : « Le Moi-peau est ainsi un parchemin originaire[349]. » Comme si la peau gardait l'empreinte des premiers gestes de tendresse. Par la peau, le tout-petit prend conscience de ce qu'il est un être sensible. Les caresses qu'il reçoit attestent que ceux qui l'entourent reconnaissent sa sensibilité. La peau

[344] « fantasme […] d'une peau commune à la mère et à l'enfant ; ce fantasme a une structure d'interface ; il s'agit d'une interface particulière, qui sépare deux régions de l'espace ayant le même régime et entre lesquelles il instaure donc une symétrie. » Didier Anzieu, op. cit., p. 81.
[345] « Elle [la peau] possède une double face, l'une tournée vers le monde extérieur, l'autre vers le monde intérieur, constituant une interface qui sépare ces deux mondes et les met en relation, elle est une première relation au monde. » Dominique Cupa, « Une topologie de la sensualité : le moi-peau », in : *Revue française de psychanalyse*, 2006/1, n°29, Presses Universitaires de France, Paris, p. 87.
[346] Guy Rosolato, *La relation d'inconnu*, Gallimard, Paris, 1978. « Le trajet créateur de D. Anzieu suit celui de la pensée psychanalytique. Le travail de la théorisation croise toujours le travail de la métaphorisation, il se nourrit de la métaphore et se relance toujours par le déplacement qu'elle produit. [...] il s'agit ici d'une condensation, mais une condensation au service du déplacement. L'oscillation métaphoro-métonymique dans le processus primaire, si bien repérée par G. Rosolato, est aussi le mouvement qui soutient la pensée inventive. » René Kaës, « Du Moi-peau aux enveloppes psychiques. Genèse et développement d'un concept », in : *Le Carnet PSY*, 2007/4 (n° 117), p. 33-39.
[347] « Le Moi-peau est la capacité du moi à se figurer à partir des expériences sensorielles de la peau. […] Comme la peau soutient le squelette, les muscles et les rythmes du corps, le Moi-peau supporte le psychisme. » Dominique Cupa, art., cit., p. 88-89.
[348] Didier Anzieu, op. cit., p. 121.
[349] Dominique Cupa, art., cit., p. 90.

est son premier moyen de contact au monde. Aussi, on peut concevoir que les sensations que l'enfant reçoit depuis le monde extérieur par la médiation de sa peau conditionnent son rapport à venir au monde et aux autres, tout autant que sa construction intime.

C'est par la sensibilité et la sensualité que le psychisme se construit selon la théorie de Didier Anzieu. « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau[350]. », écrivait le poète Paul Valéry. L'attention que porte Bruno à l'enveloppe externe de son bébé engage des préoccupations plus profondes que la simple notion de confort ainsi que des effets qui devraient bénéficier à l'enfant pour sa constitution de lui-même et dans son rapport à tout ce qui l'entoure.

La peau est donc une enveloppe qui assure au tout-petit la capacité de se construire lui-même en tant qu'individu. Par la suite, cette surface, non seulement protectrice, se fait interface pour permettre d'entrer en communication avec autrui[351]. L'enveloppe psychique confère la conscience des limites du moi afin de se distinguer de l'autre pour pouvoir dans un second temps entrer en communication avec lui. En donnant sa peau à son bébé, Bruno lui constitue symboliquement une enveloppe – physique d'abord (le blouson est matériel, comme la peau de tout individu), psychique ensuite. Il lui assure une construction à la fois interne et externe.

Toute l'ambiguïté de ce geste vient du fait que Bruno l'accomplit au moment où il s'apprête à abandonner son enfant. Il se montre délicat, soucieux de la fragilité du corps de son petit alors qu'il est en train de commettre un acte profondément destructeur. Il porte une attention particulière au bien-être de son bébé alors même qu'il en fait une marchandise. Le don de son blouson marque peut-être l'état d'entre-deux dans lequel la complexité de son geste l'inscrit. Bruno opèrerait par-là la première étape d'une sorte de mue : en même temps que sa peau, il cèderait sa place d'enfant à son fils.

Toutefois, Bruno n'a pas encore acquis sa nouvelle peau de père, d'adulte responsable. Cette acquisition ne se fera que lors de la séquence finale, après le bain dans les eaux glacées de la Meuse. Durant cette épreuve, la prise de conscience de Bruno opérera selon un processus qui part également de la sensation. La souffrance du jeune Steve en hypothermie paraît redoubler pour Bruno le choc thermique subi au contact de l'eau du fleuve (fig. 98.). On peut considérer qu'après avoir éprouvé par sa peau une douleur physique, Bruno s'éveillerait à celle

[350] Paul Valéry, *L'idée fixe*, La Pléiade, Tome 2, p. 215.

[351] *«* Ce qui est premier au niveau de la construction […] de l'appareil psychique c'est la construction d'une limite. On peut ainsi dire que cette marque va avoir une double fonction. Organisatrice d'une différence entre au moins deux espaces complémentaires puis support d'échange entre ces domaines. » Jacques Doron, « Du moi-peau à l'enveloppe psychique », in : *Les enveloppes psychiques, introduction à la deuxième édition*, Didier Anzieu (dir.), Dunod, Paris, 2000 p. 9.

d'autrui puis, cet électrochoc reçu par son corps semble atteindre sa conscience dans la mesure où il endosse alors ses responsabilités.

Mais à ce moment du film, après la vente de l'enfant, Bruno demeure dans un état latent. En atteste l'enveloppe qu'il doit se construite quelques séquences plus loin, après que Sonia l'a rejeté. Bruno passe alors la nuit dans sa planque. Pour se protéger du froid de cette cabane en tôles, il se glisse tout entier dans un carton d'emballage. Il se place ainsi littéralement dans la position de marchandise, mais également, il se met dans la même configuration que son bébé au moment où il l'a abandonné. Il refait ici pour lui ce geste qu'il a fait son pour enfant. Il fait également pour lui ce qu'aucune des deux femmes de sa vie, Sonia et sa mère, quelles que soient leurs (bonnes) raisons, ont refusé de faire pour Bruno : lui offrir un environnement chaud pour la nuit.

L'enveloppe sonore

A l'endroit du geste de Bruno envers son enfant, nous pouvons établir un parallèle entre *L'Enfant* et *Rosetta*. En effet, Bruno donne à son bébé ce dont il manquerait lui-même par ailleurs, physiquement et psychiquement – telle est l'interprétation que nous tirons de son comportement ainsi qu'il est mis en scène et que nous l'avons analysé. C'est également tout ce qu'il nous semble avoir manqué à Rosetta, tout ce que sa mère ne lui a pas donné et qui lui fait défaut ou qu'elle tente de combler.

La mère de Rosetta est effectivement défaillante. Elle boit ; lorsque Rosetta veut la conduire en cure de désintoxication elle jette sa fille à l'eau et s'enfuit en courant – Rosetta devra se sortir seule de ce trou marécageux. La mère vend son corps contre de l'alcool et c'est sa fille qui vient l'empêcher de renier ce qui lui reste d'amour-propre. La mère n'a pas su assurer de stabilité à sa fille (elles vivent toutes deux dans un mobil-home calé sur des parpaings au milieu d'un terrain de camping dépeuplé). Il semble également que la mère n'a pas apporté à sa fille les gestes et les mots de tendresse capables de la sécuriser et de lui donner confiance en l'avenir puisque c'est Rosetta elle-même qui se dit bonne nuit comme si elle était à la fois la mère et l'enfant.

« La mythologie grecque a tout connu de l'inconscient. Elle n'a pas manqué de repérer l'intrication du miroir visuel et du miroir sonore dans la constitution du narcissisme. La légende

de la nymphe Écho n'est pas par hasard liée à celle de Narcisse[352] », écrit Didier Anzieu. Revenons alors un instant à la convocation du Narcisse d'Ovide. Dans la séquence où Rosetta se souhaite une bonne nuit en assurant les deux voix du dialogue, l'écho de sa propre voix – légèrement distordu dans la mesure où il passe du « tu » au « je », comme celui de la nymphe Echo est distordu lors même qu'il ne renvoie pas le début des phrases – ne réfère pas uniquement au miroir sonore mis en place dans le mythe de Narcisse mais révèle également un manque originaire dans la relation de Rosetta avec sa mère.

> « L'enfant a besoin de trouver en sa mère un écho de ce qu'il dit, de ce qu'il exprime, de son ressenti, qui lui donne consistance et lui permet de s'entendre. Nous entendons là le besoin primaire d'être entendu, pour s'entendre soi-même et s'entendre avec un autre, qu'on a coutume de considérer comme nécessaire à la constitution du narcissisme[353]. »

Le manque de parole apaisante de la part de la mère s'ajoute aux facteurs du problème de constitution identitaire dont nous semble souffrir Rosetta. Lorsque Didier Anzieu, après avoir théorisé les enveloppes psychiques à travers le concept du Moi-peau, s'est intéressé aux enveloppes sonores, il reprend ce modèle antique de « l'association de l'écho et du reflet […] matière privilégiée pour explorer le thème de l'identité[354] ».

Rosetta manque de mots pour se construire un récit qui la constituerait en tant qu'individu. Au cours de ce dialogue, elle se raconte qui elle est : « Tu t'appelles Rosetta / Je m'appelle Rosetta ». A travers cette enveloppe sonore, on peut considérer qu'elle se construit une enveloppe psychique. Elle établit son identité puis elle instaure par les mots les contours de sa personnalité : « Tu as trouvé un travail. Tu as trouvé un ami. » Le cas de Rosetta semble s'apparenter à celui des patientes entendues par Martine Sandor-Butaud pour son étude « Donner la parole à Echo ». Elle se penche sur le cas de patientes qui souffrent de « l'indifférence maternelle, [de] la non-prise en compte de leur identité propre par leurs mères. [...] Le trou en elles, du fait de l'absence de connexion à soi-même laissé par le non-écho primaire, était trop grand. Il leur a fallu créer une mère aimante, attentive, présente, ce qu'elles ont fait en étant une mère pour leurs mères[355]. »

---

[352] Didier Anzieu, « L'enveloppe sonore du soi », in : *Psychanalyse des limites*, textes de Didier Anzieu réunis par Catherine Chabert, Paris, Dunod, 2007, p. 83.
[353] Martine Sandor-Butaud, « Donner la parole à Echo », in : *Cahiers jungiens de la psychanalyse*, Janvier 2009, n°128, p. 93.
[354] Pascale Brillet-Dubois, « Le Narcisse d'Ovide », in : *Textures* n°9, octobre 2003, Presses universitaires de Saint Etienne, p. 4.
[355] Idem.

Avec ce dialogue, Rosetta se fait mère pour elle-même. Elle se construit par la parole une mère idéale là où elle avait rompu, par des mots également, la filiation avec sa mère délétère. « Moi, c'est pas toi », lui avait-elle rétorqué lorsque sa mère essayait d'expliquer les maux de ventre de sa fille à l'aune de son expérience personnelle. En se souhaitant bonne nuit, Rosetta se construit une identité qui l'autonomise. Le pouvoir des mots est ici en acte. Les mots permettent à Rosetta de se raconter qui elle est – et qui elle veut être. « Le récit est l'instrument par lequel l'individu cherche à forcer son destin[356]. », écrit Jean-Claude Kaufmann dans *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. C'est effectivement par le récit que Rosetta va se différencier de sa mère et être capable de faire pour l'autre ce que sa mère n'a pas fait pour elle.

En résonnance à ce qu'énonce le père de la microsociologie, le neuropsychiatre Boris Cyrulnik, dans son essai *Les Vilains petits canards*, souligne l'importance du récit dans le processus de résilience des enfants ayant vécu un traumatisme ou souffert de manquements de la part de parents défaillants. Il précise cependant que la fabrication du récit n'est qu'une première étape et que l'enfant doit ensuite, fort de l'identité qu'il s'est construite par le récit, se confronter aux autres afin de ne pas s'enfermer dans un circuit clos entre lui-même et la personnalité qu'il s'est forgée[357].

Certes, Rosetta fonctionne en circuit fermé lors de son dialogue de bonne nuit. Cependant, cette séquence s'insère entre les deux séquences de chute dans l'étang. Notons que Rosetta parvient à ne pas reproduire le geste criminel que sa mère a eu envers elle lorsqu'elle l'a jetée à l'eau et laissée s'en sortir toute seule (peut-être pouvons-nous raccorder son geste salvateur à l'effet de cette parenthèse au cours de laquelle elle s'est faite elle-même sa propre mère). Entre la séquence au cours de laquelle la mère a jeté Rosetta dans l'étang et celle où Rosetta a fini par secourir Riquet livré au même sort, le processus de répétition a été rompu. Rosetta s'est distinguée de sa mère.

Nous avons vu que le défaut de construction identitaire dont souffre Rosetta l'empêche d'entrer en interaction avec autrui. En termes filmiques, ses problèmes de constitution et d'incommunicabilité sont figurés par son inscription dans le cadre et par son rapport avec les autres à l'intérieur du cadre. Rosetta apparaît fragmentée ou bien ne laisse pas voir son visage dans les séquences qui la présentent en crise. Lorsqu'elle partage le cadre avec sa mère ou avec Riquet, le conflit éclate et l'une des parties cherche à rejeter l'autre hors du cadre (la mère jette

[356] Jean-Claude Kaufmann, *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris, 2004, p.153.
[357] « L'exigence de récit intime les rend maîtres de leur passé […] l'enfant, après avoir été contraint au récit silencieux pour se personnaliser, est contraint à le socialiser pour ne pas délirer. » Boris Cyrulnik, *Les Vilains petits canards*, Odile Jacob, Paris, 2014, p. 146-147.

sa fille à l'eau, Rosetta repousse violemment son ami venu lui proposer une place à la fabrique de gaufres).

En termes d'enjeux narratifs, Rosetta doit faire pour elle-même ce que sa mère n'a pas su faire pour sa fille : elle s'adresse toute seule des paroles rassurantes dans la séquence de « bonne nuit ». Elle fait ensuite pour autrui ce que sa mère n'a pas fait pour elle : secourir Riquet, là où la mère a laissé sa propre fille livrée à son sort. C'est au bord l'étang que se manifeste le plus violemment la défaillance de la mère. Ce sera, une seconde fois, au bord du même étang que Rosetta trouvera un certain moyen de réparer les incapacités de sa mère en ne reconduisant pas son indifférence meurtrière mais en accomplissant un geste salvateur pour autrui. Elle refuse de reproduire un schéma délétère[358]. Elle brise la répétition – alors que c'était cependant dans le psittacisme qu'elle trouvait une forme de consolation lors de la séquence de « bonne nuit ».

L'enjeu pour Rosetta dans les séquences de l'étang est de se distinguer de sa mère, de ne pas reproduire ses gestes néfastes et de s'individualiser afin de pouvoir établir une relation saine avec le monde qui l'entoure. Cet enjeu s'approche de celui qui se cristallise dans l'anneau[359] pour le jeune héros de *La Promesse* qui doit s'émanciper d'un père autoritaire, violent et qui rend son fils complice de non-assistance à personne en danger. Il s'agit dans ces deux récits de rompre la filiation, de court-circuiter le processus itératif.

> « [sa] condamnation place Écho dans la "perspective mécaniciste" de la transmission telle que la définissait Graciela Frigerio. Fétichisation de la transmission où l'objet transmis est dupliqué à l'infini, pure répétition, psittacisme aveugle. Chacun sait quel rôle a joué ce type de transmission dans l'histoire des systèmes éducatifs[360]. »

Rosetta doit sortir de la répétition afin de briser la ligne d'une transmission délétère. C'est ce que fait Igor en cisaillant l'anneau qui l'assimilait à un père abusif et criminel. C'est ce qu'elle fera en refusant de reproduire à l'identique la conduite de sa mère. Quelque chose de

[358] « Elle [la nymphe Echo] trouve dans la contrainte qu'on lui impose la matière de sa liberté et de quoi exprimer son désir propre avec les mots de l'"autre". Cette dialectique du Même et de l'Autre est bien sûr au centre du mythe. On voit qu'Écho se déplace de sa position d'élève "psittaciste" vers une position autonome et "poétique", accomplissant ainsi le chemin idéal que tout maître souhaite obtenir de son disciple : "qu'il utilise ce que je dis, mais pour mieux se l'approprier, en faire l'expression de son désir propre". Le mythe est alors exemplaire de ce que toute transmission véritable est fragmentaire, mais plus encore détournement de sens au profit du sujet qui la reçoit. » Gualtiero Frigerio, « Tropes. Transmission / Transfert / Éducation. Fragments pour un puzzle impossible », in : *Le Télémaque*, n° 26, novembre 2004, p. 34.

[359] Voir développement suivant : « Les anneaux ».

[360] Françoise Bader, « Mythe de l'incommunicabilité », in : *Le narcisse, les cigales et les Sirènes ou les difficultés de la communication*, Pise, Giardini, 1993, p. 37.

bon peut naître de la négation d'une transmission[361]. Autre chose peut circuler. Pour Igor, il s'agira de venir en aide à l'épouse de l'immigré clandestin mort sur le chantier de son père et qu'il avait contribué à ensevelir sommairement. En se liant à cette femme, Igor s'ouvre à un ailleurs. Il s'émancipe à la fois de la reproduction d'un schéma parental mais également d'un enfermement territorial. Il rompt le pacte de silence qu'il avait conclu avec son père pour assumer sa part de culpabilité en disant la vérité et en s'engageant à réparer, autant que faire se peut, le préjudice causé à Assita et à son bébé en leur dissimulant la mort d'Hamidou et surtout, l'endroit où son corps est enseveli : loin du cimetière de ses ancêtres, loin de sa terre natale. La parole d'Igor devient alors véridique et éthique, elle implique des actes responsables. Quant à Rosetta, en refusant de reproduire le geste mortifère de sa mère qui l'a jetée dans l'étang et ne lui a pas porté secours, elle accède à ce degré d'humanité cher aux frères Dardenne reposant sur l'injonction de la loi mosaïque : « tu ne tueras point. »

Le « Moi-carapace » (Didier Anzieu)

Revenons un dernière fois au concept de Didier Anzieu afin de mieux cerner les enjeux des enveloppes à l'œuvre dans *Rosetta*. Le psychanalyste décèle une complémentarité entre l'enveloppe sonore et l'enveloppe de la peau. Dans son monologue de « bonne nuit », Rosetta se constitue pour elle-même le miroir sonore que la mère n'a pas su créer à sa fille. Dans sa préface au *Moi-peau*, Evelyne Séchaud détaille l'intrication des différentes enveloppes : sonores, tactiles, psychiques et précise : « Le miroir sonore n'est structure qu'à condition que la mère exprime à l'enfant quelque chose d'elle et de lui, et quelque chose qui concerne la qualité des éprouvés psychiques de l'enfant[362]. »

On peut considérer, interprétant les attitudes des personnages à la lumière des concepts que nous venons de mobiliser que la mère de Rosetta n'a pas su lui constituer un miroir sonore, pas plus qu'un miroir tactile. Rosetta a dû se fabriquer elle-même ses enveloppes corporelles et psychiques. Celles-ci sont incomplètes. Elles ne possèdent qu'une seule face : la face interne[363],

[361] « La fiction [qu'Ovide] met en scène repose sur un dispositif qui s'apparente à une "transmission niée", impossible. Or tout indique qu'entre Écho et Narcisse, quelque chose circule, non pas malgré mais "grâce à" cette impossibilité. », Philippe Arnaud, « Echo et Narcisse : poésie de l'impasse chez l'être parlant », in : *Le Télémaque*, Presses universitaires de Caen, n°40, décembre 2011, p. 11.
[362] Evelyne Séchaud, « Préface », in : Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, op.cit., p. 16.
[363] « Pour Didier Anzieu, l'enveloppe sonore est composée alternativement des sons émis par l'environnement et par le bébé. Ce bain de sons préfigure ainsi la double face du Moi-peau tourné à la fois vers le dedans et vers le dehors. » Idem.

et une seule fonction : celle de barrière protectrice. Ceci peut expliquer l'incapacité que manifeste Rosetta à communiquer avec autrui ainsi que sa réaction violente et douloureuse lorsqu'elle rejette Riquet qui tentait de danser avec elle.

Didier Anzieu avance un sous-concept qui peut s'avérer efficient pour éclairer le cas de Rosetta ; se fondant sur les observations livrées par Frances Tustin dans *Autisme et psychose de l'enfant*, il propose au Moi-peau la variante du « Moi-crustacé, avec une carapace rigide qui remplace le conteneur absent[364]. » La peau que Rosetta s'est constituée toute seule est une surface ultra-protectrice et insensible. Elle nous apparaît comme une carapace qui l'emprisonne et empêche tout contact avec l'extérieur. Cette peau s'apparente à une coquille – ce qui renforce l'analogie entre Rosetta et l'œuf. Nous avons postulé précédemment que l'œuf pourrait constituer une projection métonymique et métaphorique de Rosetta : un organisme qui se développe au sein d'un espace clos jusqu'à saturation et pour lequel il est urgent de briser la coquille. En outre, l'un des enjeux du film revient pour Rosetta à opérer une renaissance, c'est-à-dire, selon les rites d'initiation brâhmanique de « l'Œuf brisé » rapportés par Mircea Eliade[365], éclore pour naître une seconde fois, alors éveillé à un niveau supérieur de spiritualité, de moralité.

A ce titre, Luc Dardenne considérait à l'issue de la réalisation du film, « *Rosetta* [comme] un travelling arrière pour sortir de la matière qui enferme, étouffe, absorbe tout[366]. » Rosetta doit accomplir un processus d'éclosion, de sortie hors d'elle-même afin d'entrer dans le monde. Or, le monde qui l'entoure est un système étanche qui ne prévoit pas de place pour ceux qui ne sont pas adaptés, a priori, à son mode de fonctionnement basé sur la concurrence et la rentabilité : « Telle apparaît la société pour celui qui se trouve jeté dehors : comme une forteresse dans laquelle il ne peut rentrer[367]. » Rosetta est aussi hermétique au monde que le monde est hermétique aux inadaptés (desquels elle fait partie).

Par ailleurs, la renaissance-éclosion cristallisée par le motif de l'œuf peut renforcer la dialectique entre le Moi-crustacé de Didier Anzieu et Frances Tustin et le « complexe du homard » de Françoise Dolto selon lequel : « L'enfant se défait de sa carapace, soudain étroite, pour en acquérir une autre. Entre les deux, il est vulnérable, agressif ou replié sur lui-même[368].

[364] Didier Anzieu, op. cit., p. 126, cf Frances Tustin, *Autisme et psychose de l'enfant*, 1972, traduction française, Paris, Seuil, 1977.
[365] Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979, p. 101.
[366] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 105.
[367] Idem, p. 64.
[368] Françoise Dolto, *Paroles pour adolescents : ou le complexe du homard*, Hatier, Paris, 1989, p. 13.

» A défaut d'enveloppe constituée par les bons soins d'une mère, Rosetta se serait fabriqué une cuirasse dans laquelle il n'est plus tenable de vivre. Elle va devoir quitter cette carapace pour se créer une peau non plus seulement contenante mais qui lui permette également d'interagir avec l'extérieur.

Considérons désormais à nouveau le film à partir duquel s'est posée la question de la peau dont on se défait et de l'enveloppe que le parent construit pour son nouveau-né. Nous ne pouvons pas dire que le dépouillement de sa seconde peau (le blouson de cuir) au bénéfice de son bébé constitue pour Bruno une éclosion. L'issue pour Bruno dans *L'Enfant* n'est pas contenue dans la séquence de don du blouson – en dépit de toute la richesse symbolique de ce geste en termes de constitution identitaire et de rapport au monde pour le tout-petit. Toutefois, le concept de Moi-peau cristallise les enjeux au travail dans cette séquence.

> « Avant d'être une métaphore (le Moi est comme une peau), le Moi-peau est une forme d'ellipse qui consiste à supprimer les liens logiques et les connecteurs entre deux termes, une figure que la rhétorique nomme asyndète. Moi-peau s'écrit avec un trait d'union, il forme un mot composé. Il est une juxtaposition de zones qui appartiennent à des univers distincts et différents. [...] Si nous y regardons de près, le trait d'union prend en charge quelque chose de plus primitif : une cicatrice, la conjonction-disjonction indique cela même que prend en compte le pictogramme, c'est-à-dire l'union-rejet[369]. »

La séquence de la vente du bébé, paroxysme de la frénésie marchande de Bruno, devient particulièrement complexe dès lors que le père qui s'apprête à livrer son enfant à ses acquéreurs accomplit le geste de lui céder son blouson. Comme Luc Dardenne le fait remarquer dans son carnet de notes : « Bruno prend l'enfant dans les bras pour la première fois lorsqu'il le vend[370]. » (fig. 99.) Le père a enfin un contact tactile avec son nouveau-né. Lorsqu'il lui donne son blouson, non seulement il consent à se séparer d'un accessoire sur lequel il investissait les signes extérieurs de son identité, mais aussi, il atteste d'un souci pour le confort de son petit. Il reconnaît son enfant comme un être sensible, fragile et vulnérable. Et pourtant, il l'abandonne comme une quelconque marchandise.

La dialectique de l'union et du rejet que René Kaës repère à l'œuvre dans l'appellation « Moi-peau » se trouve bien en jeu dans cette séquence. En effet, Bruno prend son enfant dans ses bras puis lui donne son blouson *parce qu*'il s'apprête à le vendre. Entre ce geste de don et

[369] René Kaës, art. cit., p. 39.
[370] Luc Dardenne, op. cit., p. 156.

ce qui le motive entrent en tension les notions de lien et d'abandon, de filiation et de séparation, la reconnaissance d'un être sensible et le déni de son humanité – l'absence de conscience de ce qui fait qu'un petit d'homme n'est pas monnayable.

Par ailleurs, considérant la variante pathologique de l'enveloppe constituante et protectrice du Moi-peau qu'est la cuirasse, on peut également interpréter le geste de Bruno comme une anticipation des dégâts que son geste causera sur son enfant. En abandonnant son bébé, il crée une blessure originelle sur laquelle le petit se construira une carapace pour en permettre la cicatrisation. Le blouson de cuir épais matérialiserait comme une prémonition de la cuirasse, forme métaphorique de l'expédient auquel devra recourir le petit afin de réparer le manquement dans la construction de son identité.

Enfin, une fois la transaction effectuée, Bruno revient dans la pièce où il avait laissé son bébé, il retrouve bel et bien son blouson – les acheteurs ont pris l'enfant et laissé l'objet attaché au père. Et, comme par ironie, au creux de l'enveloppe que Bruno avait fabriquée pour son enfant avec son blouson, il trouve une autre enveloppe, en lieu et place du nouveau-né : celle contenant l'argent de la vente. L'argent se trouve à nouveau au cœur du propos. Bruno vend son fils pour assouvir sa frénésie marchande et pour empocher de l'argent ; en outre, il explique son geste auprès de Sonia arguant que le petit sera mieux avec ses parents adoptifs : « des gens bien, qui ont de l'argent ». D'une enveloppe à l'autre la séquence oscille entre l'attention que Bruno accorde au bien-être de son petit et sa négation absolue de ce qu'un être humain ne peut constituer une marchandise.

La peau comme surface d'inscription

Dans l'œuvre des frères Dardenne, nous trouvons une séquence où la peau est mise en scène littéralement comme surface d'inscription : il s'agit d'une scène de *La Promesse* au cours de laquelle Roger, le père, tatoue l'épaule de son fils Igor.

Cette séquence de tatouage intervient après une scène de grande violence au cours de laquelle Roger frappe Igor à coups redoublés. Le père est furieux d'avoir appris que son fils s'est arrangé avec l'un des occupants clandestins de l'immeuble pour remettre une somme d'argent liquide à Assita, l'épouse d'Hamidou, de qui Roger et Igor ont ensevelis le corps sous un tas de gravats la nuit précédente. L'occupant en question est venu dénoncer la manœuvre d'Igor à Roger et ce dernier, ne supportant pas que son fils se soit immiscé dans ses affaires, est

entré dans une rage féroce. Une fois son calme retrouvé, face à Igor étendu au sol en chien de fusil, prostré, les mains sur la tête, Roger propose « J'finis ton tatouage ? »

Pris dans le contexte d'une séquence durant laquelle Roger punit son fils pour l'avoir trahi, le tatouage apparait comme une marque au fer rouge que pratiquerait le maître sur un esclave qui aurait tenté de s'échapper. « Dans la Rome antique, le tatouage est utilisé comme marque de conquête ou de possession et essentiellement destiné à marquer les esclaves et les prisonniers de guerre[371]. », nous précisent Jérôme Pierrat et Éric Guillon dans leur ouvrage consacré au tatouage à travers les âges et les territoires. Le tatouage mis en scène dans *La Promesse* est bien plus un signe d'appartenance – voire de soumission – que d'émancipation. Il dialogue davantage avec la pratique tribale primitive qui consiste à assimiler l'individu à son groupe d'appartenance qu'à la pratique contemporaine qui vise à signifier la singularité de l'individu.

A ce sujet, le sociologue et anthropologue David Le Breton, dans son article « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », rappelle :

> « Dans les sociétés traditionnelles, les tatouages ne sont jamais une fin en soi, ils accompagnent de manière irréductible des cérémonies collectives ou des rites d'initiation ; ils disent le franchissement d'un seuil dans la maturation personnelle, le passage à l'âge d'homme, l'accession à un autre statut social, l'entrée dans un groupe particulier, etc. Ils sont un élément de la transmission, par les aînés, d'une orientation et d'un savoir pour les novices qui en bénéficient. Ils sont le moment corporel d'une ritualité plus large qui les immerge dans leur groupe[372]. »

La pratique ici mise en scène s'apparente manifestement à une transmission. D'une part, ce tatouage est une réplique à l'identique de celui que Roger porte sur son corps, exactement au même endroit que celui d'Igor – nous avons pu le remarquer quelques minutes plus tôt lorsqu'après avoir caché le corps d'Hamidou, père et fils se sont déshabillés pour se débarrasser de la poussière de ciment dont ils étaient couverts. Le motif représente une étoile à quatre branches. Pour le moment, celle d'Igor n'a que trois branches (fig. 100.), peut-être parce que le jeune garçon n'est encore qu'une version incomplète du modèle paternel.

Roger ambitionne de faire de son fils, plus encore que son successeur, un double de lui-même. A ce propos, nous avons assisté précédemment à un échange au cours duquel Roger a offert à Igor la même chevalière que celle qu'il porte à l'annulaire – nous y reviendrons dans le

[371] Jérôme Pierrat et Éric Guillon, *Les Hommes illustrés*, Editions Larivière, Clichy, 2000, p. 17.
[372] David Le Breton : « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », in : *Hermès, La Revue*, 2016/1 n°74. p. 133.

développement suivant. Le tatouage s'inscrit également dans cette volonté que manifeste le père de marquer visiblement sur le corps de son fils le rapport de ressemblance, de dépendance et d'appartenance qui les unit.

Outre la fonction de créer un lien, la pratique de tatouage constitue un rite d'initiation. Cette initiation passe par la douleur physique[373]. Nous voyons Igor grimacer et serrer les dents sous l'effet de l'aiguille. Dans les sociétés primitives, l'épreuve de courage fait partie intégrante du rite d'initiation, qu'il s'agisse d'un tatouage, de l'épreuve du feu ou encore de passer une nuit dans une forêt obscure. La résistance face à la douleur et à la peur rend possible l'accession à une étape supérieure de maturité. Dans nos sociétés occidentales, la pratique du tatouage, lorsqu'elle s'est réimplantée à la fin du XVIIIème et jusqu'à sa large démocratisation à la fin du XXème siècle, s'avance comme une affirmation de virilité[374]. Le tatouage est alors l'apanage des marins, des criminels, des prisonniers. Ainsi chantait Fernandel en 1939 : « je suis un dur, un vrai, un tatoué…[375] »

A ce propos, tout en encrant son aiguille, Roger propose à Igor de l'emmener « voir les filles », arguant : « T'as l'âge ». Le rituel du tatouage s'articule alors au rituel de la première relation sexuelle. Or, dans ce processus d'accession à la maturité, quelque chose ici dysfonctionne : c'est la part qu'y prend le père. Se faire tatouer et aller à la rencontre d'un autre corps constituent deux étapes de l'émancipation des jeunes par rapport à leur cocon familial. Ces démarches s'associent à une prise d'autonomie. Ici, le tatouage ou la rencontre avec la gent féminine qui aura lieu dans la séquence suivante ne relèvent aucunement de la protestation, de la rébellion ou tout simplement de la séparation d'un fils envers son père. Au contraire, ces deux rites ne font que resserrer les liens filiaux entre eux et marquer de manière indélébile sur les plans physique (la peau) et psychique (le souvenir de la *première fois*) l'identité de l'un à l'autre.

A l'inverse de ce rapport d'équivalence mis en scène dans *La Promesse*, dans la pratique actuelle, contemporaine de la diégèse du film, le tatouage vise à se démarquer des autres. Parfois, par le choix de motifs tribaux[376], le tatouage revient à affirmer son adhésion à un groupe

[373] Jean-Jacques Pailler voit : « une forme de rite d'initiation qui se cristallise dans la douleur inhérente à l'acte », Jean-Jacques Pailler, « Tatouages et marques d'attention », in : *Revue française de psychosomatique*, vol. 38, n° 2, 2010, p. 65-74.
[374] Catherine Rioult, « Le tatouage : un certain regard sur le corps », in : *Journal français de psychiatrie*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 40-44.
[375] *Raphaël le tatoué*, Christian-Jacque, 1939.
[376] « Les tatouages […] sont alors conçus comme une tentative de symbolisation d'inscription dans un groupe au travers des motifs choisis », Catherine Rioult, art. cit.

autre que celui dans lequel on évolue. Avant la démocratisation de cette pratique, jusque dans les années 1970, indépendamment du motif, c'était le fait même d'être tatoué qui constituait une démarque : le tatouage marquait l'appartenance à la marginalité, il était le propre des aventuriers, des voyous, des bagnards, des prostituées, etc. Se faire tatouer revenait, en outre, à transgresser un interdit religieux fixé dans les saintes écritures depuis l'Ancien Testament.

Par ailleurs, dans la conception que l'on en a de nos jours, le tatouage tend à signifier que l'on est maître de son propre corps. « L'individu est devenu le producteur de sa propre identité. Il entend faire de son corps un faire-valoir, un porte-parole de l'image qu'il entend donner de lui-même[377]. », écrit David Le Breton dans son article « Signes d'identité : tatouages, piercings, etc. » Or, dans *La Promesse*, il ne s'agit pas de l'identité d'Igor mais de celle que son père lui impose.

Dans un article plus récent, le sociologue reprend la considération précitée et ajoute : « la peau se transmue en écran où projeter une identité rêvée[378] ». Outre la dimension de surface d'inscription de signes identitaires conférée à la peau par cette pratique, c'est tout l'investissement sémantique par lequel le tatouage se trouve chargé qui nous interpelle. Le tatouage semble présenter une fonction similaire à celle des objets investis de significations (et ainsi devenus des motifs) que nous avons retenus pour nos études.

En effet, les objets qui ont attiré notre attention portent en eux le souvenir de leurs occurrences passées. Des objets similaires se sont trouvés mobilisés par les contes, mythes, rites et autres traditions ancestrales ou récits de fondation. Lorsqu'ils refont surface dans le présent, leur valeur utilitaire se trouve redoublée d'une valeur sémantique car ils charrient avec eux un petit peu d'une mémoire rattachée à un fonds d'imaginaire commun à une culture ; quand bien même leur source aurait été oubliée, ils font signe depuis le passé, ils nous rattachent à un héritage collectif.

Nos motifs sont des avatars de motifs du passé, un passé dans lequel ils ont été investis d'une valeur symbolique propre à une culture et partageable par les membres d'une communauté. Aujourd'hui le signe demeure mais sa signification ne va plus de soi, en atteste la recherche généalogique et archéologique que nous menons. Les motifs refont surface dans un contexte où ce qui fonde le collectif, où ce qui lie une communauté, où ce qui structure une société et fait sens pour ses membres semble avoir été perdu de vue. Ils apparaissent alors

[377] David Le Breton, « Signes d'identité : tatouages, piercings, etc. », in : *Journal français de psychiatrie*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 17-19.

[378] David Le Breton, « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », art. cit., p. 133

comme des bouées de sauvetage rattachées à un navire lointain. Ils sont mobilisés par des œuvres mettant en scène des personnages esseulés, qui n'ont pas accès à la collectivité et qui semblent se chercher dans des modèles et des pratiques culturelles venus d'ailleurs (c'est le cas d'Igor qui se rapproche d'Assita, la femme qui incarne à ses yeux l'Afrique et ses traditions chamaniques), ou alors appartenant à des temps révolus (ainsi Rosetta se ressaisit de la pratique du braconnage pour subvenir à ses besoins). Or, ces démarches, si elles nous permettent de les relier à un réservoir culturel de signes et de significations, ne leur procurent pas pour autant une place au sein de la société dans laquelle ils évoluent.

Selon un processus approchant, la pratique du tatouage au XXème siècle est une réactualisation de pratiques traditionnelles ancestrales dont ceux qui s'en saisissent ont perdu les significations originelles. Les dessins, appelés ici aussi motifs, se trouvent réappropriés, vidées de leur sens, investis d'un sens nouveau ou bien ne valant que pour leur fonction de marquer l'attachement à une culture dont les adeptes ne maîtrisent toutefois pas les codes et connaissent encore moins les racines profondes. Ces signes se trouvent chargés d'un sens nouveau qui ne vaut que pour une histoire personnelle.

« Dans nos sociétés, les tatouages sont individualisants et signent un sujet singulier dont le corps n'est pas relieur à la communauté et au cosmos comme il l'est dans ces sociétés [les sociétés primitives], mais est à l'inverse une affirmation de son irréductible individualité[379]. ». L'usage contemporain du tatouage porte en lui le phénomène dont souffrent les personnages des films des frères Dardenne : le glissement qui a opéré du rite d'inscription dans une communauté à une démarche individuelle et marginalisante, à l'absence de lien et de significations communes qui tiennent une société.

> « Les signes flottent et perdent leur enracinement. Leur signification dépend seulement de qui se les approprie et du récit personnel tenu à leur propos. Vidés de leurs significations premières, ils flottent alors comme élément d'originalité ou de référence spirituelle dans un grand vestiaire planétaire où chacun bricole à son gré une mise en scène de soi. La quête symbolique de l'autre sert d'abord à une transfiguration personnelle. Les signes passent d'un monde à l'autre, ils se transforment. La personne tatouée invente un mythe intime autour d'eux. Leur signification ultime, celle qui vaut pour l'individu lui-même, n'est plus dans le texte originel. Elle relève d'une esthétique de la citation et d'une fiction personnelle autour d'elles. […] La culture du tatouage est l'un des hauts lieux de l'individualisation du sens, et au-delà de l'individualisation du corps. Le choix d'un motif relève d'une initiative

[379] Idem.

> personnelle et d'une esthétique, et non d'une éthique, d'une immersion au sein de la communauté[380]. »

Cette pratique actuelle du tatouage cristallise le mal d'une société en perte de sens, une société dans laquelle les signes du passé ne constituent plus un fonds commun de significations partageables et unifiantes. Ces signes sont devenus des supports à la construction d'une petite histoire personnelle et non plus des passerelles vers des réservoirs de récits de fondation ancestraux. Cette pratique vise à singulariser l'individu bien plus qu'à l'inscrire dans un groupe pour lequel ces signes corporels constituent un langage commun.

Nous avons postulé en préambule à nos analyses que les objets signifiants mobilisés dans les films des frères Dardenne prennent la dimension de motifs dans la mesure où ils procèdent de systèmes de significations anciens et se rattachent à un héritage commun grâce auquel une société peut créer son identité et son unité. Les personnages mis en scènes dans ces récits sont rejetés à la marge d'une société nouvelle dont ils ne maîtrisent pas les codes, dont ils ne partagent pas les valeurs. Ils se saisissent néanmoins d'objets qui, outre leur fonction utilitaire, nous permettent de les inscrire dans la lignée des héritiers d'un imaginaire relevant des temps immémoriaux. Aussi il nous est apparu que *Rosetta* mobilise les attributs du *Petit Chaperon Rouge* selon les différentes variantes de la tradition orale vernaculaire afin de conduire son héroïne vers une renaissance suivant un mode opératoire similaire à celui mis en scène dans le conte ; dans *Le Silence de Lorna*, l'esthétique du film manifeste le désir d'enfant de son personnage en la recouvrant de pied en cap du rouge dont se trouve vêtue la Vierge des Annonciations de la Renaissance italienne ; dans *L'Enfant*, Bruno doit s'immerger dans les eaux de la Meuse suivant le processus à l'œuvre dans le rite du baptême afin d'accéder à un niveau supérieur de maturité et de prise de conscience de la valeur humaine d'autrui ; dans *La Promesse*, Igor doit briser le cercle de l'anneau qui l'unit à son père afin de rompre avec une filiation délétère ; dans *Le Fils*, Olivier renoue avec la paternité au contact du bois, à l'instar peut-être du Geppetto de Carlo Collodi qui se façonne un petit garçon à partir d'une bûche de la cheminée.

La pratique du tatouage dans la tradition primitive présentait la même fonction structurante, constituante et unifiante pour une communauté que les mythes, rites, contes, et autres récits desquels nos motifs procèdent. « [Les] tatouages se comportent, au sein de sociétés qui ne connaissent pas l'écriture, comme de véritables fiches de renseignements. Ainsi, [ils

[380] Idem.

apparaissent] comme la codification de ce que l'ethnologue Claude Lévi-Strauss a qualifié de "structures élémentaires de la parenté"[381] », écrivent Jérôme Pierrat et Éric Guillon. Ces tatouages construisent l'identité des individus, allant parfois jusqu'à raconter leur histoire, marquer les étapes décisives de leur existence, tout autant qu'ils les inscrivent dans leur communauté, les situent dans leur généalogie.

Le motif (au sens de dessin) de ces tatouages tribaux est alors une forme investie d'un sens qui outrepasse ses contours ainsi que d'une fonction sociale. Suivant un mode opératoire comparable, les motifs que nous considérons dans notre étude se présentent comme des ponts vers une source lointaine qui constitue le réservoir de signes et d'imaginaires sur lequel s'est fondée notre civilisation.

Le tatouage dans son usage contemporain cristallise la perte de sens dont souffre la société dans laquelle les films des frères Dardenne s'implantent. Le tatouage dans son usage primitif porte en lui une fonction unifiante, socialisante et des enjeux sémantiques similaires à ceux qu'assurent les motifs qui occupent nos analyses.

Revenons au tatouage tel qu'il est mobilisé dans *La Promesse*. Il procède effectivement d'un investissement affectif bien plus que culturel. S'il unit deux êtres à travers son exécution autant que par l'identité du dessin (le tatouage du fils reprend le motif de celui du père), il participe d'une tentative de clonage de la part du père sur son fils. Par ce tatouage qu'il impose sur l'épaule de son fils, Roger se fait l'alpha et l'oméga de la construction identitaire d'Igor. Roger se pose comme la référence à laquelle le signe sur la peau d'Igor se rattache en même temps qu'il vise à faire d'Igor un prolongement de lui-même selon une logique de réplication. Roger est le seul horizon généalogique d'Igor et bloque l'accès à toute ouverture culturelle et ancestrale plus large.

