



HAL
open science

Rosetta de Luc et Jean-Pierre Dardenne ou le réel en question

Marion Ollivier

► **To cite this version:**

Marion Ollivier. Rosetta de Luc et Jean-Pierre Dardenne ou le réel en question. Sciences de l'Homme et Société. 2013. dumas-00858698

HAL Id: dumas-00858698

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00858698>

Submitted on 5 Oct 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Rosetta
de Luc et Jean-Pierre Dardenne
ou le réel en question

Mémoire de Master 2 – 30 crédits Lettres et Arts du spectacle
« Arts du spectacle – Théâtre européen / Etudes cinématographiques »
Parcours études cinématographiques

Présenté par
Marion OLLIVIER

Directeur de recherche
M. Didier COUREAU
Professeur des universités

2012-2013

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Rosetta
de Luc et Jean-Pierre Dardenne
ou le réel en question

Mémoire de Master 2 – 30 crédits Lettres et Arts du spectacle
« Arts du spectacle – Théâtre européen / Etudes cinématographiques »
Parcours études cinématographiques

Présenté par
Marion OLLIVIER

Directeur de recherche
M. Didier COUREAU
Professeur des universités

2012-2013

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
PARTIE I. UN FILM-PERSONNAGE	12
A – UNE ACTION REDUITE.....	13
1. Le cadre spatio-temporel	13
a. Une ville postindustrielle	13
b. Une temporalité imprécise du récit.....	14
c. Un espace double construit par les traversées du personnage	15
2. Une histoire presque banale	18
a. Drame social ou tragédie?	18
b. Le travail et ses enjeux : un objet de quête désidéalisé?	19
c. Un récit initiatique ?	21
3. Une logique du récit mise à mal.....	25
a. Un principe de répétition	25
b. Des scènes sans valeur dramatique.....	27
c. Un « réalisme psychologique » en question	29
d. Le retard du spectateur par rapport à Rosetta	30
B – UN « FILM-PORTRAIT »	32
1. Les caractéristiques du personnage de Rosetta	32
a. Une figure nouvelle de la ténacité	32
b. Un personnage qui a des principes	35
c. Un personnage au corps omniprésent	37
d. Un personnage en situation, hors récit	40
2. L'évolution du personnage : une histoire de regards	43
a. L'enfermement de Rosetta	43
b. La crise de la parole.....	45

c. Une progressive ouverture à l'autre	46
d. Une culpabilité salvatrice ?.....	47
C – UN PERSONNAGE ENIGMATIQUE	49
1. Un personnage entre proximité et distance	49
a. Une identification empêchée	49
b. La suspension du jugement	51
2. Préserver l'ambiguïté du réel	53
a. Un réseau sémantique implicite	53
b. L'absence d'inscription du personnage dans un paysage	54
c. Les gestes comme signes à déchiffrer et événements	54
 PARTIE II. LA REPRESENTATION EN QUESTION	 57
A. VERITE DU TOURNAGE, VERITE DE LA REPRESENTATION	58
1. Des artifices au service du réalisme	58
a. Un éclairage naturaliste	58
b. Les décors : réalisme et mémoire des lieux	59
c. Refus de modifier les couleurs.....	60
d. L'enregistrement et le travail du son.....	61
2. Situations au tournage et situations des personnages.....	62
a. Une économie de moyens	62
b. Prises de risques et corps en situation	64
c. Un tournage respectant la chronologie du récit	65
3. Vérité de l'acteur et vérité du personnage	66
a. Le choix d'une actrice non-professionnelle	66
b. Authenticité de l'image et engagement des acteurs	67
c. Jeu intériorisé et automatisme des « modèles »	68
d. A la recherche de l'imprévu sur le plateau : un réalisme de captage	71

B. « TROUER LA SPHERE ESTHETIQUE » : UNE ETHIQUE DE L'IMAGE	73
1. Un refus d'esthétisme	73
a. L'aspect brut des images	73
b. Contre la tentation de la plastique des images.....	74
c. Rejet de « l'image destin »	77
2. Une frustration de la pulsion scopique du spectateur.....	78
a. L'image obstruée.....	78
b. Cadre et hors-champ : des rapports dynamiques	81
3. Le film comme expérience	84
a. Une expérience sensorielle	84
b. L'expérience de l'instabilité	86
c. L'expérience de l'exclusion	86
d. L'art pour ne pas tuer ?	88
Conclusion	90
Bibliographie	92
Découpage technique du film	96

INTRODUCTION

Qu'est-ce qu'être humain aujourd'hui ? A partir de situations concrètes, le cinéma de Jean-Pierre et Luc Dardenne nous pose cette question. *La Promesse*, *Rosetta*, *Le Fils*, *L'Enfant...* sont des films qui nous interrogent sur la place de l'Homme dans la société d'aujourd'hui, les modes d'exploitation de l'Homme par l'Homme (l'esclavage moderne dans *La Promesse* pour n'en citer qu'un) mais traitent aussi de valeurs essentielles telles que l'amitié, l'amour, la paternité, la solidarité...

A l'origine documentaristes, Jean-Pierre et Luc Dardenne, respectivement nés en 1951 et en 1954, en ont conservé un souci du réalisme, entendons pour l'instant une volonté de rendre compte d'un certain état du monde souvent ignoré au cinéma conjuguée au refus d'une fiction qui obéirait essentiellement aux exigences de l'imagination. S'orientant vers la fiction à partir de 1986, ils essuient un échec critique avec *Falsch*, leur premier long-métrage, adaptation d'une pièce de R. Kalisky sur l'héritage de la Shoah pour les Juifs allemands survivants. En 1992, leur deuxième film de fiction *Je pense à vous* est un échec critique et commercial. Les frères ne conserveront de ce film que le souvenir d'une mauvaise expérience, soumis tels qu'ils l'étaient aux contraintes imposées par la production et par les caprices des acteurs. Dès lors, Jean-Pierre et Luc Dardenne décident de réaliser leurs films de façon autonome. Ils créent leur propre société de production, Les Films du fleuve, pour réaliser *La Promesse* qui sort en 1996. Succès critique, ce film, qui raconte les méandres relationnels entre un père et son fils, encourage les réalisateurs à poursuivre l'élaboration et la mise en œuvre dans leurs films suivants d'une certaine conception du cinéma de fiction et de l'acte créatif.

Il s'agit pour eux tout d'abord de s'isoler du milieu du cinéma afin de résister à d'éventuelles contraintes et influences extérieures qui réduiraient leur espace de liberté et d'expression personnelle. Ce choix d'une plus grande liberté s'applique d'une part dans l'étape de l'écriture du scénario, et d'autre part lors de l'étape du tournage : budget restreint, équipe réduite, acteurs non professionnels (d'autres raisons justifient ces choix, nous y reviendrons). Par ailleurs, la liberté de création implique pour eux une entente et complicité entre les membres de l'équipe. L'équipe de techniciens est donc restée inchangée depuis *La Promesse* (Alain Marcoen à l'image, Jean-Pierre Duret au son, Marie-Hélène Dozo au montage, Igor Gabriel aux décors). L'esthétique du film *Rosetta* doit aussi beaucoup au travail de Benoît Dervaux, au

cadre, dans la mesure où il est parvenu à « épouser » les mouvements de Rosetta.

Le « style » des frères Dardenne s'affirme avec *Rosetta*, qui sort à Cannes en 1999. Ce film obtient la Palme d'or et l'actrice principale, Émilie Dequenne, reçoit le prix de la meilleure actrice (prix attribué également à Séverine Caneele, l'actrice de *L'humanité*¹ de Bruno Dumont). Il se voit également attribuer la mention spéciale du Jury œcuménique, mention qui signifie la reconnaissance de la dimension spirituelle d'une œuvre, dimension du film que nous interrogerons. Le film connaît également un succès public : en cinq jours d'exploitation en France, *Rosetta* compte plus de 120 000 entrées dans 101 salles. Les frères Dardenne réalisent ensuite *Le Fils* (2002) qui traite de la question du pardon d'un père envers le criminel de son fils, puis *L'Enfant* (2005) qui pose la question de la paternité et reçoit également la Palme d'or. *Le Silence de Lorna* (2008) est récompensé avec le prix du meilleur scénario. Ce film aborde le sujet problématique du mariage blanc tandis que *Le Gamin au vélo* (2011) interroge les relations filiales. Actuellement se déroule le tournage du film *Deux jours une nuit* qui sortira en 2014 et racontera l'histoire d'une jeune femme qui tente de convaincre ses collègues de refuser une décision de la direction afin qu'elle puisse conserver son emploi.

En énumérant la filmographie des Dardenne, on constate que les sujets traités par « l'équipe bicéphale » (Luc au son et Jean-Pierre à l'image) s'inscrivent dans une réalité sociale contemporaine. Le film étudié dans ce mémoire, *Rosetta*, a d'ailleurs souvent été qualifié de « film social », voire de « drame social ». Il se démarque néanmoins nettement des films de Ken Loach, de Bertrand Tavernier, de Jacques Doillon (*Petits frères* pour n'en citer qu'un), de Maurice Pialat ou de ceux de Laurent Cantet qui sont aussi rangés dans la veine du « film social ». On a aussi rapproché *Rosetta* du « Free Cinema » anglais et du « néoréalisme » italien. On a parlé à son propos d'un style proche du documentaire et qualifié l'esthétique du film de « brut, de dépouillé ». L'artifice en serait absent. Ce film a même donné son nom à une loi en Belgique, le « plan Rosetta », destiné à aider les jeunes chômeurs à trouver un premier emploi.²

Si les divers qualificatifs employés pour caractériser le film des frères Dardenne en éclairent un aspect, il nous semble que *Rosetta* oppose une certaine résistance à tout classement. Le réalisme du film est en revanche le point de convergence entre les diverses critiques et nous souhaitons éclaircir cette notion appliquée à *Rosetta*. En effet, c'est ce trait à priori caractéristique de l'œuvre qui a déclenché une polémique à Cannes. Lorsque le jury cannois,

¹ On remarquera l'absence, voulue par le réalisateur, de majuscule au nom du titre. Ce choix de typographie vise à souligner le désir du réalisateur de porter son attention sur les individus les plus modestes de la société et de s'interroger sur ce qui fait l'être humain aujourd'hui, sans grandiloquence.

² Ce plan impose aux entreprises de plus de cinquante salariés d'embaucher 3% de jeunes peu qualifiés.

présidé par David Cronenberg, attribue la Palme d'Or à *Rosetta*, critiques et public réagissent fortement. D'aucuns en effet nient toute valeur artistique au film, lui reprochant d'être justement trop documentaire, trop réaliste et ne pouvant en cela prétendre au statut d'œuvre d'art. Cette critique nous interpelle en ce qu'elle interroge les limites entre une « simple » reproduction de la réalité et l'œuvre d'art. D'autres contestent l'attribution du prix d'interprétation féminine à Émilie Dequenne en prétextant une absence de jeu de la part de l'actrice non-professionnelle avant le film. Semblant être elle-même, et non jouer un personnage, Émilie Dequenne n'aurait aucun mérite. On touche là précisément à la question de la limite ou de l'indiscernabilité entre le réel et sa représentation, mais aussi à nouveau à celle de la distinction entre une pure reproduction de la réalité et l'œuvre d'art. Les critiques concernant l'actrice reposeraient en quelque sorte sur une nécessité supposée d'un film à se donner à voir comme acte représentatif pour prétendre au statut d'œuvre d'art, c'est-à-dire à donner à voir des signes de son caractère « art-ificiel ».

Cette question a traversé l'histoire de la théorie et de la critique cinématographique. D'Eisenstein à Bazin, et à Deleuze, la question de la capacité du cinéma à rendre compte du réel s'est en effet posée de manière récurrente. Elle semble même traverser tous les arts, et l'histoire de l'art au XXe siècle en particulier. Néanmoins, dans l'histoire du cinéma, se sont opposés ceux qui visaient à plus de réalisme et ceux qui privilégiaient les pouvoirs de l'image et de l'imagination. Ainsi, la mise au point du son synchrone avec l'image, commercialisée à partir de 1929 (bien que techniquement efficace depuis plusieurs années) a généré une querelle entre les partisans de « l'image » et ceux de la « réalité ».

Sans revenir sur ce débat qui a jalonné l'histoire du cinéma, nous allons porter notre attention sur les approches de la notion de « réalisme » au cinéma. Cet art a en effet été considéré et vanté par les partisans de la « réalité » comme l'art dont l'essence même serait de rendre compte du réel. Cette conception repose notamment sur le fait qu'il est l'art qui semble proposer une représentation de la réalité au plus près de notre perception sensorielle du monde (la peinture peut reproduire notre perception visuelle, la musique notre perception auditive...). Si l'on parle d'un réalisme inhérent au cinéma, c'est donc d'abord du fait de sa richesse perceptive (images en mouvement, sons, lumière, impression de perspective...). L'anecdote de la réaction de peur et de fuite des premiers spectateurs de *L'Entrée du train en gare de la Ciotat* des frères Lumière illustre cette capacité du cinéma à rendre indiscernables les limites entre le réel et sa représentation.

Le réalisme d'ordre perceptif (ou « sensoriel ») au cinéma serait donc d'abord lié au média lui-même et en particulier à sa capacité de reproduire des images en mouvement du réel. Cette

conception repose sur le fait que la réalité a été, dans la représentation occidentale traditionnelle, appréhendée essentiellement par le sens de la vue (influence d'Aristote, de la scolastique médiévale, puis de la science expérimentale...). L'intuition sensible et l'expérience sont ainsi considérées comme la base de notre expérience (malgré les illusions d'optique et sonores). L'image des objets, des paysages, des personnes, apparaît à l'écran comme premier garant du « réalisme » d'une œuvre. Le choix des décors, des costumes, des accessoires, des personnages, mais aussi de la lumière, influent donc sur le degré de « réalisme » attribué à une œuvre³. L'ouïe est apparue comme le deuxième sens permettant un gain de réalisme dans la représentation.

Le développement technique du cinéma peut ainsi être envisagé sous l'angle d'une course visant à toujours plus de « réalisme » au niveau sensoriel : sonorisation ; vitesse de défilement de la pellicule (fixée à 16 puis à 24 images par seconde selon le principe de « réalisme perceptif ») ; couleurs ; profondeur de champ⁴ ; relief en 3 D... Avec le développement de l'électrophysiologie, de la chimie et de la bionique, les autres sens tels que l'odorat, le goût ou le sens du toucher, ont aussi été mobilisés pour accentuer l'impression de ce réalisme perceptif. Mais la stimulation de ces autres sens au cinéma s'est limitée à de rares expériences. Par exemple, la première expérience de cinéma olfactif remonte en fait à 1906, avant le parlant, lorsque l'Américain S. L. Rothapfel installe un drap imbibé de dix litres d'essence de rose devant un puissant ventilateur. Diverses tentatives ont ensuite vu le jour dans les salles obscures mais, inabouties, elles resteront sans suite. En 2006, un chercheur, Français Philippe Bordier propose un prototype de télévision odorante, primé trois ans plus tard au concours Lépine. Récemment, il a présenté « l'Odoravision: un système de diffusion conçu autour d'une enceinte olfactive (ou une table basse) et d'un logiciel de lecture de vidéos »⁵. Néanmoins ce genre de dispositif mobilisant des sens autres que l'ouïe et la vue ne s'est pas répandu au cinéma.

Il importe d'ajouter que notre perception sensorielle varie en réalité en fonction des époques et des cultures. Elle n'est pas « naturelle ». Cette idée est parfaitement bien illustrée dans le film de François Truffaut intitulé *L'Enfant sauvage* (1970). Dans une scène clef du film, l'enfant, qui a grandi seul dans les bois, est soupçonné d'être sourd parce qu'il ne réagit pas au bruit d'une porte que l'on claque derrière lui. Or, le professeur Itard, joué par Truffaut, prouve que

³Une voix sans corps, par exemple en hors-champ, conservera une sorte d'irréalité tant qu'elle ne sera pas incarnée. Le visible semble donc intrinsèquement lié au réalisme.

⁴Notons que l'œil de la caméra est à ce niveau plus performante que l'œil humain, puisqu'une grande profondeur de champ (obtenue avec une courte focale) permet de voir des éléments nets situés à différents plans, ce dont l'œil humain est incapable.

⁵Extrait du Figaro Magazine, article de Pascal Grandmaison, publié le 14/05/2012 à 12:27.

Victor n'est pas sourd car il est réceptif au bruit de noix que l'on casse. L'Enfant associe donc un bruit à une nourriture potentielle tandis que le bruit d'une porte qui claque le laisse indifférent. Il réagit à ces *stimuli* que les conditions de survie dans la nature lui ont appris à identifier.

L'histoire de la perception des images et de celle des sons au cinéma prouve que notre perception du réalisme d'un film est influencée par notre culture : pour ne citer qu'un exemple, les couleurs de certains films des années 1950 obtenues avec le procédé du technicolor nous semblent trop vives aujourd'hui. La perception de ces couleurs considérées à l'époque comme apportant un gain de réalité aux films était en fait largement influencée par la mode. Par ailleurs, en se penchant sur l'histoire de la réception des films, on constate que l'adéquation entre un procédé technique et le degré de « réalisme » d'un film évalué par le spectateur relève davantage d'une familiarité avec ce procédé que d'une adhésion immédiate et spontanée. Ainsi la couleur, telle qu'elle a été mise au point avec le procédé du Technicolor, n'a pas immédiatement été considérée comme un gage du réalisme du film. Ce n'est que progressivement qu'elle le devint: le premier long-métrage en prise de vues réelles utilisant le procédé du Technicolor, *Becky Sharp*(1935) et réalisé par Rouben Mamoulian, ne connut pas le succès escompté. En effet, contrairement au film d'animation, beaucoup trouvèrent que le technicolor donnait à la prise de vue réelle un manque de naturel, par le biais de couleurs trop saturées. Mais cette réaction ne fut que temporaire, et laissa la place à de gros succès au box-office. C'est ce que suggère Nelson Goodman, cité par Frank Curot, lorsqu'il affirme que l'impression de réalité résulterait d'abord d'une « révélation » puis procéderait de la « familiarité », un réalisme s'opposant à un autre et lui succédant. Les spectateurs de *L'Entrée du train...* se seraient ainsi progressivement habitués au réalisme de l'image.

Outre ce « réalisme sensoriel » spécifique au cinéma, d'autres acceptions du mot « réalisme » contribuent à entretenir un flou sémantique autour de ce terme. Avant de confronter le film *Rosetta* à la notion de réalisme, il convient donc d'en parcourir diverses acceptions. Le terme de « réalisme » est en effet sujet à caution car il revêt des sens variables au fil de l'histoire du cinéma et selon l'angle par lequel on l'aborde. Nous allons parcourir plusieurs acceptions que les critiques et théoriciens ont donné à la notion de réalisme appliquée à des films. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, mais souhaitons simplement poser quelques jalons indispensables ensuite à notre étude du film *Rosetta*.

Il existe autant de réalismes différents que de qualificatifs qui les accompagnent. Nous nous limiterons à ne donner qu'une brève définition à certains de ces qualificatifs au risque d'une

simplification⁶. Le « réalisme poétique » a été appliqué à un courant cinématographique français des années 1930-1940, où les personnages appartiennent à un milieu populaire, parfois en marge de la société. Dans l'Italie d'après guerre, le « néoréalisme italien » rompt avec le cinéma dominant en prônant entre autres des sujets en lien avec la réalité sociale et économique de cette période, le tournage en extérieur et des acteurs non professionnels. Quant au « réalisme béhavioriste » il s'inspire des romans américains, qui montrent les Hommes observés de l'extérieur et décrits dans leur comportement. Les films relevant du « réalisme critique » ont une portée idéologique marquée. Ils visent à démonter les mécanismes de la vie sociale selon une approche marxiste tandis que l'expression de « réalisme socialiste » désigne le cinéma de propagande montrant les Hommes tels qu'ils devaient être et non tels qu'ils sont, selon l'idéologie communiste dominant dans l'Union Soviétique des années 1930 aux années 1950.

D'autres courants ou tendances du cinéma (cinéma de fiction mais également le cinéma documentaire) partagent des critères communs à une forme de réalisme. Nous nous limitons à une simple énumération de certains d'entre eux afin de ne pas trop retarder l'entrée dans le vif de notre sujet. Il existe de nombreux ouvrages qui définissent ces divers qualificatifs et auxquels le lecteur pourra se reporter: « Candid Eye », « Free Cinema », « Ciné-oeil » de Vertov, « Cinéma direct », « Nouveau Naturel », « Nouvelle Objectivité », « Nouvelle vague », « film militant »... Tous partagent une même volonté de rendre compte de la réalité mais diffèrent dans la manière dont ils tentent d'y parvenir.

La difficulté pour distinguer ces différentes acceptions du « réalisme » vient du fait que celles-ci se rapportent à des aspects très divers du cinéma : il peut s'agir de la manière dont le film a été tourné (en extérieur, hors studio,⁷), des acteurs (non professionnels), du sujet du film, du rapport établi entre la caméra et la réalité filmée, de la portée idéologique du film...

Ainsi, au-delà du caractère vraisemblable d'une histoire, au sens aristotélicien, le réalisme d'une œuvre est lié à ses conditions de tournage, de filmage et à ses choix de mise en scène. Lorsque Bazin prétend « classer, sinon hiérarchiser, les styles cinématographiques en fonction du gain de réalité qu'ils représentent »⁸, il considère surtout la dimension esthétique du film et ajoute: « Il n'est pas de “réalisme” en art qui ne fût d'abord profondément “esthétique” »⁹

⁶ Plus de plus amples définitions, nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage de Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, publié aux éditions Larousse, 2000.

⁷ Les opérateurs des frères Lumière filmaient dans la rue, dans les jardins : ainsi de la fiction relevant du sketch intitulé *L'arroseur arrosé*. De même, André Antoine au début du siècle encourageait aussi les réalisateurs à tourner hors des studios.

⁸ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris : Cerf, 1985, p.270.

⁹ Ibid.

Le film auquel nous consacrons notre mémoire s'inscrit donc dans une longue lignée de films, de courants, qui ont à voir avec la représentation de la réalité et « l'esthétique réaliste ». Il convient dans ces lignes liminaires d'expliciter les raisons qui nous ont portés à choisir le film *Rosetta* des frères Dardenne. Ce choix repose sur une sorte de paradoxe ressenti pendant la projection du film : comment une histoire somme toute si banale et la description d'une réalité si prosaïque peuvent-elles susciter en nous autant de fascination ? Ces mêmes gestes, aperçus dans la vie réelle, n'auraient sans doute même pas attirer notre attention. Le pouvoir de fascination exercé sur le spectateur n'est donc pas lié à une pure reproduction d'un fragment de la réalité. D'où vient alors cette fascination et ce trouble que ce film peut provoquer chez le spectateur ? Sur quoi repose cette impression d'une authenticité du monde révélé, d'une vérité, d'une singularité et d'une grande profondeur des êtres ? Autrement dit, quels choix de mise en scène influent sur ce « réalisme » de *Rosetta* ?

Il nous incombe donc d'étudier comment le film des frères Dardenne illustre la problématique de la représentation du réel au cinéma. Qu'est-ce qui fonde le réalisme de cette œuvre ? Quels choix au niveau de l'histoire mais également de la mise en scène président à cette impression d'une authenticité de la réalité révélée ? En quoi la notion de « réalisme » éclaire-t-elle les enjeux esthétiques et idéologiques du film ? Enfin, dans quelles mesures la représentation de la réalité que les frères Dardenne proposent bouscule-t-elle notre perception habituelle et introduit un décalage propice à l'émergence de l'œuvre d'art ? Notre première hypothèse est que le film renouvelle les enjeux de la représentation du réel en bouleversant les rapports traditionnels entre l'intrigue et le personnage. Nous supposons ensuite que le film *Rosetta* s'inscrit dans un travail de recherche propice à modifier le regard du spectateur et son rapport au film.

Pour construire notre réflexion, nous analyserons le film mais aurons également besoin de porter notre attention sur les conditions de sa production et les démarches artistiques de ses réalisateurs. Il s'agira, dans un premier temps, de s'interroger sur les rapports inhabituels que le film *Rosetta* tisse entre l'histoire et le personnage principal. Dans un second temps, nous serons amenés à nous pencher sur les tensions mises en œuvre dans ce film en tant qu'elles s'opposent à une représentation figée du regard porté sur le monde.

I / UN FILM-PERSONNAGE

Le titre éponyme du film est programmatique : il s'agit d'une sorte de portrait. Dans leur œuvre documentaire, les frères Dardenne ont d'ailleurs réalisé une série de portraits de personnes vivant dans les cités ouvrières aux alentours de Liège et se sont donc interrogés sur la façon de rendre compte, en images et en sons, de l'identité d'un individu et de ses rapports au monde. C'est le critique Jean-Michel Frodon qui, lors de la sortie du film en 1995, a employé, dans le titre de son article sur *Rosetta*, l'expression de « film-personnage »¹⁰. Cette expression suggère une fusion de deux objets en un, le film comme totalité habituellement construite autour d'une intrigue et le personnage, traditionnellement moteur d'une intrigue. Comment les réalisateurs ont-ils opéré cette forme de fusion entre l'héroïne et le film lui-même? En quoi ce film renouvelle-t-il alors la question du rapport entre le déroulement de l'histoire et l'évolution du personnage principal ? Enfin, quel portrait ce film dessine-t-il de Rosetta ?

Nous allons donc tenter de cerner, dans cette première partie, comment le film des frères Dardenne renouvelle le rapport entre l'intrigue et la protagoniste, et quels enjeux se tissent autour du portrait de Rosetta.

¹⁰FRODON, Jean-Michel, « Les Frères Dardenne inventent “ film-personnage” », in *Le Monde*, édition du 25/05/1999.

A : UNE ACTION RÉDUITE

1. LE CADRE SPATIO-TEMPOREL

a. Une ville post-industrielle

Cette histoire se déroule de nos jours, en période de crise économique aiguë où la recherche d'un emploi s'apparente à un parcours du combattant. L'intrigue se déroule dans une ville qui porte les traces de la post-industrialisation : dans les rares plans qui permettent de voir l'environnement de Rosetta, on aperçoit des conduits qui traversent la ville, des bâtiments d'usine défraîchis, voire à l'abandon, des cheminées d'usine. L'absence d'indications précises de lieu (panneaux d'entrée de ville par exemple) donne à la ville un caractère abstrait. L'histoire a donc une dimension représentative : Rosetta est l'une des innombrables victimes de la crise économique qui frappe les villes qui ont connu leur essor grâce aux matières premières dans les années 1950. L'aspect réaliste du film repose entre autres sur cette description d'un contexte économique (la crise de la fin des années 1990) et social (la classe ouvrière). On pense au *Voleur de bicyclette* de De Sica, ou à *Rome, ville ouverte* de Rossellini. Mais si les personnages de ces films sont confrontés, comme Rosetta, au chômage et à la pauvreté rampante de l'Italie d'après guerre, eux ne luttent pas seuls (dans le *Voleur de bicyclette*, le père est toujours accompagné par son fils dans la recherche de son moyen de transport indispensable pour garder son emploi). Le film des Dardenne se distingue donc du néoréalisme italien par la focalisation sur un individu qui est humainement isolé. En effet, le personnage de Rosetta se caractérise notamment par sa solitude pour affronter les difficultés. Néanmoins, les Dardenne partagent avec leurs prédécesseurs le goût pour la « filature » du personnage. On pourrait ainsi appliquer la citation suivante de Rossellini au film des Dardenne : « Le néo-réalisme consiste à suivre un être avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions. »¹¹ Si l'on peut nuancer le sentiment éprouvé par les réalisateurs et les spectateurs envers le personnage principal (plus que de « l'amour », ce qui est suscité relèverait davantage d'une « interrogation-fascination »), on est amené à reconnaître une similitude dans l'attention portée au personnage, à ses tentatives pour trouver

¹¹ROSSELLINI, Roberto. *Le Cinéma révélé*, Cahiers du cinéma, L'Etoile, « Écrits », 1984, p. 26.

un travail, à son quotidien, à ses réactions face aux autres... En portant leur attention sur la confrontation d'une jeune femme au monde, dans une période de crise économique aiguë, les frères Dardenne rejoignent donc l'une des principales préoccupations des néoréalistes.

L'attention portée au personnage étant continue (Rosetta est omniprésente à l'image), le lieu se trouve relégué au second plan. Il n'est pas présenté comme l'espace prédéfini dans lequel s'inscrirait l'action de « l'héroïne ». Pas de plan large au début du film mais une action *in media res* dans laquelle le spectateur se trouve brutalement jeté. Au lieu d'un plan qui viendrait décrire le lieu, avec l'affirmation sous-entendue du narrateur-démiurge « Voilà où se déroule l'intrigue », la caméra est accrochée au corps de Rosetta, qui, vue de dos, court à travers un couloir et pousse des portes. L'espace du film s'apparente ainsi, dès le premier plan, à un espace traversé par le corps du personnage. Cet espace apparaît compartimenté, encombré de portes dont certaines sont fermées à clef. L'histoire aura donc à voir avec l'ouverture de portes, espace social mais aussi espace mental.

b. Une temporalité imprécise du récit

L'histoire se déroule sur plusieurs jours. Comme dans un documentaire, elle s'apparente à une « tranche de vie ». Il s'agit pour le spectateur de découvrir un personnage en situation, entendons pour l'instant confronté à des difficultés qu'il doit affronter au quotidien, et dont la vie est seulement rythmée par les tâches triviales et la recherche d'un emploi.

Le récit est linéaire, chronologique, mais l'absence de marques temporelles précises qui viendraient ponctuer le récit rend « flottante » la temporalité. De plus, le montage au sein même des séquences privilégie les ruptures des liens sensori-moteurs, à travers les coupes franches, les ruptures de direction, les mouvements divergents. Ces ruptures créent des hiatus qui perturbent la perception du temps chez le spectateur car il ne peut pas forcément en mesurer la durée.

L'écoulement du temps est intimement lié aux activités quotidiennes de Rosetta. C'est la répétition de scènes du quotidien (retours successifs à la caravane, attente du bus, passage à la baraque à gaufre, scène de « repas »), qui inscrit le film dans une certaine temporalité qu'on peut dater à quelques jours. Si le récit est linéaire, cette répétition de scènes du quotidien imprime au film un caractère cyclique qui renforce l'idée d'enfermement du personnage et nuit à la progression de l'intrigue comme nous le verrons plus loin.

Certaines répliques permettent également au spectateur de situer les événements les uns par

rapport aux autres : « je ne travaille ici que depuis trois jours! » s'indigne Rosetta face à son employeur qui préfère donner la place à son fils.

Remarquons que les allusions que font les personnages à une temporalité liée au travail restent vagues : combien de temps a duré la « période d'essai » dont l'arrivée à terme entraîne le licenciement de Rosetta dans la première séquence ? De même, la promesse du patron de la baraque à gaufres de reprendre Rosetta « dès qu'une place se libère » s'inscrit dans un futur imprécis. Cette imprécision entraîne une instabilité pour la protagoniste: comment prévoir, anticiper, dans ce monde du travail sans repère temporel précis ? Comment garder espoir lorsque la possibilité d'obtenir un emploi est renvoyée dans un avenir hypothétique ? Rosetta est sans cesse ramenée au présent de son inquiétude, de son angoisse et de son obsession : obtenir un travail pour « ne pas tomber dans le trou », dans l'oubli, en marge de la société, hors du temps, de l'Histoire.

Ainsi, le fait que la temporalité du récit soit marquée par les tâches et déplacements quotidiens semble coïncider avec l'impossibilité pour Rosetta de planifier, de se projeter dans un avenir rassurant et évolutif. Elle ne peut compter sur le fruit de ses efforts : à chaque emploi perdu, ou à chaque refus, tout est à recommencer. Prisonnière d'un temps cyclique qui la renvoie toujours à un présent de la lutte pour survivre et à cette image de marginale, Rosetta se bat pour ouvrir une brèche dans ce qui s'apparente à une intrigue déjà écrite pour elle, un « destin social ». Sa fuite permanente, manifeste dans le mouvement de son corps et l'énergie qui s'en dégage, l'associe à un personnage tragique qui tente d'échapper à son destin. Cette fuite se matérialise notamment à travers la dualité de l'espace.

c. Un espace double traversé par Rosetta

L'espace de la diégèse est clairement séparé en deux : d'un côté, le milieu urbain ; de l'autre, le camping. Cet espace est organisé à partir des déplacements de Rosetta. Elle est, avant Riquet, le seul personnage qui relie l'espace du camping à celui de la ville. Ces deux espaces ne se distinguent pas seulement au plan géographique. Ils s'opposent également au niveau symbolique.

Tout d'abord, la ville représente pour Rosetta le lieu de la « normalité », du travail, de la stabilité. Lorsque la jeune fille se rend en ville, c'est pour chercher un travail. On la voit s'adresser à divers employeurs potentiels (à la friperie, au supermarché, auprès du patron de la baraque à gaufres...). Face aux refus successifs, elle tente d'obtenir des allocations chômage à

l'office de l'emploi. Ainsi, la ville est intimement liée à l'espoir d'un emploi. Par ailleurs, les rares plans de Rosetta immobile, assise, le corps au repos, sont pris en ville : juste après la séquence d'ouverture, elle mange une gaufre en attendant le bus ; plus tard, elle s'assoit devant une boutique et boit à sa gourde en regardant un peu autour d'elle. La caméra, épousant l'immobilité du personnage, renforce cette impression de repos, de moment autonome, hors tension. Moments brefs de répit, aussi bien pour le spectateur que pour Rosetta, tant la tension est forte et quasiment continue tout au long du film. Enfin, c'est lorsque Rosetta trouve une place dans l'atelier de pâtisserie qu'elle commence à s'intéresser à un logement en ville. Le désordre et la vétusté de l'appartement que lui fait visiter Riquet sont manifestes : amoncellement de cartons et de planches ; sac de charbon ; douche ne fonctionnant pas. L'éclairage sombre du lieu accentue cette impression de précarité. Néanmoins, Rosetta se montre intéressée par la visite. Elle est donc moins en quête d'un gain au niveau du confort matériel que d'un logement qui corresponde à l'idée qu'elle se fait d'une vie « normale » et décente : un logement en dur, en ville.

Le camping est au contraire vécu par Rosetta comme le lieu du provisoire, de l'exclusion sociale et de la précarité. Rosetta exprime ainsi son refus d'y demeurer de manière définitive en critiquant puis en déterrants les plantes que sa mère place en bordure de la caravane: « Pourquoi tu plantes tous ces trucs ? On va quand même pas rester ici, hein ? » s'exclame-t-elle à son retour de la ville. Le camping n'a rien d'un cadre relaxant pour passer des vacances comme l'indiquent les différents éléments qui le caractérisent : boue salissante, étang d'eau vaseuse dans laquelle Rosetta puis Riquet menacent de s'enliser, gardien antipathique profitant de la situation de précarité des deux femmes, tentation de l'alcool et actes de prostitution pour la mère...De plus, l'intérieur de la caravane où logent Rosetta et sa mère est dépouillé : les objets, fonctionnels, sont rares (boîte où Rosetta range le carnet de comptes, sèche-cheveux, bassine) ; un tissu fait office de rideau créant un semblant d'intimité lorsque Rosetta s'allonge sur son lit; le « coin cuisine », exigü, comporte un minimum d'ustensiles. Devant la caravane, un tuyau permet de remplir le jerrycan ou la bassine pour faire sa toilette. La bonbonne de gaz doit être achetée au gardien. Décor et accessoires témoignent donc de la précarité du lieu. Paradoxe ironique : mère et fille habitent une caravane, logement et moyen de transport qui peut symboliser le nomadisme, un nomadisme rendu inutile par l'extension de la crise économique. Se déplacer dans d'autres villes ne permettrait pas d'accéder à de meilleures conditions de vie. La caravane devient ici paradoxalement le symbole, en quelque sorte, d'une « sédentarisation dans la précarité » .

L'étang à la lisière de la forêt est aussi un espace en marge, espace de la débrouille (Rosetta y

braconne des truites) où le danger (le gardien) peut survenir à tout moment. Lorsqu'elle braconne, Rosetta est aux aguets, telle une bête traquée, vigilante au moindre bruit de moteur de mobylette qui pourrait annoncer l'arrivée du gardien du camping. Croyant l'irruption imminente de celui-ci, elle jette un jour tout son attirail de pêche dans l'étang. Mais c'est Riquet qui apparaît alors sur sa mobylette, tandis que Rosetta tente de récupérer son matériel, peine perdue. Les plans serrés sur la jeune fille empêchent le spectateur d'avoir une visibilité de l'environnement et rendent concrète cette menace du hors-champ, la communiquant du personnage au spectateur. L'étang représente également un danger pour lui-même. Rosetta puis Riquet y tombent, manquant de s'enliser dans la vase et de se noyer.

Quant à la forêt, qui jouxte l'étang, elle joue le rôle de frontière entre la ville et le camping. Il ne s'agit pas d'une forêt bien entretenue, destinée aux randonneurs du dimanche ou aux familles. Sauvage, envahie par les ronces, les branches mortes, à la terre boueuse, sans trace humaine autre que celles laissées par la protagoniste, c'est une forêt oubliée des hommes, une forêt du « no man's land ». Rosetta est le seul personnage qui la traverse pour joindre l'étang au camping. Toute la séquence qui montre la jeune fille franchir la route, entrer dans le sous-bois, mettre des bottes, se glisser à travers le grillage accentue d'ailleurs fortement l'impression d'une frontière, d'une limite, d'une barrière entre deux mondes, le monde «normal» de la ville et celui rejeté du camping. Cette limite n'est pas seulement réelle. Elle est aussi mentale : c'est Rosetta qui sépare nettement ces deux univers, comme son geste répété de changer de chaussures entre ces deux espaces.

L'espace double du film est donc construit à partir des déplacements du personnage principal. Vivant dans des conditions précaires, Rosetta tente de survivre en braconnant, en vendant des vêtements réparés par sa mère à la friperie et en parcourant la ville à la recherche d'un emploi. A travers ses déambulations, Rosetta dessine ainsi, selon Luc Dardenne, une « géographie des besoins de l'économie première »¹².

¹²DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, Seuil, 2005, p 93.

2. UNE HISTOIRE PRESQUE BANALE

a. Drame social ou tragédie?

L'histoire s'inscrit dans un contexte historique (la crise économique des années 1990) et social (la classe ouvrière). Le caractère réaliste du film repose en partie sur le sujet qu'il traite. Plusieurs aspects du film permettent de le rapprocher du drame social.

Tout d'abord, les personnages sont issus d'un milieu populaire. Leurs préoccupations sont essentiellement liées au travail et, mis à part le groupe de musique dans lequel Riquet joue, les personnages n'ont pas de loisir. Le patron des baraques à gaufres, bien qu'employeur, semble être submergé de travail (bien qu'exténué, il ne s'accorde pas une minute de repos dans la scène où Rosetta l'épie) et dépassé par sa situation familiale (son fils « fait des conneries » selon ses propres paroles). Riquet a mis au point une « arnaque » pour arrondir ses fins de mois. Rosetta « vivote » et consacre toute son énergie à chercher un emploi. Ainsi, les personnages font face à des difficultés financières. Les difficultés auxquelles Rosetta et sa mère sont confrontées sont directement liées à leurs conditions de vie précaires : pauvreté ; exclusion ; alcoolisme ; prostitution...

Par ailleurs, la caméra s'intéresse non à l'événementiel mais à la vie quotidienne des personnages et à leurs relations. Outre les scènes de « débrouille » (braconnage, vente de vêtements à la friperie...) et de recherche active d'emploi par la jeune fille, on assiste à plusieurs séquences où les relations entre Rosetta et sa mère se font jour. Leurs relations sont tendues, violentes même : elles s'empoignent dans la caravane à propos d'un morceau de saumon que la mère a reçu par charité, celle-ci allant jusqu'à menacer sa fille avec un couteau. Dans une autre scène, Rosetta tente d'empêcher sa mère de fuir pour échapper à une cure et tombe dans l'eau de l'étang sans que sa mère ne vienne la secourir. La déchéance dans laquelle sombre la mère se manifeste à travers sa dépendance à l'alcool, les actes de prostitution auprès du gérant du camping, son refus de tout aide... D'autres passages mettent en scène les relations entre Rosetta et Riquet, et entre le patron de la baraque à gaufres et Rosetta.

On retrouve ainsi dans le film certaines caractéristiques du genre du drame social, dans lequel excelle un Ken Loach. Le réalisme social associé à ce genre filmique se retrouve dans *Rosetta* dans l'attention portée aux activités du quotidien (aller chercher de l'eau, régler le loyer auprès du gérant du camping), aux gestes triviaux (se moucher, boire à une gourde...) et aux relations entre les personnages issus du milieu populaire. Néanmoins, ce film se démarque du drame

social par l'absence de dramatisation de certaines scènes et le refus de pathos. Le visage souvent impassible de Rosetta est pour beaucoup dans cette retenue des émotions.

Si le film a des points communs avec le genre du drame social, il contient également des éléments qui peuvent le rapprocher de la tragédie. Les règles des trois unités sont en partie respectées (un lieu : la ville de Sereing et sa périphérie ; une action dominante : Rosetta cherchant un travail ; une durée limitée dans le temps : quelques jours). Par ailleurs, le personnage de Rosetta partage une certaine ressemblance avec le personnage tragique. En effet, la jeune fille semble ne pas pouvoir échapper à son destin de marginale et ce, malgré tous ses efforts. La lutte au quotidien dans laquelle la jeune fille est engagée pour obtenir un travail peut ainsi être interprétée comme une lutte contre le déterminisme social et économique, ainsi que le suggère Luc Dardenne : « Le déterminisme social et économique est redevenu la forme du destin pour quinze pour cent de la population occidentale qui rejoint les populations du sud. Forme contemporaine du tragique »¹³. La tentative de suicide finale de Rosetta reflète son sentiment d'impuissance face à ce déterminisme. De plus, Rosetta recherche activement un emploi car celui-ci lui apporterait une dignité qui rappelle l'honneur pour lequel certains personnages tragiques se battent. Enfin, la protagoniste fait face à des choix cornéliens : laisser son ami mourir noyé ou le sauver ; le trahir pour obtenir sa place ou préserver sa confiance et son amitié. La jeune fille est donc confrontée à des dilemmes d'ordre moral dont l'issue, dans le premier cas, peut être fatale. Et c'est son obsession d'un travail qui l'incite à trahir son ami. En posant le travail comme objet de la quête du personnage, le film met donc en scène certains enjeux moraux.

b. Le travail et ses enjeux : un objet de quête désidéalisé ?

L'objet de la quête, l'obsession unique de Rosetta est de décrocher un emploi. « Avoir un travail » serait une plus juste expression car c'est à la stabilité qu'aspire la protagoniste, signe d'une vie « normale » d'après ses propres paroles : avoir un travail c'est occuper une place, un statut et le conserver. Au provisoire que représentent pour elle la caravane et le camping s'oppose la promesse d'une stabilité par le travail. Rosetta refuse d'être une marginale, une paria, une exclue du monde du travail. Toute sa volonté et sa détermination visent à obtenir un poste afin, selon sa propre expression, « de ne pas tomber dans le trou ». Sa quête ne relève donc pas d'une quête mystique ou amoureuse. Il ne s'agit pas pour elle d'accéder à un statut

¹³DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, Seuil, 2005 p. 78

héroïque, de se distinguer du commun des mortels en traversant des aventures périlleuses pour se convertir en une sorte de modèle et pour atteindre un idéal. Son idéal à elle, ce qui la motive et donne du sens à son action, c'est au contraire d'être comme les autres, ceux qui sont insérés dans la société, société qui tend à la reléguer en marge. Plus que l'argent que le travail permet d'obtenir, c'est à un statut que Rosetta tente de parvenir.

Obtenir un travail, objet de quête pour le moins banal pour le spectateur d'aujourd'hui. Ce n'est donc pas tant l'atteinte de cet objet qu'il importe de découvrir pour le spectateur, peu soucieux que la jeune chômeuse décroche une place de vendeuse dans un magasin ou de manutentionnaire dans une usine. Ce qui lui importe en revanche c'est d'assister à la confrontation de cet être tenace, Rosetta, à un obstacle invisible et néanmoins présent, hors d'atteinte d'un individu seul, que représente le principal corollaire de la crise économique: le chômage. Or la jeune fille s'engage dans cette confrontation avec, pour seules armes, sa volonté et sa révolte. Dans le film des Dardenne, l'esprit de résistance est ramené à la sphère de l'intime. Si on a comparé Rosetta à une guerrière tentant d'assiéger la forteresse que représente la société pour elle, c'est sans doute parce que le personnage fait preuve d'une combativité presque à toute épreuve. Elle ne se décourage pas après son renvoi de l'usine puis de l'atelier de gaufres. Au début du film, après une courte scène qui la montre attendant le bus et mangeant une gaufre, le regard vide, elle concentre à nouveau toute son énergie dans la réalisation des tâches quotidiennes avant de « repartir à la charge », en quête d'un emploi. Faire sa toilette, pêcher, pour rester digne en satisfaisant ses besoins vitaux et ceux de sa mère. C'est cette même lutte pour la dignité qui la fait réagir avec conviction lorsque sa mère s'abaisse à faire une fellation au gérant du camping sans doute pour conserver l'argent du mois et s'acheter de l'alcool : « C'est pas une pute ma mère ! » hurle la jeune fille révoltée à l'adresse du gardien.

Si Rosetta mène une lutte incessante et exige un travail, c'est aussi parce qu'il représente pour elle un droit. Ce mot est lancé par elle à plusieurs reprises comme le fondement légitime de sa quête : « Vous n'avez pas le droit ! » proteste-t-elle face à l'employeur de l'usine puis face au patron de la baraque à gaufres. Car lui refuser ce travail revient à nier un droit naturel. Les sentiments d'injustice (elle fait pourtant bien son travail est l'argument qu'elle brandit à chaque licenciement) et d'inégalité (et pourquoi les autres employées conservent-elles leur travail, et pourquoi le fils qui fait des bêtises prend-il sa place ? Interroge-t-elle) suscitent en elle une violence qu'elle déploie à plusieurs reprises, parfois de manière inattendue, car décalée dans le temps : lutte contre l'employeur de l'usine, contre Riquet, contre son patron...

Pour tenter d'obtenir un travail, Rosetta doit faire face à un choix cornélien : laisser se noyer

son nouvel ami pour lui prendre sa place ou le sauver. Son hésitation, qui se révèle dans l'immobilité soudaine de son corps, traduit l'opposition entre le désir intime et la loi (« Tu ne tueras point »). C'est lorsqu'elle décide de trahir son ami Riquet en dénonçant son « arnaque avec les gaufres », que la jeune fille accède enfin à un travail mais qu'elle perd du même coup sa dignité, son humanité. Le spectateur n'a pas de certitude concernant les causes précises de son revirement final, lorsqu'elle abandonne son emploi et fait une tentative de suicide entraînant sa mère. Nous y reviendrons. Néanmoins, ce retournement psychologique soulève la question d'une impossibilité pour Rosetta à atteindre l'objet de sa quête, un travail, tout en conservant son humanité. En cela pourrait-on parler d'un personnage tragique qui, malgré toute sa volonté ne parvient pas à échapper à un destin que la société capitaliste a tracé pour elle : concurrents dans le monde du travail, les individus les plus vulnérables du système économique ne parviennent à survivre qu'en reniant les valeurs humaines les plus essentielles telles que l'amitié et la solidarité. N'était-ce la fin, que certains qualifient d'utopique, de la main tendue de Riquet à Rosetta, et l'on aurait une histoire close, une action aboutie, une tragédie. Outre sa dimension tragique, ce film, à travers sa focalisation sur un individu et les obstacles qu'il affronte, peut aussi être vu et interprété comme un récit initiatique.

c. Un récit initiatique ?

Dans son ouvrage intitulé *Il était une fois...Rosetta*¹⁴, consacré aux films des frères Dardenne, Madeleine Mairlot qualifie le film *Rosetta* de «singulier conte de fée». Abordant le film sous cet angle, elle met en avant les similitudes que ce film partage avec l'univers du conte et en particulier avec celui du « Petit Chaperon rouge ». Cette approche semble pertinente dans la mesure où elle apporte un éclairage intéressant sur le film. Nous nous appuyons sur les analyses de Madeleine Mairlot pour évoquer cette interprétation du film.

Tout d'abord, comme dans les contes, les personnages n'ont pas de nom de famille. Rosetta et Riquet sont seulement désignés par leur prénom. Le prénom Rosetta évoque le monde naturel et le monde du conte de fée : « petite rose ». Une petite rose, fleur symbolisant l'amour, est appelée à grandir, à s'épanouir. Le diminutif « Rosetta » peut ainsi être interprété comme le signe d'une possible évolution épanouissante du personnage au contact de l'amour. L'intrigue amoureuse entre Riquet et Rosetta, les obstacles que celle-ci doit surmonter avant de s'ouvrir,

¹⁴MAIROLT, Madeleine. *Il était une fois...Rosetta*. Éditions CEFAL, 2005. - 154 pages

par le regard, à l'autre, justifient le rapprochement du film avec le conte merveilleux. Cependant, le prénom Rosetta peut aussi évoquer la ville où les frères Dardenne ont grandi et tourné nombre de leurs films : Sereing, surnommée « Sereing-la-Rouge ». Cette ville sidérurgique du nord de la Belgique s'est en effet enflammée dans les années 1960 sous l'impulsion des syndicats. Rosetta est elle aussi une figure de la révolte. Quant au prénom Riquet, il n'est pas sans rappeler le conte de Perrault intitulé « Riquet à la houppe ». Dans ce conte, l'amour unit les deux époux à partir du moment où ils se font mutuellement don de leur principale qualité respective : la beauté et l'intelligence. De même, dans le film, il est question d'une progressive confiance et d'une relation d'amitié qui s'instaurent entre les personnages, sous l'impulsion d'un Riquet généreux. Au-delà de la trahison commise par Rosetta, le film traite d'une ouverture d'un regard sur soi et sur l'autre.

Madeleine Mairlot justifie notamment la pertinence d'un rapprochement entre le conte du « Petit Chaperon rouge » et *Rosetta* à partir de l'étude des objets à valeur symbolique (les bottes, les aiguilles, les gaufres (équivalent symbolique des galettes et du pot de beurre...), de certaines couleurs (veste rouge de Rosetta), et de plusieurs étapes du récit (telle que la traversée du bois, la rencontre d'un « loup rôdeur », Riquet). L'auteure met notamment en avant la question du passage de l'enfance au statut de femme à travers l'analyse d'éléments du récit. Ainsi, les douleurs au ventre récurrentes dans le film seraient le signe des difficultés pour Rosetta d'accepter sa sexualité et d'accéder au statut de femme. L'inversion des rapports mère-fille dans *Rosetta* serait à l'origine de ces difficultés (sa mère dépend matériellement et psychologiquement de Rosetta).

Outre cette inversion des rapports traditionnels entre la mère (censée être un guide) et sa fille, Madeleine Mairlot met en avant d'autres différences entre le conte du *Petit Chaperon rouge* et le film telles que l'environnement pauvre de Rosetta et le fait que celle-ci ne cède pas au principe de plaisir mais agisse en fonction du principe de réalité. Ces différences élargissent la trame du conte merveilleux en lui donnant une dimension contemporaine. Sorte de personnage d'un conte d'aujourd'hui, Rosetta apparaît alors comme un « personnage-type », dont le récit, prenant une valeur universelle, serait le reflet de la misère matérielle, des dilemmes moraux, de l'absence de rituels initiatiques et de la concurrence entre les travailleurs les plus vulnérables (les femmes), caractéristiques du monde contemporain.

On pourrait nuancer cette analyse en avançant qu'à défaut de rituels initiatiques Rosetta se crée elle-même toutes sortes de rituels. En effet, outre leur portée pratique (braconner pour se nourrir, enfiler ses bottes pour ne pas salir ses chaussures de ville...), plusieurs gestes et actions répétés par la protagoniste revêtent un caractère sacré. Cette dimension sacrée repose

d'une part sur la manière dont la scène est filmée : une grande attention est accordée aux gestes exécutés, filmés en gros plan et en temps réel, leur apportant une valeur autre que dramatique. D'autre part le sacré repose sur le caractère répétitif, secret et intime qui se dégage de ces gestes et actions : Rosetta change de chaussures trois fois dans le film ; avant de pénétrer dans la forêt, seule, elle vérifie que personne ne l'observe ; elle reste ensuite sur le qui-vive, pour ne pas être vue, comme si elle accomplissait un acte secret ; enfin, le conduit en béton dans la forêt est utilisé comme une cachette. Tous ces éléments contribuent à transformer l'acte prosaïque de changer de chaussures en un acte ritualisé, relevant du sacré.

L'acte de changer de chaussures ne se limite donc pas à sa seule fonction pratique mais revêt une fonction religieuse, bien que laïque. Ce geste reflète et renforce la croyance de Rosetta en un monde divisé en deux : l'espace trivial, prosaïque, de la marginalité (le camping) et l'espace sacré, où se déploie la valeur « travail » et où l'on accède à la reconnaissance d'une identité sociale (en quelque sorte « un emploi pour un nom », comme le suggère le prénom « Rosetta » cousu sur son tablier de travail). Le changement de chaussures vise donc à ne pas mélanger l'espace trivial et l'espace sacré afin de préserver l'ordonnance du monde conçue par Rosetta. La violence excessive de la jeune fille envers Riquet lorsque celui-ci vient au camping, ainsi que le refus de Rosetta de dévoiler à l'employé de l'Office de l'emploi que Le Grand Canyon désigne un camping (« C'est quoi ? Un manège ? » demande l'employé « Un manège », confirme Rosetta) sont deux exemples qui illustrent l'importance pour Rosetta de maintenir les deux espaces séparés l'un de l'autre.