> « Le tatouage est une mise en récit de soi à travers la peau. S'il est détaché des systèmes culturels, il relève aujourd'hui d'une initiative personnelle et il est accompagné d'un récit qui lui donne une signification forte mais intime. Il alimente un mythe individuel fondé sur un bricolage avec des traditions nettement simplifiées dans la méconnaissance des sources, mais puissantes dans la redéfinition de soi[382]. »

[381] Jérôme Pierrat et Éric Guillon, *Les Hommes illustrés*, op. cit., p. 41.
[382] Idem, p. 134.

Si, ainsi que le définit David Le Breton, le tatouage fait partie de la construction d'un récit, et plus précisément d'un récit de soi, celui de *La Promesse* trame un récit qui va du père au fils pour revenir au père. Il ne concourt pas à l'individuation d'Igor mais renforce l'emprise que Roger a sur lui. Il fonctionne en circuit fermé, à l'instar du dialogue de « bonne nuit » de Rosetta : c'est un récit qui ne rencontre pas l'autre. Or, le dialogue de « bonne nuit » de Rosetta lui permettait de s'émanciper de sa mère en se faisant mère pour elle-même. Il assurait une redéfinition de Rosetta libérée de l'atavisme nocif que représente la mère. Dans *La Promesse,* ce circuit fermé resserre la boucle et vise à accélérer la circulation du père au fils. Le récit que Roger impose à Igor par ce tatouage n'entre pas dans la démarche indispensable dont parle Boris Cyrulnik (à la suite de Michèle Bertrand) dans *Les Vilains petits canards* : « La mise en récit permet de réintroduire de la temporalité dans la représentation et par là de transformer la trace en pensée, la scène en scénario, la reviviscence en remémoration[383]. » Le psychanalyste rappelle qu'un tel récit doit constituer une interface pour se confronter à autrui[384]. Or, le récit véhiculé par le tatouage dans *La Promesse* n'est pas un récit par lequel l'individu se construit sa propre identité. La seule altérité qu'Igor peut rencontrer avec ce récit c'est son père.

« Le tatouage appelle nécessairement le miroir de l'autre […] La peau devient un écran et elle exige des spectateurs[385] », écrit David Le Breton. Ainsi la pratique du tatouage se présente comme un redoublement de la fonction de la peau telle que définie par Didier Anzieu à travers le concept du Moi-peau : il structure l'identité tout autant qu'il organise le contact avec le monde extérieur.

« L'individu qui observe son tatouage dans le miroir témoigne d'ailleurs de ce dédoublement du regard, de cette manière de s'évaluer soi comme un autre dans l'intimité[386] », ajoute le sociologue. Cette mise en scène rappelle le stade du miroir théorisé par Jacques Lacan puis Françoise Dolto. Il participe du processus d'individuation par lequel l'enfant prend conscience qu'il est un être distinct de sa mère (ce qui fonctionne pour Rosetta à travers les deux miroirs que constituent d'une part, la surface absorbante et réfléchissante de l'étang et d'autre part, le miroir sonore du dialogue de « bonne nuit »). Dans *La Promesse*, il n'est point

[383] Michèle Bertrand, « Les traumatismes psychiques, pensée, mémoire, trace », in : Bernard Doray et Claude Louzun, *Les Traumatismes dans le psychisme et la culture*, Eres, Toulouse, 1997, p. 45. Citée par Boris Cyrulnik, *Les vilains petits canards*, op. cit., p. 147.
[384] Boris Cyrulnik, idem.
[385] David Le Breton : « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », art. cit., p. 137.
[386] Idem.

question de mère pour Igor et le tatouage dysfonctionne car, au lieu de marquer l'individuation d'Igor par rapport à son père, il ne fait qu'entériner l'identité de l'un à l'autre.

Pris dans cette séquence, le tatouage inscrit le sujet tatoué dans une lignée, signifie son appartenance à un clan familial (aussi resserré soit-il). Toutefois, il empêche Igor de trouver sa place dans la société car il ne lui offre d'autre choix que de devenir le double en puissance de son père. Il se situe de manière ambigüe à la croisée des deux fonctions du tatouage à travers les siècles : fonction d'intégration et fonction d'individuation – voire d'affirmation d'une marginalité. « Alors qu'il est facteur et témoin d'intégration sociale chez peuples primitifs, le tatouage endosse un rôle contraire dans les sociétés modernes[387] ». Dans *La Promesse*, le tatouage prend à contrepied la dimension distinctive, émancipatrice et rebelle que la jeunesse actuelle lui attribue. Si ce tatouage est vecteur d'identité, il ne s'agit pas de donner à Igor une identité propre mais de renforcer le rapport d'équivalence avec son père. Ce tatouage crée du lien mais un lien délétère avec un père abusif.

Par ailleurs, détaché du contexte filmique, le tatouage porte en lui, dans son usage primitif, une valeur sémantique et une fonction fédératrice comparables à la charge dont les motifs qui constituent notre objet d'étude sont investis. Dans sa pratique actuelle, il cristallise le mal dont souffre la société mise en scène dans les films des frères Dardenne : « La disparition des récits fédérateurs amène à la multiplication des petits récits. Le bricolage du sens l'emporte sur l'allégeance à des matrices symboliques unifiées comme l'étaient les cultures d'origine de certains de ces signes[388] ». Le tatouage fait de la peau une surface d'inscription pour des signes qui se rattachent à des récits anciens dont la source semble avoir été oubliée par la société actuelle.

[387] Jérôme Pierrat et Éric Guillon, *Les Hommes illustrés*, op. cit., p. 3.
[388] David Le Breton : « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », art. cit., p. 134.

Chapitre 5 : la vocation maternelle de l'homme

Des anneaux à la ceinture

Les anneaux

> « N'ayant d'autre famille que son père, Igor lui est particulièrement attaché, d'instinct et d'affect. Corps et âme, pourrait-on dire. Mais si, au début du film, les deux corps sont liés comme le tatouage qui colle à la peau d'Igor, comme deux pièces soudées l'une à l'autre (l'acte de soudure au début du film est d'ordre symbolique), ils vont rencontrer deux corps qui vont les séparer : celui d'Hamidou, le corps caché, puis celui d'Assita, sa femme, obscur objet de désir pour l'adolescent. [...] Igor devra, pour pouvoir tenir la promesse faite à Hamidou, casser le lien moral qui l'attache à son père, en l'attachant à son tour, physiquement. En réparant la statuette, fétiche brisé d'Assita, il opère un déplacement symbolique[389]. »

La Promesse met en scène une relation père-fils dans laquelle le père, Roger, exerce une fascination vampirique sur son fils unique, Igor. Cette relation ambigüe faite d'admiration et de répulsion, d'amour et de violence, de dépendance et d'élan émancipatoire se cristallise dans un motif, celui de l'anneau, ici dédoublé en l'espèce de deux chevalières identiques. Outre les ruptures évoquées par Madeleine Mairlot dans la citation placée en exergue de cette réflexion, Igor brisera le lien délétère qui l'unit à son père en faisant cisailler son anneau.

Si la chevalière est perceptible à l'annulaire de Roger dès le début, elle ne devient signifiante qu'à la seizième minute de film. Dans cette séquence, elle se trouve prise dans une mise en scène qui la fait surgir à l'écran à la suite d'un double mouvement d'ouverture. Igor, sur le siège passager de la camionnette de son père, arrache avec empressement un emballage cadeau et en dégage un petit écrin couvert de velours rouge, il ouvre l'écrin : la chevalière apparaît à l'écran (fig. 101.) et confère par là-même une nouvelle dimension à celle de Roger, jusqu'alors anodine. Igor tourne un visage souriant vers son père. Il passe l'anneau à son majeur (la bague est encore trop large pour être portée à son annulaire ; il la mettra à l'annulaire, comme son père, quand il aura grandi et forci). Le jeune garçon approche sa main droite de celle de son père au centre du cadre pour comparer l'effet produit ou, plutôt, pour constater la similarité : « Ça te plait ? Hé, pile la même que moi ! » (fig. 102.) Le fils remercie son père : « Merci P'pa », le père lui rétorque : « J'm'appelle Roger » avant de lui proposer de prendre le volant. Père et fils échangent alors leur place dans l'habitacle, sans cesser de rouler (fig. 103-104.).

[389] Mairlot, Madeleine. *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 61-62.

Dans cette séquence se dessine de manière très lisible non seulement la filiation, mais également l'interchangeabilité du père et de son fils. En refusant à son fils de l'appeler « papa » mais en lui proposant de prendre sa place au volant après lui avoir offert une chevalière identique à la sienne, Roger cherche à faire d'Igor une copie miniature de lui-même. L'échange de places s'effectue en marche, sans arrêter la camionnette, sans en descendre, tout naturellement sur la lancée ainsi que Roger le prévoit dans leur parcours à l'échelle d'une vie. Mais poursuivons le relevé des apparitions de l'anneau avant de chercher à en saisir la trajectoire.

Les chevalières se trouvent à nouveau mobilisées dans la mise en scène au moment où le récit bascule. Après avoir enseveli Hamidou (un ouvrier clandestin accidentellement tombé du toit de la bâtisse que Roger fait construire) sous des tas de gravats, Roger et Igor rentrent à la maison. Dans la salle de bain, père et fils se déshabillent. On entrevoit alors une étoile à quatre branches tatouée sur le bras gauche de Roger (fig. 105.). Le père aide son fils à se laver, il lui enlève sa bague, la nettoie au lavabo puis fait de même avec la sienne (fig. 106.).

Le tatouage de Roger prend son sens un peu plus tard, dans une séquence concomitante de la première manifestation d'éloignement de son fils. Igor vient d'aider Assita, la veuve d'Hamidou, contre la volonté de Roger qui, en l'apprenant, entre dans une colère rageuse, jette son fils à terre et le bat. Après s'être calmé et pour rétablir la bonne entente, Roger propose à Igor de finir son tatouage. Nous découvrons alors sur le bras droit de l'adolescent trois motifs déjà encrés répétant à l'identique les prémisses du tatouage de Roger (fig. 100.). La séquence raccorde sur un gros plan des deux visages qui chantent d'une même voix à l'occasion d'une soirée karaoké. Faisons ici une pause dans l'énumération des occurrences de l'anneau et cherchons, à ce stade du récit, quelle relation père-fils s'instaure à travers le motif de la chevalière.

En offrant à Igor une chevalière semblable à la sienne et en reproduisant sur l'épaule de son fils un tatouage similaire au sien, Roger tente non seulement de faire de son enfant une réplique de lui-même mais également d'en signifier ostensiblement la propriété. Il marque son fils comme on marquerait du bétail, métaphoriquement avec un sceau (l'anneau) et littéralement à l'encre indélébile. La chevalière signifie l'appartenance à un clan, à une confrérie, à un noyau plus restreint encore qu'une communauté. Si elle est signe de reconnaissance entre membres d'un même groupe, elle vise également la reconnaissance aux yeux des individus extérieurs à cette congrégation. Elle indique à la fois l'appartenance et la soumission au clan dont elle affiche les armes, la protection de la communauté envers le membre et le devoir de dévotion du

membre envers le groupe. Tout comme dans l'union maritale où « l'anneau est un objet qui relie, en même temps qu'il isole ; il lie la femme à son époux, mais la place également sous l'autorité de son époux[390]. »

Les anneaux ne fonctionnent jamais seuls mais toujours au moins en couple, à l'instar des alliances des époux. Certes, dans *La Promesse*, les chevalières sont mises en scène par paire, mais celle que reçoit Igor constitue un don unilatéral et non un échange. Elle matérialise l'ascendance du père sur son fils et en aucun cas l'égalité entre les deux porteurs des anneaux. Ce don du père envers son fils atteste sa volonté de faire de sa progéniture un autre lui-même, capable d'assurer la relève, et s'inscrit dans un souci de pérennisation. Le dessein de Roger se confirme avec le tatouage qui prolonge et précise la fonction de la chevalière : clonage et propriété. En tatouant son fils, le père le marque dans sa chair. Le motif du sceau et celui du tatouage fusionnent dans une même signification. L'expression « marquer de son sceau » se trouve ici scindée en deux motifs qui se rejoignent en une même opération. De plus, l'aiguille qui pénètre et l'encre qui s'infiltre sous la peau participent d'un processus visuel et effectif de contamination. Contrairement à l'anneau possiblement amovible, le tatouage marque Igor à la fois en surface et en profondeur et de manière irréversible.

La complicité père-fils établie autour des anneaux au début du film devient complicité criminelle avec l'ensevelissement du corps d'Hamidou. La complicité – dans son acception d'entente – entre Roger et Igor, traduite visuellement par les motifs des anneaux et du tatouage est redoublée par la complicité légale du duo dans le crime, laquelle deviendra de plus en plus grave juridiquement et moralement avec la dissimulation du cadavre d'un des employés clandestins du chantier de Roger.

Le motif des anneaux introduit le thème de la complicité et le décline selon ses deux acceptions. Les deux chevalières, ontologiquement porteuses de la première : la complicité comme entente, porteront la trace de la seconde : la complicité criminelle, lorsqu'après cet enterrement sommaire, elles se trouveront couvertes de poussière de ciment. Ce sceau marqué de l'indice du crime peut faire jaillir à l'esprit la tache de sang sur la clef dans *La Barbe-Bleue* : cette marque indélébile de laquelle aucun lavage ne vient à bout, signe de désobéissance, de trahison, qui incriminera la jeune épouse curieuse et entraînera sa condamnation à mort. Certes, les deux chevalières peuvent être lavées et la marque du délit ne pas ressurgir ; or, le tatouage vient entériner la parenté des motifs de la complicité dans le film avec la clef de l'épouse de

[390] Marion Jacquet, Christophe Coupry (dir.), *Les symboles de l'engagement dans les rites nuptiaux, de l'Antiquité à nos jours*, Colloque 2011 de l'Institut Albert le Grand, Ircom, p. 28.

Barbe-Bleue. La signification véhiculée par la clef du conte est alors scindée en deux : la tache-indice du crime et la trace indélébile, et confiée de part et d'autre aux chevalières souillées et à l'encre des tatouages sous la peau. Après avoir été unis dans la complicité, père et fils se trouvent unis dans la culpabilité, laquelle redouble la notion d'enchaînement associée à l'anneau.

Ceci posé, revenons aux apparitions de la chevalière qui, au stade de la narration où nous arrivons, engage une rupture du lien filial. La bague d'Igor surgit en gros plan lorsque l'adolescent, après avoir fugué, téléphone à son père pour lui indiquer où ce dernier pourra retrouver sa camionnette (fig. 107). Cette apparition de l'anneau participe pour la dernière fois d'une fiction d'alliance et, bien que le discours – le mutisme d'abord – du fils à l'attention de son père marque une rupture, le motif se trouve mêlé à un autre attribut visuel qui relève de la notion de lien : le téléphone. Cependant, le fil du téléphone, sorte de cordon qui permet de relier les deux interlocuteurs, est littéralement coupé par le cadre. Se joue ici par le biais du fil du téléphone la rupture du cordon ombilical qui annonce la rupture effective de l'anneau.

La scission de l'anneau survient deux séquences plus tard lorsqu'Igor, alors pleinement engagé dans son assistance à Assita l'aide à préparer son départ de Belgique. L'adolescent a déjà lancé le processus de rupture avec son père en fuguant, il lui reste à se débarrasser du signe de son assujettissement. La séquence s'ouvre sur un gros plan de la main d'Igor qu'une autre main saisit et retourne. Une troisième main munie d'une pince entre dans le champ (fig. 108.) et sectionne la chevalière laissant une égratignure sur le majeur (fig. 109.). L'adolescent empoche en échange une liasse de billets et se rend aussitôt au comptoir d'une gare acheter un billet de train pour Assita.

La bague désormais rejetée hors-champ laisse place dans l'avant-dernière séquence du film à son prolongement fonctionnel et fictionnel : la chaîne. Alors qu'Igor répare la statuette d'Assita, son père débarque au garage. Le fils essaie une dernière fois de renouer le lien avec son père, non pas en abondant dans son sens mais en tentant de le ramener sur sa voie à lui ; il espère le convaincre de dire la vérité à Assita sur le sort de son mari, sur leur crime et leur dissimulation. Roger se jette alors sur son fils, le poursuit, le fait tomber et s'apprête à le battre lorsque Assita intervient dans le champ et l'assomme. Igor se dégage de sous le corps de son père (fig. 110.), il lui passe une chaîne autour de la cheville qu'il bloque avec un antivol (fig. 111.). Roger reprend conscience, il implore son fils, cherche à l'amadouer : « T'es mon fils » – « Ta gueule ! » rétorque Igor avant de s'enfuir en courant.

Igor doit faire couper l'anneau à la cisaille car il ne peut plus l'enlever en le faisant simplement glisser. Non pas que la chevalière soit soudée à son doigt, mais Igor a tout simplement grandi et forci. L'impossibilité de retirer l'anneau atteste cette maturation. En brisant ce cercle, le jeune homme acte la désalliance avec ce qui marque son rapport au père, leur similarité, leur complicité. Si, tel que mentionné dans *Les symboles de l'engagement…*: « l'anneau engage en un don total de la personne, et définitif[391] » et que « Les Romains considéraient d'ailleurs que l'anneau (au même titre semble-t-il que la ceinture [gardons cette analogie à l'esprit pour la seconde partie de notre analyse]) empêchait celui qui le portait d'agir de lui-même[392] », Igor doit effectivement briser la continuité du cercle (l'interchangeabilité père-fils[393]) en cisaillant la bague qui l'entravait dans son processus d'accomplissement éthique et d'individuation. L'anneau empêchait à la fois sa croissance et son libre-arbitre. A cet enchaînement figuratif véhiculé par le motif de la chevalière, répond dans la séquence où se joue la dernière confrontation père-fils un enchaînement littéral. En effet, Igor en vient à enchaîner son père afin de neutraliser ses élans agressifs et l'empêcher de le poursuivre.

Au cours de leur empoignade, Roger tombe de tout son poids sur son fils. Lorsqu'Igor dégage son corps d'adolescent de sous celui massif de son père, il se libère de l'emprise paternelle dans un mouvement qui, visuellement, s'apparente à une renaissance. Igor s'extrait de ce corps qui fut à la fois père et mère. Puis il coupe le cordon, non plus symboliquement tel qu'il l'a fait en cisaillant l'anneau, mais effectivement. Il se délivre de son père tout d'abord physiquement en le maîtrisant, puis verbalement en tranchant la supplique « T'es mon fils » par un refus net d'établir le dialogue : « Ta gueule ! »

Tout l'enjeu de cette aventure consiste pour Igor à se débarrasser d'un héritage nocif, celui que son père a décidé de lui transmettre, tant matériellement – la maison qu'il fait bâtir par des ouvriers clandestins, qu'idéologiquement – en faire son propre clone. L'anneau cristallise cet héritage délétère, l'enchaînement au père et la complicité criminelle. Igor a su se débarrasser de cette chaîne ; moralement, il a tenu sa promesse ; physiquement, il a fugué et

[391] Idem, p. 29.
[392] Idem, p. 28.
[393] Dans le dossier Les grignoux dévolu à *La Promesse*, cette interchangeabilité et ce mouvement circulaire de la relation père-fils sont soulignés à l'occasion d'un questionnement sur le choix des prénoms des protagonistes : « Les scénaristes du film ont-ils choisi par hasard les prénoms IGOR et ROGER, dont les dernières lettres de l'un sont les premières de l'autre ? Comme si les prénoms mêmes indiquaient deux directions opposées, comme si là où finit l'un commence l'autre ? » Les grignoux, dossier pédagogique 39, https://www.grignoux.be/dossiers/39/

choisi son propre chemin. Il va alors chercher d'autres modèles pour se construire en s'attachant à une étrangère porteuse de codes venus d'ailleurs.

A l'issu de leur dernière confrontation, Roger perd son fils. Dans le plan, cette perte se matérialise visuellement non tant par la sortie d'Igor du champ que par la disparition à l'image d'une des jambes de Roger (fig. 112.). En outre, une fois qu'il a la cheville entravée, Roger implore son fils de lui rendre ses lunettes (fig. 113.). Il est myope. Il ne voit pas plus loin que le bout de son nez, certes, mais surtout, il ne voit plus son avenir. Il dit, entre deux supplications à Igor afin qu'il lui rende ses lunettes, qu'il a fait « ça » – c'est-à-dire tous ses trafics, toutes ses escroqueries et trahisons – non pour lui-même mais pour son fils. Avec le départ d'Igor, Roger ne voit plus sa descendance. La lignée telle qu'il l'avait envisagée est rompue.

Cette image de père amputé, de généalogie coupée engage une nouvelle fiction : celle du père orphelin de son fils. Au motif des anneaux attestant le lien père-fils, répond plus tard dans la filmographie des frères Dardenne, le motif de la ceinture, cet anneau orphelin, isolé et solitaire, arboré durant tout le film intitulé *Le Fils* par le même Olivier Gourmet qui endossait ici le rôle de Roger.

La ceinture

> « Autre utilisation presque sacralisée : la ceinture d'Olivier dans *Le Fils*. Non seulement cette ceinture figure un travail manuel et le soutien nécessaire qu'il implique, mais l'espèce de rituel auquel elle est associée dessine progressivement sans que ne soit dit mot, les contours d'un personnage en souffrance. Si elle le protège, elle est aussi, quelque part, ce qui l'emprisonne dans sa douleur[394]. »

La ceinture est peu prise dans la mise en scène du *Fils*, cependant, elle est présente à l'écran tout au long du film (fig. 114.). Dans le cadre, cette large ceinture de cuir brun équipée d'outils coupe en deux le corps d'Olivier, le protagoniste ; elle sépare la tête et le tronc des parties génitales et motrices. Olivier ne l'ôte que pour faire ses exercices de raffermissement. La ceinture de cuir laisse alors libre champ à la ceinture abdominale. Notons qu'il pratique sa musculation abdominale juste avant de réparer sa ceinture de cuir dont une des sangles a été

[394] Nathalie Flamant, « Le souci du détail », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008, p. 130.

arrachée lors d'un exercice pratiqué avec ses apprentis – nous y reviendrons. Le film créé ainsi par la continuité une équivalence entre le corps et l'accessoire qui demandent l'un après l'autre à être renforcés.

La ceinture est un symbole de maternité. Les mots « ceinture » et « enceinte » partagent la même racine latine « cingere » qui se trouve aussi à l'origine du mot cordon que nous pouvons relier au cordon ombilical. La ceinture est également associée à une idée de stade initial de la croissance dans la mesure où elle est le premier vêtement à l'échelle de l'homme – la couche – et à l'échelle de l'humanité – le pagne.

Or, la symbolique étant souvent réversible, la ceinture signifie tout autant la fécondité que la chasteté. Elle est portée sur l'aube des prêtres ou sur la robe de bure des moines pour signaler leur renoncement à l'acte de chair. La ceinture de chasteté, dans les périodes de puritanisme ou de danger, empêchait les femmes de faire don de leur virginité, de tromper leur époux ou les prémunissait des viols. Se ceindre les reins marque la maîtrise des sens, la privation des plaisirs terrestres, donc des plaisirs sexuels, et par conséquent l'impossibilité d'enfanter.

Nous considérons ici la ceinture d'Olivier dans *Le Fils* comme la variante orpheline du motif de l'anneau qui unissait Roger (incarné également par Olivier Gourmet) et son fils Igor dans *La Promesse* – anneau rompu par le fils qui s'émancipe alors de son père. Si l'anneau est rarement singulier, allant généralement par paire dans une fonction d'échange et de reconnaissance, la ceinture n'appelle pas nécessairement son double. Or, il semblerait que la ceinture dans *Le Fils* participe de la même mécanique de dépendance que les anneaux de *La Promesse*. Dans *Les symboles de l'engagement dans les rites nuptiaux, de l'Antiquité à nos jours*, nous apprenons que « Les Romains considéraient d'ailleurs que l'anneau (au même titre que la ceinture) empêchait celui qui le portait d'agir de lui-même[395] ». En effet, dans la première fiction, les anneaux attestent l'identité et la complicité du père et de son fils. Dans la seconde, la ceinture d'Olivier marque le lien à son fils mort – voire même la soumission, l'enchaînement à son deuil. En portant la ceinture, Olivier porte encore son fils en lui, mais contrairement à une femme enceinte, il ne porte pas la vie : en portant son fils, il en porte indissociablement la mort.

Nous pouvons remarquer à ce propos qu'Olivier desserre sa ceinture juste avant de rendre visite à son ex-femme afin de lui dire qu'il est content qu'elle soit de nouveau enceinte. Il lui apprend dans la foulée que l'assassin de leur fils est sorti de prison et s'est présenté au

[395] Marion Jacquet, Christophe Coupry (dir.), *Les symboles de l'engagement dans les rites nuptiaux, de l'Antiquité à nos jours*, art. cit., p. 28.

centre dans lequel il enseigne. C'est d'ailleurs aussitôt après que la mère de l'enfant tué lui a annoncé sa nouvelle grossesse qu'Olivier décide de prendre en apprentissage Francis, le meurtrier en question, comme si Olivier trouvait une réparation à son deuil dans la prise en charge de l'assassin de son enfant là, où la mère va de l'avant en enfantant à nouveau.

Cette figuration du deuil par la ceinture est revendiquée par les frères Dardenne dans l'interview intitulée « Raccrocher la ceinture » qu'ils ont accordée aux éditions Criterion Collection[396]. Ceindre les reins de leur protagoniste ajoutait pour eux à l'enfermement du personnage. La ceinture permettait également de singulariser Olivier, de le distinguer du simple travailleur, de le différencier de Joseph le charpentier, de casser l'image rassurante qu'il pouvait projeter en lui dessinant une silhouette de guerrier. En effet, revêtir sa ceinture, y accrocher ses armes ou ses outils affirme qu'on est prêt à passer à l'action. Une fois de plus, la ceinture signifie deux choses paradoxales (mais pas incompatibles) : être prêt à agir et ne pouvoir agir par soi-même.

La ceinture d'Olivier n'a pas pour seule fonction de ceindre ses reins, c'est aussi et surtout à elle qu'Olivier fixe ses outils. Victor Hugo a d'ailleurs noté dans *Les Travailleurs de la Mer* le caractère offensif des outils : « Il lui semblait que ses outils étaient des armes. Il avait le sentiment singulier d'une attaque latente qu'il réprimait ou qu'il prévenait[397]. » Deux notions qui entretiennent entre elles une relation ambivalente : répression et prévention, se trouvent ainsi également attachées à la ceinture.

La ceinture est un carcan dans la mesure où elle ceint mais elle est également tournée vers l'action dans la mesure où elle offre à Olivier les moyens de travailler. Le travail d'Olivier serait ainsi la part réversible de sa privation de paternité. Et c'est dans le cadre de son travail, par l'effet d'une deuxième réversion, qu'il se trouve dans la position de figure paternelle envers ses apprentis. Pénultième réversion, l'apprenti dont Olivier prend la charge se trouve être le responsable de sa privation de paternité. Réversion ultime, il tisse avec son apprenti – assassin de son enfant – une relation père-fils. Un jeu de réversions multiples s'opère autour de son rôle de tuteur et se cristallise à l'endroit du motif de la ceinture, à la fois attribut de travail et métaphore du père en mal d'enfant. Par ses multiples réversibilités, la ceinture constituerait un anti-anneau de Moebius – l'anneau de Moebius étant un ruban qui, par sa réversion intrinsèque, annule toute possibilité de réversibilité, de dualité.

[396] « Raccrocher la ceinture », in : *Le Fils*, Criterion Collection, 2012.
[397] Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, éd. Nelson, Londres t. II, 1936, p. 63.

Le porte-enfant : l'échelle de la filiation

Passons désormais de la ceinture qui sépare à l'échelle qui unit. C'est sur une échelle que se constitue dans *Le Fils* le motif du porte-enfant – motif que la ceinture peut suggérer ou interdire. Notons que si l'échelle ici mise en scène n'est pas faite de bois, comme l'arbre, elle relie cependant la terre et le ciel, et l'enjeu de la montée de l'échelle dans le film est de hisser un madrier de bois à son sommet.

Olivier est caractérisé par deux motifs. Celui de la ceinture : attribut de l'homme laborieux, du guerrier ; la ceinture renvoie aussi à son statut d'homme ceint, enfermé dans le carcan d'une paternité impossible. La ceinture est inaliénable au corps d'Olivier. Second motif : le bois, celui qu'Olivier travaille et peut-être par lequel il est travaillé. Le bois, qu'il soit arbre ou madrier, n'est pas inhérent au corps d'Olivier, il fonctionnerait plutôt comme une projection de ses affects hors de son corps, un déplacement métonymique qui figurerait sa personnalité. Ainsi que l'écrit Gaston Bachelard dans son essai *La terre et les rêveries de la volonté* :

> « Lorsque nous parlons d'un chêne noueux, nous ne pensons pas seulement aux nodosités véritables qui peuvent exister sur ses branches, mais nous voulons indiquer l'idée d'opiniâtreté que la même image suggère en ce qui concerne le caractère d'un homme. Ainsi l'image dont le point de départ était l'arbre lui revient après avoir été transposée dans la désignation des particularités psychologiques de l'homme[398]. »

Le bois est également la matière de l'arbre qui demeure fondamentalement lié dans l'imaginaire collectif à la notion de filiation avec l'arbre généalogique. Afin de cheminer de la ceinture au bois, il convient d'en passer par le motif du porte-enfant[399] qui advient sur l'échelle et articule ces deux motifs.

Le porte-enfant

Si dans *Je pense à vous*, Fabrice Ferraio portait son fils sur ses épaules dans une séquence mettant en scène un récit de transmission généalogique, dans *Le Fils*, le motif du porte-enfant est repris dans une logique narrative plus complexe. Nous avons vu en effet que le

[398] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi, p. 64.
[399] Par l'emploi de ce mot valise, nous faisons référence au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Gallimard, Paris, 1970.

protagoniste de ce film, Olivier, porte le deuil de son enfant. Celui-ci se trouve métaphorisé par le motif de la ceinture qui lui entoure les reins dans une logique de contenance – voire d'abstinence – et de séparation entre l'espace de la pensée – le haut du corps – et l'espace de la reproduction – l'appareil génital. Or, dans *Le Fils*, Olivier ne fait pas que « porter » le deuil de son enfant. En effet, une séquence met en scène le motif de la *phorie*, à l'instar du père et de son enfant dans *Je Pense à vous* et, plus largement, du Christophore des saintes écritures.

La séquence en question se déroule dans la cour de l'atelier de menuiserie d'Olivier. Le maître demande à ses apprentis de se saisir de madriers et de se hisser en haut d'une échelle avec cette charge sur l'épaule (fig. 115.). Le jeune Francis peine à la tâche. Le poids du madrier lui pèse au point de l'immobiliser à mi-parcours. Olivier vient alors à son secours (fig. 116.), mais le jeune garçon perd ses moyens et se laisse choir sur les épaules de son tuteur (fig. 117.), un pied dans le vide. Olivier lui ordonne de remonter, puis de le lâcher, mais l'adolescent s'en remet totalement au soutien de son maître. Les deux personnages finissent par redescendre au sol. Francis laisse tomber son madrier dans un bruit fracassant et Olivier se masse les reins douloureusement avant de joindre les mains derrière sa nuque, épaules voûtées, tête baissée (fig. 118.). Il se retourne et se dirige vers Francis, assis par terre, les mains repliées de manière similaire derrière sa tête, recroquevillé sur lui-même et se balançant d'avant en arrière (fig.119.). Olivier lui demande si ça va. N'obtenant pas de réponse, il lance à ses apprentis : « Allez, on le refait », avant de sommer Francis de se relever. Le jeune homme s'exécute, replace son madrier sur l'épaule et reprend l'ascension de l'échelle sous les directives du maître. La caméra, qui dans les derniers plans n'avait cadré Olivier que depuis la poitrine, inscrit alors l'homme dans un champ plus large, laissant voir sa silhouette coupée en deux par la large ceinture de cuir dont il attrape une des lanières (fig.120.), arrachée (comme un cadenas qui aurait sauté) lors de l'opération scabreuse, avant de la glisser dans la poche-poitrine centrale de son bleu de travail. Notons qu'à aucun moment dans cette séquence Olivier ne nomme le jeune Francis alors qu'il appelle ses autres apprentis par leurs prénoms. Rappelons également qu'Olivier a accepté de prendre dans son équipe Francis, l'assassin de son fils, en parfaite connaissance de cause.

Ce motif composé d'un homme porteur et d'un enfant porté renvoie au Porte Christ des évangiles apocryphes, et notamment à la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, écrite au XIIIème siècle. Saint Christophe de Lycie aurait porté le Christ, alors enfant, sur ses épaules afin de traverser un fleuve – il deviendra par la suite le saint patron de tous les voyageurs. Cet homme au physique imposant, parfois décrit comme un géant à tête de chien, se nommait

Réprouvé avant cet épisode qui lui valut ensuite le nom de Christophore. Au cours de la traversée, le courant du fleuve se fit de plus en plus violent et le poids de l'enfant de plus en plus lourd. Arrivé sur la berge opposée, Réprouvé fit reproche à l'enfant de sa lourdeur qu'il apparenta à « tout le poids du monde ». L'enfant lui répondit :

> « Ne t'en étonne pas, Christophe, tu n'as pas eu seulement tout le monde sur toi, mais tu as porté sur les épaules celui qui a créé le monde : car je suis le Christ ton roi, auquel tu as en cela rendu service ; et pour te prouver que je dis la vérité, quand tu seras repassé, enfonce ton bâton en terre vis-à-vis de ta petite maison, et le matin tu verras qu'il a fleuri et porté des fruits[400]. »

Le Christophore peut, selon Georges Dumézil[401], trouver ses racines dans le mythe du Mahabhrata, rédigé vers le quatrième siècle de notre ère mais reposant sur des légendes antérieures. Ce mythe fait état d'un géant portant sur ses épaules un enfant roi pour lui permettre de traverser le Gange. Il peut également s'apparenter à Charon, passeur de morts sur sa barque dans l'*Enéide* de Virgile ainsi qu'à Nestor, « vieux meneur de char » selon l'épithète homérique dans l'*Illiade* : deux personnages qui portent afin d'assurer un passage. Or, ni Charon ni Nestor ne prennent quiconque sur leurs épaules. Cependant, le dieu Atlas est représenté portant le monde sur ses épaules et, en cela, il pourrait constituer une source du Christophore portant non seulement le poids du monde sur son dos mais surtout celui qui a créé le monde – si l'on reprend les paroles de l'enfant dans *La Légende Dorée*.

A la fin du XVIIIème siècle, Goethe mobilise ce motif du porteur d'enfant dans *Der Erlkönig,* l'épopée d'un homme chevauchant à travers bois avec son enfant lové au creux de son bras, serré contre son ventre et sa poitrine. Ils sont poursuivis par la nuit, menacés par l'obscurité de la forêt dense et profonde personnifiée dans la figure du Roi des Aulnes. Au terme de leur cavalcade, l'enfant est mort.

En 1970, Michel Tournier déplie la fable de Goethe dans un roman intitulé *Le Roi des Aulnes* avec lequel il sonde « la vocation maternelle de l'homme[402] ». En effet, si la mère porte l'enfant dans son ventre, l'homme porte l'enfant sur son dos ou sur ses épaules. Avec la portée maternelle, au sens de grossesse, tout se joue de manière invisible ou à peine visible, à l'intérieur d'une matrice dont on ne perçoit que des contours lisses. A l'inverse, la portée masculine, sur les épaules, se fait en toute extériorité et prend la forme d'une superposition – non d'un en-

[400] Jacques de Voragine, « Saint Christophe », in : *La Légende dorée*, Flammarion, Paris, 1999, t.2, trad. J.B. M. Roze.
[401] Georges Dumézil, *Mythe et Epopée*, Gallimard, Paris, 1995.
[402] *Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme*, par Philippe de Monès, postface au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Gallimard, Paris, 1970 pour le texte principal, 1975 pour la postface, 2011, p. 501.

dedans. La forme circulaire de l'enfantement dans le ventre s'oppose à la ligne verticale du porte-enfant. La première participerait du cycle de la reproduction, de la procréation, là où la seconde tracerait la trajectoire d'une filiation, d'une transmission. La forme close de la matrice entre en tension avec le mouvement de prolongement du porte-enfant. Quelque chose se développe à l'intérieur du ventre dans le premier cas ; cette même chose s'institue sur les épaules dans le second. Enfin, la composition du porte-enfant au masculin renvoie à celle de l'échelle avec sa logique d'étages et son mouvement participant d'une élévation. C'est justement sur une échelle qu'advient le motif de la *phorie* dans *Le Fils*.

Dans les films des frères Dardenne, le concept de maternité est mis à mal. Rappelons que, dans *Rosetta*, la mère est défaillante ; elle a elle-même régressé à un stade proche de la toute petite enfance. Le ventre de Rosetta n'est source que de maux. L'œuf est à la limite de la putréfaction. L'enjeu du film consiste en une nécessité vitale de sortir d'une matrice : la caravane, l'œuf, le ventre. Dans *La Promesse*, Igor n'a pas de mère. Dans *Le Silence de Lorna*, l'héroïne bascule dans la folie de son ventre vide. En revanche, dans cette filmographie, l'homme a quelque chose à transmettre. Dans *Je Pense à vous*, Fabrice Ferraio donne à son fils l'histoire de ses ancêtres en héritage avant de disparaître. Dans *La Promesse*, Roger transmet un héritage à son fils. Certes, cet héritage est malsain, mais le père est mû par la volonté d'assurer une filiation. Dans *Rosetta*, le patron, interprété par le même Olivier Gourmet, transmet à la jeune fille les gestes du travail. Il en va de même pour le maître envers ses apprentis dans le film qui nous occupe ici.

Dans sa postface au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Philippe de Monès, après avoir postulé que « la vocation suprême de l'homme est d'être un porte-enfant[403] », s'interroge sur la véritable nature de l'enfantement : « La procréation n'a rien à voir, et pour cause, avec cette appropriation féroce [celle avec laquelle l'ogre de Kaltenborn arrache les enfants à leurs géniteurs]. L'enfantement est autre chose ; il est d'ordre initiatique[404]. » La vocation maternelle de l'homme n'est donc pas la possession d'un enfant mais la transmission à l'enfant. Dans *Le Fils*, Olivier ayant perdu son enfant pourrait compenser sa privation de parentalité par la transmission qu'il assure auprès de ses apprentis. Cette transmission se cristalliserait ainsi à l'instant *phorique* du film – bien que l'élévation visée n'aboutisse pas : Olivier porte son apprenti mais ne parvient pas à le conduire au terme (à terme ?) de son parcours. N'oublions pas que la vocation de tout héros *phorique*, de Charon à Saint Christophe, est d'assurer un

[403] Philippe de Monès, *Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme*, op. cit., p. 501.
[404] Idem, p. 507.

passage, de faire traverser le porté ; la *phorie* n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Il semble que seul Abel Tiffauges, héros du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier fasse de cette portée une fin en soi.

L'auteur de la postface poursuit :

> « […] c'est, sur les épaules, le poids de celui qui est à la fois le même et l'irréductiblement Autre. Le mariage phorique ou l'anti-destin : ces deux images archétypiques du serviteur et de l'enfant associés l'un à l'autre laissent au tâcheron de la virilité la corvée de faire l'histoire[405]. »

En effet, si la maternité consiste à porter dans son ventre la chair de sa chair, le héros *phorique* ne porte pas nécessairement sur ses épaules son propre prolongement. Ce « poids de celui qui est à la fois le même et l'irréductiblement Autre » peut nous aider à mesurer l'ambiguïté en jeu dans la séquence *phorique* du *Fils*. Le statut d'apprenti de Francis fait de lui une sorte de prolongement d'Olivier dans la mesure où il reproduit les gestes du travail de son maître. Or, le statut d'assassin de son fils le rejette dans l'altérité absolue pour Olivier. En ayant tué un enfant, Francis aurait perdu une part d'humanité. La distance à parcourir pour le porteur comme pour le porté serait peut-être celle qui sépare l'assassin de l'humain, l'Autre du Même. Cette distance serait matérialisée par l'échelle à laquelle nous reviendrons plus tard. Enfin, Francis porte en lui à la fois l'altérité absolue mais aussi le germe du Même dans la mesure où, s'il est celui qui est à l'origine de la perte du fils, il demeure également pour Olivier le seul lien qui l'unirait encore à cet enfant mort.

Le bois

Dans *Le Fils*, le père enceint (par sa ceinture) porte de manière métaphorique le poids du deuil de son enfant et portera « par accident » l'assassin de son fils sur ses épaules. C'est le substitut vivant de son fils mort – son assassin même – qu'il portera physiquement. Notons ici que l'assassin porte également un poids (tout aussi physique que symbolique) sur ses épaules dans cette séquence : le madrier qu'il doit hisser en haut de l'échelle pour l'exercice en question.

Le madrier porté à deux dans la séquence de l'ascension de l'échelle confère au motif du porte-enfant une autre dimension. Il pourrait renvoyer à la croix du Christ dans la mesure où Olivier aidant Francis à le porter s'apparenterait à Simon de Cyrène aidant le Christ à porter sa

[405] Idem, p. 516.

croix – autre composition *phorique* du Nouveau Testament. Le personnage d'Olivier est ainsi chargé d'une triple dimension biblique dans cette séquence. Il est à la fois Joseph le charpentier, le christophore et Simon de Cyrène. Mais, si l'on s'en tient à cette dernière analogie, nous sommes en droit de nous demander lequel des deux aide l'autre à porter son fardeau – si ce n'est sa croix. Le bois est également mis en scène dans l'épisode du christophore, or, ce bâton de bois n'est pas ce qui pèse sur le porteur mais ce qui l'aide à garder l'équilibre durant la traversée. C'est un bois qui fleurira, à l'instar du bois de la Croix.

Olivier est menuisier-charpentier. Perpétuellement investi dans son travail, nous pouvons dire que le bois est la matière de sa vie, Olivier travaille le bois autant qu'il est travaillé par lui. Le bois est son environnement, de l'entrepôt de stères de bois à façonner, à la scierie, en passant par la forêt de bois brut et vivant. Le bois, et par extension l'arbre, peut apparaître comme une figuration de la personnalité d'Olivier. Dans *La terre et les rêveries de la volonté*, Gaston Bachelard écrit :

> « L'arbre était d'abord (dans une des premières œuvres de Verhaeren, *Les Flamandes*) ce qu'il est communément, aux dires des analystes : un des symboles de l'instinct brut. Mais voici que cet instinct s'acharne contre lui-même, se "noue" avec lui-même comme dans un corps à corps, se "tord", si l'on peut dire, entre ses propres bras. Les arbres vont désormais (dans l'œuvre poétique de Verhaeren) apparaître noués et tordus. Ils sont la sensualité qui se vainc elle-même — victoire qui est encore une volupté. Ils s'identifient avec les moines qui ont "tordu" en eux la nature, entre des mains crispées de volonté fervente[406]. »

En la personne d'Olivier nous pouvons relever une tension entre l'instinct brut (matérialisé par le bois) et la répression (opérée par l'effet de la ceinture)[407]. La brutalité de ses affects éclate dans la séquence finale lorsqu'Olivier est tenté d'étrangler le jeune Francis, assassin de son fils, après avoir promis qu'il ne lui voulait aucun mal, il le maîtrise au sol et serre ses mains autour de son cou. Puis il se ravise, réprimant sa pulsion meurtrière. La répression à laquelle il se soumet – résister à la tentation de la vengeance – nous renvoie au motif de la ceinture qui la matérialise. Gaston Bachelard note une correspondance entre les arbres et les moines ; celle-ci résiderait dans la torsion des uns qui renvoie à la contenance des autres. Nous avons vu plus haut que la ceinture est un des attributs des moines : elle signifie

[406] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, op. cit., p. 66.