La forêt fait office de « no man's land » entre ces deux espaces. Rosetta y semble déterminée et à l'aise malgré les ronces et les branches mortes. Pour changer de chaussures, elle s'appuie sur un tronc d'arbre, toujours le même. Les fougères brunes, sèches, craquent sous ses pas tandis qu'on entend le chant d'un oiseau. Marguerite Duras, dans *Les Lieux de Marguerite Duras*¹⁵ y associe la forêt à la figure féminine: « La forêt c'est l'interdit[...] Nous, [les femmes] on s'y insère, dans la forêt, on s'y faufile, voyez. Les hommes y vont pour la chasse ; pour sanctionner, surveiller »¹⁶. Le film des frères belges évoque cette intimité de la femme avec la forêt. Lorsque Rosetta pénètre dans la forêt, elle soulève un grillage, symbolisant ainsi le passage dans un espace interdit, clôturé. En revanche, ayant surveillé la jeune fille, le gardien du camping la surprend à son retour, et, représentant de l'ordre, de la loi, rappelle le règlement à Rosetta : « L'entrée du camping c'est de l'autre côté ». L'homme apparaît donc ici

¹⁵*Les Lieux de Marguerite Duras*, Éditions de Minuit, Paris, 1977. Ouvrage réalisé par Michelle Porte à partir des interviews faites pour les deux émissions de télévision *Les lieux de Marguerite Duras*, produits par l'Institut national de l'audiovisuel, et diffusées en mai 1976 par TF1.

¹⁶Loc. cit. pp.15-16.

comme le détenteur d'un pouvoir ancien, celui de délimiter le territoire, et d'y assigner la place de la femme.

Par ailleurs, Marguerite Duras associe l'image de la femme dans la forêt à celle des sorcières du Moyen Age qui, dans la solitude de la forêt, auraient découvert un langage bien à elle, et développé une « intelligence avec la nature. Une intelligence qui devait remonter à la préhistoire »¹⁷. C'est ce pouvoir d'émancipation puisé dans un rapport privilégié et ancien avec la nature que les hommes auraient tenté d'anéantir en brûlant les sorcières. On peut s'interroger sur cette dimension libératrice de la forêt dans *Rosetta*, en constatant par exemple que les rares plans où la caméra s'immobilise et laisse s'éloigner la jeune fille se situent lorsque celle-ci pénètre ou marche dans la forêt. Ainsi, à trois reprises, la caméra reste de l'autre côté de la route que Rosetta traverse pour descendre dans le ravin et s'engouffrer dans la forêt. A l'arrière plan, s'opposant à l'horizontalité de la route et à la vitesse des voitures, se dressent les arbres immobiles aux branches touffues obscurcissant la forêt. Dans un autre plan tourné en forêt, Rosetta, son sac à la main (sac rempli d'objets lui servant justement à se débrouiller seule, fil de pêche, boîte métallique et conserves tintant l'une contre l'autre...), est filmée de dos en plan de demi-ensemble. Contrairement à la plupart des autres plans, celui-ci accorde donc une importance considérable au paysage, en l'occurrence, la forêt, dans l'espace de l'image. Le premier plan est occupé par une multitude de fougères brunes, s'entremêlant les unes aux autres dans un amalgame inextricable et fonctionnant ainsi comme une barrière visuelle et concrète infranchissable entre la caméra (le spectateur) et Rosetta, qui s'éloigne. Elle marche d'un pas décidé et finit par disparaître derrière les troncs d'arbres. Elle nous échappe, la nature sauvage la protégeant du regard insistant de la caméra.

Cette image de la jeune fille disparaissant et s'émancipant du regard de l'autre dans une nature sauvage n'est pas sans rappeler la figure mythique de la « Femme sauvage ». Il s'agit d'un concept élaboré par Clarissa Pinkola Estés et qui est à replacer parmi les autres concepts de la psychologie analytique. Ce concept désigne une composante de la féminité qui se déploie chez une femme lorsque celle-ci a fait la paix avec sa masculinité. Dans son ouvrage *Femme qui court avec les loups*, Clarissa Pinkola Estés définit ainsi la Femme sauvage : « Chaque femme porte en elle une force naturelle riche de dons créateurs, de bons instincts et d'un savoir immémorial. Chaque femme a en elle la Femme Sauvage. Mais la Femme Sauvage, comme la nature sauvage, est victime de la civilisation. La société, la culture la traquent, la capturent, la musellent, afin qu'elle entre dans le moule réducteur des rôles qui lui sont

¹⁷Loc. cit. p.13.

assignés et ne puisse entendre la voix généreuse issue de son âme profonde. » Si *Rosetta* a à voir avec le récit initiatique, c'est donc aussi à travers les similitudes entre la protagoniste et cette figure de la Femme sauvage dont la présence dans la forêt préserve une forme de liberté et de mystère.

Enfin, à travers une approche narratologique du film (le modèle actanciel de Greimas et les fonctions de Propp), Madeleine Mairlot montre d'une part que Rosetta assume plusieurs rôles à la fois (héros-questeur, héros-victime, mère-fille)¹⁸. Cette multiplicité des rôles tenus par la protagoniste peut être interprétée comme le signe révélateur des anomalies du monde contemporain où les jeunes, et en particulier les femmes, se voient attribuer des rôles variés mais non légitimes. D'autre part, l'auteure constate que le déroulement du récit n'aboutit pas à un retour à l'ordre, retour pourtant caractéristique du conte traditionnel. La fin du film est en effet ouverte : les problèmes de Rosetta ne sont pas résolus (chômage, mère alcoolique, accès difficile au statut de femme). De plus, ses rapports avec Riquet ne sont pas stabilisés ni pacifiés même si le regard final de Rosetta laisse entrevoir une possible réconciliation avec son ami.

Ainsi, l'absence d'un retour à l'ordre à la fin du film témoignerait d'une impossibilité pour les frères Dardenne de continuer à donner un sens au monde et à son organisation. Cette non-clôture du sens dans un récit initiatique à valeur universelle suggère que la crise identitaire individuelle (celle de Rosetta) se double d'une crise collective. C'est également à travers la remise en question de la logique du récit que le film reflète une crise du sens.

3. UNE LOGIQUE DU RÉCIT MISE A MAL

a. Un principe de répétition

Au sens aristotélicien, la fable, agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables, constitue le fondement de la mimésis (équivalent approximatif de la représentation). Pour Aristote, le *muthos* (l'intrigue) prédomine sur l'*opsis* (le spectacle, les conditions matérielles, esthétiques, de la représentation). Le cinéma a hérité de cette exigence du vraisemblable dans le déroulement de l'intrigue (bien que l'esthétique d'un film contribue aussi à son caractère réaliste). Aussi, un film est traditionnellement construit autour d'une intrigue dont les

¹⁸ MAILOT, Madeleine. *Il était une fois...Rosetta*, CEFAL, 2005.-154p.

différentes étapes semblent s'enchaîner logiquement. Cette logique du récit repose en fait sur le caractère vraisemblable des événements (une part d'arbitraire ou de hasard trop importante dans les rebondissements, les coïncidences, affecte le caractère vraisemblable d'un film) et sur le « réalisme psychologique » des personnages. Cette dimension « réaliste » d'un film de fiction reste d'ailleurs l'un des critères de fondement de la critique de films. Or, on constate que cette logique du récit est mise à mal dans le film des frères Dardenne notamment à travers le principe de répétition qui préside à la construction de l'intrigue. Si l'on se penche sur l'enchaînement des séquences du film *Rosetta*, on constate en effet qu'un principe de répétition préside à leur organisation au lieu du principe classique de progression.

Ce principe se vérifie notamment au niveau de l'intrigue à travers l'échec répété des démarches de Rosetta pour obtenir un emploi. Ces démarches se succèdent mais n'aboutissent pas : au début du film le patron des baraques à gaufres n'a aucune place à lui proposer ; à un centre d'aide, où elle propose de faire le ménage, les agents d'entretien sont des bénévoles ; ni à la friperie ni au supermarché il n'y a de poste libre... Et quand Rosetta parvient à décrocher une place dans l'atelier de préparation de la pâte à gaufres, elle est licenciée au bout de trois jours, dans une scène qui fait écho à la séquence d'ouverture dans laquelle la jeune stagiaire en fin de période d'essai est aussi remerciée. Ainsi les scènes se suivent selon un principe d'accumulation. Des différentes situations auxquelles elle est confrontée, Rosetta ne retire pas d'expérience nouvelle ni ne se rapproche de l'objet de sa quête. Chaque fois, tout semble rejoué, risqué. L'intrigue ne progresse pas.

La répétition de certaines situations dramatiques dans le film contribue à donner cette impression que l'action « piétine ». A trois reprises, de retour au camping, Rosetta trouve sa mère soit en train de boire soit en train de se livrer à des actes de prostitution. Malgré les encouragements de Rosetta à aller se faire soigner en cure, la mère s'abandonne à la déchéance, et s'exclame « je m'en fous de m'en sortir ! ». L'absence d'évolution de sa mère participe du caractère tragique du film. L'intrigue ne peut progresser parce que Rosetta semble condamnée à devenir une marginale, à « tomber dans le trou ». Par cette logique de répétition, Rosetta apparaît prisonnière de sa situation. Mais, au-delà, ce sont les dysfonctionnements de la société, freins à l'aboutissement de la quête du personnage (trouver un travail), qui sont dénoncés à travers ce principe de répétition structurant l'intrigue.

En effet, le film, à caractère social, fait se confronter ses personnages à la société, à ses rouages, ses règles, mais aussi à son absurdité kafkaïenne¹⁹, ses incohérences, son

¹⁹A propos du personnage de Rosetta, Luc Dardenne déclare: « On a pensé au personnage de K, dans « Le Château » de Kafka, qui ne peut pas accéder au château, qui est toujours refusé dans le village, qui se

fonctionnement parfois arbitraire. Ainsi, au début du film, Rosetta est licenciée parce que sa période d'essai est terminée alors que le patron et l'employée interpellée reconnaissent la qualité du travail fourni par la jeune fille. Un peu plus tard, dans le film, lorsque Rosetta se rend à l'Office National de l'Emploi pour demander à bénéficier des allocations chômage, l'employé lui rétorque qu'elle ne peut y prétendre car elle n'a pas assez travaillé; mais on n'y propose néanmoins pas de travail aux chômeurs de courte durée, ou trop jeunes. Tout semble donc fait pour décourager les chômeurs et les jeunes en particulier et les maintenir exclus du système économique.

Face à cette absurdité du système, plusieurs réactions sont possibles. L'une d'entre elles est traitée sur un ton tragi-comique dans le film du réalisateur belge Frans Buyens, *Du temps pour être heureux*, de 1982. Ce film raconte comment un profond découragement s'empare peu à peu d'un homme de quarante ans, au chômage depuis plusieurs années. Celui-ci, parce qu'il a recueilli chez lui, avec bienveillance, une jeune adolescente en fuite, se voit menacé d'incarcération pour détournement de mineure et atteinte aux bonnes mœurs. « Un chômeur de moins ! » s'exclame-t-il, sur un ton à la fois cynique et stupéfait lorsqu'il se retrouve au commissariat. « Qu'est-ce qui va coûter le plus cher à la société ? Le chômeur ou le prisonnier?! » ironise-t-il devant les policiers avant de laisser éclater un rire interminable devant les représentants de « l'ordre », médusés. Le film se clôt sur ce rire qui s'amplifie, réaction imprévue qui frappe le spectateur du fait de son décalage avec le risque encouru par le protagoniste de se retrouver en prison. Ce rire irrationnel devient le signe de la folie dont le personnage principal semble soudain atteint, la folie apparaissant alors comme le seul échappatoire possible devant l'absurdité du fonctionnement de la société.

Rosetta, elle, ne sombre pas dans la folie, ni dans l'alcool, à la différence de sa mère, face aux dysfonctionnements de la société. Le sentiment d'injustice qu'elle éprouve dans certaines situations se manifeste dans une sorte de rage et d'aveuglement. Cette rage éclate parfois de manière violente, comme l'illustre la séquence d'ouverture où Rosetta lutte dans un corps-à-corps avec les policiers appelés en renfort pour expulser la stagiaire récalcitrante à quitter l'usine. Un autre exemple est illustratif : lorsque le fils du patron de la baraque à gaufres, apparemment jeune délinquant, prend la place de Rosetta dans l'atelier, celle-ci manifeste le sentiment d'injustice qu'elle éprouve à la fois par la parole (« C'est mon travail, vous n'avez pas le droit ! » s'indigne-t-elle face au patron) et par la violence physique (elle se jette sur le

demande si lui existe vraiment. Cela nous a mis sur l'idée d'une fille qui est mise dehors, qui veut obtenir quelque chose qui lui permettrait de rentrer dans la société, et qui est tout le temps remise dehors. » Entretien réalisé par Michèle Halberstadt pour le centre du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2001.

fil du patron). En se plaquant ensuite au sol, un sac de farine sous le corps, Rosetta manifeste physiquement son refus de quitter le lieu de travail et témoigne, également verbalement, de sa crainte d'être à nouveau exclue de la société («Lui il fait des conneries et il a un travail ! Et moi dehors, dehors, j'suis dans l'trou! »).

b. Des scènes sans valeur dramatique

Plusieurs scènes présentes dans le film ne s'inscrivent pas dans la logique du récit. Elles sont « hors narration » car elles n'apportent pas d'information nouvelle ni ne s'inscrivent dans la quête de Rosetta. Elles semblent donc anecdotiques. Pourtant la caméra s'attache à les filmer, de manière répétée. Ces répétitions concourent à donner l'impression que l'action « piétine ». Ces scènes sans valeur dramatique sont liées au quotidien de Rosetta. La répétition est justement ce qui caractérise le quotidien. Or celui-ci, parce qu'il ne fait pas progresser l'action, ni ne génère une forme de suspense, peut sembler ennuyeux aux yeux des spectateurs. Pourtant la caméra s'attache à filmer ces scènes de manière répétée, ce qui provoque une double prise de conscience chez le spectateur : il prend conscience de la précarité à laquelle est confrontée Rosetta, ainsi que du passage du temps, marqué par le caractère cyclique du quotidien.

Ainsi à trois reprises dans la forêt Rosetta se déchausse pour enfiler ses bottes avant d'entrer dans le camping. La caméra suit ses gestes avec précision, le mouvement de ses mains qui extraient les bottes de la bouche d'une sorte de conduit en béton. Cette scène répétée n'a pas de valeur dramatique. Et son interprétation au premier degré n'est pas suffisante : il ne s'agit pas seulement pour Rosetta d'enfiler ses bottes pour éviter de salir ses chaussures de ville avec la boue du camping. L'étude de la portée symbolique de cette scène est plus éclairante : l'attention accordée à cette action quotidienne de Rosetta souligne l'importance que revêt pour elle la distinction symbolique de la ville, espace de la « normalité », du travail, et le camping, espace vécu comme celui de la marginalité, de l'exclusion. L'intérêt de cette scène a donc à voir, au plan de l'intrigue, avec la construction du personnage.

En tentant d'aller plus loin dans notre interprétation de ces scènes, nous pouvons nous pencher, comme nous l'avons vu *supra*, sur le fait que certains gestes et certaines actions, tel le changement de chaussures, s'inscrivent comme des rituels dans le quotidien de Rosetta. Les rituels servent entre autres à confirmer l'ordre du monde, à distinguer le trivial du sacré, à organiser la pensée et à dicter une conduite. A travers le caractère ritualisé de certains gestes et certaines actions, la pertinence de la conduite et de l'obstination de Rosetta est, à ses yeux,

renforcée. Au niveau plus général, on peut déceler dans ce traitement particulier de scènes ritualisées, la trace d'une humanité qui ne se suffit pas d'un rapport pragmatique au monde mais nécessite, pour y trouver sa place, d'une dimension sacrée. Si le déroulement de l'intrigue dans les films de l'industrie cinématographique hollywoodienne repose sur une morale sous-jacente mais non dévoilée, les frères Dardenne choisissent en revanche de révéler, à travers ces scènes sans valeur dramatique, ce qui fonde la conduite de « l'héroïne » et qui implique un rapport sacré au monde.

Ainsi, le film ménage à la succession des faits, des séquences « accidentelles » et comme anecdotiques. Au niveau du montage des séquences dans le film, l'alternance entre les scènes d'action et les scènes sans valeur dramatique contredit le principe de progression : les séquences semblent se juxtaposer les unes aux autres et non se suivre. En effet, les scènes sans valeur dramatique rompent le fil de la narration en isolant les autres scènes, isolement accentué par les nombreuses coupes franches. Le personnage apparaît alors filmé en situations, situations dans lesquelles semblent se rejouer à chaque fois les possibles de l'intrigue.

« Les faits sont les faits, notre imagination les utilise, mais ils n'ont pas pour fonction à priori de la servir » écrit Bazin²⁰ à propos de la technique du récit dans des films de Rossellini. Dans *Rosetta*, les éléments entretiennent un rapport implicite avec le récit. Ils font événements pour eux-même avant d'être rapportés à la logique du récit ; le personnage semble libre. Malgré la transparence du système énonciatif dans ce film (absence de signes explicites qui renverraient au narrateur ou au dispositif filmique), l'histoire ne semble pas « se raconter toute seule ». Le déroulement de l'intrigue ne repose pas sur une logique préétablie. Le personnage principal, montré en situation, semble donc échapper à l'emprise du récit.

c. Un « réalisme psychologique » en question

Si les liens de cause à effet entre deux séquences semblent parfois inexistants, c'est parce qu'ils ne sont pas fondés sur une logique de « réalisme psychologique » du personnage.

Dès l'entrée dans la fiction, le comportement agressif de Rosetta apparaît incompréhensible aux yeux du spectateur. Celui-ci reste en effet extérieur au personnage. Son identification affective forte est empêchée par le parti pris « béhavioriste » qui caractérise les choix stylistiques de la scène (la scène est filmée en point de vue externe, la place du spectateur est assimilée à celle d'un témoin de la scène). De façon similaire, lorsqu'à la fin du film Rosetta

²⁰BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf, coll. Septième Art. 1985 (1^{ère} éd.: 1958). p. 280.

rentre dans la caravane, dépose sa mère sur le lit et se fait cuire un œuf, le mutisme du personnage empêche toute identification « cognitive » du spectateur. Le renoncement soudain de Rosetta, à la fin du film, de son emploi à la baraque à gaufres semble alors en contradiction avec le caractère du personnage qui avait jusque là consacré toute son énergie à chercher un travail !

De même, lorsque Riquet se rend au camping pour la première fois, il est violemment agressé par Rosetta dont on ne peut comprendre les motifs. Lors de leur rencontre dans la séquence précédente, Riquet n'a en effet pas eu un comportement ou agi de telle manière que cela pourrait justifier ou du moins expliquer la violence de Rosetta à son égard. L'enchaînement de ces deux séquences n'est donc pas soumis à une logique du récit reposant sur le « réalisme psychologique » du personnage.

L'impossibilité d'accéder, de façon systématique, à la logique qui guide la conduite de Rosetta est liée à l'impassibilité quasi-permanente de son visage. En effet, le jeu intériorisé de l'actrice, Emilie Dequenne, ne permet pas d'avoir un accès direct aux émotions de Rosetta. Le spectateur ne peut conclure ni à l'inquiétude de Rosetta, ni à sa cruauté ou à son indifférence lorsqu'elle hésite à laisser Riquet se noyer. Est ainsi préservée une forme de résistance au sens, un quelque chose qui résiste à la compréhension immédiate sur le plan narratif.

Rosetta apparaît donc comme un personnage complexe dont les motivations échappent parfois au spectateur. Tandis que celui-ci est sans cesse confronté au personnage de Rosetta qui apparaît dans quasiment tous les plans, il se heurte à une logique qui n'est pas celle du récit, mais celle de Rosetta, à laquelle il n'a pas directement accès.

d. Le retard du spectateur par rapport à Rosetta

La logique du récit est également mise à mal du fait du léger retard du spectateur par rapport au personnage de Rosetta. Si les clefs pour comprendre l'action qui se déroule sur l'écran lui font défaut, c'est parce qu'il n'est pas toujours en mesure de comprendre les causes de certaines actions.

Ainsi, dès la séquence d'ouverture du film, le spectateur est immédiatement embarqué dans une scène marquée par le conflit, la tension, sans qu'il en connaisse l'origine. Pas de scène d'exposition qui apporterait au spectateur les informations essentielles concernant l'intrigue et le personnage principal. L'action commence *in media res*, la caméra suivant Rosetta qui marche, d'un pas vif, à travers les couloirs d'une usine. Ce n'est qu'au bout de cette marche

effrénée de la jeune fille, dans ses altercations avec l'employeur, que le spectateur apprend la raison du conflit : le licenciement de Rosetta, qu'elle considère injuste. Cette scène campe le personnage de Rosetta, figure de la révolte, et place d'office la caméra et le spectateur en position de « suiveurs ». En d'autres termes, l'instance narratrice est en quelque sorte déçue de sa position de démiurge, position qu'elle occupe traditionnellement dans le cinéma classique. Dans *Rosetta*, cette instance n'anticipe pas sur le récit mais au contraire se caractérise par un léger retard sur l'action. Le spectateur a donc l'impression que l'action du personnage est imprévisible et que le parcours de Rosetta n'est pas entravé par une ligne dramatique forte.

Le spectateur en sait donc souvent moins que le personnage. Après la nuit passée dans l'appartement de Riquet, la caméra nous montre le visage fermé, silencieux, de Rosetta puis celui du patron lui aussi silencieux. Ce n'est qu'ensuite que la discussion repart et que nous apprenons que le fils du patron va prendre la place de Rosetta. Comme dans la séquence initiale du film, le spectateur arrive en plein milieu d'une action dont il ne comprend que progressivement l'enjeu.

Si Rosetta en sait plus que le spectateur, elle a aussi souvent un peu d'avance sur ce que nous allons voir. Ainsi, lorsque la jeune fille passe le grillage qui entoure le camping, elle voit le gardien caché derrière une pile de bûches avant que la caméra ne nous le montre. Lorsque Rosetta rentre au camping et aperçoit sa mère ivre par terre, le spectateur n'a d'abord accès qu'au visage, impassible, filmé longuement et en gros plan, de Rosetta dont le regard est dirigé vers le hors champ. Le spectateur assiste donc d'abord à la réaction de Rosetta, réaction marquée par l'impassibilité du visage, avant de connaître l'objet de son regard. Ce choix au montage permet aux frères Dardenne d'inverser le rapport classique de cause à effet qui oriente l'interprétation d'un plan, tel que « l'effet Koulechov » l'a démontré²¹. L'image apparaît alors dépossédée d'un sens à-priori et non soumise immédiatement à la logique du récit.

La difficulté d'interprétation des images est également générée par l'absence fréquente de coupure au montage entre plusieurs images. L'effet Koulechov que génère la succession de deux plans est alors annulé par le fait qu'au lieu de deux plans, la caméra n'en tourne qu'un : elle effectue un panoramique et filme dans un même plan-balayage les différents personnages revenant néanmoins toujours sur Rosetta. La simultanéité dans les rapports à l'intérieur même d'un plan rend donc plus implicites ces rapports mêmes.

²¹ « L'effet Koulechov » désigne le résultat d'une expérience effectuée par Eisenstein avec un plan du visage inexpressif de l'acteur Mosjoukine associé à des plans de nourriture, de femme et de cercueil. Cette expérience a démontré l'automatisme de la perception des spectateurs au niveau du montage.

Le temps de retard de la caméra sur le personnage se joue aussi dans l'inaccessibilité du hors-champ, cet « espace aveugle » selon la formule employée par Pascal Bonitzer dans son ouvrage²². L'attention portée par le spectateur à la réaction de Rosetta a à voir avec l'ignorance de ce qui, dans le hors-champ, a déclenché cette réaction. La puissance de fascination qu'exerce alors l'image sur le spectateur a été exprimée par Bresson à travers une anecdote personnelle :

L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il s'est mis à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention.²³

L'inversion, au niveau du montage entre deux plans, du rapport de cause à effet participe donc à la mise à mal de la logique du récit et brouille la perception habituelle du spectateur. La présence de scènes sans valeur dramatique, ainsi que l'étude de certains choix au niveau du montage ont permis de constater une remise en question de la traditionnelle logique du récit. Que ce soit du fait du retard du spectateur par rapport à Rosetta, ou de la mise à mal de l'effet Koulechov (par l'inversion au montage du rapport de cause à effet et le choix de plans longs), l'action apparaît souvent amputée de ses causes, de son déclencheur et donc d'une partie de sa logique.

Ainsi, ce film aborde le sujet réaliste d'une jeune fille en recherche d'emploi dans un contexte de crise économique et social. Au-delà de l'objet banal de sa quête, un emploi, certains enjeux identitaire et moraux liés au travail sont mis en avant. Mais l'histoire semble amputée d'un sens préexistant. De par ses différences avec le récit initiatique et à travers la remise en question de la logique du récit, *Rosetta* révèle une crise de l'histoire et une crise du sens. Le personnage de Rosetta semble ainsi échapper à l'emprise du récit. L'attention du spectateur se concentre alors sur le personnage « en situation » et non sur l'intrigue.

« Raconter empêche d'exister » écrit Luc Dardenne dans son journal *Au dos de nos images*. Plutôt que de raconter une histoire, les frères Dardenne proposent un film centré sur un personnage. Ce choix a été à l'origine même de l'écriture du scénario. Ils décident en effet de « ne pas partir d'une intrigue mais d'une personne ». Échappant à l'emprise du récit,

²²BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle, Essais sur le cinéma*. Gallimard, 1982.-157 p.

²³BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Éditions Gallimard, 1975, p.105.

comment le personnage peut-il alors « exister »? Comment le spectateur a-t-il accès au personnage ? Quelle exploration du personnage de Rosetta le film propose-t-il ?

B. UN « FILM-PORTRAIT »

1. LES CARACTÉRISTIQUES DU PERSONNAGE DE ROSETTA

a. Une figure nouvelle de la ténacité

Rosetta est un personnage de la résistance et de la persévérance. Face aux difficultés pour trouver un emploi, elle ne se décourage, ni ne se plaint. Parmi les diverses métaphores employées pour caractériser ce personnage, celle de « la guerrière » met en avant ce trait combatif. Rosetta est engagée dans une lutte sans merci contre l'ennemi invisible qui semble lui tendre des pièges : le chômage. Cette similitude que partage Rosetta avec la figure de la combattante est intimement liée à la façon de filmer, caméra à l'épaule. Le tremblement de la caméra, le fait de filmer souvent Rosetta de dos, de donner l'impression de s'adapter à ses mouvements rapides... participent à cet effet d'images prises sur le vif, dans un climat d'urgence, comme dans les reportages de guerre.

La ténacité de la protagoniste se révèle également dans la répétition de scènes où sa mère apparaît incapable de résister à l'alcool (elle va jusqu'à se prostituer pour cela) et de se prendre en charge. Rosetta découvre une capsule de bouteille de Martini, sa mère affirme qu'elle n'en a pas bu mais l'odeur d'alcool que Rosetta décèle sur les cheveux de sa mère prouve le contraire; Rosetta surprend sa mère en train de boire une bière avec un autre résident du camping ; dans une autre scène, elle la découvre baissée à hauteur des genoux du gardien du camping ; enfin en rentrant au camping après avoir effectué sa première journée de travail à la baraque à gaufres, Rosetta trouve sa mère complètement ivre. Les trois premières fois, la jeune fille réagit avec autorité et assurance. Elle encourage sa mère à aller se faire soigner en cure, l'aide à s'habiller, lui ordonne de se coiffer.

Dans un court article du quotidien *Le Figaro* daté du 29 septembre 1999, le journaliste, anonyme, vante la combativité de la protagoniste en ces termes : « Rosetta refuse de capituler et de mettre ses malheurs au débit des autres ». Une lecture qui nous semble partielle et réductrice : qui sont ces « autres » que leur indifférenciation dans cette phrase préserve ? Si

effectivement ce film révèle l'extraordinaire capacité de résistance et de persévérance de Rosetta, reprenant le vocabulaire militaire (elle ne « capitule » pas devant l'adversité), on ne pourrait se satisfaire d'y voir une glorification de la méritocratie ou du mythe du « self-made man » que la fin du récit vient justement contredire : malgré les efforts fournis par la protagoniste, elle s'effondre. Cette scène finale remet en effet en avant l'absolue nécessité et la puissance d'une solidarité entre les êtres.

On constate que cette adversité ainsi que la solitude de Rosetta en font un personnage nouveau si on la compare avec les protagonistes affrontant une situation économique similaire tel que le père dans le *Voleur de bicyclette* de De Sica. Combative, Rosetta se démarque de l'image du chômeur souvent assimilée à celle d'un vaincu de l'histoire. Elle est une survivante d'un système économique qui l'exclut. Ce nouveau type de personnage féminin, tenace et solitaire, se retrouve dans un autre film récent, signé par Kelly Reichardt : *Wendy et Lucie*²⁴. La réalisatrice explique ce qui a motivé la réalisation du film : « L'important était de mettre à l'épreuve ce mythe américain selon lequel il suffit de se prendre en main pour améliorer son sort. »²⁵ Le film s'articule ainsi autour du personnage de Wendy, interprété par Michelle Williams. Wendy est une jeune américaine au chômage qui a quitté son état d'origine dans le but de se rendre en Alaska où, paraît-il, il est facile de décrocher un emploi dans les usines de conserverie de poissons. Accompagnée de sa chienne Lucie, Wendy s'arrête dans une petite ville d'Oregon, où sa voiture tombe en panne.

Qualifié de « road-movie suspendu » ou « d'épopée immobile », ce film raconte en effet le désarroi de la jeune fille, bloquée au milieu de son périple, par faute d'argent et parce qu'elle a perdu sa chienne. Une attention particulière est portée sur ses gestes du quotidien (ranger sa voiture qui lui sert de lieu pour dormir, faire les courses, attendre...). Plusieurs actions sont répétées sans qu'elles ne débouchent sur une évolution de l'intrigue : téléphoner à la S.P.A locale, aller chez le garagiste, interroger le vieux gardien du parking à propos de la chienne... Cette répétition concourt à donner l'impression, comme dans *Rosetta*, que l'action piétine. La protagoniste semble prisonnière de sa situation. A l'image de la jeune fille belge, Wendy apparaît exclue d'un système sur lequel elle n'a pas de prise. Malgré cela, la détermination de Wendy, sa persévérance, témoignent d'une volonté similaire à celle dont fait preuve Rosetta. La jeune américaine veut à tout prix retrouver sa chienne et continuer sa route, tandis que Rosetta se démène pour trouver un emploi. Dans les deux films, les protagonistes parviennent à l'objet de leur quête : un travail pour Rosetta ; la chienne pour Wendy.

²⁴REICHARDT, Kelly, *Wendy et Lucy*, Etats-Unis, 2008

²⁵REICHARDT, Kelly, cité dans un article de T.S. dans *Le Monde*, 8 avril 2009.

Pourtant, dans les deux cas, le renversement final, véritable coup de théâtre, annihile rétroactivement la logique de toute l'intrigue et des valeurs ou motivations du personnage sur lesquelles son déroulement reposait : Rosetta renonce à son nouvel emploi (le sentiment de culpabilité prévaut sur le désir de conserver un emploi au détriment de son ami); Wendy abandonne sa chienne à l'homme aisé qui l'a recueillie (l'argent est ainsi considéré comme le moyen le plus efficace pour offrir un cadre de vie agréable à sa chienne). Le premier film laisse sur une note moins amère que le deuxième. En effet, on peut voir dans le plan final de *Rosetta*, le signe d'un espoir en une possible solidarité humaine. En revanche, par sa décision finale (laisser sa chienne à laquelle elle est pourtant très attachée), Wendy semble capituler face aux valeurs financières du système économique dominant. C'est en solitaire et son sac sur l'épaule que Wendy reprend la route, venant s'ajouter aux miséreux qui occupent les wagons de marchandises, loin de l'image idéalisée des vagabonds chevelus guitare en bandoulière qui y prenaient place dans les années 1960, le livre *On the road* de Kerouac dans la poche. Dans le film de Kelly Reichardt, le mythe américain de la méritocratie apparaît donc sérieusement marqué par l'incertitude.

Au-delà des frontières, le film des frères Dardenne et celui de Kelly Reichardt dénoncent donc les dérives du système capitaliste auxquelles le nouveau type de personnage que représentent Rosetta et Wendy est confronté (chômage, concurrence entre les individus, individualisme et indifférence...).

b.Un personnage qui a des principes

Même si l'obstination de Rosetta dans sa quête d'un emploi l'amène à trahir son ami Riquet, la jeune fille n'est cependant pas exempt de principes moraux qui guident sa conduite. Sa conception de la dignité humaine repose en grande partie sur la question du mérite. Ainsi, Rosetta refuse la charité, et n'accepte une récompense que lorsque les efforts qu'elle ou sa mère a fournis le justifient à ses yeux : sa mère recoud des vêtements que sa fille vend ensuite à une friperie ; « On n'est pas des mendiants ! », s'exclame Rosetta, reprochant ainsi sa mère d'avoir accepté un poisson donné gracieusement.

Nous avons vu précédemment combien le travail est associé dans le film à la notion d'identité à travers la reconnaissance sociale qu'il permet d'obtenir. Au chômage, Rosetta souffre donc d'une profonde crise identitaire. A plusieurs reprises la protagoniste réaffirme cette volonté d'accéder à une identité en adéquation avec ses valeurs en condamnant certains actes associés

à des catégories sociales qu'elle rejette, exclus du système économique ou prostituées : « On n'est pas des mendiants ! » ; « C'est pas une pute ma mère ! »

Si Rosetta rejette la charité, elle se rend néanmoins à l'office de l'emploi pour tenter d'obtenir des allocations chômage. En effet, le fait qu'elle a travaillé justifie à ses yeux cette aide financière de l'État et elle exprime son sentiment d'injustice face au refus de l'employé : « Mais j'ai travaillé ! ». Quant aux bottes qu'elle reçoit des mains de Riquet après avoir perdu les siennes dans la vase de l'étang, elle ne les réclame pas sur un ton plaintif. Au contraire le ton de sa voix exprime son refus de susciter la moindre pitié chez son interlocuteur.

En outre, les biens ou salaire qu'elle reçoit, elle veut les avoir gagnés par un travail légal, qu'elle qualifie de « vrai travail ». Lorsque Riquet lui propose de préparer la pâte à gaufres qu'il vend au noir, Rosetta refuse. La jeune fille veut s'insérer dignement dans la société et pour cela, elle désire obéir aux règles, aux lois. Une exception néanmoins à ce principe de respect de la loi : le braconnage des truites dans la rivière. De façon surprenante, bien que braconnant, Rosetta respecte une partie du règlement concernant la pêche puisqu'elle remet le premier poisson dans la rivière du fait, peut-on supposer, de sa petite taille. Quant au second poisson, plus gros que le premier, la crainte que le gardien, dont elle croit entendre la mobylette, ne la surprenne, la fait le relâcher aussitôt dans la rivière. Mais le braconnage a lieu dans le « no man's land », c'est-à-dire à la frontière entre le camping et la ville, ce statut pouvant justifier, pour Rosetta, l'illégalité de son action.

Sa volonté de s'inscrire dans le système économique de façon légale distingue Rosetta d'autres personnages marginaux des frères Dardenne : tel le père délinquant dans *L'Enfant*, palme d'Or en 2005, pour qui tout se vend, tout s'achète (même son propre enfant) ; également dans *La Promesse*, le père et son fils exploitent les sans-papiers en les faisant travailler, en les contraignant à payer la location d'un logement insalubre et en leur vendant des cartes d'hébergement trafiquées.

On peut d'ailleurs s'interroger sur le caractère vraisemblable du comportement de Rosetta, qui refuse de s'en sortir de manière illégale. C'est d'ailleurs ce que souligne Luc Dardenne dans un entretien :

Rosetta est une de ces victimes condamnées à évoluer dans la marge et que l'on empêche d'intégrer les circuits où on gagne de l'argent. Je voudrais d'ailleurs souligner que le film ne se veut pas absolument réaliste sur cette question, en tous les cas moins que ne l'était *La Promesse* à cet égard. Beaucoup de jeunes peuvent penser que Rosetta ne sait pas se démerder, qu'elle pourrait émarger au CPAS, piquer à droite et à gauche, faire de petits trafics et s'en tirer, même très bien, comme le faisait Igor quand il volait l'argent dans le sac de la femme au début du film. La réalité est sans doute plus de ce côté-là que du côté

de quelqu'un qui veut à tout prix conquérir sa dignité. Mais ce n'était pas notre propos ici...²⁶

Ainsi, Rosetta est un personnage qui adapte sa conduite à certains principes moraux. Il est important de souligner que ceux-ci concernent quasi exclusivement le rapport de l'individu à la société au plan économique (« tout travail -légal- mérite salaire »). Dans la première partie du film, les relations entre Rosetta et les autres personnages sont limitées à des rapports « marchands », économiques, liés à sa recherche d'un emploi. Seul le rapport entre Rosetta et sa mère témoigne par moments d'une préoccupation du bien-être de l'autre (la jeune fille encourage sa mère à aller suivre une cure anti-alcoolisme). En revanche, à partir de la scène dans l'appartement de Riquet, la quête d'un emploi s'embarrasse pour Rosetta de questions éthiques : laisser se noyer son ami ; le dénoncer pour prendre son emploi...Il s'agit bien, pour les frères Dardenne, d'interroger les limites morales qu'un individu peut être tenté de franchir pour obtenir une place digne dans la société, quitte à sacrifier certaines valeurs humaines.

c. Un personnage au corps omniprésent

Cette focalisation sur le personnage de Rosetta est notamment manifeste à travers la présence de la protagoniste dans quasiment tous les plans. Lorsque d'autres personnages sont présents dans une scène, la caméra les montre puis, souvent, réalise un panoramique pour revenir sur Rosetta. Parfois même, la voix hors-champ d'un autre personnage ne déclenche pas un mouvement de caméra ou un changement de plan pour nous montrer la source du son. La caméra reste en quelque sorte « accrochée » à la jeune fille. Par exemple, dans une scène dans la caravane avec la mère, on entend la voix de celle-ci hors-champ mais la caméra reste sur Rosetta allongée sur son lit. Ce choix stylistique souligne les problèmes de communication que Rosetta a avec sa mère ainsi que sa solitude. Elle reste isolée dans le cadre de même qu'elle est seule dans la vie pour lutter. Un « cousin » cinématographique de Rosetta, Billy, est traité de façon relativement similaire dans le film de Ken Loach, *Kes* (1969). La caméra y suit souvent le jeune garçon Billy : elle « l'attend » au coin de la rue ; elle reste focalisée sur lui chez le buraliste, alors même que celui-ci lui parle (un rapport dynamique d'opposition naît alors entre le son et l'image : les réprimandes du buraliste et le vol des friandises opéré par Billy). Néanmoins, le procédé n'est pas poussé aussi loin dans *Kes* : la caméra, davantage

²⁶Cinergie.be, *Le site du Cinéma belge*, Webzine N°97, septembre 2005

considéré comme un observateur bienveillant, est sur pied et est donc par exemple moins réactive aux mouvements du personnage.

La proximité de la caméra avec la protagoniste est également visible lors des déplacements de celle-ci. Lorsque Rosetta se déplace, la caméra l'accompagne, adoptant le rythme de son pas. Par exemple dans la séquence d'ouverture, la caméra suit Rosetta qui traverse à pas rapides les longs couloirs de l'usine. Plusieurs éléments concourent à créer un sentiment d'urgence et de menace dans cette séquence : le rythme rapide des pas de Rosetta ; l'étroitesse des couloirs (pas d'échappatoire possible) ; le caractère énigmatique des causes de ce déplacement (séquence d'ouverture *in media res*) ; le visage inaccessible de Rosetta (susitant une attente inquiète chez le spectateur). De plus, la jeune fille ferme successivement et avec fermeté plusieurs portes devant la caméra, comme si celle-ci représentait un danger, auquel Rosetta tente d'échapper. La métaphore de « bête traquée », fréquemment employée par les critiques pour désigner la protagoniste, rend bien compte de cette proximité quasi incessante dans le film de la caméra avec Rosetta. En effet, la caméra ne laisse que très rarement la protagoniste s'éloigner d'elle. Dès lors que celle-ci se met en mouvement, la caméra la suit, tel un prédateur, ou un chasseur.

Un parallèle avec le film *Mouchette* de Robert Bresson s'impose ici. Personnage éponyme, Mouchette semble également être une proie pour divers « prédateurs » : écolières qui semblent se moquer d'elle et sur qui elle jette des cailloux ; père autoritaire qui la gifle lorsqu'elle profite d'un peu de liberté à un manège et y rencontre un jeune homme ; braconnier croisé une nuit d'orage en forêt... La séquence d'ouverture de *Mouchette* métaphorise de façon subtile cette image de Mouchette « bête traquée » à travers la scène de capture au collet d'un volatile puis sa remise en liberté par le garde-champêtre. Pendant de longues secondes, l'oiseau se débat, s'étranglant presque avec le fil, avec toute l'énergie que son instinct de survie lui insuffle. Mouchette et Rosetta partagent cette même tentative de résistance à la société qui tente de les astreindre à une place ou un rôle précis. Et leur détermination vacille de façon similaire à la fin de chaque film : Rosetta tente de se suicider, Mouchette y parvient. Si les choix esthétiques et de mise en scène diffèrent entre Bresson et les Dardenne, néanmoins la place prédominante qu'occupe le personnage adolescent féminin dans chaque film, ainsi que cette métaphore de « bête traquée », révèlent certains enjeux similaires qu'il ne s'agit pas de développer ici.

« Bête traquée », Rosetta sort rarement du champ de la caméra. Lorsque cela arrive, par un mouvement rapide de recadrage, parfois important, la caméra la « récupère » dans le champ. Mais le personnage semble néanmoins souvent menacé de « disparition » dans l'image. Ainsi,

c'est à l'intérieur de l'image même que Rosetta se cache, disparaissant, lors d'un déplacement, derrière un obstacle, par exemple un mur ou la baraque à gaufres. La caméra « se hâte » alors de contourner l'obstacle pour retrouver la comédienne dans le cadre. Ce dispositif de filmage place le spectateur en position de détective. La protagoniste est prise en filature. Elle revêt alors un caractère énigmatique. Cette impression d'un mystère qui entoure le personnage est accentuée par le fait que la jeune fille apparaît souvent de dos. Ce mystère contribue à susciter questionnement et fascination chez le spectateur envers Rosetta.

La fascination naît aussi de l'incroyable énergie que la jeune fille déploie et qui la caractérise. Son corps est sa force de travail (elle porte des sacs de farine de 25 kg !), ses mains défient la matière (boue, pâte, fil de fer, vers de terre...) et semblent insensibles aux griffures des ronces qu'elles écartent dans la forêt. La détermination et la combativité de Rosetta s'illustrent dans cette apparente puissance du corps. Néanmoins, la jeune fille a des fragilités et celles-ci se manifestent également par le corps : le mal de ventre la submerge à plusieurs reprises ; sa chute finale sur la bonbonne de gaz témoigne de l'effondrement de sa volonté et de son impuissance.

Le corps de la protagoniste est un corps morcelé dans la mesure où les plans rapprochés (plan poitrine, gros plans...) sont dominants, insistant soit sur le visage impassible de Rosetta soit sur les gestes qu'elle effectue. Certains plans revêtent ainsi un caractère documentaire : dans la scène se déroulant dans l'atelier de pâtisserie, Rosetta observe les gestes du patron, écoute ses consignes et les exécute. La caméra enregistre en un plan séquence, de plus de deux minutes, les différentes étapes pour préparer la pâte à gaufre : verser une quantité précise d'eau ; porter les sacs de farine et les poser sur le pétrin ; les vider lentement et en tournant autour du pétrin... Ce choix de filmer en temps réel ainsi que le contenu de la scène (il s'agit d'une scène de transmission de consignes et d'apprentissage d'un travail) participent du caractère documentaire de la séquence. Le portrait que le film dresse de Rosetta comporte donc le corps au travail. Un rapprochement avec les portraits de femmes au travail d'Alain Cavalier s'impose. En effet, les portraits réalisés par Alain Cavalier de femmes aux métiers manuels variés (la matelassière, la fileuse, la trempeuse, l'orangère, la brodeuse, la dame-lavabo, la relieuse, la bistrote, la canneuse, la repasseuse, la rémouleuse et la maître-verrier pour la première série) sont des documentaires accordant une place prépondérante à l'exécution des gestes. Les mains ridées de la matelassière par exemple semblent conserver une mémoire des gestes effectués pendant des dizaines d'années. Les traces du travail manuel incluent à la fois des déformations du corps et le souvenir intégré des mouvements. De même, Rosetta effectue de nombreux gestes filmés en gros plan. Certains gestes sont effectués dans le contexte de

l'exercice d'un travail : préparation de la pâte à gaufre ; vente des gaufres à la baraque ; fermeture du cadenas de la porte de la baraque...D'autres non : échange de chaussures dans la forêt ; préparation de la ligne pour attraper des truites ; utilisation du sèche cheveu pour soulager sa douleur au ventre...Néanmoins, dans ces différents cas, la caméra accorde de l'importance aux gestes, prenant le temps de les filmer dans leur continuité et souvent dans leur intégralité. Lorsqu'ils sont répétés et effectués dans le secret ou l'intimité, ceux-ci s'apparentent à des rituels. L'exemple le plus probant est sans doute celui du changement de chaussures dans la forêt (voir supra). Ils assimilent le personnage de quelque chose de primitif, de l'ordre du rapport charnel au monde, à l'époque où la survie impliquait une lutte, une résistance du corps à la rudesse de la nature et des conditions de vie. Le fait de filmer en gros plans certains gestes refléterait l'attention que Rosetta concentre sur l'exécution de ces gestes : ainsi lorsque la jeune fille cherche des vers de terre sous une caravane, ou lorsqu'elle enfiler un ver à l'hameçon dans la bouteille de verre, les plans mettent en valeur ces gestes et la tension qui se dégage du personnage.

Le corps de Rosetta est presque toujours en mouvement. La caméra suit ce corps mobile. De façon assez inhabituelle, plusieurs déplacements qu'effectue le personnage au quotidien constituent des scènes à part entières. A maintes reprises, on voit Rosetta marcher dans la rue, prendre le bus, traverser la route puis s'engager dans la forêt. Ces scènes ne font pas progresser l'action (la quête d'un travail), elles sont « hors intrigue ». Pourtant on ne peut les résumer à des scènes purement descriptives car elles reflètent en quelque sorte la volonté de Rosetta à occuper l'espace pour tenter d'y trouver une place qui lui convienne. Ses mouvements continus représenteraient en quelque sorte le mouvement mental de sa quête d'une place, d'un endroit où reposer sa tête, où se sentir légitime et reconnue. Il est significatif à cet égard que, dans la scène de la « prière nocturne », dans l'appartement de Riquet, Rosetta, immobile, la tête posée sur l'oreiller, semble enfin avoir trouvé sa place légitime et laissé tomber ses défenses.

Le mouvement quasi permanent de la jeune fille dans l'espace peut aussi être vu comme la tentative de bousculer le statut quo du système économique en crise, de se frayer un passage pour entrer dans la société, en d'autres termes de lutter contre « l'euthanasie sociale » qui la condamne à être une marginale. Lors de ses renvois successifs (dans l'usine de manutention puis dans l'atelier de préparation de la pâte à gaufres), la réaction de Rosetta est d'occuper l'espace du travail et de refuser d'en sortir.

Enfin, les mouvements de Rosetta peuvent être interprétés comme la manifestation concrète de sa peur de disparaître de la société. Indice d'une fuite en avant quasi permanente mais aussi

désir de vie, le corps en mouvement de Rosetta, à travers son rythme de déplacement et d'exécution des gestes, sa démarche, sa silhouette est aussi manifestation de la singularité du personnage.

d. Personnage en situation, hors récit

Le suspens est hors narration. Il ne repose ni sur un savoir supplémentaire du spectateur par rapport au personnage principal (au contraire, nous l'avons vu, le spectateur est en retard par rapport à l'action et à Rosetta), ni sur le déroulement de l'intrigue. Ce qui tient en haleine le spectateur, ce sont les réactions de la jeune fille (face à sa mère, ses employeurs, et face à Riquet), ses choix (laisser son nouvel ami se noyer ou non), sa lutte au quotidien. C'est d'ailleurs le personnage qui est à l'origine de l'écriture du scénario, et non l'intrigue : « Avec ce film, nous ne sommes pas partis d'un sujet mais d'un personnage. Tout le reste en a découlé. Parce que tu ne peux pas éprouver de désir pour un sujet... »²⁷ L'intérêt et la curiosité des réalisateurs se sont donc concentrés sur le personnage, ses réactions, davantage que sur l'enchaînement des actions et des péripéties. Plus que le suspens au sens hitchcockien, c'est le désir et la surprise de voir Rosetta en situation qui maintiennent l'attention du spectateur car ce dernier ne possède pas les clefs pour anticiper les réactions et l'évolution de Rosetta.

Cette émancipation du personnage par rapport au récit a été élaborée dès le travail d'écriture. Les frères Dardenne ont en effet écrit au total neuf versions du scénario. Et chaque fois, ils éliminaient un peu plus ce qui relevait de l'intrigue, ainsi que l'explique Luc Dardenne :

On a essayé d'enlever toutes les scènes utilitaires pour que le spectateur n'ait qu'une question en tête: "Que va-t-elle faire? Est-elle capable de tuer ? Oui ? Non ?" Et que tout au bord du cadre existe une possibilité de s'en sortir (celle que représente Riquet) sans que l'on sache si elle a le désir de la saisir et qui devienne une forme de suspense en soi.

Les écritures successives ont été menées dans le souci de ne garder que « l'essentiel » selon les frères Dardenne. Leur volonté était de ne pas trop expliquer les personnages ni d'être trop démonstratifs. Ainsi, certains personnages ont été supprimés car ils représentaient des regards extérieurs à Rosetta, qui auraient pu dès lors expliquer certaines réactions ou certains de ses comportements : par exemple, le père de Rosetta a disparu du scénario car, aux dires des Dardenne, l'existence de ce personnage expliquait trop celui de Rosetta. C'est aussi pendant le

²⁷Jean-Pierre Dardenne, entrevue réalisée par Philippe Elhem le 1/09/99 et publiée sur le site Cinergie.b.

tournage que le récit s'est concentré sur Rosetta. Ainsi, le rôle de l'assistant social, considéré non essentiel par les frères, a été supprimé au tournage :

On avait par exemple un personnage d'assistant social qui faisait avancer certaines choses sur le papier et puis on s'est dit: "on s'en fout". On a été obligé de remercier l'acteur parce qu'on avait déjà tourné une scène avec lui mais on n'en avait plus besoin. On ne voulait avoir à faire qu'au personnage d'Émilie et à son obsession qui allait grandissante. Plus on avançait et plus on élaguait dans le scénario.²⁸

Le fait que, à plusieurs reprises, les réactions et comportements de Rosetta ne puissent être expliqués par des éléments du récit (autres personnages, scène précédente...) donne l'impression d'une liberté du personnage. Il échappe à toute logique explicite, apportant peut-être ainsi un caractère plus authentique à son histoire. Le film rend ainsi Rosetta sa liberté de choix, (liberté bien évidemment toute relative puisqu'elle est construite dans le scénario).

Personnage en situation, confronté à sa liberté de choix, Rosetta l'est de manière tout à fait significative dans la scène où Riquet tombe à l'eau. Rien ne présuppose en effet sa réaction : va-t-elle choisir de laisser son nouvel ami se noyer ou va-t-elle le sauver ? Le plan rapproché qui montre Rosetta hésitante, immobile, ne permet pas d'anticiper sur sa décision : elle hésite, et le spectateur reste en haleine. Il n'est d'ailleurs pas forcément apte à expliquer les raisons de l'hésitation de la jeune fille. Ce n'est peut-être que plus tard qu'il comprendra que l'élimination de Riquet pouvait signifier pour Rosetta la libération d'un emploi. Les appels au secours, hors-champ, du jeune homme ne semblent pas être le déclencheur de l'aide de Rosetta. Lorsqu'elle se décide enfin à sauver le malheureux, il semble qu'elle aurait pu tout aussi bien l'abandonner à son sort. On ne peut lire sur son visage ni entendre de sa voix la moindre expression de remord ou de culpabilité. Son choix ne laisse pas de trace évidente en elle. Elle est dans le présent de son action, tend la branche à Riquet. Néanmoins, elle prétend avoir glissé et suggère ainsi implicitement ne pas avoir prémédité la chute de son ami dans l'eau. Ce qui est sans doute vrai. Mais elle dissimule son hésitation qu'elle sait inavouable. Par son silence, Rosetta en quelque sorte légitime son hésitation, justifiée à ses yeux par son obsession, la recherche d'un travail.

Si l'on peut parler de la liberté de choix de Rosetta en situation, cette liberté apparaît entravée par son obsession d'un emploi. Face au choix cornélien de laisser mourir ou de sauver Riquet, c'est la conscience morale de Rosetta qui l'emporte. Pourtant, cette conscience sera refoulée lorsque la jeune fille dénoncera l'arnaque de Riquet avec les gaufres pour obtenir sa place. Ce

²⁸Op. Cit.

qui constitue la trame du film a donc à voir avec ce conflit intérieur de Rosetta. C'est l'histoire d'une ouverture du personnage à lui-même.

2. L'ÉVOLUTION DU PERSONNAGE : UNE HISTOIRE DE REGARDS

a. L'enfermement de Rosetta

Rosetta est aveuglée par la lutte qu'elle mène pour obtenir un travail. Si l'image de la forteresse a été employée pour qualifier la société telle qu'elle apparaît aux yeux de Rosetta, cette métaphore semble également pertinente pour désigner la position occupée par Rosetta. Elle s'est enfermée dans sa lutte, son obsession, comme Igor, dans *La Promesse*, est au début enfermé dans son désir de plaire à son père. Les protagonistes de ces deux films des Dardenne, peu bavards, butés, résistants, mènent leur vie comme un combat. Tous deux vont progressivement s'ouvrir à l'autre.

L'enfermement de Rosetta est notamment perceptible à travers l'usage qu'elle fait des portes. Dès la séquence d'ouverture, Rosetta ferme des portes derrière elle, bloquant ainsi la visibilité au spectateur. On peut interpréter cet exemple à la fois comme la manifestation concrète d'un refus de voir et d'accepter la situation pour Rosetta (refus du licenciement arbitraire) et un refus d'être vue et associée à l'image d'une marginale.

Les portes, elle les ferme, les claque, les bloque (voir la porte de la baraque à gaufres qu'elle bloque avec un cadenas et une barre en fer à la fin de sa journée de travail). On sent chez elle le désir de compartimenter les espaces, comme si sa sécurité le nécessitait. En effet, il est facile pour elle de « tomber dans le trou », dans la faille, car la société du travail est un espace perméable, qui fuit, comme en témoignent la facilité avec laquelle Rosetta a perdu deux emplois. Dans les deux cas, malgré la qualité du travail qu'elle effectue, Rosetta est impuissante à empêcher ces licenciements. La porte fonctionne donc comme le symbole du passage de l'espace de la marginalité et l'espace de la « normalité ». Un exemple probant se situe vers la fin du film : Rosetta commence sa journée de travail dans la baraque à gaufres. Utilisant un fil de fer, la jeune vendeuse bloque la porte s'enfermant ainsi elle-même dans la baraque sans doute pour éviter que l'ancien ami trahi n'y pénètre pour la harceler à nouveau. Au plan symbolique, il s'agit pour Rosetta de se « barricader » (pour reprendre la métaphore

de la « société-forteresse » et de « Rosetta-guerrière ») dans son nouvel emploi, de défendre sa place.