[407] Notons par ailleurs que le travail du bois ainsi défini entre en résonnance avec le travail du métal tel que conceptualisé par Gaston Bachelard dans le même ouvrage : « Par le marteau ouvrier, la violence qui détruit est transformée en puissance créatrice. De la massue qui tue à la masse qui forge, il y a tout le trajet des instincts à la plus grande moralité. » Idem, p. 125. Olivier le menuisier pourrait alors apparaître comme un avatar des sidérurgistes de *Je Pense à vous*.

leur chasteté, leur renoncement aux plaisirs charnels et aux bas-instincts. La ceinture d'Olivier participerait dans cette logique de la répression des pulsions du personnage à l'instar des torsions et nodosités des arbres.

Notons enfin que notre protagoniste porte le nom d'un arbre aux multiples ramifications, au tronc noueux et dense. De même que son métier de menuisier n'a pas été choisi au hasard, on peut supposer que son prénom n'a rien de fortuit. Par ailleurs, en 1981, Luc Dardenne a été assistant réalisateur et Jean-Pierre a cosigné l'image du film d'Armand Gatti intitulé *Nous étions tous des noms d'arbres*, tourné en Irlande du Nord, à Derry « dont le nom signifie en gaélique "forêt de petits chênes"[408]. »

Dans la mythologie antique, l'olivier, œuvre d'Athéna, déesse de la sagesse, de la stratégie militaire et des artisans, représente la force, la victoire et la longévité. Appliquée au héros du *Fils*, cette charge symbolique offre des résonnances qui oscillent entre correspondances et tensions. Certes, Olivier est un artisan et présente un certain caractère militaire si l'on considère les outils qu'il attache à sa ceinture comme des armes pour reprendre l'analogie établie plus haut. Cependant, la notion de longévité attachée à l'olivier, probablement en référence à ses multiples ramifications, est ce qui pose problème à notre personnage dans la mesure où il a perdu son enfant unique, la généalogie est donc rompue. Néanmoins, nous pouvons considérer ses apprentis comme des extensions de lui-même, comme ses branchages, puisqu'il leur transmet ce savoir artisanal qui fait son essence même, sa raison de vivre. Cette conception de l'olivier comme arbre père, garant de fraternité entre ses rejetons, est entérinée par les saintes écritures qui lui associent la figure d'Abraham : « […] le père des fidèles, l'ancêtre commun des juifs, des chrétiens et des musulmans. Abraham, comme Noé avant lui, est identifié à l'olivier en signe de cette alliance, dont les olives, présents divins, sont en quelques sorte les garants[409]. »

Enfin, Robert Graves nous apprend dans son essai sur les mythes grecs que l'olivier est souvent confondu avec l'aulne[410]. Nous avons convoqué plus haut la légende du *Roi des Aulnes* et vu dans le personnage d'Olivier un possible avatar de la figure du porte-enfant mis en scène par Goethe puis Tournier. Toutefois, cette nouvelle analogie qui se joue à l'endroit des arbres remet en question notre première association et nous invite à un possible rapprochement entre

[408] Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008, p. 49.
[409] Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Plon, Paris, 1989, p. 277.
[410] Robert Graves, *Les Mythes grecs*, Fayard, Paris, 1967, p. 97.

Olivier et l'aulne, « arbre noir et maléfique des eaux mortes[411] ». En effet, Olivier est tout autant le tuteur qui porte Francis sur ces épaules que celui qui tente de le mettre à mort au milieu d'une forêt. L'étymologie et la dendrologie viennent complexifier la symbolique investie dans le personnage d'Olivier.

L'échelle

Par ailleurs, considérant la charge biblique injectée dans le personnage d'Olivier, il convient de questionner, en sus de la charge psychologique, la nature mystique de ce bois : est-ce le bois de l'arbre de la connaissance ou le bois de la Croix, celui de la Chute ou celui de la rédemption ? Si, dans la Bible, l'olivier est une des plantes les plus citées, celle que Noé planta après le déluge, celle qui symbolise la paix dans le christianisme et le judaïsme, il semble qu'une piste de réponse plus profonde que nous pourrions apporter à cette interrogation réside dans l'échelle. Bien que celle mise en scène dans la séquence qui nous occupe ne soit pas faite de bois, elle n'en demeure pas moins un instrument d'élévation.

Dans son essai intitulé *L'Echelle céleste : Une histoire de la quête du ciel*, Christian Heck écrit :

> « Ce que l'on peut appeler "échelle spirituelle" est la représentation de la progression dans les degrés de vertus pendant la vie terrestre. La montée à l'échelle spirituelle est une ascension symbolique et intérieure, progressive et aléatoire. Elle évoque la progression spirituelle intérieure à l'homme, en un mouvement fait d'une suite de montées, descentes et remontées. La montée n'est pas la seule option et peut laisser place à la chute ou à la descente volontaire vers le péché[412]. »

Selon une lecture rapportée à l'échelle spirituelle, cette séquence mettrait en scène une tentative de rédemption de la part de Francis. Il l'entreprendrait sous l'injonction de son maître, lequel vient le seconder dans son entreprise. Mais la tâche est trop ardue, le garçon n'est pas prêt, le fardeau à hisser est trop lourd ; lorsque le jeune homme pèse sur l'épaule d'Olivier avec le poids de son madrier, l'ensemble est trop accablant pour le maître qui ne peut porter une telle charge. Les deux hommes ne peuvent alors que remettre pied à terre.

[411] Jacques Brosse, op. cit., p. 232.
[412] Christian Heck, *L'Echelle céleste : Une histoire de la quête du ciel*, Flammarion, Paris, 1999, p. 14-15.

Une autre interprétation de l'échelle céleste rapportée par Christian Heck et extraite du *Livre des divins offices* de Rupert de Deutz décrit la généalogie du Christ comme une échelle[413]. L'échelle que le jeune apprenti du *Fils* ne parvient pas à gravir à cause du poids qu'il porte sur ses épaules serait-elle une échelle généalogique ? Serait-elle la ligne qu'il a lui-même brisée en tuant le fils de l'homme qui lui demande de s'élever ?

Christian Heck nous renseigne par ailleurs sur l'assimilation de l'échelle céleste à l'échelle du Jugement Dernier et souligne une double acception du terme : « Le mot anglais *scale* signifie à la fois échelle et balance[414]. » Le poids de la faute de Francis, matérialisée par le madrier est trop lourd pour qu'il gravisse l'échelle. Même à deux, la tâche est impossible, le poids de l'enfant mort les empêche de s'élever.

Enfin, l'échelle, en ce qu'elle est intimement liée à la Croix dans sa dimension d'élévation et de rédemption[415], renvoie à la Vierge Marie. Christian Heck rappelle que la Vierge elle-même est très souvent appelée « échelle du ciel ». Se rapportant à saint Augustin, il clarifie l'analogie :

> « Le premier sens de l'application de cette expression [échelle du ciel] à la Vierge renvoie à son rôle comme support de la descente du Christ. Pour saint Augustin, "Marie a été faite échelle céleste, car par cette échelle Dieu est descendu sur la terre, afin que par cette échelle les hommes puissent remonter au ciel"[416]. »

Au XXIème siècle Rupert de Deutz[417] entérine cette correspondance :

> « Que préfigurait donc cette échelle sur laquelle le Seigneur apparut appuyé de la sorte, sinon la lignée d'où Jésus Christ devait naître […] Par la porte du ciel […] c'est-à-dire par la bienheureuse Vierge, Notre-Seigneur, fait pour nous petit enfant, sort en vagissant. Il sort appuyé sur l'échelle[418]. »

L'échelle serait alors un chemin de venue au monde. Mais la symbolique de cette échelle maternelle devient mortifère dès lors que, d'après Sainte Catherine de Sienne, Marie se serait elle-même faite Croix pour permettre à son fils d'aller au bout de sa destinée[419].

---

[413] Idem, p. 86.
[414] Idem, p. 140.
[415] « […] on trouve en Occident dès le IIIe siècle, chez Hippolyte de Rome, la notion de l'échelle comprise comme une image de la Croix qui permet aux chrétiens de s'élever vers les cieux. » Idem, p. 35.
[416] Christian Heck, op. cit., p. 184-185. Citant Saint Augustin, *Appendices I*, sermon 123.
[417] Rupert de Deutz, *De Divinis officis*, III, 18, CCCM 7, p. 87-88. Cité par Christian Heck, idem.
[418] Christian Heck, op. cit., p. 184.
[419] Sainte Catherine de Sienne, *Lettre à l'abbesse et à sœur Niccolosa de Santa Marta de Sienne*, Ed. Dupré Theseider, Rome, 1940, t. I, lettre 1, p. 8.

Pouvons-nous voir dans le motif de l'échelle une projection de la dimension maternelle du porte-enfant dont est par ailleurs investi Olivier ? Dans son carnet de notes, lors de l'écriture du scénario du *Fils,* Luc Dardenne précise toute la charge symbolique du métier de menuisier qui l'a conduit à faire ce choix pour son personnage : « 24/02/2000 : Le métier d'Olivier serait la menuiserie, métier de la mesure. Mesure des longueurs, des largeurs, des épaisseurs, des angles et mesure de la distance entre lui et l'assassin de son fils[420]. »

Notons que la séquence de l'échelle est précédée d'une scène dont l'enjeu tourne autour des capacités d'Olivier à évaluer les distances à l'œil nu. Celle-ci se déroule sur un parking, de nuit. Olivier mange un sandwich adossé à sa voiture. Le jeune Francis le rejoint et l'aborde en ces termes : « C'est marrant que vous ayez pu dire combien je mesurais, rien qu'en me regardant. – C'est l'habitude », répond le maître. L'apprenti le met alors au défi : « Hé, du pavé blanc ici, jusqu'au pneu de la voiture rouge, y'a combien ? » Olivier jauge les deux points : « Trois mètres-cinquante-et-un. » Le jeune homme déplie sa règle graduée et mesure méticuleusement : « Trois mètres-cinquante-deux. » Francis propose le même exercice depuis son pied droit jusqu'au pied gauche du maître. Olivier avance une distance. L'apprenti vérifie. Le maître avait vu juste. Tout le film est ainsi parcouru par l'obsession de la mesure, de l'évaluation des distances, à vue d'œil ou avec une règle graduée – premier instrument qu'Olivier confie à Francis, comme la base de son futur métier et qui ne cesse de revenir dans chaque exercice pratique de son apprentissage.

Outre l'homophonie entre maître et mètre, Olivier apparaît comme la mesure faite homme. Il est capable d'évaluer avec précision les distances et les hauteurs à l'œil nu. Il est la personnification d'une règle graduée et pourrait ainsi assumer la fonction de l'échelle graduée. De la séquence de l'homme-mesure à celle de l'échelle il y aurait ainsi une métaphore filée : celle de la juste mesure, de la bonne distance, du poids à porter, de la distance à parcourir pour s'élever. Métaphore filée également que celle de l'échelle qui permet de s'élever dans l'espace au maître-mètre qui cherche à élever son apprenti comme un père élève son enfant.

[420] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 109.

Résurrection

> « 05/03/2001 : Ne pas seulement aller à la scierie pour voir les essences de bois. Jean-Pierre propose qu'ils transportent des planches, des madriers qu'un homme seul ne pourrait transporter. Ça permettrait de continuer à distiller le rapport père/fils à travers les gestes du travail. Transmission d'un savoir dans l'apprentissage des gestes de la menuiserie. Ne pas craindre de filmer ces gestes, de les enregistrer, de les voir et, en les voyant, voir la genèse d'un lien invisible, d'une paternité, d'une filiation[421]. »

Nous avons postulé au terme de la première partie de ce développement que le chemin à parcourir sur l'échelle viserait à réduire l'écart entre l'assassin et l'humain, entre l'Autre et le Même. Il semble que la résolution de cet écart se joue dans la dernière séquence du film.

Cette séquence finale se déroule dans deux espaces. Elle débute dans un entrepôt de bois où Olivier a emmené Francis afin de s'approvisionner (fig. 121.). Une fois sur place, le maître et l'apprenti s'attèlent à la tâche en commençant par mesurer un stère. Chacun se positionne de part et d'autre de l'objet, une extrémité de la règle graduée en main. Une fois la longueur évaluée (matérialisant peut-être la distance qui les sépare), Olivier lance à Francis : « Le garçon que tu as tué, c'était mon fils. » Un travelling part alors de l'homme, parcourt la distance qui le sépare du jeune apprenti, cadre le visage de ce dernier puis revient vers celui d'Olivier dans un mouvement inverse. Francis part en courant. Olivier le rappelle : « N'aie pas peur, revient. » S'ensuit une course poursuite à travers les monticules de stères empilés. La course prend la forme d'une ascension lorsqu'Olivier escalade des piles de bois pour débusquer le fuyard. Nous remarquons alors qu'à mesure que les piles s'élèvent, le bois devient brut : près du sol il est parfaitement calibré et poli, vers le plafond il porte encore son écorce (comme si l'élévation, ici, tendait vers l'état de nature et non vers l'état policé). Olivier repère Francis et redescend. Le jeune homme lui lance des bûches pour l'éloigner. Il crie : « J'ai fait mes cinq ans, j'ai payé. » La course se poursuit alors à l'extérieur de l'entrepôt et nous fait pénétrer dans la forêt. Aussitôt, Olivier parvient à rattraper Francis. Les deux hommes tombent à terre et se roulent dans les feuillages boueux. Olivier se hisse sur le corps de Francis, les genoux d'abord autour de la taille du garçon, puis il remonte jusqu'à ses épaules. Il enserre alors le cou de l'adolescent entre ses mains (fig. 122.). Il se ravise au bout de quelques secondes et relâche son emprise. La

[421] Idem, p. 122.

caméra s'attarde sur le visage de Francis, son cou entre les genoux d'Olivier, la tête du jeune garçon dépassant, comme celle d'un nouveau-né au moment de l'accouchement (fig. 123.).

Il faut qu'Olivier en passe par la tentation du meurtre pour réduire la béance qui le sépare de Francis. C'est lui qui fait le geste de rejoindre Francis sur le terrain de l'assassinat pour le ramener dans celui de l'innocence. Il lui offre une nouvelle chance figurée par cette renaissance.

Cette image d' « accouchement » à la fin du *Fils* semble réparer celle que les frères Dardenne nous donnent à voir à la fin de *La Promesse*. Igor s'extirpait de sous le corps de son père pour se libérer de lui, dans un élan vital. Dans *Le Fils*, le jeune Francis ne se débat pas, il laisse Olivier relâcher son emprise en le fixant droit dans les yeux.

Bois et paternité

L'arbre généalogique

Simon Schama, dans le chapitre intitulé « La croix qui reverdit » issu de son essai sur *Le Paysage et la Mémoire*, éveille notre attention quant aux liens qui peuvent se nouer entre le bois de l'arbre et la paternité.

> « Le bois dont est faite l'histoire du Christ (né dans une étable de bois, mère mariée à un charpentier, couronné d'épines et crucifié) se prête à l'élaboration d'une iconographie stupéfiante. Aux sources des Écritures s'ajoutèrent les diverses versions de la légende de la vraie croix. Dans une version du douzième siècle, Adam ayant atteint l'âge de neuf cent trente-deux ans sent ses forces décliner (on le comprend) et envoie son fils Seth dans le jardin d'Éden pour lui rapporter une graine de ses arbres. À son retour, le fils fait tomber la graine dans la bouche du père, et de cette graine bourgeonnera le bois de l'histoire sainte, depuis l'arche de Noé (première rédemption), le bâton de Moïse, une poutre du temple de Salomon, jusqu'à une planche de l'atelier de Joseph et, enfin, la croix du Christ. L'image de la croix verdoyante exprime donc avec une concision poétique la théologie complexe qui veut que la crucifixion rachète la chute[422]. »

Le bois se trouve pris dans la relation entre Adam et son fils Seth puis jette un pont entre l'Ancien et le Nouveau testament dans lequel il cristallise également les relations père-fils. En effet, Joseph est charpentier, et Dieu le père rappelle son fils à lui en le clouant sur la croix. Cette croix est faite du même bois que celui qui a poussé de la bouche d'Adam. Elle relie ainsi le premier pécheur à celui qui sera sacrifié pour racheter les péchés que ce premier a inaugurés. Une des articulations entre l'Ancien et le Nouveau testament se fait à l'endroit du motif du bois, celui-ci ne fonctionne pas comme un simple pivot mais courrait plutôt en filigrane de l'un à l'autre.

Il s'avère par ailleurs que cette relation entre le bois et l'enfant – et plus précisément l'enfant mort – étend ses ramifications au-delà du paradigme judéo-chrétien. Il existe effectivement en Indonésie un rite, rapporté par Philippe Claudel dans son roman *L'arbre du pays Toraja*, qui consiste à confier ses enfants morts à la cavité d'un arbre qui les incorpore à mesure qu'il reconstitue son écorce.

> « Près d'un village du pays Toraja situé dans une clairière, on m'a fait voir un arbre particulier. Remarquable et majestueux. Il se dresse dans la forêt à quelques centaines de mètres en contrebas des maisons. C'est une sépulture

[422] Simon Schama, *Le Paysage et la Mémoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Le Seuil, Paris, 1999, p. 251.

> réservée aux très jeunes enfants venants à mourir au cours des premiers mois. Une cavité est sculptée à même le tronc de l'arbre. On y dépose le petit mort emmailloté d'un linceul. On ferme la tombe ligneuse par un entrelacs de branchages et de tissus. Au fil des ans, lentement, la chair de l'arbre se referme, gardant le corps de l'enfant dans son grand corps à lui, sous son écorce ressoudée. Alors, peu à peu, commence le voyage qui le fait monter vers les cieux, au rythme patient de la croissance de l'arbre[423]. »

Et l'auteur déplore :

> « Nous enterrons nos morts. Nous les brûlons aussi. Jamais nous n'aurions songé à les confier aux arbres[424]. Pourtant nous ne manquons ni de forêts ni d'imaginaire. Mais nos croyances sont devenues creuses et sans écho. Nous perpétuons des rituels que la plupart d'entre nous seraient bien en peine d'expliquer. Dans notre monde, nous gommons désormais la présence de la mort. Les Toraja en font le point focal du leur. Lequel est dans le vrai ?[425] »

Toutefois, contrairement à ce qu'avance Philippe Claudel, en ensevelissant nos morts sous terre, nous les réinscrivons dans le grand cycle de la nature en perpétuel mouvement entre décomposition et création. Nos morts se putréfient et deviennent humus ; ils alimentent ainsi la terre et participent de la sève nourricière des arbres. En outre, notre civilisation n'a pas cessé de puiser son plus grand réservoir d'imaginaires dans les forêts. Avant de nous y engager plus en profondeur[426], nous pouvons mentionner un rite toujours en vigueur aujourd'hui en France et qui entremêle le processus de l'arbre du pays Toraja avec la tradition imbriquant étroitement la religion chrétienne et le motif de l'arbre.

> « Celui [l'arbre sanctuaire] que l'on croise sur la route de Bresilley (Haute-Saône), près de l'abbaye d'Acey, vaut le détour. Dernier survivant de quatre colosses qui marquaient les limites foncières du monastère, le chêne porte depuis longtemps une statuette de la Vierge. Mais avec la croissance rapide des tissus végétaux, celle-ci "disparaît" dans les boursoufflures du tronc au bout d'une quarantaine d'années. Les deux dernières processions qui sont venues poser une nouvelle Vierge ont eu lieu en 1949 et en 1988. Huit de ces statuettes ont déjà été englouties par ce géant "avaleur de Vierges"[427]. »

Par son élancement vertical, ses racines qui s'ancrent dans le sous-sol et ses plus hautes branches qui semblent toucher les nuages, l'arbre assure un passage entre la terre et le ciel, entre

---

[423] Philippe Claudel, *L'arbre du pays Toraja*, Stock, Paris, 2017, p. 11.
[424] Notre civilisation a bien confié certains de ses morts aux arbres, or, il s'agissait d'une précaution de non-contamination d'un sol sanctifié par un corps impie, autrement dit, d'un rite visant à empêcher le défunt d'accéder au royaume des cieux : « La suspension du corps dans un arbre n'avait d'autre fin que d'éviter tout contact avec la terre sacrée du cimetière, que la présence d'un excommunié eût souillée. » Michel Lawers, *Naissance des cimetières : Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Flammarion, Paris, 2005, p. 174.
[425] Philippe Claudel, op.cit., p. 11.
[426] Voir au chapitre suivant « Forêt de symboles ».
[427] « Les arbres sanctuaires », in : *Pèlerin Magazine, spécial Marie*, n°7029, août 2017, p. 24-25.

le monde matériel des hommes et le monde aérien du divin. Nul besoin de s'instituer en religion ni d'être ratifiée par les saintes écritures, l'association entre l'arbre et l'ascension vers les hautes sphères de la spiritualité se trouve inscrite dans sa structure et la dynamique que celui-ci engage.

La tradition funéraire du pays Toraja qui consiste à faire prendre en charge par l'arbre lui-même l'élévation de l'âme vers les cieux cristallise toute la sémantique judéo-chrétienne attachée à l'arbre. Au-delà de la cristallisation, ce rite en offre une matérialisation, car c'est le corps, autrement dit l'être dans sa dimension charnelle, qui est confié à l'arbre dans toute sa matérialité et sa vitalité – l'on compte effectivement sur le développement tangible de l'arbre pour entraîner le corps avec lui dans son élévation. L'arbre contient alors en lui-même la symbolique, les significations et les dynamiques qui articulent le monde terrestre au monde céleste. Là où, peut-être dans un mouvement inverse, l'encellulement des ouvriers fossilisés de *Je pense à vous* – ces travailleurs dont la matière même qu'ils façonnaient s'est saisie – cristallise une conception profane du destin de l'homme dans la mort, attaché au sol.

L'Eglise chrétienne s'est emparée de la forêt, ce royaume fait d'arbres, domaine des cultes païens et réservoir de tout un système d'imaginaires sacrés. Elle l'a christianisée en la transposant dans l'architecture codifiée de ses cathédrales[428]. Dans une perspective de conversion comparable, l'archéologue Arthur Evans, qui s'est intéressé à l'importance accordée au culte des végétaux dans la culture mycénienne, a pu reconstituer des rituels par lesquels on transférait l'âme d'un arbre dans une colonne[429]. Par ailleurs, John Manwood, en 1598, dans son ouvrage intitulé *A Treatise and Discourse of the Lawes of the Forrest*, établissait une analogie entre la forêt et l'église en ce qu'elles se présentent toutes deux comme des sanctuaires[430]. Un jeu d'équivalences est assurément recherché dans la tradition chrétienne qui assimilerait les églises aux forêts et les piliers aux arbres.

Nous en revenons ainsi à la figure du Christ, à la fois humain et divin, pont jeté entre la terre et le royaume des cieux, associé, dans le langage exégétique au pilier ou à la colonne – ce pilier ou cette colonne, en outre, dans les représentations picturales de l'Annonciation s'offre comme un motif qui métaphorise l'Incarnation à l'œuvre dans la scène, autrement dit, la médiation entre Dieu et l'homme, le passage assuré entre ciel et terre. A ce titre, dans son essai sur Fra Angelico, Georges Didi-Huberman, rappelle la charge sémantique investie dans la colonne.

[428] Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010, p. 257.
[429] Arthur Evans, « Mycenaean Tree and Pillar Cult », in: *Journal of Hellenistic Studies*, n°XXI, 1901, p. 99-204.
[430] Evoqué par Robert Harrison, op.cit., p. 115.

> « Il faut alors insister sur l'efficacité *médiatrice* – au sens logique du terme – de la colonne pensée exégétiquement. Lorsque Raban Maur parle de *la* colonne, il n'entend pas une seule chose dans ce qui fait signe, pourtant, vers le singulier absolu – Jésus-Christ. Il entend trois choses, trois choses nouées en cette singulière colonne : le verbe que le Christ transmet aux hommes, l'humanité de sa chair et la divinité de son être. Comprenons bien en quoi une "similitude" visible devient capable de figurer l'invisible, l'ineffable union de ces trois ordres, hétérogènes, de réalité : c'est que, dans le jeu figuratif, cette similitude – la colonne – n'est qu'un seuil, un entre-deux, voire un *entre-trois*, en tout cas un possible opérateur de conversion, et non pas une simple "chose" de la réalité ou de l'histoire[431]. »

De même que l'arbre, la colonne relie la terre au ciel et, figurant le Christ, elle relie l'humain au divin. Cette assertion à trois pôles peut fonctionner dans toutes ses variantes combinatoires possibles et nous pouvons remarquer que le Christ, l'arbre et la colonne s'équivalent en termes de dynamique et de significations.

Du fils au père, de l'humain au divin, de la terre au ciel, dans l'exégèse chrétienne, le passage est aussi assuré par le motif de l'échelle. Or, cette dernière n'est qu'un nouvel avatar de l'arbre car elle est faite de bois et, comme l'arbre, elle s'enracine dans le sol pour s'élever vers le ciel. Elle est le devenir de l'arbre, le bois transformé par la main de l'homme.

Dès le IIIème siècle de notre ère, Hippolyte de Rome propose une « notion de l'échelle comprise comme une image de la Croix qui permet aux chrétiens de s'élever vers les cieux[432]. » A la même période, le sage persan Aphraate nous dit de l'échelle que Jacob a vue qu'elle est : « le mystère de la croix de notre Sauveur, qui fut dressée comme une échelle, et c'est bien le Seigneur qui se tient dessus[433]. »

Toujours au IVème siècle, le Pseudo-Hippolyte ratifie l'articulation croix-bois-échelle :

> « Cet arbre […] est pour moi le sentier étroit et la route resserrée ; c'est l'échelle de Jacob et le chemin des anges, au sommet duquel le Seigneur est vraiment appuyé. Cet arbre aux dimensions célestes s'est élevé de la terre aux cieux, se fixant, plante éternelle, au milieu du ciel et de la terre, soutien de toutes choses et appui de l'univers[434]. »

Au Vème siècle, cette analogie est reprise par Isaac d'Antioche :

[431] Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1995, p. 262.
[432] Christian Heck, *L'Echelle céleste : Une histoire de la quête du ciel*, Flammarion, Paris, 1999, p. 35.
[433] Aphraate, « De la prière, 5 », in : *Les Exposés*, édition M-J Pierre, t. 1, Paris, 1988, p. 298.
[434] Pseudo-Hippolyte, *Homélies pascales*, I, 51, éd. P. Nautin, Paris, 1950, p. 176-178.

> « Ta croix est une tour résistante qui élève l'homme jusqu'au ciel. Par elle mon âme s'élèvera jusqu'à toi et je te louerai pour ton humiliation. Ta croix est une échelle qui conduit de la profondeur à la hauteur[435]. »

La Croix est échelle, l'échelle est bois, le bois est Christ, le Christ est Croix et la boucle est bouclée. Le Christ est l'élévation de la terre au ciel. Tout ce système d'équivalences mène à Dieu le père via son fils. Le bois de la croix et de l'échelle renoue ici avec son attachement premier : l'arbre, et avec lui les valeurs généalogiques dont il est investi.

Christian Heck mentionne à ce titre la gravure *De abdicatione episcopatus*[436] qui s'offre comme une échelle généalogique : « […] à cause de la faute d'un de leurs ancêtres, à chaque génération des hommes arrivent au sommet de cette échelle, et tous ceux qui s'y trouvent descendent alors d'un degré[437]. », ainsi que le *Livre des divins offices* de Rupert de Deutz, qui « décrit la généalogie du Christ comme une échelle, dont le degré le plus haut est Joseph, assimilée à l'échelle de Jacob, évocation suivie par la description du Léviathan dévoreur d'âmes mais qui est pris par l'appât situé au bout de cette lignée[438]. » Plus pragmatiquement, dans les *Cantiques Rothschild*[439], les branches de l'arbre fonctionnent comme les barreaux de l'échelle graduant par paliers l'ascension vers le divin Père.

Or, ces considérations de l'exégèse chrétienne ne font que réinjecter la notion de généalogie (aller vers le Père) dans le bois de l'arbre. Cette association relève, comme toute la sémantique associée aux arbres, d'une tradition bien plus ancienne, profane et cristallisée par des rites qui donnent une matérialité à la symbolique dont le christianisme semble s'être détaché. En effet, avant que d'être le fruit de conventions basées sur des analogies de ressemblances formelles et/ou qualitatives et fonctionnelles, les rapports entre arbre et généalogie étaient entérinés positivement par des rites païens.

> « Là où une forêt primitive avait déjà colonisé la terre, les premières familles humaines durent abattre les chênes pour planter une autre variété d'arbre : l'arbre généalogique. […] Pour planter l'arbre généalogique et installer sa résidence sous les auspices de Dieu, les cérémonies d'inhumation sont nécessaires. L'inhumation garantissait une appropriation complète du terrain, elle constituait son ultime sacralisation. En inhumant les morts la famille marquait son territoire, s'enracinait dans le sol, ou *humus,* sous lequel vivaient les pères ancestraux. L'humanité est liée à ces rites funéraires. L'humus fonde

[435] Cité par Carl-Martin Edsman, *Le Baptême de feu*, Alfred-Lorentz Uppsala, Liepzig, 1940, p. 52-53.
[436] Pierre Damien, *De abdicatione episcopatus*, VI, PL 145, col. 433-434.
[437] Christian Heck,op. cit., p. 143
[438] Idem, p. 86.
[439] *Cantiques Rothschild*, région de Thérouanne, vers 1300, New Haven, Yale, Univ. Cité par Christian Heck, op. cit, p. 160.

> l'humain. La terre de la sépulture préserve l'essence de l'humanité. Ainsi, les institutions universelles ont beau tirer leur loi du ciel, elles doivent en dernier lieu s'enraciner dans le sol. Il s'agit bien d'un paradoxe, car en se tournant vers l'immensité du ciel, l'humanité livre son essence au giron de la terre[440]. »

Il est temps désormais de revenir au film qui enchevêtre étroitement la forêt, le bois, l'échelle, la transmission, la paternité endeuillée, la rédemption, l'humilité et la domestication. *Le Fils*, œuvre dominée par le motif du bois – qui se décline sous tous ses aspects et étend ses ramifications vers tous (ou presque) ses champs sémantiques – s'achève dans la forêt par une tentative d'étranglement qui aboutit à un simulacre d'accouchement.

Nous avons déjà vu avec Robert Harrison que la forêt est le lieu de l'ambivalence, des réversibilités perpétuelles, des contradictions irréductibles et une réserve d'images dans laquelle les symboliques de l'humanité tout entière puisent leurs analogies – ce sont ces fameuses correspondances[441] que Baudelaire a si bien su saisir. La forêt, habitat originel, est également l'espace du primitif à domestiquer, s'opposant en cela à l'organisation bien réglée des villes où se sont constituées les civilisations. Les valeurs associées à l'espace dans lequel s'inscrit la séquence finale du film peuvent-elles éclairer la scène qui s'y déroule ?

> « Les poètes symbolistes du XIXème siècle verront dans la forêt le lieu d'anciennes correspondances – l'implication mutuelle des espèces et des perceptions sensorielles. Artémis préside à cet inconcevable réseau. Dans ses forêts, le chasseur et sa proie ne font qu'un, tout comme Artémis, à la fois chasseresse et protectrice des bêtes[442]. »

Dans cette séquence du *Fils*, le père victime de la perte de son enfant s'apprête à devenir le bourreau de l'assassin de son petit garçon tout en accomplissant son acte meurtrier dans une posture qui semble davantage donner (ou redonner) vie à ce dernier. Lors de l'écriture du scénario, Luc Dardenne consigne dans son carnet de notes l'ambivalence du geste de son personnage : « 17/08/1999 : Le père ne deviendrait père qu'en ne commettant pas le meurtre, en devenant d'une certaine façon le père de l'assassin de son fils[443]. » Toute la complexité entre la tentation d'ôter la vie et le besoin d'être père (c'est-à-dire de donner la vie) est contenue dans la posture que prend Olivier au cours de cette séquence, assis sur le jeune Francis, essayant à la fois de l'étrangler et de le mettre au monde.

---

[440] Robert Harrison, op. cit., p. 25.
[441] Charles Baudelaire, « Les *Correspondances* », in : *Les Fleurs du mal*, première édition Auguste Poulet-Malassis, Alençon, 1857.
[442] Robert Harrison, op. cit., p. 57.
[443] Luc Dardenne, *Au dos de nos images*, Seuil, Paris, 2005, p. 100.

Ôter la vie ou la donner ? Cette scène, par un même geste, oscille entre ces deux pôles. La répression de l'instinct vengeur finit par triompher. Pourquoi ? Nous avons vu précédemment qu'Olivier, notre héros au prénom arboricole évolue tout au long du film la taille enserrée dans une ceinture à laquelle il attache ses outils de maître menuisier. Nous avons établi que la ceinture, outre sa symbolique guerrière (on y accroche son épée ou ses pistolets), véhicule la notion de discipline : elle contient les instincts en séparant le lieu de la raison (la tête) de celui des pulsions (le bas-ventre). Elle est également signe de contrition et Christian Heck mentionne sur ce point une *Bible moralisée* dont :

> « Le second médaillon […] représente un homme, qui ne porte qu'un court vêtement autour des reins, et pose ses deux mains sur les échelons d'une échelle de neuf échelons dressés de biais. […] Ce médaillon ne représente pas un récit, et ne montre pas la montée de l'échelle céleste, mais se sert de l'échelle comme d'un attribut pour désigner l'humilité[444]. »

Ceinture et échelle céleste semblent ici participer d'une même vocation à l'humilité pour accéder à un degré plus élevé de spiritualité. Or, la ceinture n'est pas le seul instrument de la domestication des instincts à revenir avec insistance dans *Le Fils*. En effet, Gaston Bachelard, le philosophe de la poésie des quatre éléments, pointe également des analogies entre les arbres et la conversion des énergies pulsionnelles. Il écrit à ce sujet que :

> « [le chêne] ne peut être dur qu'en revenant à soi, qu'en brimant ses propres élans, toutes les paresseuses impulsions du végétalisme vert et tendre. [...] Jamais le jeu du refoulement et de la sublimation n'a été plus serré que dans cette valorisation de la dureté nouée, de la dureté tordue. On est ici au centre de l'ambivalence du noueux et du noué…[445] »

Pour lui, cette rectification, ce domptage, ne mènent pas à la soumission mais bien à l'élévation et il invite l'homme à prendre exemple sur le chêne :

> « L'arbre est dur pour porter haut sa couronne aérienne, son feuillage ailé. Il apporte aux hommes la grande image d'un orgueil légitime. Son image psychanalyse toute dureté renfrognée, toute dureté inutile et nous ramène à la paix de la solidité[446]. »

Pour Bachelard, l'arbre est investi d'imaginaires liés à sa forme ainsi qu'à sa force et il s'offre comme modèle à l'homme qui le côtoie. L'arbre verserait à l'homme un peu de son

[444] Christian Heck, op. cit., p. 129. Se référant à la *Bible moralisée*, vers 1250 (Paris, Bibl. nat., ms latin 11560), folio, 20.
[445] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi, p. 65-67.
[446] Idem, p. 69-70.

essence comme par un phénomène d'expansion mimétique : « On sentira peut-être mieux cette adhésion passionnée aux certitudes d'un objet dur si l'on voit un rêveur trouver la solidité de son être dans la compagnie de l'arbre inébranlable[447]. »

Luc Dardenne semble avoir à l'esprit cette force que confère l'arbre – et a fortiori le bois – à son personnage lorsqu'il réfléchit à la mise en scène de la séquence de la scierie. Dans son carnet de notes, il écrit à ce propos : « 13/02/2001 : Les entassements de rondins et de planches dans la scène de la scierie augmentent le sentiment de puissance chez Olivier[448]. »

L'arbre de Bachelard transmet à l'homme ses qualités. S'il ne fonctionne pas selon la même économie que l'échelle céleste, il tend vers un objectif similaire : une élévation porteuse de paix. Celle-ci opère sur l'échelle céleste dans la mesure où l'on s'applique à gravir ses échelons selon un usage imagé mais pragmatique. L'arbre de Bachelard agit sur l'imaginaire de manière beaucoup plus poétique.

> « On ne peut comprendre le mot *noueux* qu'en *serrant* le nœud, qu'en *durcissant* la matière, qu'en témoignant d'une volonté de résistance à des faiblesses qui attendriraient. [...] En examinant minutieusement les points d'attache de la réalité et de la métaphore, nous verrons que c'est par les métaphores, par l'imagination, que la réalité prend ses valeurs[449]. »

Serait-ce le maniement du bois qui aurait conféré à Olivier sa solidité, le travail de sa matière qui lui aurait appris à « tordre » ses instincts et jusqu'au voisinage des arbres qui lui aurait permis de juguler sa pulsion meurtrière ?

Dans la forêt, Olivier passe de maître à bourreau puis de bourreau à « enfanteur ». Une première image de la procréation s'était déjà constituée sur l'échelle précisément, lorsqu'Olivier avait porté son apprenti sur ses épaules pour tenter de l'aider à gravir les échelons puis, pour lui éviter de les dévaler d'un coup. Cette figure composite, nous l'avons vu, renvoie au porte-enfant tel que théorisé par Michel Tournier dans *Le Roi des Aulnes* afin de répondre à la vocation maternelle de l'homme. En effet, si l'homme ne peut prendre en charge la gestation, il peut porter un enfant pour l'accompagner dans son accomplissement. Olivier est le maître, « A certains de ceux qui ont gravi l'échelle céleste, il est demandé de redescendre pour enseigner ce qu'ils ont vu[450]. »

[447] Idem, p. 68.
[448] Luc Dardenne, op., cit., p. 120.
[449] Gaston Bachelard, op. cit., p. 65.
[450] Christian Heck, op., cit., p. 259.

Dans cette séquence, tout autant que porte-enfant, Olivier s'est fait échelle : il a empêché la chute de Francis, il est venu contenir sa dégringolade en l'aidant à descendre par paliers successifs.

> « Elle [l'échelle céleste] est difficile à gravir, échelon par échelon, surtout parce qu'on s'est laissé aller, dans sa folie, à descendre. Mais cela a été une descente et non une chute, précise saint Bernard, parce que, "exactement comme on n'atteint pas le sommet d'un coup, mais marche après marche, on ne se retrouve pas tout en bas soudainement mais on descend peu à peu". Car il y a une voie qui monte et une voie qui descend, une voie de la vérité et une voie du mensonge, mais elles ne forment qu'une voie. [...] En revenant sur nos pas, nous pouvons monter par humilité les mêmes échelons que ceux que nous avons descendus par orgueil, et ainsi ce qui était le douzième degré d'orgueil, descendant, est le premier degré d'humilité, montant[451]. »

Lorsque c'est la mère qui se fait échelle, selon les saintes écritures et autres ouvrages théologiques, ce motif contient tout à la fois la descente sur terre et la montée au ciel. Rupert de Deutz qualifie la Vierge d' « échelle du ciel[452] ». Marie donne la vie dans le but de sacrifier son fils qui, par sa mort, ouvrira la voie ascendante de cette échelle[453]. Toutefois, ce don de la vie ne vaut que dans la mesure où celle-ci sera reprise, dusse-t-il échoir à la mère elle-même de s'en charger. C'est à ce propos que Sainte Catherine de Sienne, dans ses correspondances, écrit de la Vierge qu' « Elle perd volontairement son amour pour son Fils. Non seulement elle ne l'écarte pas de la mort, comme une mère le ferait, mais elle se ferait elle-même échelle, voulant sa mort[454]. »

Sur l'échelle de son terrain d'apprentissage, Olivier semble plutôt chercher à réparer la mort de son enfant. Après avoir porté physiquement son apprenti, il en accouche symboliquement dans la forêt suivant une sorte de pantomime qui reproduit les gestes de la délivrance. Ce terme de délivrance doit être compris selon son acception synonyme de parturition tout autant que de libération : Olivier se délivrerait de son besoin de vengeance en accordant le droit de vivre à l'assassin de son fils – droit qui vaut pour ce dernier comme une forme d'affranchissement de sa faute.

Ce serait donc dans la forêt, espace de tous les possibles, que l'assassin d'enfant pourrait être absout de son crime ; dans la forêt que celui qui a ôté la vie pourrait avoir la chance de

[451] Idem, p. 79-80. Citant Saint Bernard, *De gradibus humilitatis*, IX, 26, *Opera*, ed. citée, t. III, p. 36.
[452] Rupert de Deutz, *De Divinis officis*, III, 18, CCCM 7, p. 87-88, cité par Christian Heck, op cit., p. 184.
[453] Christian Heck, op cit., p. 184-185. Citant Saint Augustin, Appendices I, sermon 123.
[454] Saint Catherine de Sienne, lettre à l'abbesse et à sœur Niccolosa de Santa Marta de Sienne, ed. Dupré Theseider, Rome, 1940, t. I, lettre 1, p. 8.

renaître et que cette renaissance pourrait être générée par le père endeuillé – celui-ci réparerait ainsi la perte de son fils en tissant une nouvelle filiation. Dans la forêt, l'homme peut ôter la vie, autant qu'il peut la (re)donner. Et surtout, dans la forêt, espace de toutes les réversions, il est possible pour un homme d'enfanter.

Cette dialectique entre espace mortifère et espace salvateur est contenue dans le système composé par les deux versions du *Roi des Aulnes*, conte qui met précisément en scène le motif du porte-enfant. Dans le poème de Goethe[455], un père chevauche à travers bois avec son enfant. Le petit a peur. Il entend la voix du Roi des Aulnes qui l'enjoint de le suivre, là où le père ne perçoit que le bruit du vent à travers les feuillages. Plus loin, le garçonnet voit les filles du Roi des Aulnes tandis que le père ne distingue que de vieux saules. A l'arrivée, l'enfant est mort. La menace réside dans la forêt en tant que la menace est la forêt elle-même, un phénomène qui se propage à travers les arbres et l'air. La mort règne en ces lieux, la forêt est son royaume. Le père qui porte son enfant dans ses bras ne parviendra pas à le faire traverser vivant. Peut-être est-ce sa voix qui résonne encore en ces lieux plus d'un siècle plus tard dans *Au mont des moines* du poète autrichien Georg Trakl : « Sur la passerelle osseuse, la voix d'hyacinthe de l'enfant / Disant à voix basse la légende oubliée de la forêt[456] ».