Son enfermement est aussi manifeste dans ses rapports aux autres personnages : ainsi, à plusieurs reprises, Rosetta ne répond pas aux questions d'autres personnages. Lorsque Riquet, lors de leur première rencontre, lui demande si elle cherche un travail, Rosetta récupère sa gaufre et ses canettes de bière et s'éloigne sans lui répondre. De plus, elle fuit le regard de Riquet, résistant ainsi à l'établissement de liens d'amitié et de confiance : dans l'appartement de Riquet, celui-ci semble désespéré face au manque d'interaction avec Rosetta, qui garde les yeux rivés sur son assiette. En outre, lorsque Rosetta regarde un personnage, le balayage de la caméra de personne à personne ne permet pas le croisement de regard (le patron de la gaufrière et Rosetta après l'annonce de son licenciement, Rosetta et le gardien...). La difficulté ou l'impossibilité de croiser le regard de l'autre correspond également au refus de Rosetta d'avoir un regard réflexif sur elle-même et de considérer la portée morale de certains de ses choix ou comportements : lorsqu'elle prépare la pâte à gaufres dans l'atelier, Rosetta évite le regard accusateur de l'employée dont elle a pris la place, refusant ainsi d'exprimer tout signe de solidarité face à une autre victime du chômage. Ce comportement témoigne du refus de Rosetta d'avoir mauvaise conscience. Ce qui compte avant tout pour elle, c'est d'avoir un travail, quitte à accepter des situations mettant en péril d'autres travailleurs vulnérables.

La profondeur de champ restreinte dans le film accentue l'impression d'un enfermement du personnage. En effet, ce cloisonnement de l'espace fait écho à l'horizon borné de Rosetta, limité par sa seule obsession : trouver un travail. En outre, les limites du cadre représentent littéralement les limites de son enfermement. Benoît Dervaux, le cadreur dans nombre de films des frères Dardenne, assimile ainsi la caméra à la conscience de Rosetta²⁹. La caméra reste focalisée sur la protagoniste à l'image de Rosetta, enfermée dans sa logique qui exclut l'ouverture à l'autre, à son espace (hors-champ) et à son regard.

Lorsque Rosetta porte un regard intéressé sur l'autre, c'est en fonction du statut de travailleur que celui-ci représente : elle fixe avec un regard d'une grande intensité le patron de la baraque à gaufre lorsqu'il vérifie la caisse; elle l'épie également derrière la porte du bureau lorsque, exténué, il porte des sacs de farine. De même, lorsque Riquet demande à Rosetta pourquoi elle l'observait, cachée, elle déclare simplement : « Je te regardais travailler. » L'image d'un individu au travail est celle à laquelle elle souhaite correspondre. D'où cette fascination devant cette image, et la suspension de son mouvement.

²⁹Benoît Dervaux interviewé dans le film de Jean-Pierre Limosin *Le Home cinéma des frères Dardenne*. Collection Cinéma, de notre temps. France, 2006, 52'.

b. La crise de la parole

Le film se caractérise entre autres par une économie de la parole. Certaines séquences, complètement « muettes » (scènes dans la forêt ; première scène de pêche...), soulignent la solitude du personnage et en accentuent le caractère énigmatique. Par ailleurs, l'enfermement de Rosetta dans son obsession d'un travail est perceptible dans l'usage que Rosetta fait de la parole. Cette parole est essentiellement utilitaire pour elle. Elle s'adresse à des employeurs potentiels (au supermarché, à la friperie, à la baraque à gaufres, dans un service d'aide...), ou pour toucher des allocations chômage. Lorsque Rosetta se rend à l'Office National de l'Emploi pour demander à bénéficier des allocations chômage, l'employé lui explique qu'elle ne peut y prétendre car elle n'a pas assez travaillé³⁰. Rosetta sort alors de l'Office sans même accorder de l'attention à ce que lui dit ensuite l'employé. L'économie de la parole traduit donc chez la protagoniste son unique préoccupation, avoir un travail. Lorsqu'elle en décroche un dans l'atelier de gaufres, Rosetta écoute les consignes avec attention et les exécute avec minutie.

Le langage lui sert également à régler les achats et paiements au quotidien (régler le gardien du camping, vendre les vêtements réparés par sa mère, marchander). Avec sa mère, on ne peut parler de conversation. Les quelques échanges tournent autour du sujet de l'alcool. Lorsque Riquet tente d'engager la conversation pendant le repas des pains perdus, Rosetta ne répond que par monosyllabes. En revanche, dans la scène de « prière nocturne » qui succède à celle du repas, Rosetta s'adresse à elle-même, indiquant ainsi qu'elle se considère comme son unique interlocutrice possible : « Je m'appelle Rosetta, tu t'appelles Rosetta, j'ai trouvé un ami, tu as trouvé un ami, j'ai trouvé un travail... tu ne tomberas pas dans le trou. Bonne nuit, bonne nuit ». Déclinaison-affirmation de son identité, d'une voix blanche, comme pour s'en convaincre elle-même (méthode Coué?) à défaut de compter sur le regard de l'autre pour se connaître.

L'usage quasi-exclusivement utilitaire de la parole rend donc compte d'une crise de la communication. L'absence de champ-contrechamp entre deux personnages est à cet égard illustrative. Elle suggère une impossibilité pour Rosetta d'établir un échange « normal » où chacun occupe une place, et se situe dans le regard de l'autre. Le personnage est enfermé dans

³⁰L'Office National de l'Emploi, ONEM ou RVA (en néerlandais) en abrégé, est une institution dans le système de la sécurité sociale en Belgique qui est chargée par le gouvernement fédéral, donc pour l'ensemble du pays, de l'organisation de l'assurance-chômage, principalement impliquée dans l'octroi d'un revenu de remplacement aux chômeurs involontaires et à d'autres catégories assimilées.

son obsession ; il ne peut prendre du recul par rapport à elle, la mettre à distance, l'objectiver par des mots. Cet échec de la parole et de la communication est intimement lié aux conditions de précarité dans laquelle Rosetta vit. C'est ce que suggère Luc Dardenne dans une note de son journal : « Rosetta pourrait être un film muet. Toute son énergie s'est mise en boule pour tenir, pour la maintenir en vie. Il ne reste rien pour sortir une parole. »³¹

Néanmoins un réseau d'opposition suggère que la fermeture du personnage, son enfermement dans le silence, a des failles, des fuites. A l'eau quasiment stagnante de la rivière s'oppose l'eau qui coule : eau du robinet où Rosetta remplit puis nettoie sa bassine, eau qu'elle boit à maintes reprises à sa gourde de plastique opaque. Quelque chose s'écoule en elle. Quelque chose la traverse, la transforme.

c. Une progressive ouverture à l'autre

L'ouverture progressive de Rosetta au regard de l'autre se fait sous l'impulsion de Riquet. Ce personnage frappe le spectateur par sa générosité envers la jeune fille alors même que celle-ci reste distante et méfiante. La scène dans l'appartement de Riquet, située au milieu du film, marque une nette évolution dans leurs rapports.

Dans un long plan séquence (plus de cinq minutes !), Riquet et Rosetta partagent un repas composé de bière et de pains perdus. L'image suggère l'évolution de leurs rapports : présents tous les deux dans le cadre, assis côte à côte et filmés en plan moyen, caméra à l'épaule mais stable, ils sont mis sur un pied d'égalité. Néanmoins, le manque de spontanéité dans leurs échanges, malgré les tentatives maladroites de Riquet, et le refus de Rosetta de trinquer avec le jeune homme (elle préfère d'abord boire de l'eau, puis elle avale d'une traite sa bière) révèlent le malaise qui s'immisce entre eux deux. Ce n'est que lorsque le jeune homme tente une démonstration de ses anciens talents de gymnaste et ne parvient pas à se réceptionner debout que Rosetta esquisse son premier sourire face à l'air dépité de Riquet, sourire mis en valeur par un gros plan. C'est la première fois dans le film que l'on voit la jeune fille sourire, exprimant ainsi à l'autre sa sympathie. Riquet invite ensuite son invitée à danser avec lui. Mais une soudaine douleur au ventre met un terme à cette scène de séduction et Rosetta s'enfuit. Néanmoins, et de façon qui surprend aussi bien le spectateur que Riquet, la jeune fille revient à l'appartement sous prétexte de chercher les bottes. Le jeune homme, interloqué, les lui donne, mais évite les questions ou les reproches. C'est alors que Rosetta regardant Riquet

³¹ DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, Seuil, 2005. p. 91

lui confie son malaise, de manière implicite certes mais pour la première fois dans le film : « Je n'ai pas envie de retourner dormir à la caravane. »

Dans cette scène, les gestes entre les deux personnages témoignent également de l'établissement d'une relation de confiance : Rosetta donne les bottes à Riquet ; puis à sa demande, il lui tend un verre d'eau. La caméra s'attache à filmer en plan serré l'échange entre les mains dans un mouvement fluide.

Après la scène de la prière nocturne où la protagoniste apparaît apaisée, un plan large nous dévoile Riquet et Rosetta en mobylette. Pour la première fois, les personnages sont montrés avec la ville à l'arrière plan. Leur inscription dans le paysage laisse présager d'une suite heureuse dans l'intrigue, comme s'ils occupaient une place légitime dans la société. La coupe franche accentue alors l'effet de surprise et la brutalité de la scène suivante, celle du second renvoi de Rosetta.

d. Une culpabilité salvatrice ?

Le film pourrait s'arrêter sur le plan de Rosetta dans la baraque à gaufres, tablier serré autour de la taille et sourire aux lèvres. Parvenue à l'objet de sa quête, un travail. Mais ce serait alors constater la victoire du capitalisme sur la conscience humaine et les valeurs qu'elle porte en elle. Ce serait considérer que les valeurs humaines de solidarité et d'amitié ne peuvent faire face à l'économie ultralibérale qui fait des individus des concurrents sur le marché du travail et conçoit les liens de solidarité comme des obstacles à la survie de l'individu. Ce serait confirmer que dans ce monde les travailleurs les plus vulnérables n'ont pour survivre que la possibilité d'éliminer l'autre.

L'action est relancée par le regard accusateur de Riquet commandant une gaufre à Rosetta. La scène de leur première rencontre est inversée. La protagoniste se trouve alors confrontée à un étrange paradoxe : tout a changé pour elle, elle a obtenu un travail, mais c'est Riquet qui se trouve à présent dans son ancienne situation. En fait, le monde autour d'eux n'a pas été modifié par son action, son histoire. En revanche, son regard à elle s'est transformé.

En harcelant Rosetta sur sa mobylette, en guettant son passage à la gare des bus, en lui imposant son regard accusateur, Riquet fait naître en la jeune fille une conscience d'elle-même, de son acte de trahison. Le regard du jeune homme porte en lui le souvenir d'autres images, d'autres situations : celle de leur rencontre ; de la chute de Riquet dans l'eau ; du partage des pains perdus et des pas maladroits de danse... Le spectateur a lui-même en mémoire ces

scènes du film. Le rebondissement final (l'abandon par Rosetta de son emploi et sa tentative de suicide) repose sur la naissance du regard que la jeune fille porte sur elle-même. Un regard lourd de culpabilité.

Le thème de la culpabilité est d'ailleurs récurrent dans la filmographie des frères Dardenne. Dans *L'enfant*, titre programmatique qui peut à la fois désigner le bébé mais aussi le père irresponsable et qui semble dénué de conscience, le père finit par regretter son acte (vendre le bébé). Dans la scène finale, les pleurs du père en prison, sont libérés tandis que la mère accepte de reconforter l'homme dont la conscience semble s'éveiller et l'ouvrir à l'immoralité, l'inhumanité de son acte. Dans *Rosetta*, la vague de sanglots qui submerge la protagoniste dans le dernier plan s'accompagne d'un regard vers Riquet, qu'elle a trahi. Ses pleurs seraient-ils le signe d'une rédemption ? La main tendue du jeune homme pour l'aider à se relever autorise à le penser.

La culpabilité serait libératrice dans la mesure où elle permettrait au sujet, Rosetta, de sortir de son enfermement en reconnaissant à la fois la portée morale de son acte et ses conséquences sur autrui. Rosetta accèderait ainsi à une conscience d'elle-même et donc à sa propre humanité. La dernière scène du film dans laquelle la jeune fille tente de porter toute seule la bonbonne de gaz, a d'ailleurs été interprétée par certains critiques comme le chemin de croix de Rosetta, son expiation pour avoir failli laisser Riquet se noyer et pour l'avoir trahi.

C : UN PERSONNAGE ÉNIGMATIQUE

1. UN PERSONNAGE ENTRE PROXIMITÉ ET DISTANCE

a. Une identification empêchée

La caméra reste focalisée sur Rosetta. Cette omniprésence du personnage à l'image pourrait favoriser l'identification du spectateur à Rosetta. Pourtant, le personnage reste extérieur au spectateur tout en étant dans un rapport de proximité avec lui. Plusieurs procédés concourent à produire cet effet d'une opacité du personnage.

Tout d'abord, la caméra n'est pas en point de vue subjectif même si, à de rares occasions, elle permet de voir, en amorce, derrière l'épaule de Rosetta, ce que voit la jeune fille. Cela se vérifie par exemple dans la scène où Rosetta épie Riquet dans sa baraque à gaufre. On est proche de son point de vue mais pas en plan subjectif. Le léger décalage dans le point de vue produit une forme de tension. On n'a pas tout à fait accès à l'intériorité de Rosetta : « Entre voir ce que voit Rosetta et voir presque ce que voit Rosetta, il y a l'écart qui crée chez le spectateur la tension du secret. »³²

Par ailleurs, la musique subjective est un facteur puissant d'identification au personnage. Or, il n'y a pas de musique dans les films des frères Dardenne (sauf dans *Le Gamin au vélo*, 2011), hormis quelques rares passages avec de la musique faisant partie de la diégèse (Riquet fait écouter à Rosetta ses entraînements avec une batterie). En revanche, le son amplifié de la respiration de Rosetta, lorsque celle-ci est énervée, fonctionne comme un élément puissant de subjectivité. Cette respiration en « gros plan sonore », est en quelque sorte un accès à l'intériorité de Rosetta, de ce qu'elle ressent. Elle accentue l'impression de proximité avec le personnage.

Bien que la caméra adopte les mouvements du corps de Rosetta, quasiment omniprésent à l'image, ce corps fonctionne aussi comme un obstacle à l'identification. On est placé près du

³²DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, Seuil, 2005. p.130.

corps, tout près, trop près selon certains, transgressant ainsi les règles de la proxémie³³ entre deux individus, d'où un malaise physique que peut éprouver le spectateur. Certains critiques considèrent d'ailleurs que cette proximité inhabituelle, due à la fois à la faible distance entre le sujet filmé et la caméra et à l'omniprésence de Rosetta à l'image, fonctionne comme un frein à l'émergence de leurs émotions. Une critique ajoute même que cette promiscuité est vécue au détriment de l'impression d'authenticité de la représentation : « Nul besoin d'aller réveiller le fantôme de l'oncle Bertolt pour se souvenir que la vérité de la représentation est ailleurs, et qu'un minimum de distance n'aurait pas amoindri notre émotion envers la solitude de cette coureuse de vitesse. »³⁴ Si, pour Serge Daney, un film est réussi lorsque la distance juste a été trouvée, le film des Dardenne problématise cette question de la distance au sujet en faisant alterner des effets de distanciation avec des effets de grande proximité avec le personnage. La tension interne à Rosetta, sa vibration intérieure et sa difficulté à trouver une place apparaissent en quelque sorte concrétisées dans cette instabilité du regard que le spectateur porte sur elle.

Par ailleurs, les gros plans, bien que nombreux, ne sont pas non plus propices à l'identification puisque l'impassibilité du visage de la jeune comédienne empêche le spectateur d'accéder aux émotions du personnage et d'y projeter les siennes. La neutralité expressive du visage n'est pas « détournée » par un effet de montage : pas « d'effet Koulechov » où la cause avant l'effet orienterait l'interprétation du visage impassible de Rosetta par le spectateur. Le visage de Rosetta apparaît sous tension mais ses émotions semblent refoulées. Son attitude est en outre presque constamment défensive, ne permettant pas au spectateur (ni à Riquet) d'avoir de « prise » sur les émotions de Rosetta (sauf dans la scène dans l'appartement de Riquet, où elle sourit, puis lorsqu'elle vend des gaufres, ainsi que dans la scène finale où Rosetta éclate en sanglots). Son visage fonctionne comme une barrière, un mur, une protection face au regard de l'autre qu'elle nie. Il est le signe apparent de son constant repli sur soi. La difficulté d'avoir accès à ce que ressent le personnage contrecarre le processus d'identification émotionnelle du spectateur.

Les autres personnages du film sont moins complexes : la mère de Rosetta est clairement caractérisée par son alcoolisme et son acceptation de son « sort » ; le patron est un homme qui, confronté à des difficultés familiales (avec son fils), tente néanmoins de faire face aux exigences de son travail et fait preuve d'empathie envers Rosetta. Quant à Riquet, c'est un

³³FRONDON, Jean-Michel, in *Le Monde*, 29/09/99, p. 32-33.

³⁴GUERIN, Nathalie. « Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne ». *Jeune Cinéma*, septembre 1999, N°252, page 12.

jeune homme sans arrière-pensée, prêt à venir en aide à Rosetta avec qui il tente d'élaborer une relation amicale voire amoureuse. C'est avec Riquet que les motivations du comportement de Rosetta sont les plus ambiguës.

Ainsi le spectateur est à la fois proche de Rosetta (proximité de la caméra, taille des plans, respiration, compréhension...) et éloigné de celui-ci (effets de distanciation, ambivalence du personnage). Le personnage reste en partie inaccessible au spectateur. Et de ce secret qui entoure le personnage naît l'existence de celui-ci, sa résistance, sa consistance. Luc Dardenne met en avant cette nécessité de préserver une opacité du personnage : « En tant que réalisateurs, on cherche à conserver au personnage ce noyau dur contre lequel on bute »³⁵. Cette opacité de Rosetta renvoie à la vision d'une réalité marquée, sinon par l'incommunicabilité, du moins par les difficultés de communication et par le manque d'empathie entre les êtres. Les Dardenne s'inspirent d'ailleurs de leur expérience de documentaristes pour l'élaboration de leurs personnages de fiction : « Dans le documentaire, il y a aussi quelque chose qui résiste, on ne peut pas obliger les gens à parler contre leur gré. On essaie dans la fiction, par des artifices, de retrouver cette résistance de la réalité ».³⁶ L'opacité du personnage de Rosetta contribue donc à une forme de réalisme dans le film.

b. La suspension du jugement

L'impossibilité pour le spectateur d'émettre un jugement sur le personnage repose dans le film sur plusieurs facteurs.

D'une part, nous l'avons évoqué *supra*, le personnage est un peu en retard sur l'action par rapport à Rosetta. Le spectateur n'est pas à même d'émettre de façon simultanée un jugement sur le comportement de Rosetta. Ce n'est qu'après la vision de la scène voire même du film, qu'il y a place, et temps, pour une réflexion et une prise de position. D'autre part, l'espace entre la caméra et le personnage est si réduit qu'il n'y a pas de place pour un regard, une conscience du spectateur ou un jugement du réalisateur. Cette proximité de la caméra avec Rosetta empêche d'une certaine façon tout dérivatif à la pensée du spectateur. Elle instaure une forme de rapport obsessionnel entre les deux. Pas de distance ni d'objectivation du personnage de Rosetta n'est possible. Le spectateur ne peut se positionner face à Rosetta, ni la juger. Cette absence de recul imposée au spectateur renvoie à l'incapacité, à l'impossibilité

³⁵Extrait de l'article cité de GUERIN, Nathalie : « Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne ». *Jeune Cinéma*, septembre 1999, N°252, page 12.

³⁶Art. Cit.

pour Rosetta d'avoir sur ce qu'elle fait et sur qui elle est, un regard réflexif.

Le jeu d'acteur intériorisé produit également un effet de distanciation. Rosetta demeure opaque, inaccessible pour le spectateur qui ne possède pas les clefs pour interpréter de manière certaine et systématique le comportement et les émotions de Rosetta. Le désir du spectateur de comprendre la logique interne à Rosetta est frustré en même temps qu'il est aiguë, générant ainsi une « tension cognitive » chez celui-ci.

Par ailleurs, du fait de l'ambivalence du personnage principal, le regard moral porté par le spectateur est variable. Lorsque le comportement de Rosetta a des causes explicites (dont la prise de conscience chez le spectateur est parfois en léger décalage avec l'action ou même carrément postérieure à la scène), le spectateur oscille entre adhésion, compréhension et condamnation : ainsi lorsque Rosetta dénonce « l'arnaque » de Riquet au patron pour obtenir la place de vendeuse, le spectateur peut réagir selon un degré de compréhension ou de condamnation variable. De plus, si certaines scènes sont susceptibles d'emporter son adhésion (la colère de Rosetta remplacée par le fils du patron semble justifiée) ou de susciter sa compassion (lorsque Rosetta retrouve sa mère complètement amorphe par exemple), d'autres vont davantage provoquer chez le spectateur un jugement moral qui condamne la jeune fille, comme lors de la scène où Rosetta hésite à laisser se noyer Riquet.

La suspension du jugement du spectateur repose en outre sur l'apparente neutralité de l'instance narrative. Cette neutralité force souvent le spectateur à douter de la pertinence de son jugement, à s'interroger. Il s'agit alors moins de juger Rosetta que de tenter de comprendre ce qui peut motiver son comportement et d'interroger sa propre morale. Rosetta reste un sujet, complexe, et inséparable de son action. Un sujet de la présence immédiate. On ne sait pas tout sur elle. Ces lacunes ont un caractère réaliste. Elles reflètent la connaissance limitée que nous avons dans la réalité des êtres et des choses et nous incitent à suspendre notre jugement.

De ce personnage dont les sentiments et motivations nous échappent souvent, nous pourrions nous en désintéresser. Pourtant l'ambiguïté qui entoure le personnage de Rosetta, sa complexité, nous porte à rester « captifs » du film. Ce qui motive le spectateur c'est alors d'essayer de comprendre ce qui se passe pour Rosetta dans une telle situation.

2. PRÉSERVER L'AMBIGUÏTÉ DU RÉEL

a. Un réseau sémantique implicite

Dans leur dossier consacré à l'étude de *Rosetta* en établissement scolaire, Michel Condé et Anne Vervier mettent en avant les difficultés d'interprétation que posent de multiples éléments et de nombreuses scènes du film. Afin d'inciter les élèves à dépasser le premier niveau d'interprétation, « réaliste », de ces éléments (Rosetta a mal au ventre parce qu'elle a ses règles, par exemple) et de les encourager à chercher un sens plus complexe à des scènes apparemment insignifiantes (Rosetta fermant avec soin la baraque à gaufre), les auteurs du dossier proposent d'appréhender le film en tissant un réseau de significations implicites entre l'élément et le contexte filmique : « Contrairement à ce que pose une idéologie simpliste du « réalisme », le film demande au spectateur une autre attitude que celle qu'il adopte face à la réalité. Et la « résonance » que l'on peut trouver dans le simple geste de Rosetta [...] doit nécessairement résulter des rapports qu'il entretient avec le reste du film. C'est donc la capacité du spectateur à élaborer des *relations de sens* entre cette séquence et le contexte filmique où il s'inscrit, qui lui permet de trouver une « résonance » à ce geste en apparence dérisoire. »³⁷

L'attention est ainsi portée successivement sur les exemples suivants : la scène où Rosetta porte des sacs de farine ; la place et le rôle de l'argent dans le film ; la scène où la jeune fille tord avec Riquet sa veste complètement trempée après sa chute dans l'eau ; l'œuf dur mangé à la fin du film...

Préserver l'ambiguïté du réel implique donc, pour les frères Dardenne, de laisser au spectateur une large place dans l'élaboration du sens de certaines scènes et la compréhension des enjeux dont elles sont porteuses, ce que souligne Jean-Pierre Dardenne : « Il est toujours là le spectateur, quand on écrit, quand on tourne. On lui fit une place dans ces trous [dans ce qui n'est pas montré]. Il faut qu'il puisse jouer avec nous »³⁸.

³⁷CONDE, Michel et les Grignoux. Dossier pédagogique, 1999. <http://www.grignoux.be/dossiers/094/>

³⁸DARDENNE, Jean-Pierre dans l'entretien de BOUTANG, « La Bataille des Dardenne ».

Incombe alors au spectateur de mettre en œuvre des mécanismes d'interprétation complexes, dont le processus reste en partie inconscient. Le spectateur peut en effet percevoir des effets de sens sans pouvoir nécessairement remonter à leur véritable origine.

b. L'absence d'inscription du personnage dans un paysage

Un autre facteur qui contribue à l'opacité du personnage est l'absence de son inscription dans un paysage. Le film qualifié parfois de « drame social » se distingue ainsi nettement d'autres films traitant du sujet de la précarité tels que certains longs métrages de Ken Loach. C'est une des différences essentielles entre le style des frères Dardenne et celui de leur « cousin » d'Outre Manche : *Rosetta* relève d'un faux naturalisme. Elle n'est pas montrée dans un paysage qui servirait d'explication à sa situation. Les frères Dardenne refusent d'expliquer un personnage par son environnement. On compte seulement trois plans de « paysage ». Le premier se situe dans le premier tiers du film : au premier plan se dresse la caravane ; à l'arrière plan on distingue une colline, des arbres. A l'opposé d'un naturalisme qui tendrait à accentuer le misérabilisme du camping par un paysage austère pour être en « cohérence » avec le sujet de la scène (la dispute entre Rosetta et sa mère à propos de l'alcool), les frères Dardenne optent pour un paysage qui le contredit : une nature intouchée, belle mais « indifférente », l'indifférence de la matière.

Luc Dardenne exprime cette impossibilité pour lui et son frère de filmer un personnage habitant un paysage, dans un plan large, « comme si nous voulions faire croire à la réconciliation de l'homme et de la vie ».³⁹

c. Les gestes comme signes à déchiffrer et événements

La caméra s'attache à filmer le corps, les gestes, les mouvements de Rosetta. Ce qui est visible. Ce qui fait signe. Mais le film ne nous donne pas à déchiffrer ces signes. Le spectateur doit mobiliser son activité mentale, imaginaire, pour atteindre une profondeur, interpréter. On rejoint ici une métaphore de la Bible ; le corps comme livre ouvert (cf. la mise en réseaux des signes dans le film, selon une approche structurale).

L'attention accordée aux gestes par la caméra des Dardenne leur apporte une autre dimension,

³⁹ DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, Seuil, 2005. p.139.

celle « d'événements ». Les gestes de Rosetta sont comme décomposés en micro-événements, filmés dans leur continuité et intégralité en un long plan: tirer sur le fil ; ramener la bouteille, enfiler le ver à l'hameçon... Ces gestes existent alors hors narration, moments autonomes que la caméra enregistre mécaniquement, comme si l'arbitraire présidait à ce qui est montré (rappelant peut-être la théorie du ciné-œil de Vertov ?).

Outre la précision accordée aux détails du geste, cette dimension du « geste événement » repose sur le rythme du geste. Le gros plan sur les mains de Rosetta rougies par le froid est un plan charnel, hors du temps, qui est pris dans la mécanique du geste dont le mouvement donne le rythme à l'image. Il est ici question de tempo. Les gestes ont un caractère ostensible car ils sont pris dans leur mouvement, et dans leur durée, provoquant une fascination pour le geste lui-même. Ils constituent une sorte « d'événement formel ». Les propriétés visuelles du geste (courbes des mains, rougeur, mouvement) sont mises en avant par rapport à leur fonction narrative.

Le geste n'est donc pas réduit à sa signification dramatique (par rapport à l'intrigue) ou symbolique mais compte aussi comme fragment d'une réalité, événement. Il inscrit le corps de la protagoniste dans l'espace du film, un corps non soumis à l'emprise du récit. Ce corps échappe aussi au temps du récit en se déployant dans l'image. Temps et impression de durée du spectateur ne correspondent alors pas, tant les gestes et actions du quotidien effectués par la protagoniste semblent « étirer » le temps.

Ces gestes du corps pris dans leur durée et leur mouvement contribuent à révéler l'insignifiance et la densité du réel. La tension entre l'inertie matérielle et la ténacité de survivante du personnage de Rosetta s'en trouve accentuée. Une sorte de « tragique du quotidien », selon l'expression employée par Maeterlinck transparaît alors. Ainsi, à la place d'un vieil homme immobile à l'écoute du silence mystérieux de la vie qui l'entoure, les Dardenne nous montrent Rosetta, le regard vide, attendant son bus, buvant à sa gourde en plastique, ou plus tard, assise sur le rebord d'une boutique, dos à son reflet dans la vitrine. Scènes fortes où le personnage immobile entre en résonance avec la passivité des choses qui l'entourent, sans volonté ni signification, en accord avec l'indifférence du monde, de la matière⁴⁰. Être là avant de vouloir. On retrouve ici certaines théories existentialistes selon lesquelles le cinéma serait apte à rendre compte de la présence du réel et du phénomène mystérieux de notre monde (un cinéma ontologique, tel que Bazin l'appelait de ses vœux⁴¹).

⁴⁰ « Les choses sont là, pourquoi les manipuler ? » déclarait Rossellini, réalisateur modèle pour les Dardenne, dans un entretien réalisé en 1984 pour *les Cahiers du cinéma*.

⁴¹ Barthélémy Amengual, influencé par Bazin, écrit : « Un film est réaliste[...] s'il impose un sentiment de

Au terme de cette première partie de notre travail, nous avons pu constater que le film *Rosetta* rend compte d'une crise de la narration qui est aussi une crise du sujet et une crise du sens. Bien qu'il raconte une histoire dans un contexte social et économique réaliste, ce film rend en quelque sorte sa liberté au personnage principal en l'émancipant du récit. L'ambiguïté du réel passe ainsi par une préservation de l'ambiguïté des faits c'est-à-dire non rattachés au récit, non signes. Au-delà de la remise en question de la logique du récit, c'est le personnage lui-même qui échappe aux tentatives d'interprétation figée. Énigmatique, opaque, le portrait qui est dressé de Rosetta résiste au spectateur.

La tension continue provoquée par le film sur le spectateur se forge donc à travers une densité du réel portée par le personnage principal féminin. Cette tension est générée par la mise en scène : absence de distance physique et critique entre la caméra et le personnage ; processus d'identification contrecarré ; mouvement quasi-perpétuel du cadre et dans l'image ; absence d'un sens visible, explicite... Le corps et l'esprit du spectateur sont donc mis à l'épreuve dans ce film. Aussi rejoignons-nous le propos du journaliste Gérard Lefort qui, dans un article intitulé « Le cinéma parlant, exigeante Rosetta »⁴², déclare : « Rosetta ne soulage pas, elle affole ».

Cet impact du film sur le spectateur a à voir avec le travail de représentation. Le problème auquel sont confrontés les frères Dardenne est en effet d'arriver à donner naissance à la fiction à partir d'une réalité ordinaire, d'éviter l'entropie de la vie, ne pas juste filmer ce qui est. Comment les frères Dardenne parviennent-ils à capter, lors du travail de création, la tension présente dans le film ? Comment les conditions de tournage et les démarches artistiques qu'ils mettent en œuvre leur permettent d'insuffler l'impression d'authenticité qui se dégage du film et des personnages ?

présence ontologique quasiment indubitable » *Du réalisme au cinéma*, Nathan, 1997, p. 26.

⁴²LEFORT, G. « Le cinéma parlant, exigeante Rosetta ». *Libération*. Le 6 octobre 1999.

2/ LA REPRÉSENTATION EN QUESTION

A la représentation comme un artifice opposé à une prétendue vérité du monde, le film des frères Dardenne substitue une représentation conçue comme une quête, comme une recherche du mystère de la vie. Leur démarche de création s'inscrit contre le destin tout tracé d'une œuvre, contre la construction fermée d'un récit et d'un personnage sans profondeur, sans complexité. *Rosetta* nous permettrait ainsi de remettre en question la distinction traditionnelle entre l'artifice de l'œuvre d'art et la vie. Ce film nous incite également à nous interroger sur ce qui résiste à l'expression de la vie dans l'œuvre d'art.

A: VÉRITÉ DU TOURNAGE, VÉRITÉ DE LA REPRÉSENTATION

1. DES ARTIFICES AU SERVICE DU RÉALISME

a. Un éclairage naturaliste

Dans *Le Home cinéma des frères Dardenne*, Alain Marcoen, directeur de la photographie dans de nombreux films des frères Dardenne, cite Bruno Nuytten : « L'effet réaliste est obtenu par le plus grand des travaux ». Cette citation met en évidence un apparent paradoxe à l'œuvre dans le travail de représentation : représenter la réalité nécessite un travail minutieux et de longue haleine. La démarche des frères consiste à la fois à tenter de maîtriser au maximum les éléments de la mise en scène tout en prenant le risque que certains éléments leur échappent. L'éclairage constitue l'un de ces éléments fluctuants. Lors du tournage de scènes en extérieur, le risque est de ne pas contrôler les fluctuations de lumière. Or, *Rosetta* comprend de nombreuses scènes en extérieur. Le choix d'un certain éclairage pour l'homogénéité du film et du sujet rend l'équipe de réalisation dépendante des conditions météorologiques, ce dont rend compte Jean-Pierre Dardenne :

On a tourné en hiver volontairement pour qu'il n'y ait justement pas de soleil. Le jour où il faisait beau on arrêtais de tourner. C'était une décision qu'on avait prise avant le tournage: pas de soleil. Cela nous semblait plus juste par rapport au sujet. Et comme on a beaucoup tourné à la campagne, enfin à la périphérie de la ville, dans les bois, près de l'étang, il suffisait d'un petit rayon pour que tout de suite on se retrouve ailleurs. On ne voulait pas de ça.⁴³

La présence de scènes tournées en extérieur est assez fréquente dans la filmographie des

⁴³Cinergie.be Le site du Cinéma belge, Webzine N°97, septembre 2005
http://www.cinergie.be/webzine/au_dos_de_nos_images_de_luc_dardenne

Dardenne. *L'Enfant*, par exemple, comprend de nombreuses scènes de rues. L'adaptabilité de l'équipe aux conditions climatiques imprévisibles semble donc être nécessaire à l'effet réaliste de l'éclairage.

Néanmoins, le dispositif d'éclairage pour les scènes d'intérieur n'est pas exempt de difficultés parfois périlleuses. Ainsi, pour les scènes tournées dans la caravane, il a fallu installer un dispositif d'éclairage très complexe, mobile, pour donner un rendu très naturel aux scènes. « La moindre erreur [de lumière] se serait vue. Fatale. » précise Marcoen, ajoutant que le grand défi dans *Rosetta*, pour l'éclairage a été la caravane. « Rien que d'en parler, j'en ai des crampes à l'estomac » précise-t-il. La tension générée par le dispositif technique exigé pour atteindre un haut degré de réalisme n'est sans doute pas sans relation avec la tension manifeste sur l'écran. L'impression de réalité nécessite ainsi un énorme travail de préparation qui concoure à la tension générée pendant le tournage.

b. Les décors : réalisme et mémoire des lieux

Les films des frères Dardenne ont majoritairement été tournés à Seraing, ville de Belgique qui a connu une expansion économique sous l'impulsion de l'industrialisation (la sidérurgie en particulier) mais qui traverse depuis les années 1990 une crise due à la désindustrialisation. Dans *La Promesse*, *L'Enfant* ou *Rosetta*, la Meuse, la ville et ses usines à l'arrêt, ne constituent pas seulement le cadre d'une histoire. Elles portent en elles la mémoire de la cité ouvrière. En outre, le regard qu'y portent les Dardenne est un regard imprégné de leur expérience de vie : les frères ont en effet passé leur jeunesse dans ces lieux. Un gain de réalisme peut ainsi être apporté au film.

A la suite des néoréalistes ou des tenants de la Nouvelle Vague (mais le metteur en scène et homme de théâtre Antoine au début du siècle souhaitait déjà des tournages en extérieur), les frères Dardenne refusent souvent les studios pour tourner dans des lieux authentiques⁴⁴ : usine, rues, camping, bureau, pour ne citer que certains des lieux de *Rosetta*. Ce choix les fait donc se confronter à des lieux réels, ce qui leur permet de puiser dans la matière « réelle » (matière sonore par exemple⁴⁵) mais ce qui implique aussi une prise de risque au niveau des conditions de tournage : un son imprévu lors du tournage d'une scène en ville par exemple; un éclairage variable lors des scènes en extérieur...

⁴⁴Exceptions faites de rares décors construits exprès pour certains films, tels les ateliers dans *Le Fils*.

⁴⁵Précisons que, pour les « néoréalistes », il s'agissait d'un captage visuel des décors a-filmiques et des acteurs mais les sons étaient postsynchronisés.

Si la majorité des décors dans les films des deux frères sont a-filmiques, naturels, certains d'entre eux sont en fait le fruit d'une construction minutieuse : les ateliers de fabrication où se déroulent plusieurs scènes dans *le Fils* ont été construits pour les besoins du film mais dans un tel souci de naturalisme qu'ils semblent être réels et fonctionnels. Alain Marcoen évoque cet effet naturaliste recherché par les frères : « on donne l'impression que la caméra pénètre dans un lieu et que personne n'est intervenu sur l'aspect de ce lieu »⁴⁶. On rejoint ici l'aspect documentaire, ou « tranche de vie » caractéristique du « style dardennien ». Outre les personnages, les décors donnent l'impression d'avoir précédé le film et de lui survivre.

On est donc surpris lorsque l'on découvre que la caravane dans *Rosetta*, malgré son exigüité, qui a représenté des difficultés pour le tournage, a en vérité été construite exprès pour le film. L'objectif supposé d'un tel choix est de placer les membres de l'équipe dans des conditions spatiales comparables à celles que connaissent les personnages afin qu'en émergent une tension et un « gain de réalité », pour reprendre l'expression de Bazin, propices au réalisme du film.

Le réalisme de certains décors passe en outre par le réalisme des gestes qui y sont effectués : pour la scène d'apprentissage de Rosetta dans l'atelier de pâtisserie, filmée en studio à la façon d'un documentaire, le travail de fabrication des gaufres a fait l'objet d'enquêtes.

c. Refus de modifier les couleurs

Le souci de réalisme a aussi à voir avec l'authenticité des couleurs de l'image. Dans *Rosetta* par exemple, les frères ont refusé d'utiliser un filtre ou de saturer les couleurs de manière plus ou moins artificielle comme c'est la tendance dans la photographie d'une grande partie du cinéma actuel. Ce choix entre en concordance avec la décision de filmer sans soleil. Le film se caractérise donc par un éclairage automnal, des couleurs froides, peu contrastées, en quelque sorte brutes, sans douceur pour le regard ni esthétisation, à l'image de la protagoniste. Par exemple, dans la scène à la gare des bus où Rosetta tente d'échapper à Riquet qui la harcèle en mobylette, le ciel gris et la pluie mettent en valeur le visage pâle puis rougi par la course de la jeune fille. Cette rougeur n'est pas obtenue par un maquillage, un éclairage ou une saturation des couleurs de l'image. Elle est authentique puisqu'elle résulte de la véritable course de l'actrice, Emilie Dequenne.

Malgré le caractère brut des couleurs, celles-ci ont été précisément sélectionnées en ce qui concerne les costumes et les objets. Elles contribuent alors à donner une cohérence esthétique

⁴⁶Op. Cit.

au film : le rouge (survêtement, bassine, sac...) et le bleu (serviette, survêtement de Rosetta, veste et tee shirt de Riquet...) dominant.

d. L'enregistrement et le travail du son

Le son participe à la vérité de l'image. Il contribue au gain de réalisme de l'image. Dans *Rosetta*, le son est réduit à l'essentiel : absence de musique ; économie de paroles. Ce sont les bruitages qui occupent le plus de place, apportant un relief sonore à l'image. L'absence de musique (hormis la musique diégétique chez Riquet) accentue l'effet de réel : « On ne veut pas que la musique conduise le spectateur vers des émotions pas plus qu'elle ne nuise au sentiment de réalité »⁴⁷.

Dans le film des frères Dardenne, la plupart des sons ont été enregistrés sur le lieu de tournage car il leur apparaît difficile de retrouver la même tension en studio. Les Dardenne puisent donc directement dans la matière sonore du réel, mais de façon orientée : l'attention de l'ingénieur du son se porte en effet sur certains sons : bruits de circulation, bruits de pas, chant d'oiseau, voix... Cette authenticité des sons se communique dans le film.

Toutefois, un travail minutieux est ensuite effectué sur la matière sonore : certains sons, comme la respiration de Rosetta, sont amplifiés lors du mixage. Nous avons vu que le souffle et la respiration de Rosetta, manifestations de son intériorité, fonctionnent comme un accès à sa subjectivité, à ses émotions. Ainsi, dans les scènes où Rosetta est en proie à des douleurs ventrales ou à des angoisses, sa respiration s'accélère. La caméra filme en gros plan la douleur exprimée par le visage de Rosetta. L'amplification du son de sa respiration accentue ici la tension présente à l'image.

Dès la séquence initiale, les bruits d'ambiance participent du réalisme de la scène et de son intensité: les bruits des pas de Rosetta résonnent dans les couloirs soulignent l'impression d'urgence qui se dégage à l'image dans la marche rapide de la jeune fille; les claquements de portes font écho à la colère exprimée dans les gestes brusques de la protagoniste ; enfin, les bruits mécaniques des machines s'engouffrent en quelque sorte dans l'image lorsque Rosetta ouvre la porte de l'atelier et y pénètre avec la même détermination. Ainsi, les sons contribuent à camper le personnage, son tempérament et à souligner l'énergie qui le caractérise.

⁴⁷DARDENNE, Luc extrait de l'entretien mené par Nathalie Guérin . *Jeune Cinéma*, septembre 1999, N°252.

Dans certaines scènes, la fonction des bruitages dépasse le simple effet de réel. Ils jouent en effet un rôle primordial dans l'évocation des rapports entre les personnages. Le bruit de moteur de la mobylette est par exemple un élément récurrent et singulièrement marquant dans le film. Il est souvent perçu comme une menace par Rosetta (mis à part le plan où Rosetta et Riquet se rendent ensemble au travail sur la mobylette) et est associé à des dangers: annonce de l'arrivée potentielle du gardien lorsqu'elle braconne dans la rivière ; intrusion de Riquet dans le camping ; harcèlement de Riquet lors de la course poursuite à la station des bus...La scène finale illustre de manière particulièrement frappante ce rôle principal dévolu à ce bruit : Riquet à mobylette harcèle Rosetta au camping, lui tourne autour, entrant par moments dans le champ. Le bruit du moteur de la mobylette de Riquet est mis en valeur notamment du fait de l'absence de parole. C'est la gradation et la diminution progressive du son qui permet de situer Riquet dans l'espace du hors champ. A plusieurs reprises, le jeune homme se rapproche puis s'éloigne de Rosetta. Le bruit de la mobylette fonctionne alors comme une menace, un animal revenant plusieurs fois à la charge. Ce son répétitif occupe l'espace tout autour de Rosetta, la cernant, manifestation sonore d'une menace occupant tout le hors champ, dessinant un « cadre » sonore comme une barrière pour Rosetta. Ainsi, le potentiel dramatique des bruitages est exploité efficacement dans certaines scènes.

Pour accroître leur pouvoir de conviction réaliste et l'effet de croyance du spectateur, les éléments de la mise en scène (décors, éclairage, sons...) sont minutieusement réglés dans *Rosetta*. L'artifice permet ainsi de mettre en place les conditions matérielles aptes à favoriser le réalisme de la scène.

2 . SITUATIONS AU TOURNAGE ET SITUATIONS DES PERSONNAGES

a. Une économie de moyens

Une économie de moyens financiers et humains caractérise les longs métrages de fiction des frères Dardenne. Une équipe de réalisation réduite, des acteurs non professionnels ou au cachet raisonnable, des besoins limités pour les décors, les accessoires et les lieux du film (une ville, Sereing), un tournage concentré sur quelques semaines sont autant d'éléments qui font que le budget nécessaire pour tourner *Rosetta* était relativement restreint. Au-delà de l'aspect pécunier réside un autre intérêt à tourner dans le film des Dardenne, comme en témoigne la participation bénévole de l'acteur Olivier Gourmet. En effet celui-ci ayant,

parallèlement au tournage de *Rosetta*, un contrat sur un film de Klapish, il se rendait libre le dimanche pour interpréter le personnage du patron, ce qui aurait normalement dû représenter un coût plus élevé pour son cachet. Or, l'acteur le faisait bénévolement. La participation au film *Rosetta* a donc aussi à voir avec une forme d'engagement (politique, éthique?).

Si l'équipe de réalisation est réduite (une dizaine de personnes sont accréditées au générique de fin de *Rosetta*), elle comporte une spécificité dans l'histoire du cinéma : la collaboration des deux frères. On peut s'interroger sur l'impact que cette « équipe bicéphale » a sur *Rosetta*, tant au niveau du processus créatif que de l'esthétique même du film. Dès l'étape de l'écriture du scénario, Jean-Pierre et Luc Dardenne échangent autour de leur projet, élaborent et construisent ensemble l'intrigue et les personnages. Les deux frères s'engagent dans une dynamique dans laquelle l'échange de points de vue est privilégié. Ce regard double et complice empêche, dans une certaine mesure, que l'acte créatif ne soit orienté dans une direction unique, générée par un point de vue dominant. La préservation de l'ambivalence du personnage de Rosetta se trouve sans doute facilitée par ce double regard qui est porté sur elle. En outre, celui-ci permet d'enrichir les propositions qui sont faites pendant l'écriture du scénario et le tournage, ouvrant de nouveaux possibles au film. Lors de l'étape du tournage, chacun des deux frères s'attelle à une tâche précise : l'un au son, l'autre à l'image, derrière le moniteur vidéo. Le croisement de leurs points de vue déterminera si la prise est bonne ou non. Même si les autres membres de l'équipe peuvent apporter leurs contributions dans l'élaboration du film en termes d'idées, seuls les deux frères collaborent ensemble pendant toutes les étapes de la réalisation. Chacun d'eux précise d'ailleurs qu'il ne ferait sans doute pas de cinéma sans son frère, soulignant par là que leur créativité se nourrit de cet échange fraternel. Si leurs films questionnent le rapport entre les individus (au sein d'une même famille comme dans *La Promesse* ou *L'Enfant*, ou à travers l'établissement de liens affectifs entre deux inconnus comme dans *Le Gamin au vélo* ou *Rosetta*), nul doute que ce questionnement puise dans la collaboration intime des deux frères.

Par ailleurs, l'économie de moyens financiers qui caractérise la réalisation du film⁴⁸ entre en résonance avec les difficultés économiques que rencontre Rosetta. Or, les Dardenne attachent une importance non négligeable aux similitudes qui peuvent exister entre les conditions de tournage et les conditions de vie des personnages du film (voir l'exemple de l'exiguïté de la caravane).

Enfin, la tension à l'œuvre lors du tournage est en partie générée par cette économie de

⁴⁸ Comme *Le Fils* et *L'Enfant*, *Rosetta* a été tourné en 16mm, pellicule au coût plus réduit que celle en 35mm. D'autres facteurs, d'ordre esthétique, ont pu contribuer à ce choix.

moyens. En effet, elle impose des contraintes qui impliquent elles-mêmes une concentration extrême :

Cette économie de moyens, on l'a cherchée car on en a besoin. On s'appuie sur elle. On n'a pas de découpage précis au moment du tournage, mais on se donne à l'avance beaucoup de contraintes. C'est même l'essentiel de notre méthode de travail. Un exemple, c'est le tournage dans la caravane très exiguë, avec ses quatre murs inamovibles et son éclairage qui ne devait pas déterminer la mise en scène. La contrainte a transformé l'équipe en ballet... Filmer dans des lieux bruyants est une autre contrainte, car on cherche à rajouter le moins possible de sons au mixage. Tout cela oblige à une concentration extrême⁴⁹.

La contrainte est ainsi au centre de leur pratique artistique, en ce qu'elle est génératrice d'idées de mise en scène. Elle fonctionne comme un cadre au sein duquel peut se déployer la créativité des réalisateurs. On retrouve ainsi la conception de la contrainte libératrice, conception également présente dans d'autres arts (telle que la littérature avec l'OULIPO pour ne citer qu'un exemple contemporain). Ainsi, les conditions humaines, financières et matérielles du tournage servent l'esthétique des films des Dardenne.

b. Prises de risques et corps en situation

Les ressemblances entre les conditions de tournage et les situations vécues par les personnages du film se manifestent notamment au niveau des prises de risques physiques exigées des acteurs. L'un des objectifs visés semble être d'accentuer l'effet de réalité du film. En plaçant les acteurs dans une situation comparable à celle du personnage, un gain de réalité peut en effet être ajouté à la scène. Plusieurs exemples sont illustratifs : dans les scènes où Rosetta, puis Riquet tombent dans la rivière glacée, aucun des deux acteurs ne portait de combinaison et un médecin était présent sur le tournage afin d'intervenir en cas d'hypothermie ; dans la séquence initiale du film dans laquelle Rosetta se débat contre les policiers, des acteurs ont été physiquement atteints (entorse, maux divers...) par la violence des coups portés par Émilie Dequenne. L'acte représentatif conserve ainsi une part d'imprévu dans la mesure où certains de ses aspects peuvent échapper au contrôle des acteurs et à celui de l'équipe de réalisation.

Par ailleurs, l'authenticité de l'image passe, chez les frères Dardenne, par une expérience

⁴⁹DARDENNE, Jean-Pierre dans l'entretien cité.

corporelle réelle vécue par les acteurs. Ainsi, dans les scènes de braconnage, le froid qui a gagné les mains de l'actrice fait apparaître des rougeurs. Ces rougeurs relèvent d'une vérité du corps de l'actrice et non de l'artifice du maquillage. Au niveau du son, on constate une même exigence de la part des réalisateurs : dans les scènes où Rosetta est essoufflée, pour que le bruit de sa respiration soit authentique, Emilie Dequenne devait courir avant de tourner la scène. Les Dardenne tentent au maximum de ne pas « tricher » lors du tournage avec les corps des acteurs. Ainsi, Rosetta a dû boire une dizaine de bières lors des prises successives pour la scène chez Riquet. Il eut été facile de remplir les bouteilles d'eau. Mais les frères Dardenne tiennent à ce qu'il y ait une certaine convergence entre les situations vécues par les acteurs sur le plateau et celles vécues par les personnages, gage d'une authenticité lors de la prise. Cette convergence favorise l'émergence d'une tension lors du tournage puisque les acteurs participent véritablement à l'action, parfois en prenant des risques réels. Cette tension transparaît à l'image, comme le suggère le directeur de la photographie du film, Alain Marcoen: « L'épreuve du tournage se retrouve dans le film »⁵⁰.

c. Un tournage respectant la chronologie du récit

Le tournage de *Rosetta* s'est déroulé en respectant l'ordre chronologique des scènes du film. Ce choix des réalisateurs a deux principales conséquences.

Tout d'abord, les situations de jeu fonctionnent alors pour les acteurs comme des empreintes, des impressions qui s'accumulent au fil du tournage. La mémoire de leur corps garde aussi les traces des scènes précédentes. Filmer dans la continuité permettrait donc à l'acteur de porter en lui la tension du film et d'évoluer parallèlement au personnage qu'il interprète.

Par ailleurs, ce choix implique de conserver les décors jusqu'à la fin du tournage. En effet, un même lieu peut revenir plusieurs fois dans le film et donc nécessiter de tourner sur plusieurs jours non consécutifs. Conserver les décors soulage donc les réalisateurs d'une part de stress lié à une insatisfaction possible d'une scène visionnée pendant les rushes : la scène pourra être retournée puisque éclairage et installation des décors sont conservés.

Une organisation matérielle consistant à tourner consécutivement toutes les scènes d'un même lieu est donc délaissée au profit d'une plus grande liberté d'ordre créatrice.

⁵⁰ MARCOEN, Alain, dans un entretien réalisé par Laurent Rigoulet publié dans *le Monde* du mercredi 29 septembre 1999.

3 . VÉRITÉ DE L'ACTEUR ET VÉRITÉ DU PERSONNAGE

a. Le choix d'une actrice non-professionnelle

Le choix d'acteurs non professionnels n'est pas nouveau dans l'histoire du cinéma (pour ne citer qu'un exemple, certains néoréalistes, comme De Sica, ont fait ce choix). Bazin va même jusqu'à parler de l'adéquation nécessaire entre les acteurs non professionnels et les personnages qu'ils interprètent (conformité physique ou biographique⁵¹). Certains réalisateurs, comme Jacques Doillon, font appel à des acteurs non professionnels qui partagent des points communs au niveau de leur vécu avec les personnages qu'ils interprètent. Ainsi, l'actrice principale de *Petits frères* (1999) de Jacques Doillon, Stéphanie Touly, avait un parcours de vie ressemblant à celui de son personnage. De même, le jeune adolescent, Thomas Turgoose, interprétant Shaun, le jeune skinhead dans le film *This is England* de Shane Meadows (2006) a connu la délinquance, comme le personnage qu'il interprète.

Néanmoins, pour les frères Dardenne, il s'agit moins de recruter une actrice potentielle qui jouerait son propre rôle en interprétant Rosetta, que d'identifier une personne qui soit à la fois nouvelle aux yeux du public et qui offre une certaine compatibilité « naturelle » avec le personnage. Les réalisateurs belges choisissent Emilie Dequenne, débutante, pour, selon Luc Dardenne, « éviter de faire écran entre le public et le film ». En effet, une actrice connue aurait apporté, avec son image et sa voix, le souvenir de ses anciens rôles. C'est une des craintes que les deux frères ont eu concernant l'acteur Olivier Gourmet. Avant de jouer dans *Rosetta*, celui-ci avait en effet interprété le rôle d'un artisan dans *La Promesse*. Crainte qui se révéla injustifiée par la suite, selon les Dardenne. En revanche, Emilie Dequenne n'avait jamais tourné avant *Rosetta*. Le film constitue donc pour le spectateur (et pour les réalisateurs) à la fois une découverte et une exploration du personnage de Rosetta, et l'apparition d'un

⁵¹BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma ?* « Chapitre XX. Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération ». p. 257. Chapitre publié dans la revue *Esprit*, janvier 1948.

visage, d'une voix et d'un corps nouveaux au cinéma.