Michel Tournier quant à lui prend le contrepied de cette dimension mortifère et propose, dans sa variation du *Roi des Aulnes*, une forêt hospitalière et salvatrice. C'est un sanctuaire naturel dans lequel Abel Tiffauges, un géant surnommé l'Ogre de Kaltenborn en raison de ses missions de recrutement forcé d'enfants au profit des armées du troisième Reich, cachera un garçon juif. Ce géant, avatar du saint Christophe, colosse à tête de chien de la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, prend à son compte la vocation phorique en charriant l'enfant sur ses épaules. Michel Tournier hybride ainsi le récit chrétien du porte-enfant et le conte allemand qui inscrit ce motif non plus dans la traversée du fleuve mais dans celle d'une forêt. Il y adjoint des mythes plus anciens encore. En effet, au pensionnat Saint-Christophe où il passe son enfance, Abel fait la connaissance de Nestor qui, le prenant sous son aile, lui transmet sa passion phorique. Dans sa postface au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier intitulée *Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme*, Philippe de Monès remarque : « Abel a été conçu par Nestor ; il n'aura jamais assez de toute sa vie pour élucider la relation profonde qui unit la légende de saint Christophe au destin de Nestor[457]. » Le géant de Kaltenborn devenu sauveur d'enfant mêle

[455] Johan Wolfgang van Goethe, *Der Erlköning*, 1782.
[456] Georg Trakl, *Am Mönchsberg,* 1914. Cité par Robert Harrison, op. cit., p. 348.
[457] Philippe de Monès, postface au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, Gallimard, Paris, 2011., p. 507.

effectivement la dimension phorique de saint Christophe et la charge de traversée dévolue à Nestor/Charon dans la mythologie grecque. Philippe de Monès poursuit : « Tiffauges rejoint les grands héros phoriques de tous les temps, Atlas, Hercule, Nestor, Christophe, Raspoutine – le plus grand – et découvre à la suite de Nestor la vocation suprême de l'homme : le porte-enfant, l'homme-mère[458]. » Or, il semblerait ce ne soit pas un hasard si cette vocation maternelle de l'homme réalisée dans l'acte phorique s'accomplisse au cœur de la forêt.

Pour mieux comprendre ce qui se joue dans cette cristallisation, il convient de revenir aux étymologies sylvestres rappelées par Robert Harrison.

> « *Materia* veut dire bois – le bois utilisable dans l'arbre, par opposition à l'écorce, au fruit, à la sève, etc. Et *materia* a la même racine, la même origine, oui, que *mater*, la mère. L'analogie avec la maternité ou l'embryogénie traverse toute l'argumentation d'Aristote. Il compare la *hyle* [*materia*] au tissu embryonnaire qui ne peut encore qu'adopter sa forme spécifique mais n'a pas encore adopté les propriétés particulières qui permettront de le caractériser dans son entité propre[459]. »

Le bois serait donc le stade pré-formel des êtres, cette matière première qui demande à être modelée par l'opération de gestation – « gestalt » signifiant justement « forme » en allemand – pour l'un, par celle de menuiserie pour l'autre. Et ce bois dit « utilisable » est celui-là même que travaille Olivier, notre maître menuisier. Olivier accomplit également sa vocation maternelle en façonnant la matière qu'est le bois, afin de lui donner forme, tout comme la gravidité consiste à former l'embryon. Olivier est un homme matriciel : il informe la matière absolue qu'est le bois par son métier de menuisier et, en tant que maître, il forme des jeunes apprentis – qui à leur tour seront capables de travailler la matière. Son geste phorique n'est qu'un avatar de plus de sa vocation maternelle. Il est alors parfaitement naturel que cette procréation dont il s'est fait l'artisan durant tout le film aboutisse à un enfantement au milieu des bois.

La relation père-fils semble ainsi se cristalliser à l'endroit du bois et, de manière plus large, dans la forêt. Si ce lien qui unit l'homme à l'enfant est plus spécifique que la notion de filiation au sens large véhiculée par le motif de l'arbre généalogique, elle n'en demeure pas moins une composante. L'arbre généalogique est un motif constitutif de la notion de filiation. Plus précisément, le bois qui fait sa matière originelle confère à l'homme la dimension procréatrice qui par ailleurs lui fait défaut.

[458] Idem, p. 506.
[459] Robert Harrison, op. cit., p. 55.

Dans un mouvement réciproque, la vocation maternelle de l'homme concrétisée dans son rapport à la matière ligneuse participe de cet immense système qui articule le bois, l'arbre et la forêt à la généalogie – notons au passage que le terme « lignine » qui signifie « l'essence du bois » comporte la même racine que celui de lignée : il se trouve ainsi associé à la notion de généalogie. En outre, sous l'Ancien Régime, le « droit de lignage » correspondait à une autorisation, moyennant paiement, de ramasser du bois dans les forêts.

Afin de mieux saisir ce qui circule du père au fils à travers le bois et, dans une perspective plus vaste, des ascendants aux descendants via l'arbre, revenons une dernière fois à l'échelle céleste. Dans son *Histoire de la quête du ciel*, Christian Heck mentionne des représentations qui articulent les barreaux de l'échelle et les cercles concentriques du tronc de l'arbre, mettant ainsi en tension l'économie circulaire du tronc et celle linéaire de l'échelle[460]. Les cercles concentriques du tronc de l'arbre contiendraient dans leur aspect l'image du cosmos et l'économie du destin de l'humanité. L'essayiste précise les enjeux de cette dialectique :

> « Admirablement exprimé par la ligne mais aussi par le cercle – par la ligne comme déroulement unique, tendu vers sa fin, et par le cercle non comme une répétition en boucle, sans fin, mais comme cercle unique de l'émanation et du retour –, cette théologie bonaventurienne ne peut concevoir une régression à l'infini, ni dans le temps ni dans l'espace. L'échelle est ainsi l'expression d'un retour qui doit abandonner ses propres modes d'être au monde. Mais cette impossibilité sauve l'homme d'un mouvement infini, et par là même jamais satisfait…[461] »

Cette dichotomique linéarité-circularité contient par ailleurs les deux grandes conceptions associées à la notion de généalogie : on peut la considérer comme une échelle avec ses degrés ou comme la coupe d'un arbre avec ses cercles concentriques. Ce qui importe c'est que dans ces deux modélisations de la marche du monde (à l'échelle cosmologique autant

[460] Christian Heck, op.cit., p. 100-101. Mentionnant le *Traité anonyme sur la destinée de l'âme*, Italie (Bologne ?), vers 1200 (Paris Bibl. nat., ms latin, 3236A), folio 89 + folio 90. Ajoutons que cette conception qui reprend la coupe d'un tronc d'arbre est également proposée dans le *Psautier de Robert de Lisle*, Angleterre, vers 1310 (Londres, Brit. Libr., ms Arundel 83 II, folio 123v.).

[461] « Deux illustrations d'un traité sur la nature de l'homme et le destin de l'âme dans la vie future, réalisées vers 1200, proposent une formulation extrêmement originale de l'ascension à travers les sphères célestes dans une association de la cosmologie chrétienne et du néo-platonisme arabe. […] Sur le premier, les espaces représentés se développent en cercles concentriques réguliers, mais l'échelle réduite limite la dimension des personnages. […] Dans le sens de cette montée, la terre, centre du monde, est entourée des cercles des trois autres éléments, eau, air, feu ; puis les sphères célestes sont au nombre de dix (sans doute pour s'harmoniser avec la double série de dix qui vient ensuite), la série des sphères planétaires, selon Ptolémée, étant complétée de façon incohérente. Vient ensuite la nature. Puis l'âme du monde, en quatre gradations, végétale, animale, rationnelle, céleste. Suivent les dix intelligences associées aux neuf chœurs des anges complétés à la base par "l'ordre des Vieillards", terme qui doit renvoyer aux vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Et trois derniers niveaux terminent l'ensemble, qui sert de socle à une figure de Dieu en majesté […] Les cercles successifs forment les échelons de l'ascension. », Christian Heck, op. cit., p. 257.

qu'humaine), les différents échelons ou les différentes strates communiquent. L'auteur de la postface au *Roi des Aulnes* de Michel Tournier postule dans ce sens que : « Le destin se joue à des temps différents, sur plusieurs univers à la fois. Le passé n'est pas derrière, mais sous nos pieds et notre terre est comme la tombe à laquelle il a été confié, et hors de laquelle il doit émerger et ressusciter[462]. » Peut-être le sol de la forêt, constitué d'humus – cette matière organique nourrie de la décomposition des corps de nos ancêtres ici inhumés – participe-t-il de ce système d'échanges qui traverse les temps et les générations.

> « […] si l'histoire occidentale hait les forêts, c'est que, au moins depuis les Grecs et les Romains, nous avons été une civilisation d'adorateurs du ciel, enfants d'un père céleste. Là où la divinité a été identifiée au ciel, ou à la géométrie éternelle des étoiles, ou à l'infinité cosmologique, ou aux cieux, les forêts deviennent profanes, car elles cachent la vue de Dieu[463]. »

La forêt, en effet, est un espace dans lequel le divin – c'est-à-dire le vivant en acte – est lié à la terre et non au ciel, à la matérialité et non à l'immatériel, aux racines, à l'en-deçà et non à l'au-delà, à ce qui nous précède et non à ce qui nous dépasse. Si la cité déboisée est le lieu de l'histoire, la forêt est celui de la préhistoire. Avant que d'être cette « civilisation d'adorateurs du ciel » que mentionne Robert Harrison, nous étions des enfants d'Artémis, fils de la *Dea Silvarum*, cette déesse des forêts avec laquelle les héros des films de notre corpus nous semblent renouer.

Le pignon de pin

> « 12/09/2003 : A la question de savoir si nous avons choisi la profession d'Olivier en référence à la profession du père de Jésus, nous avons répondu qu'il devait y avoir un lien obscur entre le travail du bois et la paternité. L'histoire de Pinocchio témoigne aussi de ce lien obscur[464]. »

Il est un conte qui articule la paternité au travail du bois et dont la finalité semble rejoindre les enjeux qui préoccupent l'œuvre des frères Dardenne quant à l'accomplissement d'un devenir humain. Il s'agit des *Aventures de Pinocchio*, écrit par Carlo Collodi et publié en feuilleton dans les journaux toscans à partir de 1881. Pinocchio est une marionnette façonnée

[462] Philippe de Monès, op. cit. p. 516.
[463] Robert Harrison, op. cit., p. 24.
[464] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 154.

dans une bûche par le vieux menuisier Geppetto. C'est un pantin facétieux, écervelé et paresseux qui aspire toutefois à devenir un vrai petit garçon en s'élevant par l'instruction, l'obéissance et le respect dus à son père.

En cours de route, Pinocchio s'écartera du droit chemin – c'est-à-dire celui qui mène à l'école chaque matin et au foyer chaque soir – pour suivre d'autres enfants polissons au pays des jouets. Dans ce pays de cocagne qui ne connaît ni école, ni maître, Pinocchio s'abêtit tant qu'il finit par se transformer en âne et se fait exploiter par le charretier qui l'avait enlevé quelques temps auparavant pour le conduire dans ce royaume d'apparentes délices enfantines. Cet épisode transcrit le fléau qu'est la déscolarisation des enfants et leur exploitation au travail dans la Toscane de la fin du XIXème siècle, en proie aux crises économiques. Par ailleurs, dans son article intitulé « Pinocchio chez le psy », Jean-Louis Le Run sonde les occurrences archaïques d'un tel récit, il écrit :

> « On trouve ici des échos de représentations imaginaires anciennes et fondatrices, comme par exemple la *Croisade des enfants* […] qui inspira *Le joueur de flûte* de Hamelin. Récemment, Philippe Meirieu soulignait le rôle qu'avait pu jouer cette légende, et les fantasmes qui la sous-tendent, dans l'idée de bâtir l'école comme un lieu qui protège les enfants de toute tentative de séduction et d'exploitation[465]. »

En outre, cette dichotomie entre le pays des jouets et les deux opposés que sont d'une part l'école – que les enfants cherchent à fuir en se réfugiant dans ce pays de cocagne – et d'autre part le travail forcé – qui les rattrape au bout du compte – nous rappelle l'opposition entre principe de plaisir et principe de réalité. Ces deux modalités d'aborder la vie sont également mises en scène dans le *Petit Chaperon Rouge*, un conte avec lequel *Pinocchio* dialogue à plusieurs niveaux, à travers le choix qui s'offre à la fillette d'emprunter le chemin des épingles ou bien celui des aiguilles.

Le point de jonction entre les deux contes qui retient davantage notre attention réside dans le processus de renaissance dont leurs jeunes héros finissent par faire l'objet. Cette renaissance s'accomplit dans les deux cas par une régression qui prend la forme d'une dévoration : le Petit Chaperon rouge est avalé par le loup, Pinocchio par un requin. Ces enfants régressent en repassant par un ventre, milieu matriciel s'il en est, dont ils ressortiront grandis, aguerris.

[465] Jean-Louis Le Run, « Pinocchio chez le psy » *Enfances et Psy*, Eres, 2006/3 n° 32, p. 162.

Toutefois, si la fillette au petit chaperon rouge est dévorée par le loup avec sa grand-mère, Pinocchio l'est avec son papa. En substituant une figure paternelle à une figure maternelle, le conte propose une inversion qui nous semble féconde dans la mesure où elle fait entrer en relation paternité et gestation. Par ailleurs, Pinocchio et Geppetto se trouvent avalés par une créature mâle et c'est dans un ventre masculin qu'ils connaîtront leur reformation[466]. Une autre inversion opère lors de cette étape régressive : Pinocchio en ressortira dans le rôle de celui qui prend soin de son vieux père. Il l'allaite et le promène en carriole : le rapport parent-enfant se trouve ainsi renversé.

Si, dans la version des frères Grimm du *Petit Chaperon rouge*, la délivrance était assurée par un tiers – en la personne du chasseur qui ouvrait le ventre du loup pour en sortir la fillette et sa mère-grand – dans *Pinocchio*, nul n'intervient pour délivrer le petit garçon et son père du ventre de la bête : Pinocchio sort lui-même avec Geppetto sur son dos. Il renoue ici avec le récit relevant de la tradition orale du *Petit Chaperon rouge* dans lequel, ainsi que nous l'avons étudié lors de notre premier chapitre, la fillette se délivre seule de l'emprise du loup. A cet endroit, l'œuvre de Collodi semble mêler la version écrite du *Petit Chaperon rouge* et son avatar ancestral dans la mesure où Pinocchio se délivre sans aide du ventre du requin et libère par la même occasion son père.

En outre, la toute première version des *Aventures de Pinocchio*, beaucoup plus courte que celle que nous connaissons, s'achevait, bien avant l'épisode du requin, par la mise à mort du petit pantin. Cette fin sans concession en faisait un récit d'avertissement, à l'instar de la version du *Petit Chaperon rouge* de Charles Perrault qui se terminait par la dévoration de la fillette. La délivrance de l'un et l'autre des jeunes héros transforme ces récits d'avertissement en récits de réparation.

Dans le roman de Collodi, la réparation s'assortit d'une élévation puisque l'enfant fera pour son père l'œuvre d'une sage-femme : il l'accouchera. En accouchant son père, Pinocchio accomplit un geste que personne n'a jamais fait pour lui, puisqu'il n'est pas né d'une matrice mais fut taillé dans un bout de bois. Ce geste de délivrance entre en écho avec la délivrance mise en scène par les frères Dardenne dans *Rosetta*, lorsque la jeune fille aide Riquet à sortir de l'étang : elle fait pour lui ce que sa mère n'a pas fait pour elle. Par ailleurs, Rosetta connaît

[466] « Cette réconciliation se fait par l'entremise d'un avalement et d'une figure énorme : le requin transformé en baleine dans les traductions ultérieures […] Un requin/baleine donc : le double mot indique assez son ambiguïté. Le mot requin évoque plutôt une figure masculine, mais, en l'apercevant, le pantin crie « maman ! », sans doute comme on appelle à l'aide ; peut-être est-ce aussi une façon de désigner la régression. » Idem, p. 166.

également à l'issue de son parcours une régression proche de la mort. Nous avons fait entrer ce processus ontogénétique en écho avec celui à l'œuvre dans le *Petit Chaperon rouge*, or, s'accompagnant d'une élévation, la renaissance que connaît Rosetta peut aussi résonner avec celle de Pinocchio. De plus, au cours de sa renaissance, Pinocchio se fait en quelques sortes le père de son père, et nous avons vu que Rosetta, à de nombreuses reprises dans le film, agit comme une mère pour sa propre mère.

Revenons à la relation père-fils telle qu'elle s'organise à travers l'acte de dévoration. Pour ce faire, Jean-Louis Le Run, propose une plongée dans les récits ancestraux :

> « […] pour comprendre cet avalement, osons un parallèle avec l'avalement par Kronos de ses propres enfants dans la théogonie d'Hésiode, dont nous avons pu ailleurs, après d'autres, souligner la valeur paternalisante. Le montage de cet avalement choisi par Collodi est un peu différent, cependant gageons qu'il renvoie à la même signification : fonder une identification paternelle à travers un séjour dans ce qui précédemment guettait à l'extérieur. Ne pas être avalé par le père (c'est-à-dire être manipulé comme un pantin) mais avec le père. Aller chercher le père au fond de la mère. Comment ne pas songer, là encore, à la mythologie grecque : pour le sortir de la gueule du monstre et rejoindre la terre ferme, Pinocchio, tel Enée secourant Anchise dans *L'Enéide*, portera son vieux père sur son dos. C'est que cet avalement et son issue heureuse, outre les retrouvailles de Pinocchio et de Gepetto, signent la transformation de la personnalité du pantin, désormais bon fils, et l'inversion du rapport père/fils : Pinocchio, repenti, fournit un dur labeur pour soigner son pauvre père affaibli. Il le nourrit de lait et le promène en poussette ![467] »

Le psychiatre propose deux avatars archaïques à l'épisode de la dévoration/délivrance mise en récit par Carlo Collodi : Kronos pour l'avalement et, pour la libération, Enée portant son père sur son dos. Ces derniers forment une figure phorique qui inverse les rôles des deux pôles du porte-enfant tel que conceptualisé par Michel Tournier et son exégète avec *Le Roi des Aulnes* : un homme accomplissant sa vocation maternelle en portant un enfant sur ses épaules.

Intéressons-nous pour le moment au mythe de Kronos, père dévorateur qui engloutit tous ses enfants divins à l'exception d'un seul : Zeus. Or, s'il épargne ce fils, Kronos menace d'en dévorer les nourrices, empêchant ainsi à l'enfant tout accès à la nourriture et aux soins nécessaires à sa croissance. Afin de les protéger de ce sort et d'assurer sa propre survie, Zeus change ses nourrices en constellations : la Grande Ourse et la Petite Ourse, figures célestes mais néanmoins intrinsèquement liées à la terre par l'animal sylvestre qu'elles ont pour totem. Dans

[467] Idem, p. 167.

leur élévation, ces constellations conservent un lien avec le monde terrestre dans lequel elles accomplissent la mission au nom de laquelle elles ont précisément été métamorphosées.

Ce pont entre le monde terrestre et la sphère céleste est jeté pour échapper à une dévoration. Il existe, dans les cultures primitives d'Amérique latine, des pratiques articulant également sphères terrestres et célestes, mondes visibles et invisibles, le tout conjugué à une menace d'avalement. Nous pouvons citer, entre autres, un rite chamanique consistant à ingérer l'Ayahasca, une plante hallucinogène provoquant, pour grand nombre de ceux qui l'absorbent, la vision d'un gigantesque serpent menaçant de les dévorer[468]. Cette figure de serpent dévorant trouve une autre de ses déclinaisons dans la culture occidentale à travers la créature chimérique désignée sous le nom de vouivre : dragon bipède, serpent ailé ou sirène serpentine, selon ses multiples apparitions. Créature mythologique multiséculaire, la vouivre, ressaisie par le XIIème siècle chrétien, orne les piédestaux des statues de la tradition romane : c'est la créature maléfique que terrassent les saints. Elle est l'archétype païen du Léviathan de l'ancien Testament. Ce monstre marin relevant à la fois du serpent, du dragon et du crocodile symbolise le chaos.

Dans les représentations du Jugement dernier selon la Renaissance italienne, le Léviathan cueille les pécheurs dans sa gueule démesurée. Dans les gravures du XIIème siècle, le Léviathan, situé au bas de l'échelle céleste, attend les pécheurs qui ont dégringolé les échelons. A propos de l'iconographie de l'échelle céleste, Christian Heck, se référant à la *Règle de Saint Benoît* puis à Rupert de Deutz*,* écrit :

> « L'hameçon situé à son extrémité traverse les naseaux d'une des trois têtes du monstre situé plus bas. La bête avale, de la plus grosse de ses têtes, la partie inférieure de l'échelle. […] L'hameçon permet d'identifier la bête comme le démon, le Léviathan de Job 40, 20 […]. Le Léviathan est aussi évoqué par Rupert […] le *Livre des divins offices,* décrit la généalogie du Christ comme une échelle, dont le degré le plus haut est Joseph, assimilée à l'échelle de Jacob, évocation suivie par la description du Léviathan dévoreur d'âmes mais qui est pris par l'appât situé au bout de cette lignée[469]. »

L'avalement par la bête est le sort qui attend ceux qui ont emprunté la voie descendante, celle du péché, plutôt que la voie ascendante, celle de l'élévation vertueuse. Christian Heck précise au sujet de ces deux voies : « il y a une voie qui monte et une voie qui descend, une voie

[468] Voir Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Bibliothèque Historique Payot, Paris, 1983.
[469] Christian Heck, *L'Echelle céleste : Une histoire de la quête du ciel*, Flammarion, Paris, 1999, p. 85.

de la vérité et une voie du mensonge, mais elles ne forment qu'une voie[470]. » Pinocchio, dont le plus marquant des défauts, outre la paresse et la désobéissance, est la tendance à mentir (fâcheuse manie qui lui fait pousser le nez), serait-il dévoré par le monstre marin au même titre que les pécheurs qui ont suivi la voie du mensonge ? Par ailleurs, cette alternative entre deux voies, la bonne et la mauvaise, celle de la vertu et celle du péché, nous rappelle une fois de plus la dichotomie entre le chemin des épingles et le chemin des aiguilles du *Petit Chaperon rouge* qui peut s'appliquer au choix laissé à Pinocchio de retourner dans son foyer au sortir de l'école ou de suivre son ami au pays des jouets. Le pantin écervelé choisit la voie de la facilité et des plaisirs immédiats et se retrouve, quelques péripéties plus loin, avalé par la bête. Et c'est précisément en se délivrant de cette bête que Pinocchio accomplira son premier acte ascensionnel. Le monstre marin est à la fois le degré le plus bas de la déchéance et le premier échelon vers l'élévation.

Cette voie qui va du péché à la vertu est matérialisée dans la tradition médiévale par une échelle. Celle-ci s'enracine dans la gueule du Léviathan et s'élève jusqu'à Joseph, le charpentier, père adoptif de l'enfant Jésus. Ainsi, l'épisode du requin chez Carlo Collodi apparaît comme une reformulation de ce motif iconographique puisque cette épreuve consiste pour Pinocchio à sortir du ventre de la bête, non pas tant pour retrouver son père car il l'a déjà rejoint dans l'estomac du monstre, mais pour pouvoir désormais ne plus quitter ce père. Rappelons qu'à l'instar de Joseph le charpentier, Geppetto est un père adoptif et que son métier réside dans le travail le bois : il est menuisier.

Dans son essai intitulé *Le secret de Pinocchio,* Jean Perrot, remontant la piste des avatars du conte de Collodi, avait vu dans l'épisode de l'avalement par le monstre marin « le déploiement textuel des virtualités d'une [des] images » que le caricaturiste Jean-Jacques Granville a réalisées pour accompagner les textes de Taxile Delord dans le livre illustré *Un autre monde*[471]. Il semblerait que Carlo Collodi ait puisé dans des sources ancestrales l'imaginaire visuel de l'épreuve initiatique que traverse son petit héros de bois. Jean Perrot a pointé ce travail à l'œuvre dans l'écriture du romancier toscan, mais il le réduit à ces avatars du XIXème siècle :

> « […] c'est le texte illustré même de Collodi qui, par un retournement, devient fondateur et qui met quelques œuvres du XIXème siècle en perspective pour leur conférer une valeur nouvelle. […] Il tire d'un "sommeil dogmatique" une lignée dont nous n'avons pas fini de surprendre les ramifications et le

[470] Idem, p. 79.
[471] Jean-Jacques Granville et Taxile Delord, *Un autre monde*, Henri Fournier, Paris, 1844.

> marcottage. Il projette sur elle la fécondité de son anachronisme. Ainsi le retour de ces œuvres oubliées par la conscience critique autre que celle des spécialistes, résulte-t-il d'un travail d'exégèse tenu aux croisements d'une démarche en "zigzag"…[472] »

Les sources ancestrales qui irriguent l'œuvre de Carlo Collodi selon la thèse de Jean Perrot entrent en écho avec les strates de récits ancestraux qui densifient la filmographie des frères Dardenne. De plus, le travail d'exégèse mentionné par le professeur de littérature comparée accomplit notre vocation à retrouver les chemins souterrains des motifs à l'œuvre dans films de notre corpus.

C'est à ce point de notre réflexion que nous pouvons revenir au *Fils*, le film à propos duquel Luc Dardenne évoque « le lien obscur entre le travail du bois et la paternité[473] », se référant à la fois à Joseph le charpentier et à Geppetto le menuisier. Le personnage de Geppetto présente toutefois une implication encore plus grande que celle de Joseph dans sa paternité, il n'est pas uniquement celui qui élève son enfant, il en est également l'auteur. La vocation paternelle de l'homme peut s'accomplir suivant deux modalités : celle d'élever un enfant ou celle de le mettre au monde. A défaut d'être le géniteur de Pinocchio, Geppetto est celui qui lui a donné forme. Il se présente ainsi comme une projection de la qualité d'auteur de Carlo Collodi face à son roman. C'est à ce sujet que Jean Perrot tisse un lien entre le dogme de l'Immaculée Conception et l'acte de création artistique[474].

Nous pouvons rappeler à ce stade de notre développement, en regard de l'Immaculée Conception, les vierges-mères nourricières peuplant les forêts que *Le Silence de Lorna* semblait invoquer en offrant refuge à son héroïne dans les bois pour lui permettre d'échapper à la mainmise de ses souteneurs. Parmi ces créatures, nous retrouvons les deux nourrices de Zeus transformées en constellations. Nous avons noté qu'appartenant à la fois à la sphère céleste (ce sont des astres) et au monde terrestre (elles se rapportent à l'ourse, créature sylvestre), elles assurent, outre la croissance de Zeus, un pont entre la terre et le ciel. Elles endossent ainsi la fonction de l'échelle des vertus qui est de relier le monde des hommes au monde divin.

---

[472] Jean Perrot, *Le Secret de Pinocchio : George Sand et Carlo Collodi*, In Press, Paris, 2003, p. 97.
[473] Luc Dardenne, op. cit., p. 154.
[474] « L'identification de la ville [Florence] à la femme, mère et vierge, s'inscrit dans le mythe chrétien qui encourage les artistes célibataires à pousser jusqu'au paradoxe l'acte de la création, considérée comme la forme laïque de la démarche monacale. La profession des Lettres […] trouve sa légitimité dans cet appel au mythe de l'Immaculée Conception incarnée par les lieux. Un mythe qui permet de préserver dans sa pureté l'image de la mère et de lui assurer une descendance exceptionnelle. Un mythe auquel sacrifie Collodi en créant Pinocchio. », Jean Perrot, op.cit., p.105.

Emparons-nous de ce motif de l'échelle pour renouer avec l'étude de la vocation maternelle de l'homme dans *Le Fils*. C'est à la fois sur une échelle et dans les bois qu'Olivier semble endosser les deux modalités d'être parent : celui qui élève sur l'échelle d'une part, celui qui met au monde d'autre part lorsqu'il reproduit un simulacre d'accouchement après avoir tenté d'étrangler Francis dans la forêt.

Chez Carlo Collodi, ces deux modalités s'articulent l'une à l'autre dans l'épisode de la sortie du ventre du requin : d'un même mouvement Pinocchio revient au monde et délivre son père en le portant sur son dos. Collodi nous propose au cours de cette renaissance, une composition phorique. Or, les termes du porte-enfant, tels que nous les avons vu prendre forme depuis le christophore jusqu'au *Roi des Aulnes,* puis être rejoués dans la séquence de l'échelle chez les frères Dardenne, se trouvent inversés : c'est le fils qui porte le père.

Il semblerait qu'au cours de cette seconde naissance Pinocchio parachève le lien père-fils : il faut autant un père pour faire un fils qu'un fils pour faire un père. A ce titre, Jean-Louis Le Run note que : « c'est à l'issue de ses démêlés avec tous ces avatars paternels, et seulement quand il retrouve son "père", que Pinocchio peut enfin devenir un "vrai petit garçon"[475]. » Cette renaissance transforme le pantin de bois qu'était Pinocchio en véritable petit garçon de chair et de sang en même temps qu'il fait passer Geppetto d'auteur à véritable père. Nous pouvons voir un procédé d'humanisation similaire à l'œuvre dans la séquence finale du *Fils* : en (re)mettant au monde Francis, Olivier lui donne une seconde chance (ne plus être un enfant qui a tué un autre enfant mais renaître pour accomplir son devenir humain), alors même qu'il se place non plus dans sa position de tuteur mais dans celle de procréateur.

Enfin, il faut à Pinocchio acquérir des qualités dont il était jusqu'alors dépourvu pour être à même de se délivrer bravement et intelligemment du ventre de la bête avec son père. Jean Perrot voit l'épisode de régression dans cette matrice comme une métaphore du passage obligé par l'école auquel le pantin avait tenté de se soustraire en suivant son paresseux ami au pays des plaisirs immédiats, ce qui l'a conduit, à force d'abêtissement et d'ignorance, au travail forcé dans la peau d'un petit âne. A ce sujet, l'essayiste écrit :

> « En contrepoint du poussin qui s'envolait en sortant de son œuf pour ne pas être gobé, le burratino a été saisi à son tour, victime de l'avalement du requin. Au fond de ce monstre, il a eu l'impression d'être "tombé la tête la première dans un encrier". Il a connu par-là, symboliquement et dans le déplacement de l'esthétique baroque, l'obscurité de celui qui doit plier son être aux règles de l'élévation intellectuelle et affective (par l'intermédiaire aussi de l'obligation

[475] Jean-Louis Le Run, « Pinocchio chez le psy », art. cit., p. 166.

> scolaire), avant d'accéder à la vie morale. Du blanc de l'œuf au noir de l'encre, expression des deux pôles de la nature et de la culture, les images traduisent les limites et les contraintes qui balisent l'initiation du héros, avant sa renaissance dans le monde de l'écriture et des signes régis par l'arbitraire des conventions et de la loi morale. Avec l'avalement rituel et la renaissance dans le ventre du Requin-Baleine, Pinocchio est dès lors prêt à assumer les exigences d'une vie affective authentique[476]. »

Rappelons en effet que l'œuvre de Collodi s'inscrit dans un mouvement qui prône l'instruction des enfants comme seul moyen valable afin de leur épargner l'exploitation, l'humiliation et la misère. En passant, symboliquement, par l'école, Pinocchio acquiert des qualités morales qui lui permettent de sortir de l'obscurantisme, de s'élever moralement. Sa transformation en vrai petit garçon n'est que l'actualisation de son humanisation. En cela, Pinocchio accomplit un cheminement analogue à celui des jeunes protagonistes mis en scène dans la filmographie des frères Dardenne qui accèdent à l'issu de leur parcours initiatique à un degré plus élevé d'humanité.

Si nous étendons le jeu d'échos entre le conte de Carlo Collodi et l'œuvre des frères Dardenne, un autre épisode des *Aventures de Pinocchio* retient notre attention tant il met en scène un geste commun à plusieurs des jeunes héros de notre corpus. Au chapitre dix-huit, le petit pantin sème ses pièces dans le champ dit « des Miracles », de même que Rosetta, Igor et Lorna présentent la manie d'enterrer leur argent. Pinocchio sème ses pièces, espérant qu'elles se multiplieront dans le sol fertile, pousseront et donneront leurs fruits, car ce qui est dans la terre prolifère. Par ce geste, le petit pantin semble mettre en acte l'étymologie de son prénom. En effet, Pinocchio signifie « pignon de pin » : l'arbre en puissance, le germe voué à croître et se déployer, le petit noyau qui contient en lui-même une forêt tout entière !

Le pignon de pin et ses potentialités évoquent le mode opératoire des motifs qui constituent l'objet de notre étude : un petit élément de composition, relevant de l'atome et propice à déploiements et proliférations. Ce pignon de pin résonne également avec le pépin de pomme mobilisé par le philosophe Pierre-Maxime Schuhl dans *Le merveilleux, la pensée et l'action* : « Dans un seul pépin de pomme, il y aurait des pommiers, des pommes, et des semences de pommiers pour des siècles infinis ou presque infinis[477]. » Si nous rapportons la marche du pépin de pomme à celle du pignon de pin dans le conte de Collodi, nous pouvons proposer une variante selon laquelle, *dans un homme, il y aurait des pères, des fils, et des*

[476] Jean Perrot, op. cit., p. 211-212.
[477] Pierre-Maxime Schuhl, *Le merveilleux, la pensée et l'action,* Flammarion, 1952, p. 72.

semences de petits d'hommes pour des siècles infinis. Telle est, nous semble-t-il, l'accomplissement à l'œuvre entre Geppetto et sa marionnette.

La relation qui unit Geppetto à Pinocchio se situe à la croisée de l'enfantement, de la création artistique et de la croissance des graines dans le sol fertile. Enfin, *Les Aventures de Pinocchio* constitue une œuvre qui accomplit la vocation maternelle de l'homme : à la fois père, auteur et cultivateur (ici, le terme de culture peut s'entendre selon son acception liée au travail de la terre comme selon celle liée à l'élévation intellectuelle). Tout comme dans *La Légende dorée*, le poème de Goethe et le roman de Michel Tournier, dans le conte de Collodi, tout se joue entre hommes. Jean Perrot insiste sur ce point lorsqu'il écrit : : « alors qu'il a été conçu par un homme, Pinocchio accouche le Requin [être masculin par excellence] de son propre père[478]. »

Le Fils des frères Dardenne s'inscrit dans cette lignée de récits qui articulent la paternité à l'autorité créatrice, qui engagent par la renaissance l'occasion de tisser un lien ontologique entre père et fils et qui substitue à la gestation (suivant laquelle la mère porte son enfant dans son ventre) l'élévation réalisée par l'homme portant un enfant sur son dos.

[478] Jean Perrot, op. cit., p. 211.

Chapitre 6 : cristallisation

Le fétiche

> « Narrativement et visuellement, ces deux "couples" sont liés par un objet qui symbolise leur relation.
>
> Avec le père, c'est une bague, une chevalière. […]
>
> Avec Assita, c'est une statuette africaine qui va montrer l'évolution de leurs relations. Igor la voit par hasard quand il épie la jeune femme à travers une fente dans la cloison. La fois suivante, il lui posera une question sur ce fétiche. Dans leur fuite, quand la statue sera décapitée, elle lui interdira de la toucher lorsqu'il essaie d'en ramasser les morceaux. Enfin, quand la méfiance sera devenue confiance, il aura l'autorisation de la toucher pour la réparer[479]. »

A l'issu de ces analyses, nous pouvons revenir de plus près sur un des « objets signifiants » évoqués en introduction. Il s'agit de la statuette de *La Promesse* apportée par Assita dans ses bagages. Fortement attachée à la culture de son pays, cette statue apparaît presque dans chaque séquence mettant en scène la jeune femme, comme un petit bout de sa terre natale voué à la protéger dans son exil. Cette statuette relève de la fonction de fétiche et se trouve, dans le film, articulée à d'autres pratiques magico-religieuses telles que l'onction d'un baume apotropaïque appliquée sur le bébé, la prescription d'une décoction thaumaturge ou encore une lecture oraculaire dans les viscères d'un poulet.

A première vue, cette statuette s'offre comme un condensé du système de croyances et de valeurs propre à cette femme tout juste arrivée d'Afrique ; elle éveille chez Igor une fascination (faite d'attraction, de respect et de crainte mêlés) à l'image de celle qu'exerce sur lui Assita. Plus que d'apparaître comme une sorte de déplacement métonymique de l'exotisme qu'incarne Assita et de sa puissance magnétique, cette statuette, ainsi que le souligne Jacqueline Aubenas, se trouve prise au cœur des rapports entre Igor et la jeune femme.

Par ailleurs, et à l'échelle globale de notre étude, ainsi chargé de valeurs qui outrepassent sa simple dimension d'objet matériel, le fétiche se présente comme un parangon des motifs qui ont retenu notre attention. En effet, il est investi de significations liées à sa culture (qu'il affiche frontalement – en cela, il fait peut-être écart par rapport aux objets signifiants que nous avons relevés jusqu'ici) et, en outre, il organise des rapports interpersonnels – allant au-delà des

[479] Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, Bruxelles, 2008, p. 114.

individus se rattachant à une même communauté et partageant un système commun de significations.

Le fétiche apparaît pour la première fois à l'image lorsque Igor épie Assita qui, à peine arrivée d'Afrique, s'installe dans le logement que lui loue Roger. Igor, depuis la remise où sont entreposées des bombonnes de gaz, espionne la jeune femme à travers une brèche dans le mur. La caméra, en vue subjective, suit le corps d'Assita, relayant ainsi le regard d'Igor. Elle laisse toutefois la femme sortir du champ pour se stabiliser sur le fétiche, dans un plan fixe (fig. 124.). D'emblée, l'attention est pointée sur le fétiche, d'une part car il retient l'intérêt d'Igor et excite sa curiosité, mais peut-être, d'autre part, car il demande qu'on s'attarde sur son cas. En effet, si l'on prend quelque distance par rapport au film et que l'on inscrit le fétiche dans un ensemble plus vaste, à l'échelle de la filmographie des frères Dardenne, il est exceptionnel de voir mobilisé un objet qui avance dans son être même sa dimension symbolique et cultuelle – nous y reviendrons. En outre, les signes attachés à des cultures exogènes sont très rares dans leur champ de représentation.

Le fétiche apparaît une deuxième fois lorsqu'Igor vient remettre à Hamidou son passeport et son ticket de logement. Le jeune adolescent entre dans la pièce où Hamidou et Assita frictionnent le dos de leur bébé afin de le protéger des mauvais esprits qui pourraient hanter le nouvel habitat de l'enfant (fig. 125.). Lorsqu'Igor pose sur la commode les papiers qu'il était venu apporter, la caméra fait le point sur le fétiche qui trône sur le meuble (fig. 126.), insistant une nouvelle fois sur la présence de cet objet dans le plan. Nous remarquons par ailleurs dans cette scène qu'un écho de formes, de couleurs et de proportions semble à l'œuvre entre le fétiche et le corps du bébé.

Une troisième occurrence du fétiche survient lorsqu'Igor rend visite à Assita, après la mort d'Hamidou. Le fétiche, toujours sur la commode, est visible dans le champ dès l'entrée du jeune garçon. La caméra effectue alors un panoramique qui part d'Igor pour arriver à Assita, puis qui va d'Assita au fétiche, que la jeune femme regarde. La caméra poursuit son mouvement en revenant sur Assita qui lève les yeux du fétiche pour désormais regarder Igor, la caméra suit alors son regard ; elle effectue enfin un dernier mouvement d'Igor vers Assita. En panotant ainsi, la caméra dessine une triangulation entre les deux personnages et le fétiche. Le regard d'Assita semble tisser un lien entre le fétiche et Igor.

Arrêtons-nous sur cette relation que souligne le mouvement de caméra, relayant les regards mais surtout paraissant médiatisée par la présence du fétiche. Dans la citation placée en exergue, Jacqueline Aubenas articule le fétiche à la chevalière dans la mesure où, note-t-elle, ces objets « symbolisent » les relations qui se nouent et se déplient entre les personnages. Il se trouve en effet que les fétiches africains, comme les chevalières lorsqu'elles sont mobilisées telles que dans le film à la manière d'alliances allant par paire, sont des marqueurs de liens sociaux. Cependant, l'investissement relationnel à l'œuvre dans le fétiche dépasse considérablement celui en jeu dans les anneaux. En effet, là où les anneaux sont le signe d'une union qui les précède, qui existe indépendamment d'eux, le fétiche est producteur de liens tout autant qu'il en est le fruit. « Les rapports sociaux se sont condensés en un objet […] autonome[480] », écrit l'anthropologue Jean-Paul Colleyn à propos des fétiches dans son article « Objets forts et rapports sociaux ». Il précise dans un autre article, « L'alliance, le dieu, l'objet », que le fétiche : « […] ne concerne pas le rapport d'un individu à un objet ou à un être-objet, mais celui des hommes entre eux[481]. »

Les fétiches sont le fruit d'une activité humaine. Le terme même dérive du mot *factiosus* qui désigne un objet fabriqué[482]. L'activité humaine à la racine de leur confection participe des forces à l'œuvre dans l'objet. Cette fabrication en soi est le produit de l'entente des hommes pour ce qui relève du choix, de l'extraction et du modelage des matériaux qui les constituent. A ce sujet, Jean-Paul Colleyn remarque que « les effets d'une forme d'activité sociale sont attribués non aux hommes mais à la chose, au produit de leur activité[483]. » Par ailleurs, l'existence du fétiche, justifiée par les croyances qui lui sont associées et les puissances qu'on lui attribue, atteste le partage, par un groupe d'individus, d'un système de valeurs qui fait sens pour eux et qui organise leur vie en communauté. En cela, le fétiche est opérateur de liens sociaux, tout autant qu'il en est le fruit. Il est aussi le signe de croyances partagées en même temps qu'il occulte la communauté des hommes à l'origine de sa conception. En effet, par son être même, le fétiche manifeste l'existence de croyances communes à un ensemble d'individus. Toutefois, cet investissement magico-religieux est si fort qu'il tend à autonomiser l'objet et à faire oublier qu'il a fallu, à l'origine, que des hommes s'entendent pour lui donner naissance. Jean-Paul Colleyn écrit à ce sujet que le fétiche « n'apparaît comme une réalité indépendante

[480] Jean-Paul Colleyn, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des *Yapere* Minyanka », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [En ligne], 8 | 1987, mis en ligne le 07 octobre 2013, p. 246.
[481] Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, n° 170 / 2004, p. 62.
[482] Jean-Paul Colleyn, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des *Yapere* Minyanka », art. cit., p. 224.
[483] Idem, p. 246.

qu'en faisant oublier les rapports sociaux qui le créent. Dans le langage de Marx, on dirait que le rapport humain est "mythifié" sous une forme "réifiée"[484]. » et il précise :

> « Par "réification de rapports sociaux", il faut comprendre qu'un objet joue le rôle d'opérateur logique de la constitution de ces rapports. L'objet ne vient pas en un second temps remplir une fonction de masque pour un rapport social qui lui préexisterait. Ce qui est occulté par l'objet, miraculeux, c'est la nature sociale des relations qui lui donnent sens[485]. »

Le recourt par l'anthropologue à la pensée de Karl Marx nous intéresse dans la mesure où il se saisit de la notion de fétiche dans une conception qui a permis au philosophe du Capital de penser la relation qui unit les hommes à l'argent. Ceci nous offre la possibilité de mettre le fétiche mobilisé dans *La Promesse* en perspective avec un autre motif, beaucoup plus prégnant dans l'œuvre des frères Dardenne en général et dans ce film en particulier : l'argent. En effet, à l'intérieur du système dans lequel évolue Igor, c'est avant tout l'argent, passant de main en main, qui tisse les relations entre les individus. Or, l'argent, plus précisément la monnaie, est l'opérateur de conventions arbitraires qui lui accordent une valeur qui dépasse sa simple matérialité. L'argent justifie son existence par les échanges qu'il rend possibles entre les individus. Marx s'est emparé de la notion de fétiche pour penser les tenants et les aboutissants des rapports sociaux tissés par la monnaie ; il définit le fétichisme comme l'investissement des rapports sociaux dans des objets concrets. Jean-Paul Colleyn met en lumière l'analogie établie par Marx en ces termes :

> « Si, après avoir découvert la théorie de la valeur, Marx s'est servi de la métaphore du fétiche religieux pour caractériser la marchandise, c'est que dans un cas comme dans l'autre, les rapports sociaux impliquent la création d'un objet qui, bien qu'étant l'œuvre des hommes, leur échappe et les domine[486]. »

La présence du fétiche dans *La Promesse* semble s'offrir comme un contrepoint de cette monnaie qui envahit également le champ filmique, de cet argent qui régit les relations entre les personnages et de la valeur marchande à laquelle Roger, le père d'Igor, réduit les hommes qu'il embauche. Rappelons que Roger exploite les émigrés clandestins, il trafique et prospère sur le déplacement et l'usage de leur corps, il a également l'intention de vendre Assita à un proxénète pour s'en débarrasser tout en tirant un bénéfice financier de son éviction. Mis en exergue de ce système, le fétiche, tout en relevant d'investissements et d'enjeux similaires dans la mesure où

[484] Idem. Ici, l'auteur se réfère à Karl Marx, *Le Capital, Livre IV. Théories sur la plus-value*, T.III, Paris, Editions Sociales, 1976, p. 344.
[485] Jean-Paul Colleyn, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des *Yapere* Minyanka », art. cit., p. 250.
[486] Idem, p. 244-245.

il se présente lui-même comme une réification des rapports sociaux, réinjecte une dimension sacrée dans le petit monde au sein duquel Igor évolue.

Le fétiche peut alors apparaître comme un opérateur de liaisons entre Igor et Assita. Ces liaisons viennent contrebalancer le lien qui unit le garçon à son père. Cette nouvelle union en concurrence avec l'union père-fils se donne à voir à l'écran lors de la quatrième occurrence du fétiche. Au cours de cette séquence regroupant Igor et Assita, cette dernière étripe un poulet afin de lire dans ses entrailles : elle cherche à apprendre ainsi où son mari se trouve. Lorsque Roger fait irruption, un plan relie les trois personnages dans le champ (fig. 127.) : le dos de Roger obstrue toute la moitié droite du cadre ; dans la partie gauche, le fétiche fait comme un trait d'union entre Igor (de profil) et Assita (de face). Plus que la cristallisation de tout ce qui sépare Igor et Assita – la différence de culture mais surtout le silence autour de la mort d'Hamidou – le fétiche ainsi disposé semble marquer le lien possible entre les deux personnages. Igor, intrigué par la statuette tout comme il l'est par Assita, manifeste un intérêt pour l'altérité dont la femme et l'objet sont tous deux porteurs. Cet attrait pour l'Autre, pour l'Ailleurs, s'offre alors comme une possibilité pour Igor de s'affranchir de l'emprise totale de son père. Si le fétiche articule des liens sociaux, des relations entre membres d'une société qui partagent les mêmes croyances qui lui sont attribuées, ici, il déploie une puissance encore plus grande. En effet, Igor ne fait pas partie de la communauté de croyances qui lient Assita au fétiche et pourtant, l'objet sacré semble capable d'effectuer une action sur le jeune homme. En lui permettant de tisser un lien qui s'apparente à une ouverture à autrui, le fétiche affaiblit le lien délétère qui soumet Igor à son père.

Lorsque le fétiche réapparaît plus tard dans le champ, Igor a choisi son camp : il n'a pas encore rompu le pacte de silence autour de la mort d'Hamidou qui marquait sa soumission absolue à son père mais il a toutefois désobéi à celui-ci en révélant à Assita son intention de la prostituer. Il veut désormais aider la jeune femme à quitter le pays car, le croit-elle, son époux les attend, elle et leur bébé, en Allemagne. Mais Assita le rejette. Seule, elle se fait agresser sous un pont par deux vandales à moto. Ils roulent sur le sac où se trouve le fétiche et cassent la statuette en deux : la tête est séparée du corps. C'est alors que le jeu d'écho que nous avions pu remarquer entre la statuette et le bébé dans la séquence de l'onction protectrice prend une dimension non plus seulement visuelle mais semble relever d'un rapport effectif. Dès lors que le fétiche est brisé, le bébé tombe malade. Il est fiévreux, les bains ne suffisent pas à faire baisser sa température. Assita finit par l'emmener chez un marabout qui identifie la source des maux dont souffre le petit dans une rupture généalogique.

Le fétiche revient une dernière fois dans le film, lorsqu'Assita accepte enfin la présence et l'assistance d'Igor. Le jeune garçon emmène la femme et son bébé se cacher dans le garage où il était placé en apprentissage au début du film. Il entend profiter de la mise à disposition d'outils pour réparer le fétiche. Dans l'atelier, Igor commence à forer un trou dans la tête de la statuette puis il y plante une cheville, probablement pour y insérer une tige qui lui permettra de visser la tête au corps (fig. 128.). Mais Igor est interrompu par l'irruption de Roger. Les deux morceaux du fétiche ne seront jamais recollés. Cette fracture irréductible résonne alors avec le caractère définitif de la scission dans la relation père/fils telle que l'entérine Igor à l'instant même mais également avec les autres cassures irrémédiables en jeu dans le film : le déracinement d'Assita, la mort d'Hamidou, le bébé qui grandira loin de la terre de ses ancêtres et sans père.

Toutefois, et bien que brisé, le fétiche a assuré son opération de lien et a permis à Igor de se tourner vers d'autres valeurs que celles transmises par son père. Au sujet de la transmission en jeu dans les croyances et les pratiques attachées aux fétiches, la spécialiste d'art africain Sarah Brett-Smith précise que « ce que l'on acquiert, c'est moins une chose qu'une capacité reproductive[487] ». Le fétiche est effectivement lié de manière intrinsèque à la transmission et à la reproduction. A la transmission d'une part, car c'est de génération en génération que se perpétuent les savoirs nécessaires à sa fabrication. A la reproduction d'autre part, selon deux acceptions du terme : reproduction des gestes et reproduction sexuelle. Les fétiches sont mobilisés pour leurs facultés propices à la fertilité et à la fécondité. Leur pouvoir est également conditionné par des gestes rituels attachés autant à leur fabrication qu'aux incantations destinées à libérer leur puissance active.

Les rituels attachés aux fétiches s'inscrivent dans un ensemble de rites collectifs qui visent à réactiver et honorer le lien avec les ancêtres. La reproduction des gestes rituels se trouve alors corrélée à des préoccupations généalogiques. Outre ces gestes, c'est la matière dans laquelle est façonné le fétiche qui tend à le raccorder aux ancêtres. Le bois occupe une place prépondérante dans leur confection. En Afrique de l'Ouest, le culte des fétiches s'articule à la géomancie qui se saisit des arbres, du bois, comme matière active pour les remèdes. En effet, la forêt sacrée est considérée comme le « vestibule des ancêtres[488] », ce qui explique « la fabrication d'amalgames actifs reposant sur une "science des arbres"[489] ». Le choix des

[487] Sarah C. Brett-Smith, *The Making of Bamana Sculpture: Creativity and Gender*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 86-87. Citée par Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », art. cit. p. 73.
[488] Jean-Paul Colleyn, art. cit., p. 63.
[489] Idem.

matériaux est fondamental car les fétiches deviennent porteurs des propriétés des arbres dans le bois desquels ils sont conçus.

Nous pouvons à ce propos nous questionner un instant sur le matériau dans lequel est façonné le fétiche mis en scène dans *La Promesse*. Il semble peu probable qu'il soit fait de bois car le bois ne se casse pas en deux aussi nettement que l'on peut le voir lorsque le fétiche est mis en pièces par les vandales qui agressent Assita. S'il est fait de terre, la même aporie se pose car la terre cuite aurait volé en éclat dans de telles circonstances. Peut-être s'agit-il de terre crue, et plus précisément d'argile rouge – le pigment est inhérent à la matière, ce qui est nettement visible lorsque le fétiche est cassé en deux : il ne peut s'agir d'une couche superficielle. Supposer que le fétiche est fait d'argile rouge et non de bois nous reconduit cependant à un matériau en lien direct avec les croyances, cette fois occidentales, attachées à notre ancêtre le plus lointain. Rappelons, qu'Adam, le premier homme dans la tradition judéo-chrétienne, fut façonné dans de l'argile rouge par la main même du Créateur. A l'instar du bois, l'argile relève d'un matériau originel.

Ce détour par les croyances occidentales nous amène à souligner que le fétiche mis en scène dans *La Promesse* est toujours envisagé selon le point de vue de celui qui n'appartient pas à cette culture et à qui les croyances attachées à cet objet échappent. Notons que jamais Igor n'emploie le mot fétiche (qu'il ne connaît probablement pas) mais celui de statuette qui renvoie à sa culture et n'entraîne pas la dimension sacrée du mot fétiche. Cependant, Igor semble avoir parfaitement conscience de son investissement magico-religieux et de l'importance qu'il revêt pour Assita.

Le rapport qu'entretient Igor avec le fétiche cristallise la faillite de notre société face à la transmission d'un mode de pensée magico-religieux. Et si l'on fait un pas de côté, cette faillite est à l'image de la rupture avec un système de croyances, de valeurs et de significations dont souffre la nouvelle génération – celle à laquelle appartient Igor et à sa suite l'ensemble des protagonistes des films des frères Dardenne. A l'instar de l'aiguille pour Rosetta, qui contient en elle la fin d'une tradition (celle allant des travaux d'aiguille à la socialisation des jeunes filles en passant par la lecture des contes) qui s'était perpétuée de génération en génération jusqu'au milieu du XXème siècle, le fétiche, par l'opacité qu'il oppose à Igor, atteste la perte – ou l'ignorance – d'un ensemble de codes qui doivent faire sens pour une communauté et la souder.

Le rapport d'Igor au fétiche renvoie à celui qu'eut au XVIIIème siècle Charles de Brosses, un des premiers historiens à se pencher sur la notion de fétiche et de fétichisme : « Pour lui, il s'agissait d'une forme première de religion qui se caractérisait par l'adoration directe d'objets.

De Brosses soulignait l'absence de médiation[490] ». Igor ne peut pas percevoir la charge symbolique investie dans cet objet. Toutefois, il adopte la conduite qui convient et témoigne ainsi qu'il a saisi que quelque chose de cette dimension transcendantale lui échappe.

Les frères Dardenne se saisissent du fétiche non pas pour les croyances qui s'y trouvent incorporées mais pour le vecteur de liens et d'ouverture qu'il constitue. Si le fétiche est un objet qui, par son essence même, n'existe que pour sa valeur symbolique[491], les cinéastes le traitent comme un objet fonctionnel. Un fétiche n'a pour valeur d'usage que son emploi magico-religieux (donc un usage qui se trouve intrinsèquement lié à son symbolisme, à sa puissance transcendante) ; les frères Dardenne vont le mobiliser pour les rapports sociaux, économiques, familiaux, religieux qu'il contient et provoque. Le fonctionnel rejoint ici le symbolique.

Le fétiche en général (et celui mis en scène dans *La Promesse* en particulier) figure (il réifie, si l'on reprend le terme proposé par Karl Marx) en quelque sorte la notion d'imaginaires sociaux : y sont investis les règles, les codes et les croyances qui régissent la vie en société. C'est un objet qui véhicule les relations sociales qui le font exister en même temps que son existence et son usage participent de la création de ce lien social.

Dans *Primitive Culture,* Edward Tylor définit le fétiche comme un objet matériel « qui contient l'esprit comme un vase contient un liquide[492] ». Les fétiches sont à la fois des récipients pour des puissances qui les dépassent et des objets physiques qui valent pour leur matérialité et leur usage dans la mesure où ceux-ci contribuent tout autant que les significations injectées en eux à tisser des rapports sociaux. La valeur d'usage de l'objet pratique et fonctionnel et sa dimension symbolique s'entremêlent alors étroitement.

Le fétiche est un objet chargé de forces : « au-delà de l'objet, l'existence d'une puissance est postulée. Les qualités qu'on attribue aux objets sont bien différentes de celles de leurs composants physiques[493]. », écrit Jean-Paul Colleyn. L'anthropologue expliquait déjà dans « Objets forts et rapports sociaux » que « Le fétichisme [rend] compte des esprits qui ne sont pas inhérents aux êtres ou aux objets, mais qui s'y incorporent[494]. » En cela, le fétiche semble fonctionner à la manière des motifs qui nous ont intéressé tout au long de cette étude. Il est

[490] Jean-Paul Colleyn, « L'alliance, le dieu, l'objet », art. cit. p. 66. Se référant à Charles de Brosses, *Du culte des dieux fétiches ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de Nigritie,* Paris, Fayard, 1988 (1ère éd. 1760).
[491] Thèse défendue par Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Londres, 1871, J. Murray, 2 vol.
[492] Edward Burnett Tylor, op. cit. vol. 2, p. 160.
[493] Jean-Paul Colleyn, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des Yapere Minyanka », art. cit. p. 247-248.
[494] Idem, p. 223.

certes mobilisé dans sa dimension fonctionnelle par les frères Dardenne, or, il possède une charge signifiante qui outrepasse ses contours. Cette charge n'est pas donnée une fois pour toutes. Les motifs que nous avons analysés se trouvent porteurs de significations qu'ils véhiculent sans qu'elles leurs soient pour autant inhérentes. Ce sont des objets qui ont accueilli des significations ou participé de la mise en place de système de valeurs, de croyances et qui, au-delà de leur valeur d'usage, continuent d'être attachés à cet investissement. Par ailleurs, le fétiche de *La Promesse* réinjecte du sacré dans un monde dominé par le pragmatisme, le cynisme et gouverné par l'appât du gain. En outre, il agit comme opérateur de liaisons entre les hommes et porte ainsi en lui des enjeux de socialisation.

Envisager le fétiche nous permet alors de mettre en perspective notre conception du motif. Il nous intéresse d'autant plus qu'il fait écart par rapport aux autres objets signifiants dont nous nous sommes saisis jusqu'ici dans la mesure où il relève d'une culture qui nous est étrangère, qui échappe aux cinéastes tout comme elle échappe au personnage qui s'y trouve confronté. En outre, contrairement aux objets qui nous ont intéressés, le fétiche manifeste par sa nature même qu'il est un objet chargé de forces et de significations qui dépassent sa simple matérialité, qu'il est attaché à des valeurs et des croyances. La mise en scène des frères Dardenne insiste sur ce statut particulier de l'objet en laissant la caméra s'attarder dessus, à la manière du regard intrigué d'Igor. Le fétiche peut alors nous apparaître, à l'échelle de la filmographie considérée, comme le petit indice qui a éveillé notre attention sur la possible présence, dans le vaste champ cinématographique des frères Dardenne, d'objets porteurs de sens – sur le mode mineur pour ceux-ci, car rien a priori dans une aiguille, un blouson, une ceinture, une échelle, un hameçon, etc. n'avance frontalement le réseau de significations qu'ils peuvent tisser.

Le fétiche cristallise tout l'investissement « magique » – pour reprendre l'expression d'Italo Calvino – et signifiant des objets que nous avons étudiés. En cela, nous pouvons le faire entrer en tension avec la forêt, autre motif très fortement investi de valeurs symboliques, considéré même comme la matrice de la pensée symbolique par Robert Harrison dans son essai *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, et qui renoue avec un système de croyances et de valeurs ancestrales. Notons à ce propos que, dans la culture malienne Minyanka à laquelle s'est intéressé Jean-Paul Colleyn, le fétiche fait de bois, par les propriétés et les croyances attachées à son matériau, participe de cette conscience généalogique assurée par l'arbre, de cette

communication avec le monde originel à l'œuvre dans les forêts[495]. Dans cette culture, le fétiche se présente comme une métonymie de l'arbre et active tout le système de valeurs lié à la forêt.

Fétiches et forêts nous relient à un héritage de significations qui ont à voir avec nos origines les plus anciennes et portent la marque d'une transmission assurée de génération en génération. Or, à l'instar d'Igor face au fétiche dont les significations demeurent opaques car elles relèvent d'une culture étrangère, l'ensemble des personnages des films des frères Dardenne traversent les forêts sans mesurer leur puissance signifiante. Toutefois, même si nous les avons oubliés, même si nous n'en sommes pas conscients, nous sommes pétris des imaginaires de la forêt.

[495] « La plupart des autels ont pour base des racines : "les yapèrè, dit-on, ce sont des arbres". D'une manière générale, la racine est considérée comme un objet miraculeux qui crée la vie à partir du monde souterrain de la mort. » Jean-Paul Colleyn, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des Yapere Minyanka », art. cit. p. 234.

Forêt de symboles

« La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers[496]. »

La forêt semble être à la fois le motif qui cristallise et l'espace où se jouent les enjeux que nous avons voulu mettre au jour à travers cette étude : le lien profond entre les images, les imaginaires ancestraux et les imaginaires constituant du lien social et assurant un ancrage généalogique.

Le réservoir commun d'imaginaires millénaires vers lesquels les motifs jettent des ponts s'apparente à la forêt de symboles baudelairienne. Comme toujours dans les films des frères Dardenne, le symbolique n'est que l'autre face du pragmatique. Chaque motif est un objet fonctionnel qui possède sa légitimité dans la narration avant que d'être un vecteur d'imaginaires. Aussi, cette « forêt de symboles » trouve son corollaire bien concret dans l'espace que traversent leurs personnages de manière récurrente. En effet, à l'exception de *La Promesse* qui reste en zone urbaine du début à la fin et de *L'Enfant* – film qui, cependant, peut trouver un équivalent à la forêt dans les eaux de la Meuse – les récits que mettent en scène les frères Dardenne connaissent leur résolution en forêt. Selon une perspective bachelardienne[497], pouvons-nous considérer que le bois aurait une influence sur les personnages de ces films ? La forêt leur infuserait-elle sa mémoire millénaire pour les aider à s'ancrer dans le monde ?

Par ailleurs, dans son ouvrage *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*[498], le professeur de littérature Robert Harrison souligne le changement de paradigme survenu au siècle des Lumières lorsque la forêt, alors espace protecteur et matriciel des imaginaires, assurant un lien avec notre plus lointaine origine, est devenue un espace rationalisé, exploité, optimisé. Ce basculement radical paraît contenir la même dichotomie et articuler les mêmes termes que la rupture dont nous semblent souffrir les personnages de la filmographie des frères Dardenne : ils ne sont plus conscients de leur être au monde, de leur attachement à leur généalogie, de leurs facultés poétiques – ils se trouvent réduits à l'état d'entités exploitables, détachables les unes des autres, mises en concurrence, soumises à la séparation, au

[496] Charles Baudelaire, « Correspondances », in : *Les Fleurs du mal*, 1857.
[497] Voir Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi, p. 65-67.
[498] Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010, p. 223-224

déplacement. En cela, la forêt est à l'image des personnages créés par les frères Dardenne : par son histoire, ses usages, elle porte en elle la coupure qui l'affecte (et qui les affecte), mais aussi les ressources – ce réservoir d'imaginaires – propice à remédier à ce mal, à réduire cette fracture.

Il convient désormais de revenir à *Je Pense à vous* que nous avons quelque peu mis de côté lors de nos analyses dans la mesure où sa narration s'attache encore solidement aux traditions et valeurs du monde ouvrier alors qu'il nous a semblé que nos motifs trouvent leur sens face à la perte de repères d'une civilisation en situation d'anomie.

Je Pense à vous prend place dans le bassin sidérurgique de Seraing. Il met en scène le dernier ouvrier d'une lignée de métallurgistes. Nous assistons aux ultimes heures d'une usine dont les cheminées s'éteignent une à une. Des journées de travail collectif dans la chaleur et le bouillonnement des fourneaux, de la dimension mythique de ces flammes maîtrisées par l'homme, d'une classe ouvrière dont les métallos constituent l'aristocratie, nous ne voyons que quelques plans dans les premières minutes du film (fig. 129.). Les seules flammes qui nous sont ensuite offertes dans *Je Pense à vous* sont celles des bougies du gâteau d'anniversaire (fig. 130.) que Fabrice Ferraio souffle dans l'intimité avec son épouse avant de jouer pour lui-même un air de « joyeux anniversaire » à la trompette – préfiguration du discours de « bonne nuit » que Rosetta s'adresse en assumant à elle seule les deux voix. Autrefois mythique et gigantesque, le feu est devenu anecdotique et minuscule. Là où il unifiait toute une collectivité, il ne regroupe plus que la cellule conjugale. Demeure cependant le souvenir de cette tradition à laquelle se rattacher ainsi que le sentiment d'une appartenance à une généalogie d'ouvriers qui surent dompter le feu et tordre le fer.

Le travail de l'acier sous l'effet des flammes se place sous le patronage de Vulcain, dieu de la forge dans la mythologie romaine. La figure de Vulcain et les attributs qui sont les siens s'opposent à la forêt primitive. « En bouchant la vue, les forêts faisaient obstacle à la connaissance et à la science humaine. En dégageant une clairière en forêt, Vulcain préparait la voie à la future science des Lumières[499]. » Est-ce dans une telle clairière déboisée au cœur de la forêt que reposent les ouvriers fossilisés de *Je pense à vous* ? – ces vestiges de l'ère industrielle, figés dans la matière même de leur travail et reposant tout à la fois dans des cercueils de métal et sous la voûte des arbres.

[499] Robert Harrison, op. cit., p. 30.

Nous l'avons vu, nos motifs sont porteurs de différentes temporalités, ils s'ouvrent vers des significations parfois contradictoires et engagent des interprétations souvent paradoxales. Cette complexité se trouve elle-même au cœur des systèmes de significations qui se rattachent à la forêt. Tantôt protectrice, tantôt menaçante. Tantôt modèle pour les cathédrales, tantôt antre du paganisme. L'arbre porte également en lui une symbolique contradictoire. Il est l'Arbre de la Connaissance qui trône au cœur du Jardin d'Eden mais également celui qui bouche l'accès au ciel et donc la voie à la science et à la spiritualité. Le bois de l'Arbre de Vie devient, au seuil de notre ère, bois de la Croix sur laquelle fut sacrifié le Sauveur. Dans « Mythes et réalités de la forêt », Roland Bechmann dialectise l'antinomie qui s'instaure dans la pensée chrétienne entre le bois et le métal[500]. Le « cimetière de métaux » de *Je Pense à vous* cristallise cette tension. La présence de ce cimetière renforce la dimension patronale de l'usine qui lui est accolée et lui confère également une valeur sacrée. Dans cette clairière, cohabitent le bois, le fer et l'humain ; le végétal, le minéral et l'organique ; le produit et la force ouvrière de l'ère industrielle ainsi que la forêt millénaire.

Le cimetière et l'usine entraînent un recueillement pieux. Nous avons établi qu'ils condensent la notion de religion séculaire – celle-ci se conjugue, sur le plan historique, avec l'avènement de la seconde révolution industrielle. Penchons-nous plus avant sur la complexité qui oppose le religieux institutionnel et le divin païen au sein des forêts. Robert Harrison écrit à ce sujet, nous laissant apprécier la complexité de la valeur divine que l'homme concède à la forêt :

> « Les bois sacrés de la préhistoire barbare de l'Europe donnent un nouveau sens au lieu commun actuel de la forêt-cathédrale. La cathédrale gothique reproduit visiblement les anciens lieux de culte dans son intérieur majestueux, qui s'élève verticalement vers le ciel et s'arrondit de tous côtés en une voûte semblable à celle des arbres rejoignant leurs cimes. Comme des ouvertures dans le feuillage, les fenêtres laissant pénétrer la lumière de l'extérieur. En d'autres termes, l'expression forêt-cathédrale recouvre davantage qu'une simple analogie, car cette analogie repose sur la correspondance ancienne entre les forêts et la résidence d'un dieu[501]. »

La forêt demeure un espace – le dernier peut-être – habité par le divin dans une société déthéologisée. Dans les forêts, on trouve encore le divin qui a été expulsé de l'espace social.

[500] Roland Bechmann, « Mythes et réalités de la forêt », in : *Des arbres et des hommes : La forêt au moyen-âge*, Flammarion, Paris, 1984, p. 327-328.
[501] Robert Harrison, op. cit., p. 257.

Plus que la présence d'un dieu, c'est tout un système mythologique, tout un réservoir d'images qui font sens pour l'esprit humain que les forêts abritent.

Pour des êtres qui, à l'image des personnages des films des frères Dardenne en situation de rupture sociale, dans une époque en pleine mutation sociétale, des individus esseulés, en mal de repères, de traditions, de modèles ou de succession, la forêt offre un réservoir d'imaginaires constituants : « De l'arbre généalogique à l'arbre de la connaissance, de l'arbre de vie à l'arbre de mémoire, les forêts ont constitué un fonds symbolique indispensable dans l'évolution culturelle de l'humanité[502] ». La forêt apparaît sous la plume de Robert Harrison comme le cadre privilégié et fondateur des analogies entre idées et formes[503]. Dans la forêt se constitueraient des associations qui permettraient à l'homme de penser le monde dans lequel il vit et de ne pas perdre de vue l'origine dont il provient. La forêt fournirait un répertoire de formes qui contiennent bien plus de significations que ce que leur seule apparence laisse transparaître à première vue mais saisissables pour l'esprit humain car directement liées à son état primitif.

La forêt est, dans l'imaginaire collectif, le berceau de l'humanité[504], une matrice dans laquelle l'homme retrouve son état primitif mais également les racines qui le rattachent à toute une lignée. La forêt porte en elle toute la symbolique de la filiation qu'emblématise l'arbre généalogique avec ses racines, sa souche, ses branchages et la sève qu'il diffuse.

Elle est, plus largement, génératrice de la fonction symbolique si nécessaire à l'homme selon Jung, de l'imaginaire structurant de Castoriadis, de l'imagination constituante de Paul Veyne et des mythes dont Nietzsche déplore la perte dans *Naissance de la tragédie*[505]. Elle porte en elle toute une cosmogonie. Elle est le réservoir de significations par lesquelles l'homme

---

[502] Idem, p. 26.

[503] « La nature est un temple parce qu'elle préserve au sein de ses forêts la familiarité originelle qui produit des analogies entre différentes choses. Quand deux choses au moins se correspondent par une analogie symbolique, elles sont d'avance liées par un lien de parenté. Dans les forêts de symboles de Baudelaire, les "vivants piliers" observent l'observateur d'un regard "familier", car ces forêts symboliques, quelles qu'elles soient, sont les gardiennes de relations originelles, aussi éloignées, aussi oubliées soient-elles. […]
Les symboles sont les gardiens de ces anciennes correspondances. Un symbole n'est pas une chose mais plutôt une association entre les choses, qui réunifie ce que les modes de perception habituels différencient […] Les forêts de symboles ne sont donc pas un symbole parmi d'autres, mais bien plutôt le symbole même du symbolisme. […] Les forêts de symboles forment le royaume de l'inclusion, de l'appartenance intime de toutes les choses à un plus grand réseau de parenté. » Idem, p. 260-261.

[504] « En se représentant la forêt arcadienne décrite par Evandre, où les chênes engendrèrent les premiers hommes, ils [les Romains] sentaient peut-être aussi dans leurs veines une filiation généalogique avec le monde naturel des bois. Cette filiation fut sans doute perçue comme une séparation ou une rupture, mais la fonction singulière des mythes de l'origine, qui s'adressent invariablement à notre nostalgie, est de libérer ces angoisses de séparation. » Idem, p. 17-18.

[505] Nous reviendrons plus avant dans le chapitre suivant sur la pensée de ces auteurs à propos de l'imaginaire et du symbolique.

se situe dans le monde grâce à sa sensibilité et son intellect – articulation dont les symboles donnent un modèle par leur face sensible doublée d'une face intelligible.

Robert Harrison envisage le spleen baudelairien comme une perte de racines, une perte de la fonction symbolique et de l'imaginaire constituant, et le conjugue à la modernité[506]. « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable[507]. », écrivait le poète en 1863 dans *Le Peintre de la vie moderne*. Le spleen correspondrait à la perte de l'éternel, de l'immuable. Le spleen serait-il au XIXème siècle un sentiment dont les causes – perte de sens, d'ancrage et de significations imaginaires – ont produit aux XXème et XXIème siècles le mal que Durkheim nomme anomie ? Moins de dix ans plus tard, dans *Naissance de la tragédie,* Nietzsche déplorait la destruction du « rempart [des] mythes, à quoi se lie ordinairement une radicale sécularisation, une violente rupture métaphysique inconsciente de son jeune âge et toutes les conséquences qui en découlent[508]. »

Il semblerait que les protagonistes des films des frères Dardenne soient les victimes de cette rupture qu'a engagée la civilisation industrielle et que perpétue l'ère post-industrielle. Ils se trouvent perdus dans une société qui a cru bon de couper le lien avec ses mythes et ses rites, ses traditions et ses récits dont les gestes, les mots et les images étaient porteurs de toute une cosmogonie. Peut-être est-ce pourquoi le dénouement d'un certain nombre de ces films se trouve étroitement lié à l'espace qui l'accueille. La forêt contient en elle le « grand remède d'Epicure » qu'évoque Pierre-Maxime Schuhl dans *Le merveilleux, la pensée et l'action* – Epicure qui « voyait dans la mémoire du passé l'antidote du mal présent[509]. » et avec lequel Robert Harrison fait entrer en résonnance les « poètes de la nostalgie ».

> « T.S. Eliot fit un jour remarquer que l'humanité a du mal à supporter la réalité. Si la réalité est la présence littérale et objective des choses, les poètes qui ont cherché refuge dans les forêts de symboles peuvent nous éclairer sur son caractère insupportable. Wordsworth sentait dans les forêts la présence de l'origine rejetée dans l'oubli par les villes. Pour Baudelaire, le temps de la nature nous sauve du naturalisme dénaturé de l'époque, qui perd les profondeurs de l'expérience. Toute l'œuvre de Leopardi suggère que la mémoire nous est donnée pour survivre au présent. […] D'une manière ou

[506] « Chez Rousseau, Wordsworth, les frères Grimm et dans une certaine mesure chez Baudelaire, les scènes de souvenir et de nostalgie étaient liées aux forêts. Dans les *Correspondances*, la forêt représente symboliquement la profondeur potentielle de la perception sensorielle. Le mot spleen renvoie dans son œuvre à la perte de la profondeur de l'expérience. En ce sens, il représente la perte des forêts de symboles. Le spleen est la menace permanente de la modernité, terme forgé par Baudelaire. […] Sans liens avec le passé, le présent représentait […] une forme de mort spirituelle, ce que Baudelaire appellerait […] le spleen. » Robert Harrison, op. cit., p. 269-270.
[507] Charles Baudelaire, « La Modernité » in *Le peintre de la vie moderne*, Littératura, [en ligne], p. 11.
[508] Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964, p. 139.
[509] Pierre-Maxime Schuhl, *Le merveilleux, la pensée et l'action*, Flammarion, 1952, p. 112.

> d'une autre, les poètes de la nostalgie attestent le détachement, insupportable mais inéluctable, de leur époque, la disparition des forêts de symboles[510]. »

Les frères Dardenne seraient-ils eux aussi des poètes de la nostalgie en ce qu'il nous apparaît que leur filmographie renoue avec ces forêts de symboles permettant de faire contrepoint à une *réalité insupportable*, à *l'oubli des villes*, au temps présent ?

[510] Robert Harrison, op. cit., p. 279.

Epilogue : Un réservoir d'imaginaires ancestraux comme ferment social

L’imaginaire au secours d’une perte de sens

> « [Pour Kant] le but de l’art est de créer des mondes imaginaires ; il remplit la vocation fabulatrice de l’humanité[511]. »

Les objets que nous avons relevés dans l’œuvre cinématographique des frères Dardenne jettent des ponts entre les films et tout un réservoir d’imaginaires. Ceci nous amène à nous questionner quant à l’articulation possible entre la diégèse et ces imaginaires révélés par l’analyse du champ visuel. Quel dialogue ces imaginaires peuvent-ils entretenir avec les préoccupations qui habitent la narration des œuvres dans lesquelles ils courent en filigrane ?

Les frères Dardenne mobilisent les « éléments visuels » pour leurs fonctions utilitaires[512], cependant, nous pouvons considérer que la valeur symbolique contenue dans les gestes rituels et les espaces à dimension sacrée relie leurs personnages à un vaste réservoir d’imaginaires ancestraux. La valeur symbolique des gestes, des objets et des lieux rejoint alors, en parallèle de la narration, les questions de socialisation en jeu dans ces films.

Nous pouvons rattacher la prégnance de ces imaginaires à la foi en leur force socialisante selon les théories de Cornélius Castoriadis. Pour le philosophe, une société se définit par l'édification de représentations imaginaires sociales – c’est-à-dire la mise en place d’un système de significations d’une part, et d’autre part la maîtrise et le partage de ces significations. Il pointe dans son œuvre la corrélation entre l’ébranlement des sociétés et la crise de l’imaginaire instituant :

> « […] ce n’est que corrélativement à ce monde de significations institué chaque fois que nous pouvons réfléchir à la question : qu’est-ce que l'"unité" et l’"identité" d’une société, et qu’est-ce qui tient cette société ensemble. Ce qui tient une société ensemble, c’est le tenir ensemble de son monde de significations[513]. »

Nous avons pu noter l’intérêt que Luc Dardenne, ancien étudiant en philosophie, porte à la pensée de Castoriadis. L’œuvre des frères Dardenne nous semble travaillée par ces thèses sur la crise des significations qui tiennent une société et le rôle fondamental des imaginaires dans leur constitution, leur structuration et leur fonctionnement. Nous sommes partis de l’hypothèse suivant laquelle des objets porteurs de significations héritées d’imaginaires

[511] Pierre Francastel, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l’art*, Gonthier, Paris, 1965, p. 66.
[512] Voir Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 111 ; p. 158.
[513] Cornélius Castoriadis, *L’institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 519.

ancestraux injectent du sens dans le champ de la représentation cinématographique. Nous avons postulé en préambule que l'œuvre des frères Dardenne pourrait s'inscrire dans ce grand circuit établi par le penseur grec du XXème siècle selon lequel l'imaginaire structure les sociétés en mutation. Il convient désormais, après avoir mis au jour les imaginaires mobilisés par leur cinématographie, de nous demander dans quelle mesure les motifs, via les imaginaires qu'ils engagent, viennent étayer de cheminement narratif de l'ensemble de cette filmographie. Comment ces éléments visuels et le récit convergent-ils vers le même point d'aboutissement qui est la reconnaissance par leurs protagonistes de l'humanité de l'Autre ? Il nous faut pour cela revenir au rôle des imaginaires dans le processus de socialisation.

Cornélius Castoriadis considère l'imaginaire comme l'alpha et l'oméga de la constitution des sociétés, de leur fonctionnement, de l'inscription des individus dans la société. C'est pour lui la condition sine qua non de l'existence des sociétés, de la dimension sociale de l'homme. L'imaginaire crée des correspondances qui valent pour les individus partageant ce système de sens qui les constitue en communauté. Il écrit dans *Figures du pensable* : « Le processus de socialisation se joue dans et par le processus de signification. La société est essentiellement un magma de significations imaginaires sociales, qui donnent du sens à la vie collective et individuelle. Par conséquent, la socialisation n'est rien d'autre que l'entrée – et le fonctionnement – dans ce magma institué de significations sociales[514]. »

L'imaginaire social rejoint alors le mythe[515] (ici entendu plus particulièrement comme récit de fondation) dans la mesure où ce dernier rattache le système de significations d'une société à une origine qui lui confère tant un ancrage qu'une légitimité ; « […] par le récit des origines, le monde physique trouve sa raison d'être et ses désignations[516] », écrivait Paul Ansart. Le mythe est structurant et unificateur : il confère à une société son identité en lui proposant un récit de ses origines et des valeurs vers lesquelles tendre. « On voit […] avec le mythe poindre une autre conception, mais en fait fort similaire, de l'imaginaire social : il s'agit toujours de représentations collectives qui, dans une certaine mesure, donnent forme aux actions des individus[517] », écrit Patrice Leblanc en réponse à Paul Ansart. Suivant une direction similaire, Georges Van Riet, s'intéressant aux différentes manières de concevoir les rapports entre

[514] Cornélius Castoriadis, *Figures du pensable*, Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999, p. 305.
[515] Patrice Leblanc souligne que le mythe est une forme de l'imaginaire social. « Mythe et religion sont d'autres formes sous lesquelles plusieurs auteurs parlent de l'imaginaire social. » Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Juillet-Décembre 1994, Nouvelle Série, Vol. 97, Le Cours Des Âges (Juillet-Décembre 1994), p. 420.
[516] Paul Ansart, *Idéologies, conflits et pouvoir*, Paris, PUF, « Sociologie d'aujourd'hui », 1977, p. 23.
[517] Patrice Leblanc, art. cit., p. 422.

imaginaires et réalité, écrit : « L'action est concrète, réelle, elle se fait au présent, elle est sérieuse. Elle n'est cependant possible qu'aidée de l'imagination anticipatrice[518]. » Les récits de fondation assurent une fonction effective dans le présent non seulement en offrant aux individus en proie à un état de crise tel que mis en scène dans l'œuvre des frères Dardenne un rattachement à un passé commun mais aussi en servant de modèle et de matière première à l'imagination structurante, chère à Cornélius Castoriadis, par laquelle les sociétés se régénèrent.

On trouve chez le philosophe de l'institution imaginaire des sociétés, à propos du mal de représentations imaginaires sociales, un constat sur la « désintégration des rôles traditionnels » qui se traduit par « la désorientation et l'anomie »[519] . Le philosophe rattache cette crise des sociétés occidentales contemporaines à « l'effondrement de l'autoreprésentation de la société[520] » d'une part et à l'effondrement de la « dimension de l'historicité, la définition par la société de sa référence à sa propre temporalité, son rapport à son passé et à son avenir[521] », d'autre part. Il remarque que dès lors, « le passé n'est source et racine pour personne[522]. »

Le constat établi par Castoriadis prolonge les réflexions de Friedrich Nietzsche quant aux crises civilisationnelles que ce dernier impute à l'oubli des mythes – emportant avec lui la disparition des racines et de l'imagination structurante. En effet, vingt ans avant qu'Emile Durkheim ne développe le concept d'anomie, Nietzsche avait déjà pointé la perte de sens affectant une civilisation ayant perdu le lien avec ses modèles et ses croyances. Tel qu'il l'écrivait dans *Naissance de la tragédie* : « Faute de mythe, cependant, toute civilisation perd la saine vigueur créatrice qui lui vient de la nature ; seul un horizon circonscrit par des mythes confère son unité à une civilisation[523]. » Là où le sociologue Durkheim postule que les valeurs du capitalisme ont détruit et remplacé celles de la religion, Nietzsche, dans un même contexte sociétal, proposant un regard de philosophe, y voit le fait de l'avènement d'un esprit nihiliste. Il écrit :

> « L'Etat lui-même ne connaît pas de lois non écrites plus impératives que le fondement mythique qui sanctionne son lien avec la religion, sa croissance à partir de représentations mythiques.

[518] Van Riet Georges, « Mythe et vérité », in : *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 58, n°57, 1960, p. 34.
[519] Cornélius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, Les carrefour du labyrinthe – 4, Le Seuil, Paris, 1996, p. 20.
[520] Idem, p. 23.
[521] Idem, p. 26.
[522] Idem.
[523] Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964, p. 136.

> Opposons à cela l'homme abstrait que ne guide aucun mythe, l'éducation abstraite, la moralité abstraite, le droit abstrait, l'Etat abstrait […] ; imaginons une civilisation dépossédée de sa ferme et sainte demeure primitive, condamnée à épuiser toutes les possibilités et à se nourrir chichement de toutes les civilisations […]. Et maintenant l'homme sans mythe, cet éternel affamé, s'introduit dans tous les passés, et creuse et fouille en quête de racines, dût-il les chercher dans les plus lointaines antiquités[524]. »

Les mythes, selon Nietzsche, constitueraient la matrice des civilisations. Ils seraient une origine dont découleraient leur structuration et leurs institutions et qui viendraient les justifier – nous pouvons les voir comme une composante de la part d'historicité qui constitue la première strate des sociétés dans la théorie de Castoriadis. Ces récits des origines légitimeraient les modalités de structuration et d'organisation des sociétés et serviraient de point de repère à leurs membres.

Patrice Leblanc, qui considère le mythe comme l'une des composantes de l'imaginaire social, remarque qu' : « il s'agit toujours de représentations collectives qui, dans une certaine mesure, donnent forme aux actions des individus[525]. » Les mythes fonctionnent alors comme opérateurs de liaison pour les membres d'une société entre eux mais aussi avec leur passé, leur origine :

> « […] le mythe est un système de signification et de légitimation de l'ordre du monde. Partant, le mythe a une certaine fonction de reproduction sociale : il dit comment est et doit être le monde et explique qu'il en est ainsi depuis des temps immémoriaux, en fait depuis que les Dieux ont créé le monde. Cette fonction de reproduction se concrétise en quelque sorte à travers les rituels et les fêtes qui scandent la vie collective. Ce sont en effet des moments où l'on reproduit, où l'on reconduit le mythe, assurant ainsi, notamment, la pérennité de la structure sociale[526]. »

Si la définition donnée par Patrice Leblanc laisse apparaitre la dimension idéologique du mythe et sa tendance à imposer et perpétuer un certain ordre du monde qu'il soit équitable ou tyrannique, Nietzsche souligne la nécessité qui s'impose à l'homme de se rattacher à des mythes, quel que soit leur contenu. Une société sans mythe ne marque pas l'avènement d'un homme libéré de cette exigence constituante mais d'un homme en mal de récit fondateur qui devra chercher son ancrage historique dans des imaginaires plus lointains. Nietzsche en appelle à un processus qui consiste à puiser des imaginaires dans un réservoir de significations héritées du passé. L'homme en question pourra alors raccrocher ses pratiques à des traditions ancestrales

[524] Idem, p. 137.
[525] Patrice Leblanc, art. cit., p. 241.
[526] Idem.

et forger ses images structurantes en les rattachant à des récits des origines qui appartiennent à des temps anciens[527].

Ce processus décrit par le philosophe en plein cœur de l'ère industrielle entre étroitement en résonnance avec la logique qu'instaurent les objets signifiants qui constituent le cœur de notre analyse. Il rejoint également la fonction que ces objets assurent dans un corpus de films s'inscrivant au seuil de l'ère post-industrielle : celle d'invoquer un fonds de récits ancestraux. Ces récits nous permettent de rattacher les personnages à un système de significations – celui-là même qui fait défaut aux individus qui, dans le monde réel servant de référent à l'univers diégétique des frères Dardenne, sont en situation d'anomie.