La prise en compte de l'actrice en tant qu'individu à part entière avec son caractère propre, son corps, est essentielle pour les deux frères comme le suggère Luc Dardenne : « On cherchait une personne, pas un personnage.⁵² Il poursuit : « Il fallait qu'elle soit vraiment là. Qu'on ne puisse pas passer à travers ». L'actrice doit donc avoir une présence qui corresponde au personnage obstiné contre lequel vient buter le regard du spectateur. De plus, un trait de caractère essentiel qu'Émilie Dequenne partage avec Rosetta concerne sa méfiance à l'égard d'autrui. Selon Jean-Pierre Dardenne, Émile Dequenne a « quelque chose qui vous propulse et vous décale. Elle ne se donne pas comme ça. Elle est naturellement méfiante»⁵³.

Le choix d'une actrice débutante est également motivé par la crainte qu'une actrice professionnelle ne se cache derrière la technique ou ne se soumette au désir de plaire, de séduire (le mauvais souvenir du film réalisé trois ans auparavant *Je pense à vous* a laissé ses traces...).

b. Authenticité de l'image et engagement de l'acteur

Les frères Dardenne exigent de la part des acteurs une grande proximité et une forme d'honnêteté vis à vis des personnages qu'ils interprètent. Cette honnêteté inclut un certain rapport au corps comme le souligne l'anecdote du bijou porté par un des acteurs d'un de leurs films. Lors du tournage, cet acteur refusait d'enlever un bijou qu'il portait sous prétexte que celui-ci ne pouvait se voir à l'image. L'un des frères lui répliqua : « le spectateur ne le voit pas mais toi tu le sais ». La conscience d'un signe identitaire non visible à l'image est donc considérée comme un élément pouvant empêcher l'émergence d'une authenticité dans le jeu de l'acteur. Cet élément fonctionnerait en quelque sorte comme une protection, une distance conservée par l'acteur entre lui et son personnage. Or, pour les frères Dardenne, l'interprétation exige de l'acteur un engagement total.

Les frères Dardenne sont vigilants concernant cet engagement de l'acteur. L'un d'eux précise qu'ils sont, lors des répétitions et pendant les prises, « attentifs aux détails mais surtout à ce qu'on ne voit pas »⁵⁴. La recherche d'une authenticité de l'image va donc au-delà ce qui est visible à l'écran pour impliquer également ce qui est invisible mais dont l'acteur a conscience.

⁵²LIMOSIN, Jean-Pierre. *Le Home cinéma des frères Dardenne*. Film. Collection Cinéma, de notre temps. France, 2006, 52'.

⁵³Loc. Cit.

⁵⁴Loc. Cit.

Il est notamment ici question d'une éthique dans le rapport entre l'acteur et le personnage qu'il interprète.

Ce refus du « mensonge » s'applique également dans le rejet de certains artifices concernant des acteurs. Ainsi, pour le film *L'Enfant*, un poupon aurait pu représenter le bébé. Or, sauf pour la scène à mobylette qui aurait pu s'avérer dangereuse pour le nourrisson, dans les autres plans, le bébé était bien réel. Ses mains visibles sont le gage d'une authenticité de l'image, de la présence de la vie. En outre, le jeu des acteurs était fortement modifié lorsqu'ils portaient le nourrisson, gagnant en authenticité. Toutefois, près de quarante bébés étaient présents sur le tournage afin de correspondre aux besoins précis de chaque scène !

c. Jeu intériorisé et automatisme des acteurs

Plutôt que de montrer l'acteur en train de jouer son personnage, et d'extérioriser ce qu'il ressent ou feint de ressentir, les frères Dardenne demandent aux acteurs un jeu intériorisé. Cette intériorisation empêche l'interprétation psychologique systématique du jeu, des actes et des paroles du personnage par le spectateur. Dans leur direction d'acteurs, les deux réalisateurs belges insistent sur la nécessité pour l'acteur de se défaire de toute intention de jeu. « On ne répète que des places et des gestes physiques, jamais une interprétation, une intention. Ce qu'on dit souvent, c'est : “trop” ou “moins”. »⁵⁵ Lorsque l'interprète de Riquet, Fabrizio Rongione, demande aux réalisateurs des conseils de jeu, ceux-ci lui recommandent simplement d'être là, exigeant ainsi une présence totale de l'acteur (nous pouvons entendre ici une concentration qui passe par une conscience aiguë de son corps) mais sans intention particulière à exprimer. Aucune information d'ordre psychologique n'est donnée aux acteurs. C'est sur cette conception du jeu d'acteur qu'insiste Luc Dardenne dans son ouvrage *Au dos de nos images*, « carnet de bord », journal intime, qui éclaire l'œuvre, les choix, les méthodes, les aspirations et les sources d'inspiration des deux frères :

L'acteur n'a pas d'« intériorité » qu'il pourrait vouloir exprimer. Devant la caméra il est là, il se comporte. Lorsqu'il veut faire sortir quelque chose de lui, il est mauvais. La caméra impitoyable a enregistré sa volonté, son jeu pour faire sortir quelque chose.⁵⁶

Les Dardenne partagent la conception de Bresson des « modèles », interprètes au jeu

⁵⁵DARDENNE, Luc, dans l'entretien mené par Nathalie Guérin.

⁵⁶DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, page 106.

paradoxalement dénué de toute intention de jeu, que le réalisateur de *Mouchette* distingue des « acteurs » qui reproduisent un jeu stéréotypé⁵⁷. Pour Bresson, l'acteur doit rejoindre l'involontaire, l'automatisme d'une machine, de la caméra.

Dans le film *Rosetta*, cet automatisme apparent dans les actions et mouvements de l'actrice sert l'élaboration du personnage. En effet, cet automatisme reflète l'implacabilité de la logique qui détermine la conduite de Rosetta: toute son énergie est employée à accomplir les tâches du quotidien (remplir sa gourde, pêcher, vendre des vêtements...) et à chercher un emploi. Rosetta ne prend pas le temps de douter (sauf lorsqu'elle hésite à laisser Riquet se noyer). On ne la voit presque jamais inactive. Dans les quelques plans où elle est immobile (lorsqu'elle mange une gaufre par exemple, ou boit à sa gourde), rien dans son attitude ni dans son regard ne laisse entrevoir une activité cognitive en cours.

L'automatisme recherché dans le jeu des acteurs est favorable à l'émergence d'une impression d'improvisation. Dans *Rosetta*, le rapport particulier entre la caméra et l'actrice accentue cette impression. En effet, la caméra, focalisée sur Rosetta, semble réagir aux déplacements de l'actrice comme si ceux-ci n'étaient pas prévus. Les brusques mouvements d'Émilie Dequenne entraînent souvent des mouvements de caméra similaires pour récupérer l'actrice dans le champ. Lors des scènes de dispute (entre Rosetta et les policiers ou avec sa mère), la caméra semble perdre tout repère visuel et l'image devient floue du fait des mouvements de la caméra, en apparence incontrôlés. Le cadreur de l'équipe de *Rosetta*, Benoît Dervaux, met en avant cette tension entre le cadre et le corps du personnage, principal élément de l'image : « C'est l'action qui détermine le mouvement du cadre[...], comme si le cadre allait chercher l'action plutôt que de la décrire de façon traditionnelle. »⁵⁸ D'où une impression d'improvisation. Or la recherche se fait en répétitions et en cours de prise.

Influencés par leur expérience du théâtre⁵⁹, les Dardenne organisent des répétitions qui durent d'une heure à une heure trente et qui ont lieu chaque matin pendant le tournage de *Rosetta*, sans l'équipe de techniciens. La technique est donc, dans un premier temps, reléguée au second plan. Les images et le rythme du film sont en effet d'abord pensés et élaborés avec les

⁵⁷Se reporter pour plus de détails au célèbre ouvrage de Robert Bresson intitulé *Notes sur le cinématographe* et paru aux éditions Gallimard en 1975. La conception du « corps automate » remonte à une longue tradition (Descartes, Montaigne, y font déjà référence) que Bresson reprend à propos de l'acteur. Au théâtre, cette tradition ainsi que celle des marionnettes, ont influencé certaines mises en scène comme celle de *La classe morte* de T. Kantor dans laquelle les comédiens adoptent une gestuelle qui les assimile à des pantins.

⁵⁸LIMOSIN, Jean-Pierre. *Le Home cinéma des frères Dardenne*. Film. Collection Cinéma, de notre temps. France, 2006, 52'.

⁵⁹Le premier long métrage de fiction des Dardenne était une adaptation d'une pièce de théâtre. De plus, un homme de théâtre avec qui ils ont travaillé, Armand Gatti, a profondément influencé leur travail de metteurs en scène.

acteurs, au cours des répétitions. Lors de ces séances, la méthode employée par les frères Dardenne consiste à faire répéter les gestes aux acteurs jusqu'à ce que ceux-ci n'aient plus conscience qu'ils les exécutent. Ces gestes acquièrent alors un caractère automatique.

C'est donc par les gestes du corps que les frères Dardenne tentent de « casser les manières d'Émilie ». Pour jouer la scène où Rosetta enfle un fil de fer avec un appât dans une bouteille en verre pour attraper des truites, les répétitions ont duré toute une matinée. La rapidité avec laquelle Emilie Dequenne effectue ces gestes donne l'impression d'un automatisme de ces gestes. Le geste de l'acteur est alors conçu comme le métronome de son jeu : « les gestes deviennent leur horloge » déclare Luc Dardenne⁶⁰. Opposant à la volonté et à l'intention de l'acteur un automatisme et une mécanique du geste et du mouvement, les frères Dardenne traquent paradoxalement une spontanéité et une vérité dans l'action.

En effet, quand les frères Dardenne refont une prise, c'est, d'après leurs propres dires, « parce que la vie ne passait pas ».61 Les scènes sont donc recommencées non pour atteindre une perfection technique ou esthétique (sinon du geste, de son « tempo ») mais pour qu'une émotion et une vérité surgissent, aptes à révéler la vie. Or, cette brise de vie peut passer par le geste dans la mesure où la vérité du corps de l'acteur insuffle une vérité au personnage. Le geste effectué de manière automatique apparaîtrait donc dépourvu à l'image d'un sens construit, et garderait toute son opacité, son absence de sens lisible, visible sur l'écran, préservant ainsi à l'image l'ambiguïté de la réalité.

Il n'y a pas de découpage technique précis et figé avant les répétitions. Lors de ces répétitions, les acteurs peuvent faire des propositions, apportant ainsi parfois des idées neuves, nées « sur le terrain » et ouvrant ainsi les possibles du film. Les répétitions constituent donc, dans la démarche créatrice des Dardenne, un espace et un temps pouvant entraîner des modifications du scénario et venant apporter au film une tension et une authenticité nées du travail fourni par les acteurs.

Une fois l'éclairage, les décors et les accessoires mis en place, les acteurs répètent la scène avec les techniciens. Les mouvements du personnage ainsi que ceux de la caméra qui donnent, dans certaines scènes (les scènes de dispute et de lutte par exemple), l'impression d'une confusion et d'une improvisation sont en fait minutieusement calculés lors des répétitions avec les techniciens. Gestes et mouvements ayant été suffisamment répétés de manière à les exécuter de façon automatique sous l'œil de la caméra, la prise peut être tournée.

Les prises sont répétées entre vingt et trente fois jusqu'à obtenir le mouvement essentiel, la

⁶⁰ LIMOSIN, J.P. Loc. Cit.

⁶¹LIMOSIN, J.P. Op. Cit.

tension souhaitée dans la scène. Alors que certains réalisateurs préfèrent limiter le nombre de prises considérant que les acteurs vont ensuite manquer de « naturel », c'est dans la répétition que les réalisateurs de *Rosetta* tentent de déclencher ce quelque chose qui échappe à l'acteur et naît de la combinaison des divers facteurs à l'œuvre sur le plateau.

La place particulière de la caméra par rapport à l'actrice est un des facteurs essentiels. Le fait de porter la caméra à l'épaule permet en effet de se rapprocher plus près de l'acteur et de manière plus spontanée en apparence. Ce dispositif de filmage n'est pas sans avoir un impact sur l'acteur. Dans un entretien réalisé par Laurent Rigoulet dans *Le Monde* du mercredi 29 septembre 1999, le cadreur de *Rosetta*, Benoît Dervaux exprime cette idée d'un rapport dynamique et stimulant entre la caméra et l'actrice: « Je pense très fort que la caméra portée à l'épaule donne une impulsion au comédien. Plus on insiste sur sa présence, plus elle provoque des choses intéressantes. »

d. A la recherche de l'imprévu sur le plateau : un réalisme de captage

Les frères Dardenne partagent avec Bresson, une conception singulière de l'invention qui s'appuie sur l'imprévu, le hasard, la découverte. Et c'est lors du tournage, à partir des acteurs, que peut émerger cet imprévu, ce dont témoigne Fabrizio Rongione, qui interprète le personnage de Riquet :

« Ce qui est assez phénoménal avec les Dardenne, c'est qu'ils te font faire des choses auxquelles tu n'avais absolument pas réfléchi. Au moment du tournage, cela sort naturellement. A force de refaire les scènes, les prises. A un moment, le personnage sort tout seul. »⁶²

Cette conception du tournage comme étape dans la réalisation du film pendant laquelle peut survenir de l'imprévu peut être rapprochée de celle que partagent des réalisateurs comme Ken Loach, John Cassavetes, ou Milos Forman. Néanmoins, dans *Rosetta*, nous avons vu que l'impression d'une improvisation des acteurs relève davantage d'une construction obtenue à travers l'automatisme des gestes, des mouvements, que d'une réalité lors du tournage. Certains réalisateurs, comme Pialat, vont assez loin dans ce qu'on peut appeler le « réalisme de captage ». Au réalisme de reconstitution et de convention, Pialat privilégie en effet, durant le tournage, une méthode qui se fonde sur un rejet de tout jeu d'acteur préconçu. Le réalisateur

⁶²RONGIONE, Fabrizio. Entretien publié sur le site Cinergie.b, N°99, le 1/11/2005.

visé ainsi à éviter les « stéréotypes de jeu ». Il tente au contraire de provoquer durant le tournage des réactions surprenantes, non prévues par le scénario. Il intervient par exemple directement sur le plateau en tant qu'acteur sans que cela n'ait été prévu dans le scénario (voir la scène d'*A nos amours* où Pialat, interprétant le rôle du père, surprend les acteurs en les rejoignant à la table du dîner, pendant la prise, de façon imprévue). Il va également modifier certaines répliques ou en ajouter d'autres, provoquant ainsi une tension chez l'acteur déconcerté et forcé d'improviser. Tension que la caméra enregistre mécaniquement. La réalité du tournage, avec ses imprévus, ses conflits, ses tensions, s'insinue alors dans la nature de la représentation.

Les frères Dardenne ne vont pas aussi loin que Pialat dans cette provocation de l'imprévu. Par exemple, les paroles proférées par Rosetta dans le film correspondent à celles prévues dans le scénario. Néanmoins, ils le recherchent également, comme gage d'une authenticité de la prise. Mais ils privilégient l'automatisme du geste et la répétition comme facteurs déclencheurs de cet imprévu. Le choix de filmer dans des plans longs est propice à cette irruption de l'imprévu car la pression sur l'actrice est d'autant plus forte que la durée du plan est longue. Cet imprévu a à voir avec l'idée de quelque chose de caché, d'invisible. Luc Dardenne précise ainsi : « Pour la caméra, les acteurs sont des révélateurs, pas des constructeurs ». ⁶³ On pourrait en ce sens parler d'un « réalisme de révélation » visé par les Dardenne. Le réalisme de captage intégrerait alors « une sorte de reportage sur la personne des acteurs au sein même [de la] fiction et [de la] mise en scène. ⁶⁴ »

Le caractère unique des éléments saisis, non reproductibles, est ainsi valorisé. Par exemple, le hasard du tournage, coïncidant parfois avec la vérité du personnage, permet de conserver un mouvement ou une chute réelle de l'acteur dans le montage final : lorsque Rosetta glisse et lâche la main de Riquet qui tombe dans l'eau, l'actrice glisse véritablement à ce moment-là. L'artifice de la représentation se trouve alors dépassé par l'irruption de l'imprévu lors du travail représentatif.

⁶³DARDENNE, Luc, *Au Dos de nos images*, page 106.

⁶⁴CUROT, Frank. *Etudes cinématographiques. Styles filmiques. 2 Les réalismes*. Lettres modernes Minard. Paris-Caen 2004. p.152.

B. « TROUER LA SPHÈRE ESTHÉTIQUE : UNE ÉTHIQUE DE L'IMAGE

1. UN REFUS D'ESTHÉTISME

a. L'aspect brut des images

Le film se caractérise par l'aspect brut de ses images. Tout d'abord, les éléments des décors (rues sous la pluie, portes, caravanes, baraque à gaufres...) ainsi que les corps des acteurs ne semblent pas avoir subi de traitement esthétique: l'éclairage aurait pu faire luire les pavés humides ou accentuer les contrastes entre les éléments ; le visage de Rosetta aurait pu être maquillé afin de souligner l'expression de dureté qui s'en dégage ou la colère qu'elle exprime dans les scènes de lutte.

Par ailleurs, l'aspect brut des images repose aussi sur l'absence de composition classique des images. Absence qui accentue l'impression d'improvisation qui se dégage du film. Les frères Dardenne affirment ainsi préférer « se jeter dans la mêlée », selon l'expression employée par Jean-Pierre Dardenne⁶⁵. Bien sûr, nous avons vu précédemment que leurs plans relèvent d'une préparation minutieuse. Néanmoins, les réalisateurs ne cherchent pas à composer l'image selon les principes classiques des lignes de fuite et des quatre points dynamiques dans l'image par exemple. Ainsi, le corps de Rosetta apparaît souvent décadré ; une partie de sa tête est aussi à plusieurs reprises coupée par le cadre ; l'image est maintes fois envahie par le corps, visage ou dos, de la jeune fille. L'absence de composition est provoquée par le mouvement quasi-permanent du cadre, la caméra tentant de suivre Rosetta dans ses mouvements. Le plan semble alors bancal, instable ; l'équilibre du cadre paraît fragile comme si l'image était

⁶⁵Propos extrait du documentaire Je Jean-Pierre Limosin. *Le Home Cinéma des frères Dardenne*.

menacée de disparition à l'instar du personnage de Rosetta, hantée par la crainte d'être exclue de l'espace social, dépossédée d'une visibilité légitime.

Du fait de l'absence de composition, les différents éléments de l'image semblent occuper une même importance. Ce choix stylistique de ne pas souligner certains éléments (par l'artifice ou la composition) a en effet pour conséquence d'aplanir l'image, de niveler les éléments dans le plan, d'en empêcher une lecture construite et unique. Ce choix impose donc au spectateur une lecture plus aléatoire de l'image et préserve, dans l'acte représentatif, l'ambiguïté du réel.

Dans *Rosetta*, c'est le mouvement du corps de la protagoniste qui fonctionne comme le principal aimant du regard du spectateur et qui focalise l'attention de celui-ci. Mais ce mouvement n'est pas non plus esthétisé. Il apparaît souvent brut, non maîtrisé en apparence, comme dans les scènes de lutte où l'image devient floue, signe visible de la violence incontrôlée des gestes de Rosetta. Cette marque stylistique reflète la volonté des réalisateurs : « On a dit au départ on veut filmer à la brosse plutôt qu'au pinceau c'est-à-dire filmer à grands traits sans jamais essayer de faire cinéma. »⁶⁶

Toutefois, le mouvement se décline sous des formes variées dans *Rosetta*. Il peut faire l'objet d'une grande précision comme c'est le cas des plans montrant Rosetta effectuant des gestes précis, minutieux, pour enfiler le ver sur l'hameçon. La caméra met alors en valeur ces gestes en les montrant en gros plan, dans leur durée et leur continuité. Les gestes au travail font aussi l'objet d'une attention particulière : dans la baraque à gaufre, Rosetta enfle son tablier, range l'argent dans la caisse, prépare les gaufres. Le cadre, stable, met en valeur les différentes actions effectuées. Ce n'est alors pas le traitement esthétisé de l'image qui capte l'attention mais la précision du mouvement dans le geste.

Mouvement réel de l'acteur enregistré de façon mécanique par la caméra, il représente peut être la trace la plus authentique de la réalité et de la vie comme le suggère Jean Mitry : « Tandis que les arts classiques se proposent de signifier le mouvement avec de l'immobile, la vie avec du non-vivant, le cinéma, lui, se doit d'exprimer la vie avec la vie elle-même. Il commence là où les autres finissent. »⁶⁷

Cette exigence d'un cinéma proche de la vie est partagée par des réalisateurs contemporains des Dardennes et réunis dans le mouvement appelé Dogma 95. Le style « réaliste » des réalisateurs belges présente certains points communs avec les « vœux de chasteté » définis dans le manifeste du mouvement d'origine danoise. Réunis sous la houlette de Lars Von Trier,

⁶⁶BOUTANG P-A. « La Bataille des Dardennes » Arte France, Metropolis. Entretien Dominique Rabourdin ; Paris, septembre 1996

⁶⁷MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*, tome 1, Les structures, Éditions Universitaires, Paris, 1963, 426 p.

les réalisateurs tenants de ce mouvement prônent un refus d'esthétisme des images (« contre un cinéma cosmétisé » proclament-ils dans leur manifeste), un cinéma en prise directe avec le réel, un dispositif de filmage privilégiant la caméra à l'épaule, la présence d'acteurs non professionnels... Toutefois, le travail de préparation minutieux de certains décors (la caravane) et le choix rigoureux des accessoires contredisent l'un des « commandements » de Dogma95 qui préconise l'absence de modification des décors naturels ou a-filmiques. En outre, les frères Dardenne ne se revendiquent ni du cinéma expérimental ni du cinéma d'avant-garde. L'influence, consciente ou non, des critères stylistiques et éthiques défendus par Dogma95 sur leur cinéma ne peut donc être qu'hypothétique. Le rapprochement révèle néanmoins l'existence contemporaine d'un refus, partagé par un certain nombre de réalisateurs, d'une esthétique normée et figée, telle que la véhicule un certain type de cinéma dominant.

b. Contre la tentation de la plastique des images

L'esthétique du film repose notamment sur la non-exploitation de la plastique des images. Selon les Dardenne, la plastique de l'image ferait office d'écran, d'obstacle à l'expression de la vie dans le film : « Contre l'esthétisme qui nous guette, la plastique, tout ce fourbi artistique qui empêche les rayons de passer »⁶⁸.

Si les frères Dardenne se méfient de la plastique des images, c'est également du fait du pouvoir de fascination qu'elle peut exercer sur le spectateur et qui détache l'image de sa référence au réel. Luc Dardenne exprime cette indifférence éprouvée face à des images esthétisées d'une catastrophe nucléaire : « Dans les médias beaucoup d'images exposant l'horreur d'Hiroshima. Aucune expérience ne vient jusqu'à moi. Trouer la sphère esthétique »⁶⁹. Les images, du fait de leur référence au réel, ont donc une portée morale. Or, la portée éthique d'une image peut être dans un rapport conflictuel avec son paraître esthétique. Le cinéma des Dardenne implique une éthique de l'image qui passe par un refus d'esthétisation des images. Nous sommes donc amenés à nous interroger sur la manière dont se manifeste, dans leurs choix stylistiques, ce processus d'évitement de la posture contemplative du spectateur.

On peut tout d'abord constater que l'absence de musique dans le film (hormis un court passage de musique diégétique), et caractéristique du cinéma des Dardenne, favorise un contact plus

⁶⁸DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images*. p. 63

⁶⁹Loc. Cit. p.53

direct avec l'image. En effet, la musique peut avoir tendance à « enrober » l'image, à l'esthétiser ou à la dramatiser, atténuant ainsi son caractère réaliste.

Le refus d'une image esthétisante chez les Dardenne se manifeste également à travers le choix de conserver des images « réalistes », entendons ici dont le référent au réel reste perceptible, concevable par le spectateur. Ainsi, bien que Rosetta soit souvent filmée en gros plans (visage, jambes, mains, ventre...), son corps reste un corps c'est-à-dire qu'il conserve son référent dans l'esprit du spectateur. Ceci est frappant lorsque l'on constate que le film ne contient aucun très gros plan ni sur des objets, ni sur un œil de Rosetta par exemple, plan qui aurait pu attirer le regard du spectateur davantage sur la matière plastique de l'image, l'œil acquérant alors une dimension abstraite, détachée du corps de Rosetta.

Certaines exceptions à ce refus de mettre en valeur la plastique de l'image peuvent cependant être relevées dans le film. En effet, de rares gros plans exercent une certaine fascination chez le spectateur, provoquée par la plasticité de l'image : le plan du ventre parcouru par le sèche-cheveux. Le lent mouvement circulaire effectué par la main de Rosetta ainsi que la fixité de la caméra laissent au spectateur le temps d'observer l'image, le contraste entre la matière du velours beige du pantalon et la peau pâle et au grain fin du ventre de Rosetta.

Le refus d'exploiter le potentiel plastique de l'image se manifeste par ailleurs à travers les ruptures de rythme dans l'image. Lorsque Rosetta cherche à calfeutrer les interstices de la fenêtre dans la caravane, sa main, cherchant le souffle d'air, glisse le long de la fenêtre, derrière le voile transparent. L'image pourrait être exploitée dans la beauté plastique qu'elle recèle : lumière douce (en apparence naturelle, alors qu'elle a nécessité, dans cet espace exigü, un dispositif d'éclairage complexe), léger tremblement du voile soulevé par le souffle d'air, mouvement lent de la main aux courbes rondes... Mais avant que le spectateur n'ait eu le temps d'adopter une posture admirative devant l'image, la main effectue soudain un mouvement rapide et fouille dans le sac de couleur sombre pour en chercher l'objet trivial qu'est le rouleau de papier toilette, elle en déchire quelques feuilles puis enfonce celles-ci dans l'interstice à l'aide de ciseaux pointus. La rupture de rythme dans le mouvement à l'intérieur de l'image ainsi que la trivialité du nouvel objet apparu mettent donc un terme à l'exploitation esthétisante de l'image.

Le rythme du film se caractérise justement par ces ruptures : par exemple une scène montrant Rosetta mangeant une gaufre, assise et en plan moyen, succède à une scène de lutte filmée de près. La rupture entre les scènes ou entre des plans est générée à la fois par le changement de rythme dans le mouvement (mouvement de la caméra et mouvement du corps de Rosetta dans l'image), et par la variation dans la distance entre la caméra et le personnage. Ces ruptures

gènèrent une tension continue chez le spectateur et maintiennent son attention. Ainsi, l'image échappe à son iconicité, et empêche le spectateur d'adopter une posture contemplative rassurante devant l'image.

c. Rejet de « l'image destin »

La démarche artistique des frères Dardenne s'inscrit dans une volonté de ne pas reproduire des images dont le sens, ou l'effet, leur préexisterait. On peut alors se risquer à y voir un rejet de des images iconiques, entendues au sens d'images reproduites et véhiculées à travers un ensemble de films, familières et donc reconnues par le spectateur. Ce refus de l'image connue s'inscrit dans une démarche critique et éthique :

Contre les images qui n'arrivent plus [...] à briser l'image déjà vue et sue par le spectateur, l'image du visage qui sourit, du visage qui a peur, du visage absorbé, etc. L'unicité de chaque visage n'arrive plus à vaincre les stéréotypes. C'est terrible.⁷⁰

Comment les Dardenne tentent-ils de donner de la puissance au visage de Rosetta? Cela passe notamment par la frustration du désir de voir du spectateur. Rosetta nous apparaît ainsi souvent de dos, suscitant une attente chez le spectateur. Dans la séquence d'ouverture, de longues minutes s'écoulent avant que Rosetta ne se retourne et ne nous montre son visage en colère. L'impassibilité du visage de Rosetta en augmente également l'intensité.