Dans la société qui sert de cadre à ces films, les valeurs, les rites et les mythes prépondérants à l'ère industrielle ont été perdus ou bien ne font plus sens, les individus se trouvent alors en mal de représentations imaginaires sociales[528]. « Pour lutter contre l'absence, nous utilisons spontanément le grand remède d'Epicure, qui voyait dans la mémoire du passé l'antidote du mal présent[529]. », rappelle le philosophe Pierre-Maxime Schuhl dans *Le merveilleux, la pensée et l'action*. A ce recours aux récits du passé doit s'adjoindre la capacité imaginative car, à travers les mythes, l'imaginaire travaille en tant que ferment social. Paul Veyne qualifiait justement les mythes d' « imagination constituante[530] ». En perdant le lien avec

[527] Certains récits eux-mêmes contiennent dans leur thématique cet adage selon lequel il est indispensable de ne pas perdre de vue son passé, de maintenir le lien avec sa lignée car cet ancrage dans des temps archaïques détermine le présent et agit comme un phare pour éclairer des choix tournés vers l'avenir. Un des motifs figurant et véhiculant cette formule est le fil d'Ariane. C'est à ce mythe qu'André Gide, en plein cœur du XXème siècle, rattache sa pensée. « Le fil [dit Dédale à Thésée] sera ton attachement au passé. Reviens à lui. Reviens à toi. Car rien ne part de rien, et c'est sur ton passé, sur ce que tu es à présent, que tout ce que tu seras prend appui. » André Gide, *Thésée*, Gallimard, Paris, 1946, p. 59-60. Il est intéressant pour nous de remarquer que l'auteur recourt à ce récit, qui rappelle la nécessité de s'enraciner dans le passé, en 1946, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, dans une période d'échec civilisationnel, de perte d'idéaux, de fractures internes et de traumatismes assourdissants sur lesquels il fallait néanmoins rebâtir une société. Ce motif qui opère comme une mise en abîme de la fonction des mythes à l'intérieur même d'un mythe ancestral trouve sa signification et sa puissance opérationnelle redoublées par cette reprise dans un contexte où le récit des origines se doit de déployer sa force agissante.

[528] C'est le phénomène que pointe Castoriadis lorsqu'il écrit : « Or, la crise des sociétés occidentales contemporaines peut être, par excellence, saisie par la référence à cette dimension : l'effondrement de l'autoreprésentation de la société, le fait que ces sociétés ne peuvent plus se poser comme "quelque chose" (autrement que de manière extérieure et descriptive) – ou que ce comme quoi elles se posent s'effrite, s'aplatit, se vide, se contredit. Ce n'est là qu'une autre manière de dire qu'il y a crise des significations imaginaires sociales, que celles-ci ne fournissent plus aux individus les normes, valeurs, repères, motivations leur permettant à la fois de faire fonctionner la société, et de se maintenir eux-mêmes, tant bien que mal, dans un équilibre vivable. » Cornélius Castoriadis, *La montée de l'insignifiance*, op. cit., p. 23-24.

[529] Pierre-Maxime Schuhl, *Le merveilleux, la pensée et l'action*, Flammarion, Paris, 1952, p. 112.

[530] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*, Le Seuil, Paris, 1983.

les mythes, outre l'enracinement, disparaît une part de la faculté imaginaire[531] – fondamentale pour la structuration et la perpétuation des sociétés selon Castoriadis.

Celui-ci parle de : « "désenchantement du monde"[532] ». Il remarque que : « la destruction des formes antérieures de l'imaginaire [est allée] paradoxalement de pair avec la constitution d'un nouvel imaginaire, centré sur le "pseudo-rationnel", et portant à la fois sur les "éléments derniers" du monde *et* sur son organisation totale[533]. » Ce constat de Castoriadis résonne avec celui de Nietzsche à propos de l'homme abstrait égaré dans une civilisation sans mythes. Nous pouvons dans un même élan nous demander ce qu'il advient de ceux qui n'ont pas les codes de ce nouvel imaginaire. Ils composent cette catégorie de population reléguée en marge, victime de la fracture sociale qui sévit dans une société en radicale mutation – ils sont ceux-là mêmes qui subissent l'état d'anomie théorisée par Durkheim et que nous retrouvons dans les personnages qui peuplent la filmographie des frères Dardenne. Ces individus exclus du nouveau modèle de significations du système social ne possèdent pas les clefs pour y participer. Ils peuvent néanmoins réactiver des imaginaires primitifs – comme Rosetta lorsqu'elle se livre au braconnage ou qu'elle fait de la forêt le lieu d'un changement d'apparence. Ces imaginaires archaïques entrent alors en tension avec les imaginaires du nouveau monde en place.

Les imaginaires ancestraux que notre étude a dégagés procèdent de ce que les penseurs qui nous occupent considèrent comme participant d'une tentative de « réenchanter[534] » le monde. Pourtant inscrits dans un univers en crise dans lequel les personnages n'ont ni ancrage dans une communauté, ni attache avec leurs origines, ni perspectives d'avenir, les films des frères Dardenne offrent dans leur champ visuel des motifs qui nous ont servi de passerelles pour accéder à des récits de fondation. Ceux-ci nous ont permis, via l'analyse, de stratifier le récit de fictions – souvent fabuleuses – préexistantes. Dans un second temps, nous pouvons reverser ces

---

[531] Carl Gustav Jung et Gilbert Durand voyaient à ce propos le mal de l'homme moderne dans la « perte de [sa] fonction symbolique ». Carl Gustav Jung, *Symbole der Wandlung*, Zurich, J. Jacobi, 1952, p. 391, et Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 2012, p. 121. Mircea Eliade le situait dans la perte de « ses valeurs cosmologiques […] de toute signification religieuse ou spirituelle. […] pour les modernes dépourvus de religiosité, le cosmos est devenu opaque, inerte, muet : il ne transmet aucun message, n'est porteur d'aucun "chiffre". » Mircea *Eliade, Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1979, p. 151.

[532] Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975, p.196.

[533] Idem.

[534] « […] avec Cornélius Castoriadis ou Georges Balandier, les raisons du politique, des pouvoirs en apparence si rationalisés, se détachent toutes sur un fond d'imaginaire plus ou moins passionnel. Il y a bien dans ces sociologies récentes un effort pour "réenchanter" (*Bezauberung*) un monde à la recherche de son objet (le "social", le "sociétal"), tant désenchanté par le conceptualisme et les dialectiques rigides et unidimensionnelles des positivismes. Et ce "réenchantement" passe avant tout par l'imaginaire. » Gilbert Durand, *L'imaginaire : Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994, p. 37.

fictions au bénéfice de l'interprétation du récit dans la mesure où non seulement, elles constituent des récits des origines, mettent en scène des préoccupations de socialisation, mais aussi parce qu'elles participent structurellement de cette socialisation.

Les récits des origines procèdent d'un ancrage dans le passé qui confère une source commune à partir de laquelle les individus peuvent se souder en communauté et se tourner vers l'avenir. On voit alors à l'œuvre l'articulation passé/présent/futur qu'assurent les imaginaires sociaux : convoquer les imaginaires ancestraux permet de se forger des modèles structurels pour agir dans le présent et ainsi assurer la perpétuation d'un sentiment d'appartenance commune. C'est ce que met en exergue Patrice Leblanc à propos de la fonction de pivot qu'assure la mémoire collective selon le philosophe polonais Bronislaw Baczko :

> « Si l'imaginaire social peut être considéré par certains auteurs comme résolument tourné vers l'avenir [avec l'idée d'utopie], il peut être considéré également comme tourné vers le passé. Le concept d'imaginaire social devient alors associé à celui de mémoire collective. Dans son livre *Les imaginaires sociaux*, Baczko explique que la mémoire collective est un ensemble de représentations, d'images collectives, de souvenirs, de rituels et de stéréotypes "qui évoquent un passé plus ou moins récent d'une collectivité, le modèlent et le relient aux expériences du présent et aux aspirations de l'avenir". Aussi, la mémoire collective a-t-elle une fonction unificatrice. Elle consolide et cimente l'identité collective d'un mouvement, d'un groupe ou d'une société. En fournissant un discours unifié sur le passé, en faisant partager des symboles, en étant au centre de rituels et de fêtes, la mémoire collective crée une solidarité entre les individus d'une même collectivité. Cette fonction unificatrice se prolonge dans les rapports intergénérationnels[535]. »

La mémoire collective soude les individus. Elle leur permet de se reconnaître comme membres de la communauté des hommes. Si l'on en revient aux piliers de l'institution sociale selon Cornélius Castoriadis, reconnaitre l'humanité de l'autre c'est ne pas le tuer[536]. Ne pas céder à la pulsion de meurtre, c'est actualiser sa propre humanité et sa propre socialisation : son absorption des normes sociales. Or, l'interdit de tuer semble ne plus aller de soi dans l'univers diégétique des frères Dardenne. Nous pouvons interpréter cette indifférence face à la loi mosaïque comme corollaire à la désintégration, pour les personnages en situation d'anomie, des imaginaires sociaux qui font sens et soudure.

> « Paul Ansart, poursuivant son étude sur les imaginaires sociaux, fait remarquer que les idéologies politiques remplacent en quelque sorte à notre

[535] Patrice Leblanc, art. cit., citant Bronilsaw Baczko, « Les imaginaires sociaux », in : *Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1984, p. 220.
[536] Voir Cornélius Castoriadis, *Figures du pensable,* Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999, p. 117-118 ; 287-288 et 305-306.

> époque les mythes et la religion. […] Ainsi, tout comme les mythes et les religions, les idéologies politiques disent la signification du monde et servent tout à la fois à orienter l'action et à la légitimer[537]. »

Cependant, dans le temps de la narration des films des frères Dardenne, ces idéologies politiques se sont effondrées. Que reste-t-il pour faire sens et s'ancrer dans le monde ? Gilbert Durand apporte une piste de réponse à cette interrogation quand, dans son *Introduction à la mythodologie* qui interroge la place et le rôle des mythes dans les sociétés, il remarque une corrélation entre l'effondrement des pouvoirs dit « forts » que sont les institutions sociales et la réémergence des imaginaires poétiques et artistiques :

> « […] il y a dans la société occidentale deux "pouvoirs", l'un fort – celui du rationalisme classique issu d'Aristote et culminant avec Newton et les Lumières –, l'autre faible, dérisoirement faible, portion congrue et part "maudite" tolérées à l'imaginaire, à ses pompes poétiques et à ses œuvres artistiques, on peut conjecturer que si le pouvoir fort s'effrite, se lézarde et même s'effondre, le pouvoir faible se trouve occuper automatiquement toute la place stratégique ainsi laissée vacante par une sorte d'effet de "vases communicants"…[538] »

A la déréliction des significations sociales, à cet effondrement des « pouvoirs forts » en jeu dans la diégèse de l'œuvre des frères Dardenne, nous semble répondre une stratification par les motifs esthétiques qui convoquent en contrepoint tout un réservoir de « pouvoirs faibles » que sont les imaginaires *poétiques*, par ailleurs structurants.

C'est probablement pourquoi, afin de lutter contre le délitement des significations « fortes » qui assurent l'identité d'une civilisation, les sociétés en proie à des troubles structurels recourent à l'imaginaire et deviennent productrices de contes, de mythes et autres récits de fondation. Comme le souligne Vladimir Propp dans *Les racines historiques du conte merveilleux*, et ainsi que nous l'avons remarqué précédemment, une corrélation étroite articule les contes aux institutions sociales. Les contes naissent dans des périodes de ruptures sociales : le décalage entre le bouleversement des institutions et les conséquences de ce bouleversement sur les modes de vie constitue un terreau fertile dans lequel les contes émergent – ou réémergent. Dans un tel contexte, l'imaginaire (qui produit les contes et que les contes reconduisent) est primordial, fondateur, matriciel – il assure la fonction signifiante et structurante pour les

[537] Patrice Leblanc, art. cit., p. 422.
[538] Gilbert Durand, « Le retour du mythe : 1860-2100 », in : *Introduction à la mythodologie : Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 29-30.

sociétés telle que théorisée par Cornélius Castoriadis. Il est dynamique, capable de façonner des symboles et des significations qui, à leur tour, façonnent les structures sociales[539].

En outre, la tradition des contes participe elle aussi activement du processus de socialisation. Ainsi que le rappelle Marthe Robert dans sa préface aux *Contes de Grimm*, la tâche dévolue aux conteuses revenait à : « transmettre aux individus qui en ont le plus besoin, enfants et adolescents, la connaissance des pratiques religieuses et sociales par quoi l'homme peut s'insérer dans l'ordre des choses, venir vraiment au monde et y être à sa place[540]. »

En faisant appel à une mémoire collective, l'imaginaire fonde l'unité d'une société mais aussi son attachement au passé, sa généalogie. Lorsque nous repérons dans l'œuvre des frères Dardenne des objets chargés de significations rattachées à des imaginaires ancestraux, ou lorsque nous pointons la forte connotation symbolique des espaces dans lesquels s'ancrent leurs actions, nous accédons à un second niveau de lecture qui injecte tout un réservoir de valeurs communes dans un monde en proie à une perte de sens et d'unité. Nous allons désormais tâcher de ressaisir la corrélation entre récits et imaginaires ancestraux d'une part et institutions sociales d'autre part qui se joue au sein de cette filmographie et mettre cette articulation en perspective avec les enjeux narratifs.

[539] Ainsi que le souligne Sébastien Chapel : « L'imaginaire, chez Castoriadis, est cette puissance anonyme, collective et immotivée de faire être des significations d'où vont découler aussi bien les structures symboliques, les articulations spécifiques de la société (économie, droit, politique, religieux, art, etc.) que le sous-bassement de ce qu'elle considère comme rationnel ou fonctionnel, toute rationalité s'origine essentiellement dans des significations sociales qui sont par-delà le vrai et le faux. » Sébastien Chapel, « L'imaginaire selon Cornélius Castoriadis », in : *Cornélius Castoriadis, L'imaginaire comme tel,* Arnaud Tomès, préface à Castoriadis Cornélius, *L'imaginaire comme tel*, Hermann, Paris, 2008, p. 24.

[540] Marthe Robert, *Contes de Grimm*, traduction et préface, Gallimard, Paris,1997.

Imaginaire social, contes et société en crise

Transmission, filiation : entre accord et rejet

> « "Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision : tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini", écrit Bachelard. Les Dardenne ont choisi le courant, celui qui les guide vers leurs propres souvenirs, entre histoire et mémoire, local et global, collectif et individualité[541]. »

Suivant les motifs, notre analyse nous a permis de tisser un grand maillage depuis des films qui nous sont contemporains jusqu'à des récits multiséculaires. Nous avons retrouvé tantôt le spectre, tantôt l'usage bien concret de gestes liées à des traditions propres aux sociétés préindustrielles. Enfin, une cohérence est apparue dans de ce réseau : la filmographie des frères Dardenne est parcourue par les thèmes de la transmission et de la filiation – entre accord et rejet de l'un à l'autre.

Cette thématique ressort de motifs hantés par la notion de gestation. Bernadette Bricout propose dans *La Clé des contes* de voir dans cette obsession, présente par ailleurs dans les récits, toute la charge dont se trouvent investis les conteurs eux-mêmes par leur devoir d'assurer une transmission qui doit se perpétuer de génération en génération. Elle écrit :

> « La métaphore de la gestation revient sous des formes diverses dans le propos des conteurs évoquant l'obscur travail du conte en eux-mêmes. Mais cette métaphore est à prendre au pied de la lettre. […] le conte nous choisit autant que nous le choisissons, nous le portons et il nous porte. Par ailleurs, le conteur – la conteuse – est en quelque sorte fécondé par une semence extérieure. Le conte qui lui vient de la mémoire collective, ce conte qu'il n'a pas inventé, qui existe en dehors de lui, il va l'héberger, le garder en lui pendant un temps plus ou moins long, il va le faire sien, non pour se l'approprier mais pour le mettre au monde et le donner à d'autres[542]. »

Jacques Brosse, à la suite de Marthe Robert, rappelle également l'analogie tissée entre la transmission en jeu dans les contes et la maïeutique[543]. Plus encore, il relie cette tradition à

[541] Thierry Roche, Guy Jungblut, *Jean-Pierre et Luc Dardenne/Seraing*. *Cinéma/Paysages*, Yellow Now, Crisnée, 2021, p. 153-154, citant Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Le Livre de poche, « Biblio essais », 1993, p. 63.

[542] Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Le Seuil, Paris, 2005, p. 206.

[543] « En Allemagne, où les érudits romantiques croyaient retrouver en eux les bribes d'un antique savoir, on ne les appelait pas "contes de fées", mais "contes de bonnes femmes", ce que Marthe Robert, dans sa préface aux *Contes* de Grimm, traduit judicieusement par le mot "sage-femme", en raison de son double sens et de l'interprétation dont il est susceptible. […] si l'on s'en tient au langage populaire, qui fait de la "sage-femme" une accoucheuse, on peut supposer que dans la société archaïque où s'est fixée son image, la fée est celle qui met les enfants au

la pratique et à la perpétuation de gestes qui participent de l'attachement à une communauté, c'est-à-dire du processus de socialisation. En effet, l'accouchement est associé à un certain nombre de rites qui rappellent l'appartenance à une culture et accompagnent les étapes importantes d'une vie. Ces rites président à la venue au monde d'un petit être en l'inscrivant d'emblée dans un système de valeurs, de représentations et de significations. C'est la corrélation entre la perpétuation de ses membres et la transmission de son mode de signification qui assure la survie d'une société. Il faut que naissent des individus et que ceux-ci baignent dans un système de valeurs qu'ils reproduiront et transmettront à leur tour pour que demeure ce qui fait l'unité et l'identité d'une communauté. Ces valeurs sont véhiculées de manière symbolique par les gestes et les récits qui accompagnent et donnent un sens aux actions des hommes – et ce sens est déterminé par la société[544]. Les contes et les rites sont porteurs de ces significations qui constituent autant de vecteurs de socialisation ; leur transmission intergénérationnelle est garante du maintien de la société qui s'est ainsi constituée et définie.

Transmission et socialisation sont au cœur des contes mais également à l'œuvre dans la fonction que de tels récits doivent assurer. Autrement dit, le texte des contes contient des enjeux initiatiques et de transmission ; par ailleurs, leur tradition a pour vocation d'initier les auditeurs et de les fédérer en une communauté unie autour d'un héritage commun et d'un système de valeurs partageable. Nous avons remonté une telle piste où se croisent récits de socialisation et processus effectif de socialisation en partant de l'aiguille que manie la mère de Rosetta. Ce motif témoigne de l'initiation aux travaux de couture dont a bénéficié la mère (mais pas la fille). Cet apprentissage se faisait en groupe, à un âge charnière de la vie des jeunes filles et visait à les éduquer pour devenir de bonnes épouses et mères au foyer. Par ailleurs, la maîtrise des travaux d'aiguille n'était qu'une des facettes de cette initiation. Elle s'accompagnait de la lecture de contes dont le sous-texte devait préparer son jeune auditoire féminin à traverser cet âge transitoire et à entrer armé (imaginairement tout du moins) dans la vie adulte.

Cependant, dans les situations que mettent en scène les films des frères Dardenne, il ne s'agit pas tant de s'inscrire dans la société en suivant une lignée faite de perpétuations que de se construire seul, d'inventer son rapport au monde, à autrui. Contrairement à ce que pose

monde en appliquant les règles de la "sagesse", c'est-à-dire en veillant à la stricte observance des rites qui président à la naissance comme à tout acte important de la vie. » Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Plon, Paris, 1989, p. 233.

[544] Rappelons que : « Ce qui tient une société ensemble, c'est le tenir ensemble de son monde de significations. » Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975, p.519.

Carole Aurouet dans *Contes et légendes à l'écran*[545], il n'existe pas d'état initial harmonieux dans les films des frères Dardenne. La situation de départ relève du chaos pour les protagonistes ; le milieu dans lequel ils apparaissent est soit délétère, soit dans un état avancé de délabrement. Les personnages ne doivent alors pas revenir à un âge d'or primitif mais sortir de leur déréliction. A la fin de *La Promesse,* Igor perd les perspectives d'avenir que son père avait bâties pour lui mais il gagne en honnêteté et en indépendance. Rosetta ne retrouve pas un travail mais trouve un ami. Dans *Le Fils,* Olivier ne peut pas faire ressusciter son petit garçon, pas plus qu'il ne fera de Francis un substitut de son fils mais il devient pour ce dernier un tuteur et l'aidera à se construire ; les deux personnages se libèrent du poids du passé pour aller de l'avant. Bruno, à l'issue de *L'Enfant,* finit en prison mais ce passage par l'isolement procède de sa prise de conscience corrélée à une prise de responsabilités. Enfin, dans *Le Gamin au vélo,* Cyrille ne gagne pas l'amour ni même l'attention de son père, mais il semble finalement en paix avec sa situation.

Ces trajectoires renouent avec la dimension initiatique inscrite dans le tissu narratif des contes telle que définie par Bruno Bettelheim dans sa *Psychanalyse des contes de fées* : « Rien, si ce n'est les attitudes intérieures, n'a été modifié par la fin du conte[546]. ». Il précise par ailleurs : « les contes de fées se concentrent sur le processus du changement au lieu de décrire les détails précis du bonheur qu'on finit par obtenir[547]. » Ces considérations s'appliquent à l'œuvre des frères Dardenne dans la mesure où chacun de leur film semble s'achever par une issue et non par une clôture. Les protagonistes se trouvent libérés ou transformés mais il ne nous est pas donné à voir ce qu'ils vont faire de leur nouvel état d'être au monde.

Dans *La Promesse,* Igor se délivre du joug d'un père autoritaire et criminel et se lie à Assita en l'aidant à échapper au sort que lui réserve Roger, à soigner son bébé puis à quitter le pays. Il a gagné en indépendance et en valeur morale mais la dernière séquence le laisse sans ressources matérielles pour assurer sa subsistance.

Rosetta, finit par renoncer à l'emploi de marchande de gaufres qu'elle avait obtenu en dénonçant les combines de Riquet. Elle tente de se suicider mais ne parvient à mener son asphyxie jusqu'à la mort, faute de gaz. Elle part chercher une nouvelle bombonne et, sur le

[545] « Au niveau morphologique, le conte a une structure récurrente. […] la narration s'ouvre sur un état initial où l'harmonie et le bonheur règnent, dans lequel adviennent alors – suite à la transgression d'une règle – des éléments perturbateurs qui vont engendrer le chaos. Dans ces conditions, le héros se doit de rétablir l'ordre et a la charge de surmonter différentes épreuves pour ce faire. » Aurouet Carole (dir.), *Contes et légendes à l'écran*, Corlet, Condé-sur-Noireau, 2005, p. 16.
[546] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999, p. 252.
[547] Idem, p.115.

chemin du retour, doit affronter Riquet qui lui demande des comptes quant à sa trahison. Elle chute. Il l'aide à se relever. Elle éclate en sanglots et tourne son visage vers lui, acceptant enfin d'offrir son regard et de soutenir celui de l'autre (fig. 25.). Rosetta semble avoir renoncé au système concurrentiel de la société à laquelle elle voudrait tant appartenir. Elle renonce également à fuir. Elle a trouvé un ami. Elle semble briser sa carapace d'insensibilité et consent à accorder assez de confiance à autrui pour accepter son aide. Le plan final nous montre la jeune fille capable enfin de créer des liens humains – ainsi que nous pouvons interpréter sa rencontre avec le regard de Riquet. Toutefois, elle n'a pas davantage accès à une place dans la société qu'au début du film. Le gain, une fois de plus, est moral, uniquement.

Le Fils s'achève au moment où Olivier renonce à assassiner Francis, le meurtrier de son petit garçon, après une longue oscillation entre la volonté de lui transmettre les gestes de son métier et la tentation de la vengeance (fig. 60.). Cette fin est peut-être davantage tournée vers l'avenir que dans les films précédents. La transmission pourrait se poursuivre, délivrée du poids de la pulsion vengeresse pour l'un et de la crainte d'un châtiment pour l'autre.

A l'issue de *L'Enfant*, Sonia semble pardonner à Bruno d'avoir tenté de vendre leur nouveau-né et paraît lui accorder une nouvelle chance. Bruno, quant à lui, a pris ses responsabilités face à son jeune acolyte en venant se livrer à la police. Il semblerait que la visite de Sonia au parloir de la prison lui fasse réaliser le mal qu'il a causé et mesurer la nature irremplaçable d'un être humain avec qui on a tissé des liens. Bruno a gagné en conscience morale, il lui reste néanmoins à purger sa peine et à savoir se bâtir un avenir dans lequel son enfant pourra également se construire en sécurité.

Le Silence de Lorna prend fin dans une cabane au milieu des bois dans laquelle la jeune femme s'est réfugiée après avoir échappé à ses souteneurs. Elle a rompu les liens avec tout son entourage, adjuvants comme opposants. Ne demeure(nt) qu'elle et ce « bébé » qu'elle fantasme à l'intérieur de son ventre et qu'elle veut protéger dans cette fuite. Elle est parvenue à se libérer du système mafieux des mariages blancs mais elle est seule et démunie (fig. 131.). Lorna n'a rien gagné à la fin du film, elle s'est même dépouillée de tout, du bon comme du mauvais.

Dans la séquence finale du *Gamin au vélo*, Cyrille chute de l'arbre auquel il était grimpé (fig. 132.) et reste quelques instants au sol, assommé (fig. 133.). Il reprend conscience, se relève (fig. 134.) et s'en va, l'air détaché (fig. 135.). Cette chute et ce réveil, à l'instar des scènes d'immersion dans *Rosetta* et dans *L'Enfant*, peuvent être comprises comme un processus de disparition au monde, suivi de la naissance d'un être nouveau. Cyrille poursuivra sa croissance

aux côtés de Samantha, pouvons-nous imaginer. Rien ne change dans sa vie à l'issue du film, hormis cette renaissance symbolique.

« Les contes de fées décrivent sous une forme imaginaire et symbolique les étapes essentielles de la croissance et de l'accession à une vie indépendante[548]. », écrit Bruno Bettelheim. A l'instar des héros des contes, chaque protagoniste des films des frères Dardenne semble – de manière plus ou moins concrète ou plus ou moins symbolique – s'être libéré : Igor de son père, Rosetta de sa cuirasse, Olivier de sa pulsion vengeresse, Bruno du système marchand, Lorna de ses souteneurs et Cyrille de sa colère (et de l'influence du dealer). Affranchis de leurs attachements néfastes, ils peuvent dès lors tisser des liens plus sains et apaisés avec autrui.

Ces personnages n'ont pas fait qu'intégrer des interdits et combattre des pulsions. Leur socialisation ne consiste pas uniquement en un renoncement ou une répression. Ils ont aussi et surtout trouvé l'accès à ce que Cornélius Castoriadis qualifie de « contenu positif » :

> « Le processus de socialisation se joue dans et par le processus de signification.
>
> […] Cela est capital pour comprendre la structuration psychique, car sinon, on ne voit que l'aspect "négatif" de celle-ci, c'est-à-dire le refoulement, ce qui est refusé ou enlevé au sujet, quand il faut voir aussi l'aspect "positif" : la société lui "donne" du sens, apporte avec ses significations la mise en sens qui satisfait le besoin impérieux de la psyché.
>
> […] la société ne peut être pensée comme le résultat de deux interdits – l'interdit de l'inceste et l'interdit du meurtre. La simple interdiction ne peut rien créer, à peine régler quelque chose. Dans la création et l'existence des sociétés, il y a un contenu positif presque infini, et pas seulement des interdictions[549]. »

La sublimation qui permet de passer du principe de plaisir (plaisir immédiat, plaisir d'organe, satisfaction des pulsions) au plaisir de la représentation est, selon le philosophe, ce qui articule le sujet à l'imaginaire social[550]. La socialisation constitue un gain en soit et non une série de restrictions. Les personnages des films des frères Dardenne ont certes perdu parfois jusqu'à leur seule petite sécurité matérielle mais le gain qu'ils ont obtenu à ce prix les rapproche

[548] Idem, p.115.
[549] Cornélius Castoriadis, « A nouveau sur la psyché… et la société », in : *Figures du pensable,* Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999, p. 305-306.
[550] Idem, p. 308.

éthiquement de ce qui fonde l'humanité selon la morale et la pensée philosophique des réalisateurs.

Symbolique des lieux et parcours initiatique

Conjointement aux objets signifiants, les lieux, dans la mesure où ils se trouvent investis d'une forte charge sémantique, enrichissent le film d'un second niveau de lecture. Ils servent tout d'abord de cadre pour le processus initiatique et les transformations qu'accomplissent les personnages. Il nous apparaît également qu'ils s'offrent comme une projection visuelle et symbolique du cheminement intérieur des personnages. A ce propos, Bruno Bettelheim écrit :

> « Dans les contes de fées, les processus intérieurs sont traduits par des images visuelles. Quand le héros doit affronter des problèmes intérieurs qui semblent défier toute solution, on ne nous décrit pas son état d'âme ; le conte nous le montre perdu dans une forêt touffue, impénétrable, ne sachant où aller, désespérant de retrouver un jour son chemin[551]. »

Outre cette faculté à véhiculer les affects des personnages, il semblerait que les lieux – et peut-être plus particulièrement les éléments qui leur sont constitutifs, à savoir le bois et l'eau – que traversent les protagonistes dans la filmographique des frères Dardenne peuvent être considérés comme des agents propitiatoires sur leur parcours d'apprentissage. La traversée d'espaces tels que la forêt ou encore l'immersion dans diverses étendues aquatiques constituent des étapes initiatiques au cours desquelles ces lieux nous paraissent agir sur les personnages – selon un processus proche de celui que Gaston Bachelard voit à l'œuvre au contact des éléments. En effet, au contact du bois ou de l'eau, ceux-ci semblent accomplir une forme de renaissance. L'idée de renaissance est avancée par le motif de l'œuf présent dans *Rosetta*, en rapport avec l'économie propre à celui-ci. Plus encore cependant, elle est engagée par les étendues d'eau et la forêt dans la mesure où ceux-ci accueillent la régénération qui se joue au sein de la narration.

Dans son ouvrage sur les paysages dans le cinéma des frères Dardenne, Thierry Roche remarque la prégnance du motif de l'eau dès leurs premières productions de vidéastes. Il écrit, à propos de leur documentaire intitulé *Quand le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* : « L'eau […] est tout à la fois le support et la métaphore du discours[552]. » Il

[551] Bruno Bettelheim, op. cit., p.138.
[552] Thierry Roche, Guy Jungblut, op. cit., p. 127.

remarque également que c'est au bord de l'eau que se jouent les moments décisifs dans la diégèse de *Je pense à vous*[553], et que c'est peut-être avec ce film que va se trouver mis à mal le fil d'un courant que l'on peut remonter jusqu'à sa source en quête d'origines ou descendre en se laissant porter par le cours naturel des choses. A partir de *La Promesse*, la Meuse, note-t-il, n'est plus l'image du fil du temps mais constitue un obstacle topographique auquel les personnages se heurtent[554]. En effet, dans les films réalisés à partir de 1996, qu'elle s'écoule ou stagne, l'eau se présente comme le milieu constitutif d'une épreuve sur le parcours initiatique des personnages.

Dans *Images et symboles,* Mircea Eliade rappelle les vertus purificatrices et régénératrices de l'eau mais aussi le processus d'anéantissement par lequel elles opèrent[555]. Le mythologue remonte aussi lointainement que possible le symbolisme des eaux, jusqu'à la signification cosmique dont se sont emparés chacun leur tour l'Ancien et le Nouveau Testament.

> « Les eaux symbolisent la somme universelle des virtualités, elles sont *fans et origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence ; elles *précèdent* toute forme et *supportent* toute création. [...] l'immersion dans l'eau symbolise la régression dans le préformel. La réintégration dans le monde indifférencié de la préexistence. L'émersion répète le geste cosmogonique de la manifestation formelle ; l'immersion équivaut à une dissolution des formes. C'est pour cela que le symbolisme des Eaux implique aussi bien la mort que la Renaissance[556]. »

Lors de l'écriture du scénario de *L'Enfant,* Luc Dardenne notait dans son carnet : « 16/01/2004 : Bruno regarderait l'eau couler, il voudrait parler, il voudrait pleurer. Peut-être

---

[553] « L'eau s'écoule tranquillement jusqu'aux ruptures, collectives, individuelles, qui ponctuent le film : la perte de l'emploi du personnage principal, le décès du père de sa compagne, mort d'une crise cardiaque justement sur la berge du fleuve, la crise dans laquelle plonge la ville avec la fermeture de certaines usines. Au fil du film, l'eau se trouble progressivement… » Idem, p. 150-151.

[554] « Si dans *Lorsque le bateau de Léon M.* le fleuve est ce qui relie les villes entre elles, le passé et le futur, les paroles d'aujourd'hui et les luttes d'hier, plus tard, à partir de *La Promesse*, il est pensé comme un obstacle à franchir ou à longer en quête d'un pont et toujours conjugué au présent sinon d'une mort imminente au moins d'une forme de négation de l'être. […] le fleuve joue le rôle de frontière, d'un passage vers un autre monde possible non plus cherché longitudinalement, comme dans les rues de la ville, mais transversalement. » Idem, p. 154.

[555] « Dans quelque ensemble religieux qu'on les rencontre, les Eaux conservent invariablement leur fonction : elles désintègrent, abolissent les formes, "lavent les péchés", à la fois purificatrices et régénératrices. Leur destin est de précéder la Création et de la résorber, incapables qu'elles sont de dépasser leur propre modalité, c'est à dire de se manifester dans des *formes*. Les eaux ne peuvent transcender la condition du virtuel, des germes et des latences. Tout ce qui est *forme*, se manifeste au-dessus des Eaux, en se détachant des Eaux. En revanche, dès qu'elle s'est détachée des Eaux, qu'elle a cessé d'être virtuelle, toute "forme" tombe sous la loi du Temps et de la Vie ; elle acquiert des limites, participe au devenir universel, subit l'histoire, se corrompt et finit par se vider de sa substance, à moins de se régénérer par des immersions périodiques dans les Eaux, de répéter le "déluge" avec son corollaire "cosmogonique". » Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1979, p. 200-201.

[556] Idem, p. 199-200.

faire une scène avec Bruno et l'eau de la Meuse. Ce n'est peut-être pas sans raison qu'il a son repaire au bord de la Meuse. Attention à ne pas faire une scène où Bruno "exprimerait" son intériorité[557]. » De même que les contes de fées présentent leurs personnages perdus au milieu d'une forêt obscure pour signifier leur tourmente, les frères Dardenne confient les affects de leurs personnages aux éléments qui les entourent. La région de Liège est traversée par la Meuse et bordée de forêts, ainsi la psychologie de leurs personnages peut-elle être prise en charge par l'eau et le bois.

Au terme de *L'Enfant*, Bruno ressort de son immersion dans les eaux de la Meuse comme un homme nouveau (fig. 136.). Il aspire alors à endosser ses responsabilités – ce qui se matérialise à l'image par une nouvelle figure de porte-enfant lorsque Bruno prend Steve sur son dos (fig. 137.). Il se rend au commissariat pour assumer sa part dans le larcin qui l'a poussé à se plonger dans l'eau avec son jeune complice – qui s'est fait arrêter seul. Davantage encore qu'à un sens des responsabilités et une volonté d'expier désormais ses fautes, cette immersion semble avoir conduit Bruno à une prise de conscience. Au cours de la toute dernière séquence du film, lorsque sa compagne vient lui rendre visite en prison, Bruno éclate en sanglots (fig. 97.). Il parait avoir mesuré la valeur – non marchande – des êtres qui l'entourent. Il semble avoir réalisé que son bébé, qu'il a voulu vendre, est irremplaçable et qu'il a profondément blessé Sonia par désinvolture et cupidité. Soulignons par ailleurs que le besoin d'eau est prégnant dans ce film où les seuls aliments que consomment les personnages sont lyophilisés : lait en poudre pour le bébé, café soluble pour Bruno, soupe en sachet pour Sonia – il faut les réhydrater pour qu'ils révèlent leur véritable fonction nourricière.

Sous la plume du philosophe-mythologue qu'est Mircea Eliade, l'émersion entre en écho avec la Chute d'Adam et Eve chassés du Paradis terrestre. Sortir des eaux revient à rejoindre la condition humaine, c'est-à-dire être mortel mais aussi, peut-être, dans le cas de Bruno, ressortir plus humain, avoir gagné en moralité. Toute immersion-émersion conduirait à donner naissance à un être nouveau, peut-être plus proche de sa nature humaine : vulnérable certes, mais grandi moralement[558].

[557] Luc Dardenne, *Au dos de nos images,* Le Seuil, Paris, 2005, p. 167.

[558] « Le "vieil homme" meurt par immersion dans l'eau, et donne naissance à un être nouveau, régénéré. Ce symbolisme est admirablement exprimé par Jean Chrysostome qui, parlant de la multivalence symbolique du baptême écrit : "*Il représente la mort et la sépulture, la vie et la résurrection... Quand nous plongeons notre tête dans l'eau comme dans un sépulcre, le vieil homme est immergé, enseveli tout entier ; quand nous sortons de l'eau, le nouvel homme apparaît simultanément.*" » Mircea Eliade, op. cit., p. 202-203.

Dans *Les racines historiques du conte merveilleux,* Vladimir Propp pointe un processus similaire à l'œuvre dans le morcellement : « La mise en morceaux a pour but de recréer un homme à neuf[559]. » Nous avons nous-même repéré un morcellement de l'image du corps de Rosetta, sa fragmentation par des cadrages très serrés. Nous avons alors postulé un passage par le stade du miroir afin de conférer à la jeune fille une unité corporelle. Nous avons vu ce processus théorisé par les psychanalystes de l'enfance que furent Jung et Dolto être pris en charge par l'étang.

Dans *Rosetta,* les frères Dardenne mettent en scène deux immersions. Dans la première occurrence, Rosetta est jetée dans l'étang par sa mère qui ne veut pas se laisser conduire en cure de désintoxication (fig. 84.). Dans la seconde, c'est son ami Riquet qui glisse et s'enlise jusqu'à ce que Rosetta vienne – tardivement – l'aider à se désembourber (fig. 87.). En mettant en relation ces deux séquences, nous nous apercevons que Rosetta est capable de faire pour son ami un geste que sa propre mère n'a pas su faire pour elle. Rosetta se trouve dans l'impossibilité de tuer, de laisser l'autre s'enliser sans lui porter secours. Cette jeune femme qui a intégré le système concurrentiel au point de trahir son ami pour prendre sa place ne peut toutefois assister à son engloutissement sans lui prêter assistance. Rosetta est sortie de sa première immersion forte d'une expérience qu'elle ne peut infliger à autrui. Elle semble avoir gagné en humanité.

Dans l'œuvre des frères Dardenne, l'immersion participerait ainsi d'un processus de renaissance. Sortent des eaux des personnages plus ouverts au monde et aux autres – plus vertueux si l'on se risque à un qualificatif moral. L'eau entrainerait-elle des effets sur les personnages à la manière de la fonction guérisseuse qu'accorde le marabout de *La Promesse* à la décoction de racines qu'il préconise pour soigner, en prenant le symbole au pied de la lettre, un enfant en mal de ses ancêtres ?

Certes, les séquences d'immersion mises en scène dans ces films trouvent leur raison d'être dans la narration. Rosetta est jetée à l'eau par sa mère qui tente de lui échapper, elle laisse ensuite Riquet glisser alors qu'il essayait de repêcher ses pièges à truites. Quant à Bruno, il plonge avec son jeune acolyte afin d'échapper à leurs poursuivants. Or, la justification pratique et narrative se trouve doublée d'une valeur symbolique. L'immersion dans les films des frères Dardenne peut être considérée comme une métaphore, comme le pendant visuel du processus permettant aux personnages d'accéder à une nouvelle étape de leur être au monde.

[559] Vladimir Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux,* Gallimard, Paris, 1983, p. 124.

La renaissance n'est pas seule en jeu à l'issue de la sortie des eaux. Pour venir en aide à Riquet, Rosetta lui tend un bout de bois (fig. 87-88), par la suite, elle l'aidera à essorer son blouson (fig. 89.) : se matérialisent avec ces deux objets et ces gestes concrets le lien qui se tisse entre cette jeune fille farouchement solitaire et Riquet qui fait figure d'altérité. Toujours dans *Images et symboles*, Mircea Eliade consacre toute une réflexion sur ce qu'il appelle le « motif du liage » : anneaux, cordes, chaînes ; ainsi qu'à la récurrence des « dieux lieurs » dans différentes cultures avec le Varuna en Inde, Ouranos en Grèce ancienne ou encore Odin, « dieu à la corde », chez les Germains. Il relève aussi la prégnance des gestes du **«** liage **»** dans les rites magiques et magico-médicaux[560]. Il déduit de ces insistances que :

> « Cela donne l'impression que la situation de l'homme dans le monde, quelle que soit la perspective dans laquelle on l'examine, s'exprime toujours par des mots-clefs qui contiennent l'idée de "liage, d'enchaînement, d'attachement", etc. [...] Bien mieux : la vie elle-même est un "tissu" (parfois, un tissu magique de proportions cosmiques, *mâyâ*), ou un "fil" qui tient la vie de chacun des mortels. Ces diverses perspectives ont un point commun : partout le but dernier de l'homme est de se libérer de ses "liens"[561] »

Mircea Eliade renvoie alors au Mythe de la Caverne dans *La République* de Platon ainsi qu'aux *Ennéades* de Plotin, récits qui visent à libérer l'homme dans une perspective existentielle, philosophique[562]. Dans une visée plus modeste, à l'échelle du parcours de leurs personnages, les films des frères Dardenne s'emparent de ces motifs du liage qui contiennent en eux les enjeux de libération et de relation à nouer à l'œuvre dans leurs récits. Dans *La Promesse*, les anneaux et la chaîne participent de cette dialectique de l'enchaînement et de la libération[563] (en vue d'un nouvel attachement, désormais choisi et non plus imposé, un attachement émancipatoire et initiatique et non une soumission). Igor fait cisailler la chevalière offerte par son père (fig. 108.) avant de lui attacher la jambe à une chaîne (fig. 111.) pour parvenir à se dégager de cette ascendance abusive. Dans ce film, les liens sont délétères. Le jeune protagoniste doit se délivrer. A l'inverse, dans *Rosetta*, le bout de bois constitue un lien positif, il condense la solidarité et l'humanité à l'œuvre dans le geste qu'accomplit Rosetta envers Riquet. Anneaux, chaîne et bâton portent en eux une valeur symbolique attachée à des

[560] Mircea Eliade, op. cit., p. 147-148.
[561] Idem, p. 154.
[562] « […] à l'initiation mystique du labyrinthe au cours de laquelle on apprend à dénouer le nœud labyrinthique afin de se mettre à même de le défaire quand l'âme le rencontrera après la mort, répond l'initiation philosophique, métaphysique, dont l'intention est de "déchirer" le voile de l'ignorance, et libérer l'âme des chaînes de l'existence. » Idem.
[563] Ce « déliement/renouement » pointé par Madeleine Mairlot dans *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier*, Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 67.

rites et des mythes qui les précèdent et qui rejouent des modèles archaïques hérités de la cosmogonie[564] .

Notons en aparté que, si l'eau est un élément vaste et protéiforme, les frères Dardenne proposent dans leur mise en scène un autre motif, plus concret et plus facilement saisissable – à l'instar des anneaux, de la chaîne et du bâton –, qui porte en lui la même symbolique de renaissance que l'eau. Il s'agit de l'œuf. Mircea Eliade évoque la symbolique de l'« Œuf brisé » : si la ponte correspond à une première naissance, l'éclosion en représente une seconde. Il écrit :

> « [...] l'initiation brâhmanique était considérée comme une seconde naissance. Le nom le plus courant des initiés était *dvija* : "deux fois né, *twice born*". Or, les oiseaux, les serpents, etc., recevaient eux aussi ce nom en tant que nés d'un œuf. La ponte de celui-ci était assimilée à la "première naissance", c'est-à-dire la naissance naturelle de l'homme. Son éclosion correspondait à la naissance surnaturelle de l'initiation[565]. »

L'œuf convoqué dans *Rosetta* constitue le dernier repas que s'accorde la jeune fille avant de tenter de mettre fin à sa vie. Dans sa caravane aux issues soigneusement colmatées, Rosetta ouvre le gaz, fait bouillir un œuf, l'écale, le mange et s'allonge sur sa couchette en attendant la mort (fig. 14 à 18.). Dans son carnet de notes, Luc Dardenne résume la thématique de *Rosetta* en ces quelques mots : « 25/10/1998 : *Rosetta* ou la naissance. Ses douleurs au ventre sont les contractions d'un accouchement qui ne trouve pas son enfant[566]. » Rosetta accoucherait ainsi symboliquement, à la fin du film, d'une forme nouvelle d'elle-même. Tel est le processus que nous avons déplié dans une analyse croisant l'œuf, le ventre ainsi que d'autres motifs circulaires qui participent d'une symbolique de la gestation.

Enfin, nous avons remarqué que la forêt constitue également un espace qui, comme les étendues d'eau, prend en charge une symbolique forte en résonnance avec le parcours des personnages. La forêt, milieu primitif absolu après les eaux originelles, est peuplée d'arbres qui condensent en eux toute une symbolique qui relie la terre au ciel. Dans *Le sacré et le profane*,

---

[564] « […] le complexe magico-religieux du "liage" correspond bien à un archétype (nous en avons noté quelques-uns : le tissage du Cosmos, le fil de la destinée humaine, le labyrinthe, la chaîne de l'existence, etc.). L'ambivalence et l'hétérogénéité des motifs du "liage" et des nœuds, et aussi la "délivrance des liens", confirment combien sont multiples et divers les plans sur lesquels ces archétypes se sont "réalisés". » Mircea Eliade, op. cit., p. 160.
[565] Idem, p. 101.
[566] Luc Dardenne, op. cit., p. 91.

Mircea Eliade écrit à ce sujet que : « l'arbre est arrivé à exprimer tout ce que l'homme religieux considère *réel et sacré par excellence*[567]».

Le processus de régénération se trouve engagé également dans la forêt : les personnages la traversent (Rosetta), ils s'y réfugient (Lorna), ou bien se mettent au contact de l'arbre (Cyrille) ou plus largement du bois (Olivier et Francis). A l'instar des eaux, la forêt porte en elle ce mouvement de renaissance, cette puissance régénératrice qu'elle véhicule dans les imaginaires et la symbolique qui lui sont attachés. Dans *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Robert Harrison rappelle leur origine millénaire[568]. Les forêts ont opéré historiquement une renaissance. Elles gardent encore en elles, dans leur symbolique, le souvenir de cette régénération. Elles le véhiculent dans les imaginaires. Elles l'infusent à travers leur matière à ceux qui foulent le sol parcouru de racines et touchent l'écorce des arbres[569]. Tout comme les eaux originelles, les forêts possèdent une dimension phylogénétique. Elles participent du stade pré-formel de l'humanité. Elles contiennent elles-mêmes une valeur cosmogonique.

> « Nos forêts ne dispensent pas leur ombre séculaire sur la seule imagination moderne ; nos ancêtres les considéraient comme archaïques, antérieures au monde humain, et la mythologie nous apprend que leur sombre étendue sauvage était déjà là, condition préalable ou matrice de la civilisation. […] Ces mythes, qui, tous ont en mémoire une terre recouverte de forêts, rappellent certainement le paysage préhistorique occidental, mais cela n'explique pas pourquoi les sociétés humaines, une fois sorties des ténèbres originelles, gardèrent d'aussi fabuleux souvenirs de cette présence primitive des forêts[570]. »

Les forêts sont ainsi le berceau de l'humanité et les racines des arbres ont servi de modèle à l'homme pour penser sa généalogie. Ces racines matérialisent dans son imaginaire à la fois le rapport à ses ancêtres mais également son ancrage dans le sol ; elles lui confèrent une appartenance et un attachement spatio-temporel. Là se trouve peut-être la strate symbolique qui

[567] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 129.
[568] « Quand la glaciation arctique commença à s'étendre vers le sud, au déclenchement de la dernière ère glaciaire, les forêts qui recouvraient largement autrefois l'hémisphère Nord disparurent sous l'avancée des couches de glace, comme des algues sous la houle d'une longue et lumineuse vague océane. Plusieurs milliers d'années plus tard, des phénomènes de réchauffement global firent reculer les glaciers ; les forêts resurgirent alors comme si elles avaient simplement hiberné pour se protéger du climat : génération spontanée d'arbres, de fleurs, de vie cryptogamique. […] Or si les forêts envahissaient autrefois la Terre entière, elles envahissent dorénavant l'archéologie de la mémoire culturelle. » Robert Harrison, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010, p. 9-10.
[569] Voir Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi, 1948.
[570] Robert Harrison, op. cit., p. 17.

enrichit la dimension utilitaire et topologique et justifie la prégnance de la forêt dans la filmographie des frères Dardenne.

La forêt est l'espace dans lequel se résolvent trois des sept films qui nous intéressent. Dans *Le Fils,* Olivier renonce à sa vengeance, à sa pulsion meurtrière sur son jeune apprenti, assassin de son petit garçon, à l'issue d'une course poursuite dans les bois (fig. 60.). Dans *Le Silence de Lorna*, l'héroïne s'enfuit à travers les bois (fig. 41.) et se réfugie dans une cabane au cœur de la forêt (fig. 42.). Enfin, dans *Le Gamin au vélo,* Cyrille quitte le bois comme prêt à prendre un nouveau départ. La forêt nous semble opérer un effet encore plus salutaire sur Olivier et Cyrille que sur Lorna. Dans le cas de celle-ci, la forêt se présente comme un asile et rejoue ainsi l'analogie qui l'associe à la cathédrale : elle est un sanctuaire protecteur. En ce qui concerne Olivier et Cyrille, on pourrait avancer que le passage par la forêt apparaît comme une étape comparable à l'immersion pour Rosetta et Bruno dans la mesure où cette traversée peut être lue comme aboutissant également à une nouvelle naissance. Enfin, prolongeant cette lecture bachelardienne, le contact des arbres conduirait Olivier à un abandon des pulsions qui l'éloignaient de son humanité et semblerait avoir une action purificatrice et régénératrice sur Cyrille. En outre, Cyrille rejouerait, en tombant et restant comme mort quelques instants à terre, le cycle de vie et de mort propre à l'arbre[571].

Par l'entremise des motifs de l'arbre, du bois, de la forêt, les films des frères Dardenne semblent renouer avec une conception immémoriale qui établit des liens entre le monde des hommes et celui des forces supérieures[572]. Un effet « magique » de la forêt sur les hommes peut être vu à l'œuvre dans la filmographie des frères Dardenne. En effet, l'arbre, par sa verticalité, engage l'idée d'une ascension. Depuis l'Arbre Cosmique des sociétés les plus anciennes jusqu'à la Croix de l'Eglise catholique censément faite du bois de l'Arbre du Monde en passant par tous les poteaux sacrificiels taillés dans le bois, l'arbre est porteur d'une symbolique d'élévation[573].

[571] Jacques Brosse évoque ces morts symboliques attachées aux arbres qui, dans la mythologie grecque, conduisent vers une renaissance à l'image de la mort hivernale de l'arbre qui concentre sa sève à « l'intérieur de sa souche, donc dans la terre, d'où elle remontera pour irriguer à nouveau l'arbre lors de l'éclosion printanière. » Jacques Brosse, *Mythologie des arbres*, Plon, Paris, 1989, p. 124.

[572] « [...] les traditions nous parlent d'un temps mythique où l'homme communiquait directement avec les dieux célestes ; en escaladant une montagne, un arbre, une liane, etc., les Premiers Hommes pouvaient monter, réellement et sans effort, au Ciel. Les Dieux, de leur côté, descendaient régulièrement sur la terre pour se mêler aux Humains. A la suite d'un événement mythique quelconque (généralement une faute rituelle), les communications entre le Ciel et la Terre ont été rompues (l'Arbre, la liane, ont été coupés, etc.), et le Dieu s'est retiré au fond du ciel. » Mircea Eliade, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, op.cit., p. 220.

[573] « Un nombre considérable de mythes parlent d'un arbre, d'une liane, d'une corde, d'un fil d'araignée ou d'une échelle qui relient la Terre au Ciel, et par le truchement desquels certains êtres privilégiés montent effectivement au ciel. Ces mythes ont bien entendu des correspondances rituelles. » L'auteur précise que : « le chaman tata ou

Cyrille grimpe à un arbre avant d'en chuter brutalement et de repartir avec légèreté, comme libéré d'un poids. Il n'est point question de grimper aux arbres dans *Le Fils*, toutefois, le film met en scène une ascension à l'échelle pour un exercice qu'Olivier fait suivre à ses apprentis. Au cours de cet exercice, le jeune Francis faiblit, son maître l'aide alors à se maintenir sur le barreau de son échelle et à supporter le poids de son madrier (fig. 116-117.). Le tuteur et l'élève redescendront presque aussi brutalement que Cyrille aura chu. Néanmoins, l'espace d'un instant, ils auront rejoué une scène de solidarité dans l'élévation. La figure qu'ils forment alors est empreinte de significations religieuses. Cette symbolique que nous qualifions de chrétienne remonte cependant à un imaginaire millénaire. Le christianisme a en effet puisé ses images constituantes dans un fonds archaïque qui avait bâti son système de significations sur un modèle cosmique[574]. Nous avons donc articulé notre analyse des images ayant trait à l'arbre et au bois à leurs racines chrétiennes mais aussi préchrétiennes, à leurs significations religieuses tout comme païennes[575].

Le bois et l'eau se trouvent liés au cheminement des personnages vers leur socialisation. Ces éléments présentent une part tangible et une part symbolique. L'eau et le bois peuvent être vus comme des opérateurs de renaissance et/ou de régénération pour les personnages des films des frères Dardenne. La part de signification communément attachée à ces éléments redouble les enjeux du récit. Le fait que les personnages sortent de ces espaces comme changés, plus responsables, plus « humains » peut être envisagé comme une sensibilité à l'influence des lieux et des éléments qui leur sont associés, allant dans le sens de leur dimension symbolique. Selon cette lecture, on peut considérer que les personnages ont intégré les significations socialement associées au bois et à l'eau et donc, se rattachent à une communauté partageant les mêmes valeurs symboliques.

> « Les significations ne *sont* évidemment pas *ce* que les individus se représentent […] Elles sont ce moyennant et à partir de quoi les individus sont formés comme individus sociaux, pouvant participer au faire et au

sibérien grimpe à un arbre et […] le sacrificateur védique monte à une échelle. Ces deux rites poursuivent le même but : l'ascension au Ciel. » Idem, p. 62.

574 « Le christianisme est une religion historique, ayant ses racines profondes dans l'autre religion historique, celle des Juifs. Par conséquent, pour expliquer ou mieux comprendre certains sacrements ou certains symbolismes, on n'a qu'à chercher leurs "figures" dans l'Ancien Testament. » Idem, p. 207.

575 « […] le judaïsme héritait d'une préhistoire et d'une d'histoire religieuse où toutes ces choses existaient déjà. Il n'était même pas nécessaire que tel ou tel symbole fût conservé "éveillé, dans son intégrité par le judaïsme ; il suffisait qu'un groupe d'images survécût, fût-ce obscurément, dès les temps pré-mosaïques : de telles images étaient capables de recouvrer, à n'importe quel moment, une puissante actualité religieuse. Certains Pères de l'Eglise primitive ont mesuré l'intérêt de la correspondance entre les images archétypales proposées par le christianisme et les Images qui sont le bien commun de l'humanité. » Idem, p. 209.

> représenter/dire social, pour représenter, agir et penser de manière compatible, cohérente, convergente[576] »

La nature de ces significations importe moins que leur appartenance à un système de représentations et leur capacité à rattacher des individus à un même monde de compréhension. Le recours à des images, à des symboles, selon Cornélius Castoriadis, participe du plaisir de la représentation, elle-même nécessaire à la socialisation[577]. En inscrivant leur processus de renaissance dans des lieux porteurs de cette symbolique, les films des frères Dardenne rattachent leurs personnages à un système de significations institué et compris à l'échelle sociale.

Le rite : non plus appartenance collective mais réinscription dans une lointaine généalogie

Nous l'avons établi, *Je pense à vous* est le film des adieux à la classe ouvrière. *La Promesse* est celui de la rupture : Igor rejette l'héritage que son père avait prévu de lui transmettre et se lie à Assita, l'étrangère porteuse des valeurs d'une culture attachée à un continent lointain. A partir du film suivant, *Rosetta*, le lointain avec lequel l'imaginaire filmique des frères Dardenne jette des ponts n'est plus ce grand ailleurs mais un héritage ancestral. Ce « déliement/renouement[578] » – pour reprendre l'expression employée par Madeleine Mairlot à propos de *La Promesse* – se trouve contenu tout entier dans le titre du film.

> « Le titre-prénom : Rosetta, la petite rose, la petite fleur rouge [...] de trop beaux mots pour qualifier cette gamine enragée qui vit à côté d'un bois, à la lisière de l'humanité [...] une forme diminutive qui éveille une image, celle du Petit Chaperon Rouge.
>
> […] Comme dans les contes où les *personnages-types n'ont pas de nom de famille*, Rosetta n'est que prénom : le père (qui donne le patronyme) n'a pas

[576] Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 528. Ce à quoi nous pouvons articuler les propos de Patrice Leblanc : « Représenter, c'est *tenir lieu de, être à la place de*. En ce sens, la représentation est le représentant mental de quelque chose : objet, personne, événement, idée, etc. Par quoi, la représentation s'apparente au symbole, au signe. Comme eux, elle renvoie à autre chose. Il n'y a pas de représentation sociale qui ne soit celle d'un objet, fut-il mythique ou imaginaire. », « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Juillet-Décembre 1994, Nouvelle Série, Vol. 97, Le Cours Des Âges (Juillet-Décembre 1994), p 430.
[577] Voir Cornélius Castoriadis, « A nouveau sur la psyché… et la société », in : *Figures du pensable,* Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999.
[578] Madeleine Mairlot, op. cit., p. 67.

> d'existence dans cette histoire ; la lignée est réduite à la mère dont on ignore aussi bien le nom que le prénom[579]. »

En effet, la filiation est rompue avec l'ascendance directe, avec le père. En outre, non seulement, le prénom orphelin renoue avec les modalités du conte mais également avec une tradition bien précise, le rite de la Rosetta, qui appartient au folklore des Pyrénées et du Pays Basque. Arnold Van Gennep nous en donne une description dans son *Manuel de folklore français contemporain* :

> « [...] Un jeune homme déguisé en fille nommée *Rosetta*, au visage peint, aux nattes de chanvre blond, au corsage serré à craquer. [...] Près du chasseur en chef se tient *Rosetta* [...] dès que l'Ours est rasé, une nouvelle impulsion le saisit ; il se précipite sur *Rosetta* ; mais un coup de feu retentit, l'Ours se balance puis s'affaisse sur le pavé[580] .»

Le prénom Rosetta ne dit alors rien de la généalogie de la jeune fille mais renoue avec un rite associé à la chasse, aux pulsions animales. La Rosetta sauvée par le chasseur de la dévoration par la bête de la forêt renvoie par ailleurs à la seconde fin, celle dite « heureuse », du *Petit Chaperon rouge* dans laquelle la fillette est délivrée du ventre du loup par un chasseur qui ouvre l'estomac du prédateur.

Cependant, jamais la jeune fille nommée Rosetta chez les frères Dardenne ne rejoue ce rite. Aux rites ancestraux qui réunissaient et soudaient une communauté, elle oppose un rituel mineur, quotidien, individuel. Il s'agit du changement de chaussures qu'elle accomplit immanquablement dans la forêt lorsqu'elle passe de la ville au camping : elle quitte ses souliers propres pour enfiler une paire de bottes en caoutchouc mieux adaptée au terrain marécageux (fig. 62 ; 66.). Dans *Rites et rituels contemporains,* Martine Segalen explique que : « [les] rituels ont pour effet de renforcer les sentiments d'appartenance collective et de dépendance à un ordre moral supérieur qui sauvent les individus du chaos et du désordre[581]. » Or, le rituel auquel s'adonne Rosetta ne participe d'aucune « appartenance collective », au contraire, il marque son exclusion sociale. En changeant de chaussures, la jeune fille atteste qu'elle quitte le monde de la norme pour celui de la marge. Le rituel ne la « sauve pas du chaos » mais il l'y précipite. Jamais en effet ne nous est donné à voir le pendant purificateur de ce rituel : celui qui

[579] Idem, p. 87 ; 89.
[580] Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain : Du berceau a la tombe (fin) : mariage, funérailles*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 108-110.
[581] Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Nathan, Paris, 1998, p. 13.

consisterait pour Rosetta à troquer ses bottes souillées pour les souliers fins au moment de passer de la fange à la civilisation.

Avec *Rosetta*, les frères Dardenne articulent l'espace social et l'espace anomique autour d'un geste pivot (le rituel du changement de chaussures) et d'un espace intermédiaire (la forêt dans laquelle ce rituel prend place). Ici aussi, le film dialogue avec les rites cynégétiques dans la mesure où il oppose à l'espace de la norme un espace de la marge qui se présente comme un monde inversé tel que le décrivent Christian Bromberger et Gérard Lenclud dans leur étude sur « La chasse et la cueillette aujourd'hui » :

> « Les épisodes qui ponctuent les parties de chasse populaires soulignent cette interversion temporaire des normes quotidiennes : repas de mets crus ou grillés, consommés avec les doigts, une sorte d'anti-cuisine, repas dans des abris de fortune où s'abolit tout protocole, une sorte d'anti-maison, parole crue, facétieuse sur les femmes, sur ce que l'on tait dans le quotidien, une sorte d'anti-café. Et cette rupture est d'autant plus accentuée que le jeu se situe dans des lieux séparés – ou du moins vécus comme tels quand le "proche" est transformé en "lointain" – sortes de lieux clos générateurs à ce titre de tension[582]. »

C'est à l'aune de ce processus d'inversion – voire d' « interversion » – que nous avons mené une analyse partant de l'objet bien concret que sont les chaussures pour questionner le rituel qu'elles engagent et enfin, élargir notre réflexion à l'étude de l'espace dans lequel ce rituel se déroule : la forêt. Celle-ci apparait à la fois comme un espace primitif, réservoir de symboles millénaires, et comme le lieu où s'organise la contestation d'un système déviant – c'est cette dimension qu'endossent Robin des Bois et ses compagnons en rébellion contre un ordre établi inique et corrompu. Or, Rosetta n'a rien d'une contestataire. Elle veut avoir sa place dans la société, quitter la marge, rejoindre la norme, s'intégrer. Cependant, ses pratiques du rituel et du braconnage ne la tournent pas vers le monde auquel elle aspire mais la renvoient à des modes de vie et de croyances archaïques. C'est peut-être par eux que le système est critiqué : à une société concurrentielle, dont le fonctionnement a substitué au lien social l'indifférence et la compétitivité, les frères Dardenne opposent des pratiques archaïques. En mettant en scène un rituel qui ne trouve pas d'écho sociétal, le film en appelle à des significations multiséculaires dans une société qui semble avoir rompu les amarres avec les cultures, traditions et croyances des Anciens.

[582] Christian Bromberger et Gérard Lenclud, « La chasse et la cueillette aujourd'hui. Un champ de recherche anthropologique. », in : *Etudes rurales*, juillet-décembre 1982, n°87-88, p. 24.

Toutefois, nous l'avons noté, Rosetta s'adonne seule à son rituel. Ce paradoxe cristallise toutes les contradictions qu'entraîne la crise de la société dans laquelle les frères Dardenne implantent leur narration. Ils rendent compte d'une société en proie à une rupture brutale avec les liens qui pouvaient la rattacher à son patrimoine culturel d'une part et créer un sentiment d'appartenance à une communauté d'autre part – dans le même temps, ils construisent un champ filmique dans lequel les objets, les gestes et les décors sont chargés de significations héritées de récits, de croyances et de traditions ancestrales et ouvrent la voie à une lecture orientée vers des dimensions imaginaires et symboliques qui permettent ce rattachement à un patrimoine et à une communauté.

Quant au braconnage dans *Rosetta*, il renvoie à un mode de subsistance et de contestation hérité de l'Ancien Régime, lorsque les forêts étaient devenues propriétés seigneuriales et le droit de chasse réservé auxdits propriétaires. Mais quel sens pouvons-nous donner au braconnage auquel se livre Rosetta ? Nous avons vu, à l'issue d'une analyse articulant principe de plaisir, principe de réalité et leur adjoignant celui de dignité, que le braconnage est pour la jeune fille un moyen de subvenir à ses besoins de manière autonome, c'est-à-dire, de rejeter la mendicité et toute la soumission et la pitié que cela implique. Le braconnage oppose à un ordre social inique une dignité reposant sur des valeurs morales millénaires.

« Le passé est un réservoir d'actions pour le présent[583] », écrivait Jean Pouillon. Olivier, Rosetta, Bruno, Cyrille, Lorna, Igor, via des gestes par ailleurs pragmatiques, ouvrent la voie pour l'analyse vers un fonds de significations ancestrales qui s'incarnaient dans des traditions et des rites. Ces traditions et ces rites fondaient l'identité d'une communauté[584]. « Il n'y a pas de rapports sociaux sans actes symboliques[585] », rappelait Mary Douglas dans un essai dédié aux rites et rituels de purification. Mais qu'en est-il des actes symboliques lorsqu'ils sont accomplis isolément par des personnages en marge de la société ? Il apparaît que les actes symboliques, s'ils ne fondent pas une communauté, participent d'un attachement (aussi ténu soit-il) à une société selon la pensée de Cornélius Castoriadis.

> « Il n'y a pas d'être humain extra-social ; il n'y a ni comme réalité, ni comme fiction cohérente d'"individu" humain comme "substance" a-, extra-, ou pré-

[583] Jean Pouillon, « Tradition : transmission ou reconstruction », in : *Fétiches sans fétichisme*, Maspéro, Paris, 1975 p. 155-173.
[584] « [...] partout en Europe, les rituels s'offrent comme des bricolages puisés au kaléidoscope des références sociales, identitaires, religieuses ou néo-sacrées. Chaque individu peut les vivre en référence à son système de valeurs, réalisant la synthèse de ses diverses affiliations. Ainsi, il n'existe pas de rituels "nouveaux", seulement des rituels "contemporains", parce que le stock de références symboliques auxquelles ils puisent est fini… », Martine Segalen, op. cit., 1998, p. 121.
[585] Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Maspéro, Paris, 1971, p. 81.

> sociale. Nous ne pouvons pas concevoir un individu sans langage, par exemple, et il n'y a de langage que comme création et institution sociale.
>
> Cette création et cette institution ne peuvent pas être vues, sans ridicule, comme résultant d'une coopération délibérée des "individus" – ni d'une addition de réseaux "intersubjectifs" : pour qu'il y ait inter-subjectivité, il faut qu'il y ait des sujets humains et la possibilité qu'ils communiquent – autrement dit, des êtres humains déjà socialisés et un langage qu'ils ne sauraient produire eux-mêmes en tant qu'individus (un ou plusieurs : "réseaux intersubjectifs"), mais doivent recevoir de leur socialisation[586]. »

Les personnages des films des frères Dardenne manifestent par leurs gestes, leurs actions, par les objets qu'ils mobilisent, leur appartenance à une société. Celle-ci est certes devenue obsolète, dépassée par une nouvelle société dans laquelle un autre système de valeurs a cours, mais ses codes se perpétuent à travers le mode de vie de quelques individus. Une certaine dimension socialisante nous semble opérer via la reconduction de ces gestes symboliques.

Il nous paraît alors que les films frères Dardenne mobilisent bel et bien la dimension symbolique des éléments visuels qu'ils convoquent. Les objets que les personnages manipulent, les espaces qu'ils traversent, les gestes qu'ils accomplissent procèdent d'un fonds d'imaginaires. Ces éléments concrets n'ont pas seulement une valeur utilitaire mais également une dimension signifiante. Certes, la première est inscrite dans la mise en scène tandis que la seconde n'est accessible que par l'analyse ; cependant, la dimension signifiante peut être reversée au bénéfice du récit puisque les significations en question participent des enjeux de socialisation qui sous-tendent la narration.

Il apparaît ainsi, à l'instar du système mis en place dans les contes de fées consistant à projeter l'intériorité des personnages dans les éléments concrets qui composent leur environnement[587], que les films des frères Dardenne proposent un champ de représentation dans lequel le visuel prend à son compte une partie des enjeux du récits. Le processus de socialisation que doivent accomplir les personnages n'est pas seulement un parcours narré, il est également mis en images. Les éléments visuels signifiants que mobilisent les frères Dardenne se rattachent à des récits de socialisation et procèdent d'une symbolique socialement instituée ; ils portent en eux des valeurs qui relient les personnages à un système de significations. La socialisation qu'acquièrent les personnages pourrait alors être considérée à la fois comme le fait d'un

[586] Cornélius Castoriadis, « La démocratie comme procédure et comme régime », in : *La montée de l'insignifiance*, Les carrefours du labyrinthe 4, Le Seuil, Paris, 1996, p. 268-269.
[587] Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999, p.138.

parcours porté par la narration et comme l'intégration des valeurs sociales contenues dans les imaginaires qui courent en filigrane et que nous voyons rejoindre, de manière souterraine, le cheminement narratif.

Résurgences des imaginaires : l'éternel retour

> « […] chaque période a les survivances qu'elle mérite, ou plutôt qui lui sont nécessaires…[588] »

Dans la mesure où les systèmes de significations sont de purs produits du fait social, nous pouvons nous demander ce qu'il advient dans une société en mutation, lorsque les représentations qui la structuraient ne font plus sens. Nous en revenons à la corrélation qui unit bouleversements sociaux, production d'imaginaires[589], et recours aux imaginaires ancestraux dans la mesure où ceux-ci constituent un fonds commun.

Dans la pensée de Cornélius Castoriadis, les significations imaginaires sociales ne valent pas tant pour leurs contenus, pour les associations qu'elles véhiculent, que pour le processus qu'elles mettent en œuvre[590]. Ce sont les fonctions imaginaires et symboliques elles-mêmes qui unissent les individus. Selon lui, la capacité commune de créer des formes pour appréhender et communiquer des concepts est ce qui assure les interactions entre les êtres. Le philosophe remarque que cette opération de liaisons princeps offre une matrice et un modèle pour rendre possible une seconde opération de liaison : celle qui crée un réseau de communication entre les hommes qui possèdent alors la faculté de faire du lien. Autrement dit, la capacité de tisser des relations entre les formes et les idées, dès lors qu'elle est commune aux hommes, leur apprend à créer des liens par la suite entre toutes sortes de domaines – c'est cette capacité qui assure une possible mise en relation entre eux. Le système des équivalences en particulier, du contenu associé à la forme, n'intervient que secondairement. Il est ce qui détermine l'identité de chaque groupe mais pour qu'un groupe puisse se constituer une identité, il faut qu'il se soit tout d'abord institué comme groupe – d'où la primauté de cette faculté de liaison.

Cette opération de liaison prime sur les systèmes de significations car ceux-ci ne sont jamais constitués une fois pour toutes, ils sont le produit d'opérations dynamiques et peuvent

---

[588] George Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2012, p. 84. Cette assertion résonne avec le constat de Cornélius Castoriadis que nous avons mobilisé en introduction selon lequel une société se saisit des imaginaires anciens pour les accommoder selon les besoins du présent. Cornélius Castoriadis, *Domaines de l'homme*, Les carrefours du labyrinthe 2, Le Seuil, Paris, 1986, p. 232.

[589] Cette corrélation ressort d'ailleurs des titres de deux tomes issus de la somme des pensées du philosophe qui oppose à *La montée de l'insignifiance* [Les carrefours du labyrinthe 4, Le Seuil, Paris, 1996] *Les figures du pensable* [Les carrefours du labyrinthe 6, Le Seuil, Paris, 1999.]

[590] Voir Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société,* Le Seuil, Paris, 1975, p. 528.

faire l'objet de transformations radicales[591]. Ces transformations en question vont de pair avec les ruptures marquant la fin d'une société et l'avènement d'une nouvelle. Au cours de tels bouleversements sociétaux, le phénomène de rupture n'est pas uniquement historique, il est aussi humain puisque, nous l'avons vu à la suite des théories de Durkheim sur l'anomie, une certaine frange de la société ne parvient pas à maîtriser le nouveau système de significations. La refonte radicale d'une société rend, pour certains de ses membres, inaccessible le nouveau système de représentations imaginaires sociales et totalement caduque le précédent.

Telle est la crise qui constitue le cadre diégétique des films de notre corpus. Dans ces récits, les personnages mis en scène errent dans un entre-deux sémantique autant que sociétal. Ils ne peuvent plus perpétuer l'ancien système car il ne fait plus sens. Dans ces limbes, nous dégageons des imaginaires bien plus lointains. Ceux-ci se manifestent dans l'œuvre des frères Dardenne à deux niveaux : à travers les gestes accomplis par les personnages (Rosetta s'emparant d'un hameçon à des fins de braconnage, par exemple) pour ce qui relève de la mise en scène, et via la dimension symbolique rattachée à certains objets par ailleurs utilitaires que l'analyse met au jour.

Revenons à la dimension ancestrale – archaïque parfois – des imaginaires mobilisés. Si cette appartenance au passé n'est pas manifeste dans la pensée de Castoriadis, elle est fondamentale chez d'autres philosophes de l'imaginaire. Dans une société donnée, à une époque donnée, le système de significations est complexe, plurivoque et relève de différentes temporalités. Pour constituer son réservoir de représentations symboliques, l'homme « s'introduit dans tous les passés[592] », constatait Nietzsche. Les objets signifiants que nous avons relevés dans l'œuvre des frères Dardenne et les imaginaires qu'ils véhiculent tissent un grand maillage qui fait communiquer entre eux des récits provenant d'époques et de civilisations lointaines. Ils migrent des uns vers les autres comme autant de points de suture à travers l'espace et le temps. Ces motifs transitent d'une temporalité à l'autre et viennent perturber une conception linéaire de l'histoire, tournée vers le progrès ; ils introduisent des dynamiques de retour et de résurgence qui permettent de relier entre elles des sociétés a priori radicalement séparées les unes des autres par la chronologie.

[591] A ce sujet, Cornélius Castoriadis écrit : « L'auto-altération perpétuelle de la société est son être même, qui se manifeste par la position de formes-figures relativement fixes et stables et par l'éclatement de ces formes-figures qui ne peut jamais être que position-création d'autres formes-figures. » Idem, p. 536.
[592] Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964, p. 136.

Le temps qui sépare une civilisation disparue d'une civilisation en train de se constituer s'offre comme un intervalle dans lequel l'homme devenu « abstrait[593] » va puiser ses imaginaires. C'est la faille au sein de laquelle s'opère le refoulement de ce qui appartient à un lointain passé avant de faire retour dans le présent. Ce retour cyclique renvoie à ce qui fait le propre des mythes mais aussi de certains contes : dessiner la marche du monde selon le modèle d'un retour perpétuel basé sur le cycle des saisons. C'est le mythe de l'éternel retour auquel Mircea Eliade a consacré un de ses essais[594] et qui court en filigrane tout au long de son œuvre[595]. L'événement mythique est ce qu'il faut rappeler sans cesse par le récit et rejouer perpétuellement dans les rites[596].

En outre, un certain nombre de contes contiennent en filigrane la préoccupation de l'éternel retour et le modèle d'un temps cyclique. Cette thématique se trouve généralement véhiculée par des motifs liés au travail des couturières-brodeuses-fileuses : le rouet, le fuseau, la quenouille, la bobine. Rappelons que, de l'Ancien Régime jusqu'au milieu du XXème siècle, la transmission des récits était assurée par ces femmes maniant l'aiguille[597]. D'une part, le travail de ces couturières-brodeuses-fileuses repose sur des gestes répétitifs. D'autre part, ces femmes étaient en charge de l'éducation des jeunes filles au moment de leur puberté, c'est-à-dire durant la période où se mettent en place leurs cycles menstruels. Dans les contes, les règles sont reliées aux cycles de la nature à l'échelle cosmique. Les travaux d'aiguilles sont ainsi triplement liés à la thématique de l'éternel retour : par le recours à des instruments de forme circulaire, par leur destination à l'usage de jeunes filles qui entrent dans une vie régulée par leurs cycles menstruels et par la fonction des oratrices chargées d'assurer une transmission du récit aux jeunes générations. Aussi, dans *La Belle au bois dormant*, c'est toute la marche du temps qui se trouve suspendue, et pour le royaume tout entier, dès lors que la jeune fille se pique le doigt à la pointe d'une aiguille et voit couler sa première goutte de sang. La Belle se réveillera, à l'instar de Blanche Neige, et ce réveil constituera une nouvelle naissance, proche

[593] Idem.
[594] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969.
[595] L'auteur rappelle notamment que : « La Grèce aussi a connu le mythe de l'éternel retour, et les philosophes de l'époque tardive ont poussé à ses limites extrêmes la conception du Temps circulaire. Pour citer le bel aperçu de H.C. Puech : "*Selon la célèbre définition platonicienne, le temps que détermine et mesure la révolution des sphères célestes est l'image mobile de l'immobile éternité, qu'il imite en se déroulant en cercle*. […] *La durée cosmique est une répétition et* anakuklesisi*, retour éternel*." » Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965, p. 97-98 citant Henri-Charles Puech, *La Gnose et le Temps*, Gallimard, Paris, 1951.
[596] Mircea Eliade, op. cit., p. 91.
[597] Geste qui s'est perpétué jusqu'à la mère de Rosetta mais qui s'interrompt avec la jeune fille.

de la renaissance du Petit Chaperon rouge délivré du ventre du loup – processus que nous avons pu dégager de l'analyse de *Rosetta*.

A cette marche cyclique, s'adjoint la remise en scène de l'événement primitif qu'est la naissance. Nous pouvons remarquer à ce titre une prégnance des motifs circulaires dans l'œuvre des frères Dardenne (les anneaux, la ceinture), dont certains sont en outre porteurs de l'idée de gestation (l'œuf, le ventre, l'étang). Nous relevons également l'insistance d'objets constitutifs de récits liés à des notions de transmission tels l'aiguille et l'échelle – voire de préoccupation généalogique avec la récurrence de l'arbre.

Les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans une période de bouleversement des significations qui tiennent une société. En lien avec ce cadre diégétique, notre analyse a pointé un mouvement de retour engagé par les objets mobilisés dans la filmographie des frères Dardenne : ces objets appellent des récits anciens et des traditions archaïques à refaire surface dans le présent. Pour qu'il y ait retour, il faut qu'il y ait eu rupture dans le tissu temporel. Nous l'avons postulé en préambule, les motifs qui nous intéressent semblent raccorder la temporalité dans laquelle ils ressortent à une temporalité antérieure à l'époque à laquelle ils devraient censément se rattacher par continuité chronologique. C'est dans cette cassure au sein de la continuité chronologique que se joue l'oubli qui donnera lieu à leur réminiscence. Les motifs stratifient ainsi le champ de la représentation en le rattachant à des temporalités diverses – et parfois à des temps immémoriaux.

Dans son *Introduction à la mythodologie*, Gilbert Durand relève, à la suite de « nombreux penseurs élevés et nourris dans le sérail marxiste[598] » : « l'émergence de "dissimultanéités", de retours "en arrière", de "congères" […] du passé dans le pas en avant de l'histoire des ensembles sociaux[599]. » Il précise : « […] au début du XXème siècle, Georges Sorel et Oswald Spengler avaient déjà entrevu que ce que nous appelions "l'histoire" non seulement ne marchait pas d'une seule enjambée en avant, mais était passible de retours…[600] »

Plus loin dans cet essai dévolu à l'articulation entre mythes et sociétés, au cours d'un chapitre consacré à l'imaginaire littéraire, il semble pointer un lien métonymique entre ces phénomènes de résurgence du passé dans la marche des sociétés et ce qui fait retour dans le conte, dans son texte comme par sa pratique et qui, par là-même, permet d'assurer un lien, une transmission intergénérationnelle :

[598] Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie : Mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris, 1996, p. 32.
[599] Idem.
[600] Idem, p. 33.

> « Tous [la "cohorte de psychologues et de psychanalystes " à s'être intéressé au conte] voient dans le conte de fées comme une sorte de "congère" – le mot est de Sorokin – mythologique qu'auraient charriée les grand-mères auprès de leurs petits-enfants. […] le conte s'adresse à l'enfance, à la période de la vie où les estimations sociales les plus présentes – utilités, responsabilités, âge… de raison, etc. – ne sont pas encore assimilées (parce que non encore assimilables) tout à fait. Et le locuteur du *conte* est censé être à cet âge, à cet "art d'être grand-père", qui est l'âge de la "retraite " où ces estimations sociales perdent parallèlement de leurs exigences et de leur responsabilité… Le *conte de fées* est quelque chose qui nous regarde dans et par les yeux de notre enfance, cette part (Bachelard l'avait bien noté) de l'éternité, de l'immémorialité qui en nous demeure…[601] »

Il semblerait que l'œuvre des frères Dardenne s'inscrive dans ce processus en charriant autant de « congères » que sont les récits ancestraux. A un premier degré de lecture, ces fictions mettent en scène l'assimilation des « estimations sociales » que Gilbert Durand relève dans les contes. Dans une strate plus profonde, elles redoublent cette intégration des valeurs qui fondent les sociétés en injectant dans leur champ de représentation des éléments visuels qui réfèrent à des significations ayant, par le passé, contribué à cette œuvre de socialisation. Ces éléments que nous avons qualifiées de motifs véhiculent des récits qui délivrèrent en leur temps des clefs d'apprentissages des normes de vie en société et qui, en outre, continuent de rattacher les individus à un fonds d'imaginaires commun.

Les fictions mises en images par les frères Dardenne se raccordent ainsi avec la pensée de Cornélius Castoriadis dans la mesure où la socialisation, selon lui, ne peut se faire que par l'opération des représentations imaginaires sociales[602]. Et c'est par l'imaginaire social que les individus se structurent comme membres d'une société, capables de se communiquer et de ne pas s'entretuer. L'imaginaire social est le garant de la vie en société et de la survie des sociétés ainsi que le souligne Patrice Leblanc :

> « […] l'imaginaire social sert tout à la fois à définir et à orienter les actions des individus et des acteurs sociaux. Aussi, doit-on considérer que l'imaginaire social remplit, d'une part, une fonction de convention. Il fournit

[601] Idem, p. 188.
[602] « Dans ses couches profondes, la psyché – l'inconscient – est amorale, asociale et acosmique. Cela veut dire aussi que, en tant que telle, elle est par elle-même radicalement inapte à la vie. Elle ne réussit à vivre que dans la mesure où la société et ses institutions l'arrachent de force à son propre monde. » Cornélius Castoriadis, « La psychanalyse : situation et limites », in : *Figures du pensable*, Les carrefours du labyrinthe – 6, Le Seuil, Paris, 1999, p. 287-288.

> aux individus qui le partagent des repères communs qui permettent de faciliter l'interaction sociale[603].
>
> [Et le sociologue ajoute plus loin] L'imaginaire social autorise et oblige, en quelques sortes, certains comportements au détriment d'autres[604]. »

Notre approche a consisté à entrer dans l'analyse de l'œuvre des frères Dardenne par l'entremise de motifs qui la rattachent à un réservoir d'imaginaires ancestraux. Ces motifs, par les récits qu'ils convoquent et leur inscription dans les films, participent de la construction de thèmes tels que la transmission ou la filiation. Il s'avère que ces deux notions entrent en tension avec le processus qui sous-tend la narration de l'ensemble de la filmographie, c'est-à-dire la socialisation des personnages. Celle-ci en passe par des « déliements/renouements[605] » à l'endroit de la filiation et de la transmission. Par ailleurs, ces motifs perpétuent l'éternel retour des imaginaires et nous permettent d'inscrire la filmographie des frères Dardenne dans cette grande marche cyclique de récits qui portent en eux les enjeux structurels de socialisation et les préoccupations éthiques liées à la reconnaissance de l'humanité d'autrui et à l'interdit de tuer qui s'y attache.

[603] Patrice Leblanc, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Juillet-Décembre 1994, Nouvelle Série, Vol. 97, Le Cours Des Âges (Juillet-Décembre 1994), p. 421.
[604] Idem, p. 432.
[605] Madeleine Mairlot, *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier.* Editions du Céfal, Liège, 2005, p. 67.

Conclusion

Motifs et intelligence narrative

Les films des frères Dardenne se ressaisissent d'un ensemble de motifs qui puisent leurs racines dans des récits du passé. Ces récits constituent un fonds de valeurs communes dont la faculté structurante et socialisante entre en écho avec les enjeux narratifs de l'ensemble de cette filmographie. Ces motifs sont avant tout des objets mis en scène pour leur usage pratique. Toutefois, ils n'apparaissent pas neutres. Ils sont chargés d'imaginaires qui les précèdent. Ils déploient alors ce que nous pouvons appeler une intelligence narrative dans la mesure où ils concourent à structurer le récit, marquent les interactions entre les personnages et, plus souterrainement, nous ouvrent la voie à un réservoir de significations dont ils se sont trouvés investis lors de leurs occurrences antérieures. Si, tel que l'énonce Emmanuelle André à l'endroit de la composition musicale, le motif est « lié à une mise en mouvement du travail créatif [606] », il fut pour nous une mise en mouvement du travail analytique et interprétatif. Par ailleurs, pris dans le tissu de l'œuvre, il est lié à une mise en mouvement de la fiction.

A l'instar de cette tendance commune aux protagonistes de l'œuvre des frères Dardenne qui consiste à remuer la terre comme une figuration de l'exhumation des récits du passé, il semble qu'un certain nombre des motifs qui ont retenu notre attention laissent percevoir, déjà dans leur face visible ou dans leur dimension fonctionnelle, une part des enjeux qu'ils véhiculent. Nous avons effectivement considéré les motifs comme des vaisseaux permettant de revenir aux récits d'antan. A la manière de la navette du tissage, ils créent des sutures capables de relier les sociétés à travers les ères. Si l'aiguille cristallise toute la transmission qui fait défaut à Rosetta, ce bagage culturel qu'elle n'a pas reçu en héritage, les motifs sont des opérateurs de liaisons qui assurent des jonctions entre le présent et des passés lointains. L'aiguille se présente alors comme une métaphore du chemin que nous ouvrent les motifs.

Nous avons également observé que le motif du tatouage porte dans son histoire une tension qui se présente comme une mise en abyme de la marche de nos motifs. En effet, le tatouage se trouve pris dans une articulation qui oppose la solitude et l'individuation de l'homme dans nos sociétés contemporaines d'une part et l'attachement à une communauté dans

[606] Emmanuelle André, *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2007, p. 14.

les sociétés primitives d'autre part. Ce qui rejoint la dialectique instaurée entre l'état du monde mis en récit par les frères Dardenne et les civilisations ancestrales ou archaïques avec lesquelles leurs œuvres tissent des ponts par l'entremise des motifs.

Nos motifs présentent une dialectique entre extériorité et intériorité, des échos entre leur contenu et la manière de véhiculer ce contenu par leur aspect visuel. Nous pouvons citer à ce titre les motifs liés à l'apparence, qui semblent révéler quelque chose de la psychologie des personnages, tels que les vêtements rouges qui manifestent à la surface des corps le manque dont souffrent intérieurement Lorna et Rosetta. A mesure qu'elle appelle de ses vœux l'enfant qui lui fait défaut, Lorna se couvre de la couleur du sang, de la chair, de ce rouge qui peut se rattacher à la tradition des peintures d'Annonciation et donne à percevoir l'Incarnation en jeu dans l'épisode représenté. Pour Rosetta, il s'agit d'un manque de pratiques de socialisation. Face à ce manque, le blouson rouge constitue un contrepoint car il permet de rapprocher la jeune fille du Petit Chaperon rouge – un conte qui porte cette socialisation dans son texte et dans la pratique qui lui est associée.

A l'instar du trait d'union dans le Moi-peau de Didier Anzieu à travers lequel René Kaes lit la prise en charge d'une dialectique de l'union et du rejet[607], nos motifs peuvent donner à voir de manière tangible quelque chose du concept qu'ils véhiculent. Leur mode de signification semble redoubler à la manière d'une mise en abyme les récits qu'ils rappellent. Il semblerait que nos motifs portent *visiblement* et fonctionnellement déjà un peu de ce qu'ils sont sémantiquement. Ils prennent à rebours l'idée d'un arbitraire du signe[608]. Ils ne procèderaient alors pas d'un sens caché mais d'un chemin à parcourir, d'une source à rejoindre, d'un réseau à déployer. Leur intelligence narrative aurait partie liée avec leur dynamique, leur forme, leurs contours.

Afin d'explorer un peu plus avant ce lien qui semble unir la forme et/ou la fonction pratique des motifs à leur charge signifiante, le motif de l'ouvrier fossilisé, dans toute sa complexité, apparait comme un contre-exemple efficient. Le bloc d'acier contenant les ouvriers est une forme censée contenir un corps, en réalité, c'est une forme sur laquelle on bâtit un récit. Il pourrait constituer le parangon du motif tel que nous l'avions envisagé en préambule : une

[607] René Kaës, « Du Moi-peau aux enveloppes psychiques. Genèse et développement d'un concept », in : *Le Carnet PSY*, 2007/4 (n° 117), p. 39.

[608] Cette conception prenant à rebours l'arbitraire du signe s'oppose à la pensée de Saint Augustin qui souligne l'écart entre le visible et l'intelligible : « Signification du mot, interdiction, adieu, appel : aucune des *res* mentionnées n'est cela visiblement. Du strict point de vue sensible il n'y a qu'encre, surface, geste, cri. La teneur du *signum* est donc, au fond, mentale » Vincent Giraud, « *Signum* et *vestigium* dans la pensée de Saint Augustin », in : *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, Vrin, 2011/2, Tome 95, p. 254.

forme qui contient bien plus que ce que ses contours donnent à voir puisqu'elle est porteuse de récits. Cependant, à l'épreuve de l'analyse, il semble désormais aller à rebours du constat que nous établissons *in fine* puisque ce motif est une forme dont les contours ne laissent rien percevoir de ce qu'elle contient.

De façon plus univoque, nous pouvons envisager le motif de l'aiguille. L'aiguille a pour fonction de coudre, rapiécer, suturer : rapprocher et coller bord à bord deux pans de tissus ; ou tout simplement de faire courir du fil. Cet objet condense le *modus operandi* des motifs que nous avons retenus et véhicule par ailleurs le thème de la transmission, de la filiation. Ce thème n'intervient pas uniquement de manière intra-diégétique mais il se trouve également mis en œuvre de manière transversale à l'ensemble de la filmographie par la convocation d'un réservoir de récits ancestraux, porteurs de mémoire et d'attachements généalogiques. En outre les travaux d'aiguilles sont étroitement liés aux contes et autres récits initiatiques, dans leur pratique comme au sein de leur narration.

Nous avons relevé par ailleurs une prégnance de motifs circulaires dont la forme renvoie au caractère cyclique des récits qu'ils engagent (renaissance, éternel retour) et pointé l'aspect recourbé de l'hameçon qui dessine un mouvement retour. Quelque chose de la forme et/ou de la fonction de l'objet rejoint le déploiement du motif, sa marche, sa manière de signifier, l'enjeu du récit qu'il porte. Les motifs liés à des processus ou à des récits de gestation participent aussi de ce mode opératoire articulant le contenant et le contenu dans la mesure où ils sont eux-mêmes chargés de significations.

Par ailleurs, toute la filmographie considérée fait entrer en tension ces motifs circulaires, porteurs de la notion d'un éternel retour, avec des motifs linéaires. Il peut s'agir, en termes de motif linéaire, de l'homme qui porte un enfant sur ses épaules. Celui-ci donne à voir la logique verticale de la filiation, en opposition à la forme circulaire de l'œuf ou du ventre qui rappelle l'économie cyclique d'une reproduction du même.

Ce peuvent être également des motifs *adossés* à l'arbre[609]. Ces derniers procèdent de récits de filiation, de transmission, et participent d'un mouvement qui relie, poursuit et perpétue. Ce sont ces motifs du liage qui, selon Micea Eliade, expriment « la situation de l'homme dans

[609] Nous faisons ici références aux propriétés de l'arbre : verticalité, solidité, nodosité, qui se diffusent à l'homme par leur voisinage selon la philosophie bachelardienne. Voir : Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi.

le monde[610] ». Ils figurent les liens à rompre pour se libérer d'un enchaînement délétère et, via leur part de réversibilité, les liens à tisser pour se rattacher à la communauté des hommes.

Cette dialectique entre une forme linéaire et une forme circulaire se trouve contenue dans l'arbre, tout en tension entre son élancement vertical qui relie la terre au ciel et la circularité de son écorce que révèle une vue en coupe de son tronc. Une telle articulation en jeu au cœur du motif le plus prégnant dans le champ de la représentation des frères Dardenne, qui organise une dynamique à la fois répétitive et transitive, porte en elle le mouvement palingénésique que nous avons vu à l'œuvre dans l'image et le texte de leur filmographie.

De manière diachronique, les motifs assurent des opérations de liaison pour convoquer un réservoir d'imaginaires porteurs de valeurs fondatrices, fédératrices et assurant une généalogie commune. De manière synchronique, à l'échelle de la filmographie dans laquelle ils adviennent, ils contribuent à faire ressortir une thématique qui court en filigrane d'une œuvre à l'autre et qui repose sur cette nécessité de s'inscrire dans une lignée perpétuée par la transmission d'imaginaires ancestraux structurants – les personnages dussent-ils pour cela dans la narration en passer par la rupture avec une filiation directe, rejeter une transmission malsaine afin d'accomplir leur socialisation et ainsi gagner en humanité. Les motifs font alors entrer en résonnance le visuel et le fictionnel, un réservoir d'imaginaires lointains et les films dans lesquels ils adviennent, l'opération de liaison dynamique par laquelle ils signifient et les préoccupations structurelles profondes qu'ils articulent.

[610] Eliade Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1979, p. 147.

Un réservoir d'imagination socialisante

Nous avons commencé cette étude de la filmographie des frères Dardenne par une première saisie de leur ancrage social, puis nous avons tenu à prendre quelque distance avec les considérations sociologiques qui constituent la grille de lecture la plus courante de leur œuvre. Après avoir envisagé l'analyse de ces films selon une approche esthétique, en prenant pour porte d'entrée les éléments visuels mobilisés dans le champ de la représentation, nous en sommes revenus à une réflexion sur les enjeux de socialisation.

Dans cette filmographie, la « mythologie moderne de la déréliction du travail que portent les personnages des Dardenne[611] » s'articule à une mythologie héritée du passé, portée par les éléments visuels mis en scène qui se rattachent à un réservoir d'imaginaires ancestraux. Bernadette Bricout, dans *La clé des contes*, rappelle que les mythes constituent le « soubassement de la plus ancienne poésie[612] ». Si la poésie au sens large se rapporte au fait de parler avec des images, les motifs dont nous nous sommes emparés sont ces images qui parlent depuis un réservoir mythologique. Se référant à la postface que les frères Grimm ont adjointe à leur collecte de contes, elle précise que ces récits merveilleux seraient parsemés de motifs issus de cette lointaine mythologie : « petits morceaux d'une pierre précieuse éclatée […] que seul un regard plus perçant que les autres peut découvrir[613]. » Entre élection[614] et découverte, notre étude s'est concentrée sur ces éclats disséminés dans le champ filmique qui nous ont conduits jusqu'à leurs sources archaïques. Ces objets investis de significations héritées de récits ancestraux que nous avons désignés sous le terme de motifs seraient à la filmographie des frères Dardenne ce que les éléments mythiques sont aux contes recueillis par les frères Grimm.

Il nous est apparu que les œuvres des frères Dardenne ont en commun avec les contes ce mode opératoire qui consiste à signifier par des images les affects des personnages, leurs manques, leurs acquisitions. Ces images ne viennent pas seules, elles sont des métaphores qui procèdent de détours remontant jusqu'à des passés lointains. Il ne manquerait à cette filmographie que d'être détachée de l'espace et du temps pour réunir tous les ingrédients du conte. Toutefois, si la diégèse de ces films est enracinée dans un cadre sociétal bien précis, les

[611] Emmanuel d'Autreppe, « L'impossible désir de ce paysage que nous sommes », in : Jacqueline Aubenas (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne*. La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008, p. 119.
[612] Bernadette Bricout, *La clé des contes*, Le Seuil, Paris, 2005, p. 199.
[613] Jacob et Willem Grimm, *Les Contes*, Flammarion, Paris, 1967, postface à l'édition de 1850, cité par Bernadette Bricout, op. cit., p. 199,
[614] Nous faisons ici référence à Jacques Aumont dans son article dévolu à l'objet au cinéma : « c'est la liberté du sujet qui fait l'objet, qui le trouve ou mieux, l'élit. », Jacques Aumont, « L'objet cinématographique et la chose filmique », in : *Cinémas*, 14 (1), 2003, p. 185.

motifs viennent mettre à mal cet ancrage et brouiller la donne spatiotemporelle. Par l'opération dynamique des motifs, l'ancrage temporel entre en tension avec l'intemporalité et les résurgences du passé. L'œuvre des frères Dardenne compose avec un réservoir d'imaginaires dont les modalités de rappel, d'émergence dans le champ filmique, engagent le mouvement d'un éternel retour, renouant ainsi avec la conception cyclique des ères véhiculée par les mythes.

Suivant le chemin des motifs, cette filmographie épouse la marche du fil d'Ariane qui consiste à se rattacher au passé. La diégèse de ces films s'inscrit dans un contexte en proie à une crise de sens : la religion (aussi bien la croyance que les superstitions) n'est plus structurante, le capitalisme imposant la loi de l'argent tout puissant a failli. Cependant ces films portent en eux tout un système d'imaginaires constituants. C'est dans ces récits des origines que se trouvent les « images sensibles indiquant une orientation, une direction[615]. », ils offrent des modèles d' « imagination constituante[616] ». Ils constituent le liant des sociétés, la matrice des récits à venir qui contribueront à leur tour à renforcer ce lien. « Il faut prendre au sérieux les métaphores mythiques, car ce n'est pas nous qui les inventons […] en elles c'est le monde qui parle.[617] », écrit Georges Van Riet. Ces imaginaires constituent les armes dont s'emparent acteurs de la vie politique, créateurs d'institutions et artisans[618], intellectuels et artistes pour structurer une société.

Dans *L'institution imaginaire de la société*, Cornélius Castoriadis définit les significations imaginaires sociales par leur action et leur fonction[619]. L'imaginaire est un vecteur fondamental de structuration et de constitution non seulement intimes mais également sociales. Chaque individu inscrit dans la société œuvre pour le maintien du système signifiant et travaille à assurer la perpétuelle adaptation de cette société aux modifications qui l'agitent. C'est justement dans une société *agitée* par les modifications de son système de significations que s'ancre la diégèse des films qui nous occupent. Or, et plus profondément, il nous est apparu que l'œuvre des frères Dardenne comporte de manière formelle, dans sa matière filmique, les préoccupations socio-philosophiques qui animent Cornélius Castoriadis, à savoir : l'institution

[615] Pierre-Maxime Schuhl, *Le merveilleux, la pensée et l'action*, Flammarion, Paris, 1952, p. 105.
[616] Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*, Le Seuil, Paris, 1983, p.168.
[617] Van Riet, Georges, « Mythe et vérité », in : *Revue Philosophique de Louvain*, troisième série, tome 58, n°57, 1960 p. 75.
[618] Nous reprenons ces deux termes à Pierre Francastel qui voyait les « objets de civilisations » renouvelés « par l'intermédiaire de ses poètes et de ses artistes aussi bien que de ses créateurs d'institutions et de ses artisans. » Pierre Francastel, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, Paris, 1965, p. 107.
[619] Voir Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975, p.528.

imaginaire sociale. Ancien étudiant en philosophie de l'université de Louvain, auteur d'une recension de *L'institution imaginaire de la société*, Luc Dardenne semble avoir intégré la pensée de Cornélius Costoriadis au point d'en faire la ligne de force qui sous-tend son champ de représentation. La mise en images se trouve stratifiée d'un fonds fictionnel qui vient se signifier par l'entremise d'éléments visuels. Ces images, à l'épreuve de l'analyse, procèdent d'un réservoir d'imaginaires structurels, fédérateurs et fondateurs dans la constitution des individus en société.

Ainsi, dans les films des frères Dardenne, le processus de socialisation est mis en scène dans la narration d'une part et mis en images dans le champ de la représentation d'autre part. En effet, la socialisation constitue l'enjeu des récits, des gestes et autres vecteurs d'imaginaires ancestraux vers lesquels les motifs tissent des liens. Aussi, nous avons pu interpréter la charge signifiante des éléments visuels comme une projection, à l'instar du mode opératoire en œuvre dans les contes, dans le champ filmique, du parcours de socialisation effectué par les personnages.

Par ailleurs, dans son carnet de notes, Luc Dardenne manifestait l'aspiration à revenir à ce qui fonde l'humanité dans l'homme. Il semble que l'œuvre qu'il a construite avec son frère instaure un système dans lequel l'humanité de l'être repose sur son rattachement à la communauté des hommes. Suivant la thèse de Cornélius Castoriadis, le social est institué par l'imaginaire en tant que l'imaginaire constitue la capacité commune aux hommes de créer des systèmes de sens et assure par ailleurs le regroupement des hommes autour de significations communes. L'imaginaire social selon Castoriadis nous a servi de clef de lecture pour interpréter la socialisation des personnages comme un processus également véhiculé par des imaginaires sous-jacents, dégagés par l'analyse du champ visuel, avançant de concert avec la narration.

Plus avant, les films des frères Dardenne réactivent des imaginaires ancestraux qui participent de la mémoire collective. En convoquant cette mémoire, ils tendent vers la consolidation d'un sentiment d'appartenance à une même communauté humaine. Celle-ci entraine la reconnaissance de l'humanité de l'Autre et par conséquent, suivant l'éthique d'Emmanuel Levinas, l'impossibilité de le tuer. Cette activation d'imaginaires constitutifs de l'intégration des normes sociales stratifie le processus d'humanisation que propose la narration déployée dans cette filmographie.

Dans l'œuvre des frères Dardenne, les récits avancent en parallèle de la narration grâce à des motifs visuels. Les fictions se chargent d'un sens plus dense par effet de concrétion dans la mesure où ces motifs ont accumulé des significations au cours de leurs occurrences passées :

ils se sont trouvés pris dans le réseau signifiant de contes, mythes, rites, et autres récits de fondation, ainsi que de gestes attachés à des traditions archaïques, que notre analyse a travaillé à dégager. Outre leur fonction structurante et signifiante, ces motifs, via le réservoir d'imaginaires ancestraux qu'ils convoquent, rappellent le rôle fondateur de l'imaginaire dans l'institution des sociétés, dans la socialisation et donc dans *ce qui fonde l'humanité dans l'homme* : l'attachement des êtres à la communauté des hommes qui passe par la reconnaissance de l'humanité d'autrui.

Filmographie

- *Je pense à vous*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1992.
- *La Promesse*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1996.
- *Rosetta*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 1999.
- *Le Fils,* Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2002.
- *L'Enfant*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2005.
- *Le Silence de Lorna*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2008.
- *Le Gamin au vélo*, Jean-Pierre et Luc Dardenne, 2011.

Bibliographie[620]

Arts : Cinéma

- Aubenas Jacqueline (dir.), *Le cinéma des frères Dardenne.* La Renaissance du livre, collection Patrimoine, Bruxelles, 2008.
- Aumont Jacques, *L'œil interminable,* Séguier, Paris, 1995.
- Aumont Jacques, *A quoi pensent les films ?* Séguier, Paris, 1996.
- Aumont Jacques, « L'objet cinématographique et la chose filmique », in : *Cinémas*, *14* (1), 2003, p. 179 - 203.
- Aumont Jacques, *Introduction à la couleur : Des discours aux images,* Armand Colin, Paris, 2020.
- Dardenne Luc, *Au dos de nos images 1991-2005*, Le Seuil, Paris, 2005.
- Dardenne Luc, *Au dos de nos images II 2005-2014,* Le Seuil, Paris, 2015.
- Gardies André, *L'espace au cinéma,* Méridiens Klincksieck, Paris, 1993.
- Le Maître Barbara, *Zombie, une fable anthropologique,* Presses Universitaires de Nanterre, Nanterre, 2015.
- Lestrade de, Paul Vincent, Le Fils *de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Yellow Now, Crisnée, 2021.
- Mairlot Madeleine. *Il était une fois... Rosetta : la crise dans l'oeuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier.* Editions du Céfal, Liège, 2005.
- Martin Jessie, *Le cinéma en couleurs,* Armand Colin, Paris, 2013.
- Niney François, *L'épreuve du réel à l'écran*, De Boeck, Paris, 2002.
- Roche Thierry, Jungblut Guy, *Jean-Pierre et Luc Dardenne/Seraing. Cinéma/Paysages*, Yellow Now, Crisnée, 2021.

[620] Cette bibliographie non exhaustive met en avant les ouvrages qui ont profondément contribué à l'élaboration de cette thèse, à son assise théorique, à ses analyses. Il se peut que certains d'entre eux ne soit que très peu cités dans le corps de ce travail mais il nous semblait nécessaire de les faire figurer ici afin de rappeler leur rôle, parfois liminaire mais non moins fondamental, dans la construction de notre raisonnement.

- Roekens Anne et Tixhon Axel, (dir.), *Cinéma et crise(s) économique(s) : Esquisses d'une cinématographie wallonn*e, Presses universitaires de Namur, Namur, 2011.

Arts : Histoire de l'art et iconographie, esthétique

- André Emmanuelle, *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*, Presses universitaires de Vincennes, Saint Denis, 2007.
- Arasse Daniel, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, Paris, 1999.
- Arasse Daniel, *Histoires de peintures*, Gallimard, Paris, 2006.
- Calvino Italo, *Leçons américaines*, Gallimard, Paris, 2017.
- Didi-Huberman Georges, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1995.
- Didi-Huberman Georges, *L'image ouverte*, Gallimard, Paris, 2007.
- Didi-Huberman Georges, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, Paris, 2012.
- Francastel Pierre, *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Gonthier, Paris, 1965.
- Mondzain Marie-José, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, Paris, 2003
- Panofsky Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations*, Gallimard, Paris, 2014
- Pastoureau Michel, Bleu : *Histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2000.
- Pastoureau Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2008.
- Pastoureau Michel, *Rouge, histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2016.
- Schama Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, traduit de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Le Seuil, 1999.
- Segre Cesare. « Du motif à la fonction, et vice versa », in : *Communications*, 47, 1988. *Variations sur le thème. Pour une thématique*, p. 9-22.

Philosophie

- Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948, bibliothèque numérique « Les classiques des sciences sociales », Université du Québec, Chicoutimi.
- Castoriadis Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Le Seuil, Paris, 1975.
- Castoriadis Cornélius, *Domaines de l'Homme*, Les carrefours du labyrinthe 2, Le Seuil, Paris, 1986.
- Castoriadis Cornélius, *La montée de l'insignifiance*, Les carrefours du labyrinthe 4, Le Seuil, Paris, 1996.
- Castoriadis Cornélius, *Figures du pensable*, Les carrefours du labyrinthe 6, Le Seuil, Paris, 1999.
- Castoriadis Cornélius, *L'imaginaire comme tel*, Hermann, Paris, (préface Arnaud Tomès), 2008.

- Collin Denis et Yves Rouvière, *Marx et le Capital*, Max Milo, Paris, 2011.
- Dardenne Luc, « Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*. », in : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 79, n°41, 1981.
- Dardenne Luc, *Sur l'affaire humaine*, Le Seuil, Paris, 2012.
- Leblanc Patrice, « L'imaginaire social. Note sur un concept flou », in : *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Juillet-Décembre 1994, Nouvelle Série, Vol. 97, Le Cours Des Âges.
- Levinas Emmanuel, *Ethique et infini*, Fayard, Paris, 1982.
- Nietzsche Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Denoël, Paris, 1964.
- Prat Jean-Louis, *Introduction à Castoriadis*, La Découverte, Paris, 2012.
- Vasiliu Anca, *Du diaphane*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1997.

Psychanalyse/psychologie

- Anzieu Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995.
- Brillet-Dubois Pascale, « Le Narcisse d'Ovide », in : *Textures* n°9, octobre 2003, Presses universitaires de Saint Etienne, p. 3-23.
- Bettelheim Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, 1999.
- Cyrulnik Boris, *Parler d'amour au bord du gouffre*, Odile Jacob, Paris, 2007.
- Cyrulnik Boris, *Les vilains petits canards*, Odile Jacob, Paris, 2014.
- Dolto Françoise, *Le sentiment de soi*, Gallimard, Paris, 1997.
- Dolto Françoise, *Les deux corps du moi*, Gallimard, Paris, 1996.
- Dor Joël, *Introduction à la lecture de Lacan*, t. 1, Denoël, Paris, 1985.
- Guillerault Gérard, *Le miroir et la psyché : Dolto, Lacan et le stade du miroir*, Gallimard, Paris, 2003.
- Kaës René , « Du Moi-peau aux enveloppes psychiques. Genèse et développement d'un concept », in : *Le Carnet PSY*, 2007/4 (n° 117), p. 33-39.
- Lacan Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in : *Écrits*, Le Seuil, Paris, 1966.

Romans

- Ballard James Graham, *Le monde englouti*, Gallimard, Paris, 2015.
- Ballard James Graham, *La forêt de cristal*, Gallimard, Paris, 2015
- Tournier Michel, *Le Roi des Aulnes*, postface par Philippe de Monès, *Abel Tiffauges et la vocation maternelle de l'homme*, Gallimard, Paris, 2011.

Sciences sociales : Sociologie

- Ansart Paul, *Idéologies, conflits et pouvoir*, PUF, Paris, « Sociologie d'aujourd'hui », 1977.
- Augé Marc. *Non-Lieux*, Le Seuil, Paris, 1992.
- Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Malakoff, 2006.
- Durand Gilbert, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 2012.
- Durkheim Emile, *Le suicide*, PUF, Paris, 2007.
- Durkheim Emile, *Le lien social*, PUF, Paris, 2007.
- Durkheim Emile, *Religion, morale, anomie*, Minuit, Paris, 1975.
- Duvignaud Jean, *L'anomie : hérésies et subversion*, Anthropos, Paris, 1973.
- Duvignaud Jean, *Lieux et non-lieux*, Galilée, Paris, 1977
- Foucault Michel, « Dits et écrits 1984, Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in : *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.
- Halbwachs Maurice, *La Mémoire* collective, Albin Michel, Paris, 1997.
- Polet Jacques, « Un enracinement porteur d'universalité », in : *Sur l'identité francophone en Belgique*. *Revue philosophique de Louvain*, n°133, novembre 2002.
- Schuhl Pierre-Maxime, *Le merveilleux, la pensée et l'action,* Flammarion, Paris, 1952.

Sciences sociales : Coutumes, folklore, contes, mythes, rites, récits de fondation

- Albert-Llorca, Marlène, 1995 « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », in : *L'Homme*, n°133, p. 99-122.
- Bechmann Roland, *Des arbres et des hommes : La forêt au moyen-âge*, Flammarion, Paris, 1984.
- Bricourt Bernadette, « Les deux chemins du Petit Chaperon rouge », in : *Frontières du conte*. Textes rassemblés par François Marotin, Paris, Éditions du CNRS, 1982.
- Brosse Jacques, *Mythologie des arbres*, Plon, Paris, 1989.
- Colleyn Jean-Paul, « Objets forts et rapports sociaux. Le cas des *Yapere* Minyanka », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [En ligne], 8 | 1987, mis en ligne le 07 octobre 2013.
- Colleyn Jean-Paul, « L'alliance, le dieu, l'objet », *L'Homme*, n° 170 / 2004, p. 61 à 78.
- Durand Gilbert, *Introduction à la mythodologie*, Albin Michel, Paris, 1996.
- Eliade Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris,1965.
- Eliade Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1969.
- Eliade Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1979.
- Harrison Robert, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental*, Flammarion, Paris, 2010.

- Heck Christian, *L'Echelle céleste : Une histoire de la quête du ciel*, Flammarion, Paris, 1999.
- Jacopin Pierre-Yves, « De l'histoire du *Petit Chaperon rouge* ou Des transformations d'une histoire de femme », Ethnologie française, 1993.
- Lawers Michel, *Naissance des cimetières : Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Flammarion, Paris, 2005.
- Le Breton David : « Le monde à fleur de peau : Sur le tatouage contemporain », in : *Hermès, La Revue*, 2016/1 n°74, p. 132 à 138.
- Le Run Jean-Louis, « Pinocchio chez le psy », in : *Enfances et Psy*, Eres, 2006/3 n° 32.
- Monjaret Anne, « De l'épingle à l'aiguille. L'éducation des jeunes filles au fil des contes », in : *L'Homme* 2005/1 (n° 173), p. 119-147.
- Perrot Jean, *Le Secret de Pinocchio : George Sand et Carlo Collodi*, In Press, Paris, 2003.
- Pierrat Jérôme et Éric Guillon, *Les hommes illustrés*, Editions Larivière, Clichy, 2000.
- Propp Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris, 1983.
- Robert Marthe, *Contes de Grimm*, traduction et préface, Gallimard, Paris,1997.
- Segalen, Martine *Rites et rituels contemporains*, Nathan, Paris, 1998.
- Soriano Marc, *Les contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Gallimard, Paris, 1996.
- Van Gennep Arnold, *Les rites de passage*, Picard, Paris, 1991.
- Verdier Yvonne, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Gallimard, Paris, 1979.
- Verdier Yvonne, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Allia, Paris, 2014.
- Veyne Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? : Essai sur l'imagination constituante*, Le Seuil, Paris, 1983.

Index

Films

Je pense à vous, 6, 43, 44, 45, 47, 50, 52, 57, 134, 138, 148, 219, 233, 266, 288, 296
L'Enfant, 20, 27, 28, 30, 124, 192, 198, 265, 284, 285, 288, 289
La Promesse, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 30, 34, 43, 63, 124, 181, 195, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 211, 213, 215, 217, 222, 230, 255, 258, 261, 262, 263, 265, 284, 288, 290, 291, 296
Le Fils, 7, 11, 12, 20, 21, 25, 30, 39, 124, 216, 217, 218, 219, 222, 223, 230, 236, 237, 250, 252, 284, 285, 294, 295
Le Gamin au vélo, 28, 30, 98, 104, 121, 122, 284, 294
Le Silence de Lorna, 21, 30, 98, 99, 102, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 222, 285, 294
Rosetta, 4, 5, 7, 11, 17, 18, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 43, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 91, 95, 124, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143,145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 175, 176, 177, 178, 183, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 203, 204, 206, 211, 222, 245, 251, 261, 266, 283, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 304, 307, 309, 310, 317

Motifs

aiguille, 21, 34, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 143, 147, 201, 213, 261, 263, 283, 304, 305, 309, 311, 321
arbre, 25, 39, 86, 113, 114, 116, 150, 151, 154, 186, 219, 224, 225, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241, 242, 251, 263, 267, 268, 285, 293, 294, 295, 305, 311
bleu, 28, 30, 90, 97, 98, 104, 108, 120, 121, 122, 124, 125, 220
blouson, 28, 29, 30, 34, 68, 80, 120, 124, 164, 165, 170, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 191, 198, 199, 263, 291
bois, 10, 25, 29, 47, 84, 130, 150, 154, 219, 224, 226, 229, 231, 234, 235, 236, 238, 241, 242, 248, 261, 267, 289, 294, 295
ceinture, 20, 25, 26, 28, 29, 30, 34, 35, 181, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 237, 305
chaussure, 129, 148
chevalière, 24, 34, 181, 200, 211, 212, 213, 214, 215, 255, 257, 291
eau, 29, 52, 53, 61, 65, 69, 154, 163, 164, 165, 166, 191, 192, 194, 195, 282, 287, 288, 289, 290, 292, 295
échelle, 22, 25, 34, 39, 75, 76, 88, 212, 217, 219, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 234, 235, 237, 238, 239, 242, 247, 249, 250, 255, 256, 263, 291, 295, 304, 305, 312
étang, 28, 57, 69, 81, 82, 129, 136, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 178, 194, 195, 196, 206, 245, 290, 305
hameçon, 64, 68, 69, 70, 71, 72, 137, 247, 263, 311
forêt, 7, 44, 46, 47, 51, 52, 55, 58, 64, 113, 114, 115, 116, 129, 130, 136, 138, 139, 141, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 166, 221, 224, 229, 231, 233, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 250,

260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 287, 292, 293,294, 297, 298
fétiche, 9, 29, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263
œuf, 28, 29, 30, 34, 43, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 84, 147, 165, 174, 197, 222, 251, 287, 292, 305, 311
ouvriers fossilisés, 44, 45, 57, 61, 141, 142, 166, 233, 266
peau, 56, 96, 101, 119, 182, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 211, 213, 214, 250, 310, 319, 321
porte-enfant, 219, 222, 223, 225, 228, 238, 239, 240, 246, 250, 289
rouge, 9, 20, 21, 28, 29, 30, 58, 64, 65, 66, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 146, 179, 185, 200, 204, 211, 228, 244, 245, 246, 248, 261, 296, 297, 305, 310, 320, 321
statuette, 10, 24, 211, 214, 232, 255, 259, 260, 261
tatouage, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 211, 212, 213, 309, 321

Table des figures

Fig. 1. Je pense à vous, p. 45.
Fig. 2. Je pense à vous, p. 45.
Fig. 3. Je pense à vous, p. 45.
Fig. 4. *Je pense à vous*, p. 45.
Fig. 5. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 6. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 7. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 8. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 9. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 10. Je pense à vous, p. 46.
Fig. 11. Je pense à vous, p. 53.
Fig. 12. Je pense à vous, p. 53.
Fig. 13. *Rosetta*, p. 54.
Fig. 14. *Rosetta*, p. 54 ; p. 294.
Fig. 15. *Rosetta*, p. 54 ; p. 294.
Fig. 16. *Rosetta*, p. 54 ; p. 294.
Fig. 17. *Rosetta*, p. 54 ; p. 294.
Fig. 18. *Rosetta*, p. 54; p. 294.
Fig. 19. *Rosetta*, p. 56.
Fig. 20. *Rosetta*, p. 57.
Fig. 21. *Rosetta*, p. 57.
Fig. 22. *Rosetta*, p. 57.
Fig. 23. *Rosetta*, p. 57 ; p. 140.
Fig. 24. *Rosetta*, p. 57.
Fig. 25. *Rosetta*, p. 61 ; p. 287.
Fig. 26. Je pense à vous, p. 63.
Fig. 27. Je pense à vous, p. 63.
Fig. 28. *Rosetta*, p. 67.
Fig. 29. *Rosetta*, p. 67.
Fig. 30. *Rosetta*, p. 67.
Fig. 31. *Rosetta*, p. 70.
Fig. 32. *Rosetta*, p. 70.
Fig. 33. *Rosetta*, p. 70.
Fig. 34. *Le Silence de Lorna*, p. 107 ; p. 140.
Fig. 35. Le Silence de Lorna, p. 107.
Fig. 36. Le Silence de Lorna, p. 107.
Fig. 37. Le Silence de Lorna, p. 107.
Fig. 38. Le Silence de Lorna, p. 107.
Fig. 39. Le Silence de Lorna, p. 108.
Fig. 40. Le Silence de Lorna, p. 109.
Fig. 41. *Le Silence de Lorna*, p. 115 ; p. 296.
Fig. 42. *Le Silence de Lorna*, p. 115 ; p. 296.
Fig. 43. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 44. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 45. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 46. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 47. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 48. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 49. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 50. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 51. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 52. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 53. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 54. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 55. *Le Gamin au vélo*, p. 122.
Fig. 56. *La Promesse*, p. 126.
Fig. 57. *Rosetta*, p. 126.
Fig. 58. *L'Enfant*, p. 126.
Fig. 59. *L'Enfant*, p. 126.
Fig. 60. *Le Fils*, p. 126 ; p. 287 ; p. 296.
Fig. 61. *Le Fils*, p. 126.
Fig. 62. *Rosetta*, p. 131 ; p. 299.

Fig. 63. *Rosetta*, p. 131.
Fig. 64. *Rosetta*, p. 132 ; p. 140.
Fig. 65. *Rosetta*, p. 132.
Fig. 66. *Rosetta*, p. 132 ; p. 299.
Fig. 67. *Rosetta*, p. 137.
Fig. 68. *Rosetta*, p. 137.
Fig. 69. *Rosetta*, p. 137.
Fig. 70. *Rosetta*, p. 137.
Fig. 71. *Rosetta*, p. 137.
Fig. 72. *Rosetta*, p. 138.
Fig. 73. *Rosetta*, p. 138.
Fig. 74. *Rosetta*, p. 138.
Fig. 75. *Rosetta*, p. 138.
Fig. 76. *Rosetta*, p. 139.
Fig. 77. *Rosetta*, p. 139.
Fig. 78. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 79. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 80. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 81. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 82. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 83. *Rosetta*, p. 164.
Fig. 84. *Rosetta*, p. 165 ; p. 292.
Fig. 85. *Rosetta*, p. 165.
Fig. 86. *Rosetta*, p. 166.
Fig. 87. *Rosetta*, p. 166 ; p. 292 ; p. 293.
Fig. 88. *Rosetta*, p. 166 ; p. 293.
Fig. 89. *Rosetta*, p. 166 ; p. 172 ; p. 293.
Fig. 90. *L'Enfant*, p. 181.
Fig. 91. *L'Enfant*, p. 181.
Fig. 92. *L'Enfant*, p. 182.
Fig. 93. *L'Enfant*, p. 183.
Fig. 94. *L'Enfant*, p. 183.
Fig. 95. *L'Enfant*, p. 183.
Fig. 96. *L'Enfant*, p. 183.
Fig. 97. *L'Enfant*, p. 185 ; p. 284.
Fig. 98. *L'Enfant*, p. 193.
Fig. 99. *L'Enfant*, p. 200.
Fig. 100. *La Promesse*, p. 202 ; p. 214.
Fig. 101. *La Promesse*, p. 213.
Fig. 102. *La Promesse*, p. 213.
Fig. 103. *La Promesse*, p. 213.
Fig. 104. *La Promesse*, p. 213.
Fig. 105. *La Promesse*, p. 214.
Fig. 106. *La Promesse*, p. 214.
Fig. 107. *La Promesse*, p. 216.
Fig. 108. *La Promesse*, p. 216 ; p. 293.
Fig. 109. *La Promesse*, p. 216.
Fig. 110. *La Promesse*, p. 216.
Fig. 111. *La Promesse*, p. 216 ; p. 293.
Fig. 112. *La Promesse*, p. 218.
Fig. 113. *La Promesse*, p. 218.
Fig. 114. *Le Fils*, p. 218 ; p. 287.
Fig. 115. *Le Fils*, p. 222 ; p. 287.
Fig. 116. *Le Fils*, p. 222 ; p. 297.
Fig. 117. *Le Fils*, p. 222 ; p. 297.
Fig. 118. *Le Fils*, p. 222 ; p. 287.
Fig. 119. *Le Fils*, p. 222.
Fig. 120. *Le Fils*, p. 222.
Fig. 121. *Le Fils*, p. 231.
Fig. 122. *Le Fils*, p. 231.
Fig. 123. *Le Fils*, p. 232.
Fig. 124. *La Promesse*, p. 258.
Fig. 125. *La Promesse*, p. 258.
Fig. 126. *La Promesse*, p. 258.
Fig. 127. *La Promesse*, p. 261.
Fig. 128. *La Promesse*, p. 263.
Fig. 129. *Je pense à vous*, p. 268.
Fig. 130. *Je pense à vous*, p. 268.
Fig. 131. Le Silence de Lorna, p. 287.
Fig. 132. *Le Gamin au vélo*, p. 287.

Fig. 133. *Le Gamin au vélo*, p. 287.
Fig. 134. *Le Gamin au vélo*, p. 287.
Fig. 135. *Le Gamin au vélo*, p. 287.
Fig. 136. *L'Enfant*, p. 287.
Fig. 137. *L'Enfant*, p. 291.

Cahier iconographique



Figure 1. *Je pense à vous*



Figure 2. *Je pense à vous*



Figure 3. *Je pense à vous*



Figure 4. *Je pense à vous*



Figure 5. *Je pense à vous*



Figure 6. *Je pense à vous*



Figure 7. *Je pense à vous*



Figure 8. *Je pense à vous*



Figure 9. *Je pense à vous*



Figure 1. ***Je pense à vous***



Figure 2. ***Je pense à vous***



Figure 3. ***Je pense à vous***



Figure 4. ***Je pense à vous***



Figure 5. ***Je pense à vous***



Figure 6. ***Je pense à vous***



Figure 7. ***Je pense à vous***



Figure 8. ***Je pense à vous***



Figure 9. ***Je pense à vous***



Figure 10. ***Je pense à vous***



Figure 11. ***Je pense à vous***



Figure 12. ***Je pense à vous***



Figure 13. ***Rosetta***



Figure 14. ***Rosetta***



Figure 15. ***Rosetta***



Figure 16. ***Rosetta***



Figure 17. ***Rosetta***



Figure 18. ***Rosetta***



Figure 19. ***Rosetta***



Figure 20. ***Rosetta***



Figure 21. ***Rosetta***



Figure 22. ***Rosetta***



Figure 23. ***Rosetta***



Figure 24. ***Rosetta***



Figure 25. ***Rosetta***



Figure 26. ***Je pense à vous***



Figure 27. ***Je pense à vous***



Figure 28. *Rosetta*



Figure 29. *Rosetta*



Figure 30. *Rosetta*



Figure 31. *Rosetta*



Figure 32. *Rosetta*



Figure 33. *Rosetta*



Figure 34. *Le Silence de Lorna*



Figure 35. *Le Silence de Lorna*



Figure 36. *Le Silence de Lorna*



Figure 37. *Le Silence de Lorna*



Figure 38. *Le Silence de Lorna*



Figure 39. *Le Silence de Lorna*



Figure 40. *Le Silence de Lorna*



Figure 41. *Le Silence de Lorna*



Figure 42. *Le Silence de Lorna*



Figure 43. *Le Gamin au vélo*



Figure 44. *Le Gamin au vélo*



Figure 45. *Le Gamin au vélo*



Figure 46. *Le Gamin au vélo*



Figure 47. *Le Gamin au vélo*



Figure 48. *Le Gamin au vélo*



Figure 49. *Le Gamin au vélo*



Figure 50. *Le Gamin au vélo*



Figure 51. *Le Gamin au vélo*



Figure 52. *Le Gamin au vélo*



Figure 53. *Le Gamin au vélo*



Figure 54. *Le Gamin au vélo*



Figure 55. *Le Gamin au vélo*



Figure 56. *La Promesse*



Figure 57. *Rosetta*



Figure 58. *L'Enfant*



Figure 59. *L'Enfant*



Figure 60. *Le Fils*



Figure 61. *Le Fils*



Figure 62. *Rosetta*



Figure 63. *Rosetta*



Figure 64. *Rosetta*



Figure 65. *Rosetta*



Figure 66. *Rosetta*



Figure 67. *Rosetta*



Figure 68. *Rosetta*



Figure 69. *Rosetta*



Figure 70. *Rosetta*



Figure 71. *Rosetta*



Figure 72. *Rosetta*



Figure 73. *Rosetta*



Figure 74. *Rosetta*



Figure 75. *Rosetta*



Figure 76. *Rosetta*



Figure 77. *Rosetta*



Figure 78. *Rosetta*



Figure 79. *Rosetta*



Figure 80. *Rosetta*



Figure 81. *Rosetta*



Figure 82. *Rosetta*



Figure 83. *Rosetta*



Figure 84. *Rosetta*



Figure 85. *Rosetta*



Figure 86. *Rosetta*



Figure 87. *Rosetta*



Figure 88. *Rosetta*



Figure 89. *Rosetta*



Figure 90. *L'Enfant*



Figure 91. ***L'Enfant***



Figure 92. ***L'Enfant***



Figure 93. ***L'Enfant***



Figure 94. ***L'Enfant***



Figure 95. ***L'Enfant***



Figure 96. ***L'Enfant***



Figure 97. ***L'Enfant***



Figure 98. ***L'Enfant***



Figure 99. ***L'Enfant***



Figure 100. *La Promesse*



Figure 101. *La Promesse*



Figure 102. *La Promesse*



Figure 103. *La Promesse*



Figure 104. *La Promesse*

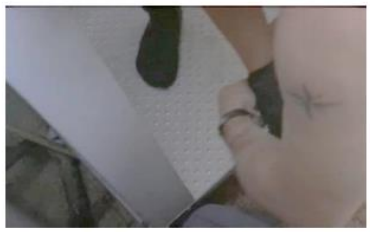

Figure 105. *La Promesse*



Figure 106. *La Promesse*



Figure 107. *La Promesse*



Figure 108. *La Promesse*



Figure 109. *La Promesse*



Figure 110. *La Promesse*



Figure 111. *La Promesse*



Figure 112. *La Promesse*



Figure 113. *La Promesse*



Figure 114. *Le Fils*



Figure 115. *Le Fils*



Figure 116. *Le Fils*



Figure 117. *Le Fils*



Figure 118. *Le Fils*



Figure 119. *Le Fils*



Figure 120. *Le Fils*



Figure 121. *Le Fils*



Figure 122. *Le Fils*



Figure 123. *Le Fils*



Figure 124. *La Promesse*



Figure 125. *La Promesse*



Figure 126. *La Promesse*



Figure 127. *La Promesse*



Figure 128. *La Promesse*



Figure 129. *Je pense à vous*



Figure 130. *Je pense à vous*



Figure 131. *Le Silence de Lorna*



Figure 132. *Le Gamin au vélo*



Figure 133. *Le Gamin au vélo*



Figure 134. *Le Gamin au vélo*



Figure 135. *Le Gamin au vélo*



Figure 136. ***L'Enfant***



Figure 137. ***L'Enfant***