Les Dardenne gardent du film *Je pense à vous* le souvenir d'une expérience déplaisante. Depuis ce film, ils rejettent en particulier le traitement romanesque des décors comme le suggère l'exemple suivant, extrait de *Rosetta*, dans lequel le renouvellement de la puissance des images passe par un détournement d'images connues. Il s'agit de la scène de lutte au sol entre Riquet et Rosetta. La jeune chômeuse vient de surprendre sa mère en train de partager une bouteille d'alcool avec un autre résident du camping. Encore énervée, elle perçoit le son d'une mobylette. Riquet survient. Elle se jette sur lui et ils luttent corps à corps sur une étendue herbeuse. La scène est d'abord filmée en plan moyen, la caméra opère un léger recadrage pour centrer les deux « combattants » dans le cadre, ce mouvement entraînant la disparition de la mobylette dans le champ. Restent donc les deux personnages roulant dans l'herbe en tentant mutuellement de se maîtriser physiquement. Le vent fait trembler les brins

⁷⁰Op. Cit. p. 129.

d'herbes et les pâquerettes, révélant le potentiel sensuel du plan. Il pourrait s'agir d'une scène d'amour passionné. Or, l'action montrée, la lutte, ainsi que l'éclairage terne, froid, contredisent le sens et l'effet contenus dans ce genre d'image au caractère potentiellement bucolique.

Néanmoins, cette contradiction apparente apporte une ambivalence à la scène : de scène de lutte, elle devient symboliquement le reflet du conflit intérieur de Rosetta, du refus de sa féminité et de sa sexualité. Le décalage apparent entre l'action montrée et le cadre naturel propice aux effusions sentimentales perd ainsi de sa force dans le plan suivant. En effet, il s'agit d'un plan serré sur les deux personnages, et qui montre en gros plan leurs jambes qui se croisent, s'entremêlent, puis le visage de Rosetta, laquelle se débat vainement sous le corps plus puissant de Riquet. Rosetta cesse de se débattre lorsque le jeune homme lui annonce qu'une place vient de se libérer. La jeune fille s'immobilise alors et, le souffle court, fixe Riquet du regard.

Sont ainsi revisités les images stéréotypées du conflit entre l'homme, rendu violent par son désir sexuel, et la femme, refoulant son désir, avant de reconnaître la puissance de son adversaire et de s'abandonner à lui. La très belle scène d'abandon de Henriette dans les bras du canotier Henri, le couple étant allongé sous les arbres, dans le film *Une Partie de campagne* (1936) de Renoir, n'en est qu'une des nombreuses illustrations et peut revenir à la mémoire du spectateur. Néanmoins, dans le film des frères Dardenne, l'enjeu dramatique de la scène est finalement rapporté à l'obsession de Rosetta : avoir un travail. La jeune fille cesse de lutter non pas pour s'abandonner dans les bras de Riquet mais parce que l'annonce d'un emploi potentiel ravive en elle son plus cher désir et fonctionne comme une formule magique. A ce stade, Rosetta est encore enfermée dans son obsession d'un travail au détriment de l'émergence d'un désir pour autrui. L'intrigue « sentimentale » est donc délaissée au profit de la quête absolue de Rosetta.

2. UNE FRUSTRATION DE LA PULSION SCOPIQUE DU SPECTATEUR

a. L'image obstruée

Plusieurs caractéristiques esthétiques du film *Rosetta* témoignent d'une remise en question du sens « majeur » qu'est la vue. Ce « trouble de la vue » se manifeste à travers l'obstruction de la visibilité du plan. Le film *Rosetta* contrecarre ainsi le désir de voir du spectateur.

On constate tout d'abord la présence de nombreux « bruits » dans l'image, entendons là des obstacles au sein même de l'image qui empêchent le spectateur de voir distinctement les personnages et la protagoniste en particulier. Ainsi, des éléments de nature variée s'immiscent entre la caméra et le personnage de Rosetta : fumée, objets divers, murs, branches d'arbres, vitres... Un exemple parmi tant d'autres : dans la scène d'apprentissage des tâches pour préparer la pâte à gaufres, la partie gauche du champ (occupant dans certaines images près d'un tiers du champ) est obstruée par un appareil situé devant le pétrin.

Les « bruits » dans l'image fonctionnent comme des freins à la pulsion scopique du spectateur, son besoin de voir le personnage et d'assister « en direct » à l'événement. La caméra ne fait donc pas « la lumière » sur les choses. Elle en souligne au contraire la complexité et pose le regard comme moyen d'accès limité à la réalité. A contrario, le sens de la vue est d'autant plus mobilisé dans certains gros plans de gestes ou de visages, montrés avec précision. Il y a un réel plaisir suscité par le détail du geste et l'acuité visuelle dont rend compte la caméra. C'est à un regard porté sur le détail que nous invite alors la caméra des Dardenne. Le choix de la focale, la même que celle employée par Bresson, est à cet égard significatif. L'objectif employé par les Dardenne permet d'enregistrer le corps et les morceaux du corps d'une façon proche de ce que l'œil voit mais avec une focale un petit peu plus longue que l'œil. La profondeur de champ est proche de notre perception mais la légère nuance induite par cet objectif entraîne un léger décalage qui transforme notre vision de ce qui est montré. Le corps de Rosetta apparaît en quelque sorte plus immédiat pour notre œil, ce qui peut accentuer l'impact visuel de sa présence à l'écran .

Par ailleurs, la présence d'obstacles dans l'image renouvelle, semble-t-il, la dynamique entre le visible et l'invisible à l'intérieur même du cadre. Par exemple, lorsqu'à maintes reprises Rosetta pousse une porte, elle le fait frontalement. Sa sortie du champ visuel ne correspond pas à sa sortie du cadre. Elle est toujours dans le cadre mais derrière l'obstacle (porte, fumée, rideau...) qui nous empêche de la voir. L'attention du spectateur reste donc focalisée sur l'image, au lieu que son imagination soit stimulée par la mobilisation du hors-champ dans lequel les personnages disparaissent généralement (ce qui correspond aux entrées et sorties dans le théâtre classique et délimitent la scène).

L'obstacle peut être immobile et c'est alors le déplacement du corps de Rosetta qui l'abstrait à notre regard (mur, baraque à gaufre...). La disparition du personnage dans le cadre peut aussi être provoquée par la protagoniste elle-même : dans la séquence d'ouverture, Rosetta s'enferme dans les toilettes et policiers et regard du spectateur restent « bloqués » derrière la porte ; dans la caravane, Rosetta, exaspérée par l'insistance de sa mère pour boire une bière,

clôt l'échange en tirant le rideau après avoir asséné : « Tu penses qu'à boire et à baiser! ». Le personnage disparaît soudainement de la vue de la mère et du spectateur tout en restant dans le cadre, derrière le rideau. De façon similaire et programmatique, c'est Rosetta qui ferme successivement plusieurs portes dans la séquence d'ouverture. Personnage en proie à l'angoisse de disparaître au plan social, elle est elle-même à l'origine de sa propre disparition au plan visuel, comme si le regard de la caméra lui renvoyait l'image de sa propre marginalisation à laquelle elle tente d'échapper. Le mouvement quasi-permanent de Rosetta dans le cadre serait ainsi une métaphore de cette fuite en avant, fuite du regard de l'autre qui nous renvoie à la propre conscience de nous-mêmes. Samuel Beckett a mis en scène un enjeu similaire dans son œuvre intitulée *Film*, dans laquelle le personnage tente de fuir la caméra qui finalement correspond à son propre regard. Le cinéma, de par le dispositif filmique qu'il implique, rend compte de manière particulièrement intense, de cette mise en abyme du regard. L'obstruction de la visibilité du plan est également manifeste dans le choix de la place de la caméra et de certains angles de vue. Ceux-ci contribuent parfois à susciter chez le spectateur une impression d'inconfort ce qui l'oblige à rester « vigilant » face à l'image. Par exemple, le personnage est souvent filmé de dos, ce qui constitue un trait stylistique fréquent chez les Dardenne : Olivier Gourmet dans *Le Fils* est ainsi maintes fois filmé de dos. Ce choix stylistique a pour effet d'entretenir une forme de suspens lié à la pulsion scopique du spectateur habitué à ce que le visage du personnage soit visible. Luc Dardenne évoque ainsi : « l'énigme humaine qui se tient dans le noir du dos »⁷¹. Le visage est en effet depuis longtemps considéré comme la partie du corps humain la plus apte à exprimer les émotions. Le cacher revient à préserver une forme de mystère chez le personnage. En outre, l'attention accordée par les frères Dardenne aux autres parties du corps (en particulier la main mais aussi les pieds et le ventre) et à la respiration (manifestation sonore et visuelle des émotions fortes de Rosetta) incite peut-être le spectateur à une autre lecture des émotions.

Enfin, le flou constitue un procédé supplémentaire d'obstruction de la visibilité de l'image. Le flou affecte d'une part l'arrière plan. A maintes reprises, la profondeur de champ est limitée, restreignant l'espace visible. Par exemple, avant que Rosetta ne tombe à l'eau, elle apparaît avec sa mère. Marchant ensemble, leurs têtes sont filmées en amorce tandis que le chemin et le paysage autour sont flous. D'autre part, le flou est parfois provoqué par un mouvement brusque des personnages situés au premier plan (lors des scènes de dispute par exemple). A plusieurs reprises, le mouvement rapide de Rosetta entraîne celui de la caméra, qui fonctionne

⁷¹DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images*. p. 129

presque comme un reflet dans un miroir. L'image devient floue, multiple, révélant l'incapacité de la caméra à faire la mise au point sur une succession de mouvements très rapides ainsi que celle de notre œil à en distinguer les différentes étapes. La caméra, moyen mécanique d'enregistrement des images, révélerait peut-être par le flou les turbulences de la vie.

b. Cadre et hors-champ : des rapports dynamiques

Certains critiques ont considéré que le choix de tourner exclusivement caméra à l'épaule relevait du parti pris formel, suggérant par là que le propos du film, au lieu d'être porté par ce choix stylistique, souffre de son artificialité. On peut au contraire considérer que la puissance de la mise en scène dans *Rosetta* repose en grande partie sur ce choix stylistique qui, nous l'avons évoqué, révèle aussi les enjeux auxquels la protagoniste est confrontée.

La caméra est tenue depuis *La Promesse* par Benoît Dervaux que les journaux belges «Vlan» et «La Meuse» surnomment affectueusement « l'épaule des frères Dardenne» ! Dans *Rosetta* le cadre semble en perte d'équilibre permanent ce qui donne l'impression d'une image fragile et suscite un sentiment d'insécurité dans l'esprit du spectateur. Rosetta apparaît comme menacée de disparition, menace transmise au spectateur. « Le danger potentiel qui guette Rosetta se double de la menace de voir Rosetta s'éclipser en hors champ.⁷² »

Le choix de la caméra à l'épaule contribue en outre à l'effet de réel : les mouvements de la caméra correspondent à ceux d'un homme et non pas à ceux d'une caméra posée sur un pied mécanique. Benoît Dervaux rappelle que le travail caméra à l'épaule est né du « désir de mettre la caméra sur un corps, que le cinéma quitte son socle, que ce soit vivant, et que la vie nous surprenne. »⁷³ Ce choix favoriserait donc la captation du mouvement de la vie, tels que les canadiens Brault et Groulx l'ont expérimentée avec *Les Raquetteurs* en 1958 et l'ont illustrée notamment lors de la scène de danse. Le mouvement dans *Rosetta* a d'ailleurs à voir avec cet art comme le souligne Benoît Dervaux : « On voulait que, formellement, *Rosetta* ressemble à une chorégraphie avec son mouvement perpétuel. Impossible d'obtenir ça si on ne porte pas la caméra à l'épaule »⁷⁴. Le mouvement semble donc être l'élément central sur lequel repose l'esthétique du film des Dardenne et à partir duquel s'élabore le personnage : mouvements de la caméra, associée à sa conscience ; mouvements du corps de Rosetta, que la caméra tente de suivre. Film et personnage fusionnent en quelque sorte en une unité organique.

⁷²Entretien avec Benoît Dervaux. *L'Image, le monde*. Automne 1999. N°1. p.17

⁷³Entretien cit.

⁷⁴Cinergie.be . Le site du Cinéma belge, Webzine N°97, septembre 2005.

Contrairement au cadre qui accueille le personnage et l'action dans les films classiques, ici c'est le mouvement de Rosetta qui impulse celui de la caméra et qui ordonne le cadre. Un rapport conflictuel semble être entretenu entre le cadre et le hors-champ : « Le regard enfoncé, pris, perdu, étouffé, noyé dans la matière. Il cherche à sortir, à créer le trou, le cadre. Rosetta incarne ce mouvement de sortie, cette respiration de noyée ».⁷⁵

Prisonnière de sa conscience, Rosetta est donc prisonnière du cadre. Une force centripète parcourt l'image, le spectateur ne peut s'échapper dans le hors-champ. Il est obligé de rester accroché au personnage tant que celui-ci ne sort pas du cadre, d'où une sensation d'étouffement. Cette sensation est accentuée par la conjonction inhabituelle du plan-séquence et du cadre serré, sans profondeur de champ, à certains moments de la séquence : ainsi dans la séquence finale, le cadre est « bouché » par le corps de la jeune fille portant péniblement la bonbonne de gaz. Le spectateur est contraint d'assister à cette scène douloureuse. En outre, à plusieurs reprises dans le film, le regard de Rosetta porte sur un objet ou une personne situés hors-champ, mais à laquelle le spectateur n'a pas accès ou du moins pas immédiatement : la caméra filme de manière insistante Rosetta, au regard fixe, puis réalise un panoramique pour nous révéler l'objet de son regard. Le film joue donc sur l'attente du spectateur et le frustrer dans son désir de voir.

Un plan est particulièrement saisissant à cet égard : au camping, avant de gratter la terre pour en retirer un ver, Rosetta effectue un demi-tour sur elle-même et semble fixer un point d'horizon en hors-champ. La caméra se rapproche de la jeune fille jusqu'à filmer son visage en gros plan. Le plan est saisissant : l'intensité du regard de Rosetta vers une menace potentielle semble nous communiquer cette impression d'un danger imminent mais qui reste invisible. Cette impression, nous semble-t-il, est également provoquée par le mouvement effectué par la caméra, mouvement qui combine un travelling avant puis latéral autour de Rosetta. Ce mouvement, marqué par une surprenante fluidité, fait presque se croiser notre regard avec celui de la protagoniste. Le danger semble donc lié à cet effleurement, évité de justesse, des deux regards. La fascination que peut provoquer ce plan vient peut-être de ce que la limite entre l'écran et le spectateur a presque été franchie : alors qu'un regard caméra fonctionne comme un révélateur du dispositif filmique et en quelque sorte annihile le réalisme de l'image, ici, la tension réside peut-être dans le décalage ténu qui est préservé entre l'espace du film et celui de sa réception. La menace viendrait ainsi du regard de l'autre, provenant du hors-champ mais aussi du spectateur. Celui-ci est alors incité à avoir une pensée réflexive sur son

⁷⁵DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images*. p.97.

propre regard.

Par ailleurs, plusieurs plans suggèrent l'aveuglement de Rosetta concernant ce qui l'entoure et qui constitue, pour le spectateur, le hors-champ. Lorsque, après avoir été remerciée à la fin de sa période d'essai, Rosetta mange une gaufre et boit à sa bouteille, son regard semble vide comme si elle était concentrée sur ses sensations liées à l'ingurgitation de nourriture. Le monde qui l'entourne semble alors disparaître pour elle. Dans le bus, elle donne à nouveau cette impression de ne pas voir ce qui l'entoure lorsqu'elle se mouche. Plusieurs plans du film la montrent les yeux baissés, voire les paupières closes (par exemple, dans la caravane, concentrée sur sa douleur au ventre, le regard fixe de Rosetta ne porte pas sur un élément en particulier). L'image est donc enfermée et travaillée à l'intérieur d'elle-même, comme s'il s'agissait d'y rendre visible la tension intérieure invisible du personnage.

Ces considérations ne sont pas en contradiction avec le fait que Rosetta, à plusieurs reprises, épie. L'objet de son regard est alors généralement visible dans le plan: à travers les interstices entre les pans de la porte en bois, nous voyons, avec Rosetta en amorce, le bus qui s'éloigne ; lorsqu'elle épie Riquet dans la baraque à gaufre, on aperçoit celui-ci à l'arrière plan ; le patron est lui aussi visible lorsqu'à deux reprises Rosetta l'observe au travail.

Le son joue également un rôle important pour faire exister le hors-champ dans l'esprit du spectateur. Il est généralement perçu par la jeune fille comme une menace (voir supra). Elle ne peut en quelque sorte échapper à l'intrusion de ce son dans l'espace qu'elle occupe. Sur le quai lorsqu'elle braconne, Rosetta perçoit le bruit de la mobylette qu'elle soupçonne être celle du gardien du camping et commence à fuir avant de se rendre compte qu'il s'agit en fait Riquet. L'intrusion de Roquet dans la vie (la vue) de Rosetta se fait ainsi d'abord par le biais du son de sa mobylette. Tout d'abord au camping où il lui rend visite pour lui annoncer qu'un poste se libère chez son patron, puis, en ville, après la trahison de Rosetta. Le son du moteur semble alors provenir de différents points à la gare des bus. La jeune fille tourne sur elle-même, comme menacée de toutes parts. Une course-poursuite désordonnée s'engage : Rosetta monte puis descend les marches, passe dans un tunnel, remonte des escaliers...ne trouvant pas d'abri à cette agression sonore, qui n'est pas sans rappeler la célèbre scène dans le champ du film d'Hitchcock, *La Mort aux Trousses*.

3. LE CINÉMA COMME EXPÉRIENCE

a. Une expérience sensorielle

Le cinéma des Dardenne mobilise la réflexion du spectateur. Pour tenter de comprendre le personnage et les enjeux du film, une participation cognitive du spectateur est exigée. Néanmoins, ce n'est pas un cinéma exclusivement « intellectuel ». Les émotions du spectateur sont également suscitées, mais dans des moments rares et rapidement interrompus, les Dardenne répugnant à laisser le spectateur se « complaire » ou s'apitoyer sur le sort du personnage. Ce qui domine, c'est davantage une mise en tension du spectateur. Luc Dardenne cite ainsi Johan Van Der Keulen : « le cinéma n'est pas un langage, mais un état »⁷⁶. Il s'agirait donc, pour les Dardenne, non pas de donner à comprendre un discours (moral, idéologique), mais de traduire et de transmettre un état, celui du personnage afin, peut-être, de réveiller chez le spectateur quelque chose d'enfoui, une part d'humanité méconnue. Ainsi, le film *Rosetta* pourrait constituer une forme d'expérience pour le spectateur.

Cette conception du film comme « expérience » se justifie notamment par « l'impression d'immédiateté » que peut éprouver le spectateur face à l'écran. Ce rapport est entretenu par de multiples facteurs que nous avons évoqués : aspect brut des images ; type de filmage ; ambivalence du personnage ; émancipation de la protagoniste par rapport à l'emprise du récit... Le spectateur est projeté dans le présent de Rosetta en situation. Temps du réel et temps du récit semblent se confondre dans les longs plans et les plans séquence. La précision de certains gestes filmés avec attention communique au spectateur la perception de leur durée, apportant une forme de densité à la réalité représentée. Jean-Pierre Dardenne met en avant l'absence de médiation entre le spectateur et Rosetta, rapport d'immédiateté recherché dans un souci d'accéder au réel. L'emploi du terme « personne » au lieu de « personnage » traduit cette volonté de faire émerger le réel dans l'acte représentatif :

On a essayé de filmer une personne. Et que cette personne soit l'interlocutrice du

⁷⁶DARDENNE Luc, *Au Dos de nos images*. p.11

spectateur c'est-à-dire qu'il n'y ait pas des médiations entre le regard de celui qui est dans la salle obscur, devant l'écran, et le personnage, qui est sur l'écran...[Et qu'ils soient dans une] relation quasi physique⁷⁷.

La « relation quasi-physique » que les Dardenne visent à instaurer entre le personnage et le spectateur témoigne de leur conviction que l'efficacité du propos d'un film passe par une expérience non seulement intellectuelle mais également sensorielle, ce que souligne également Étienne Souriau en ces termes : « l'art a un côté matériel et sensible (c'est-à-dire capable d'être perçu par les sens) qui ne doit pas être sous-estimé »⁷⁸. L'expérience esthétique est donc vécue, entre autres, par le biais des sens. Le film des frères Dardenne peut en effet être appréhendé comme offrant une expérience perceptive au spectateur. La distance inhabituelle entre le personnage et la caméra et la focalisation de celle-ci sur Rosetta avec le mouvement quasi-permanent que ce choix de filmage entraîne, plongent le spectateur dans un état d'inconfort physique, de malaise. Notre corps y joue en quelque sorte le rôle de « metteur en scène de [notre] perception »⁷⁹. L'échec de la raison toute puissante comme accès au personnage et le caractère brut, immédiat des images et de notre rapport à l'écran favorisent une exacerbation de nos sens qui n'est pas sans rappeler l'animalité de Rosetta, son retour à un état primitif, de survie, dans son rapport aux éléments. D'autres indices dessinent la figure primitive d'un être bloqué dans un état de développement en-deça de la conscience : la présence récurrente de l'eau, (retour à l'enfance, au liquide amniotique⁸⁰), la difficulté pour Rosetta d'accepter et d'assumer sa féminité et son désir, l'usage limité que Rosetta fait de la parole (qui peut renvoyer à l'infans au sens lacanien). Le film des frères Dardenne nous placerait donc par moments dans un certain état de perception que l'on pourrait, au risque d'exagérer un peu, qualifier de « primitif ».

Pour Merleau-Ponty, le sens de la vue et celui du toucher sont primordiaux dans l'acte perceptif de la réalité. Le visible et le tangible sont, pour l'auteur de la *Phénoménologie de la perception*, les conditions *sine qua non* de l'existence d'un objet dans le monde. Or, la place dévolue au corps (souvent morcelé), aux gestes (filmés en gros plans) et au mouvement dans le film provoque une fascination du regard apte à mobiliser aussi le sens du toucher, si l'on reprend la conception deleuzienne de « l'haptif⁸¹ » (le toucher par l'œil). Deleuze définit cette

⁷⁷Jean-pierre Dardenne dans l'entretien de BOUTANG, Pierre-André. « La Bataille des Dardenne ».

⁷⁸SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, 1990. P.1285.

⁷⁹MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible* suivi de notes de travail, Éditions Gallimard, 1964, p 24.

⁸⁰« L'eau [est] le liquide amniotique. Dans d'innombrables rêves, le rapport parents-enfant est représenté par l'acte de tirer hors de l'eau et de sauver de l'eau. » FREUD Sigmund, *L'Homme. Moïse et la Religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986. p.69.

⁸¹DELEUZE Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.614.

notion par opposition à la perception purement optique et explique que « *haptique* est un meilleur mot que *tactile* puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique »⁸². *Rosetta* offrirait ainsi une expérience perceptive d'une certaine « réalité ».

b. L'expérience de l'instabilité

Nous avons vu *supra* que le spectateur est plongé dans un état d'incertitude face au déroulement de l'histoire et au personnage de Rosetta. Cette incertitude peut être considérée comme une forme d'expérience de l'instabilité du monde dans la mesure où elle met en crise le rapport du spectateur au réel. Cette crise permettrait de rendre compte du caractère aléatoire de la vie. Cet état d'instabilité dans lequel le spectateur est placé est notamment généré par l'alternance de moments de tension et d'apaisement dans le film. En effet, les changements de rythme, d'ambiance sont nombreux dans *Rosetta*. Par exemple, lorsque Rosetta incite sa mère en larmes à faire sa cure et fait preuve de pitié vis à vis d'elle (elle lui parle doucement, propose de lui acheter une machine à coudre), sa mère tente de s'échapper et précipite sa fille dans l'étang avant de s'enfuir en courant. De plus, le silence succède au bruit: le bruit de la mobylette sur laquelle Riquet et Rosetta sont assis est remplacé sans transition par le silence pesant montrant en gros plan le visage aux traits durs de Rosetta qui vient d'apprendre qu'elle est licenciée. Des images marquées par la stabilité alternent avec des images instables : les mouvements désordonnés de la caméra et du personnage dans la séquence d'ouverture précèdent le plan fixe de Rosetta assise à la gare des bus. Ainsi, tant au niveau du scénario qu'au niveau du montage des images et des sons, le film rend compte d'une vision d'une réalité fuyante, instable, sur laquelle la volonté de l'individu n'a que peu de prises. La capacité de résistance de Rosetta est sans cesse mise à l'épreuve dans de nouvelles situations imprévues. Plus que « preuve » du réel, le film devient, pour le spectateur, expérience et épreuve de ce monde.

c. L'expérience de l'exclusion

L'expérience vécue par le spectateur de Rosetta a à voir avec l'exclusion dont Rosetta se sent

⁸²Loc. Cit.

menacée. Dans le film, c'est à travers le dispositif filmique original que cette expérience de l'exclusion est partagée. Un parallèle avec le dispositif mis en place dans le film de Robert Montgomery, *La Dame du lac* (1949) s'avère éclairant.

Dans son ouvrage intitulé *L'épreuve du réel à l'écran*, François Niney s'interroge sur l'échec du dispositif original du film *La Dame du lac*. Ce film est entièrement filmé en caméra subjective, la caméra jouant le rôle du détective dont on ne voit la tête que lorsqu'il passe devant un miroir. L'auteur considère que le choix d'effacer le personnage principal « par qui le regard arrive »⁸³ entraîne une restriction de l'espace et de la liberté de mouvement du spectateur. Celui-ci se voit en effet limité à la position occupée par le protagoniste et à son unique point de vue. A la longue, l'identification à la caméra s'avère trop contraignante pour le spectateur. Selon le critique, seul l'espace objectivé en champ contre-champ pourrait offrir la liberté de mouvement à laquelle aspire le spectateur de cinéma.

Cette analyse nous intéresse dans la mesure où, dans *Rosetta*, le dispositif filmique mis en place dans *La Dame du lac* est inversé. Au lieu d'effacer le personnage « par qui le regard arrive », les Dardennes nous montrent sans cesse Rosetta, en amorce ou en semi-subjectif. Le spectateur est donc sans cesse confronté au personnage observant, regardant autour de lui sans avoir néanmoins accès au hors champ. Ce dispositif, comme le constate François Niney, permet de faire éprouver au spectateur le sentiment d'enfermement et d'exclusion qui obsède Rosetta : «Le dispositif fonctionne par ce forçage paradoxal du spectateur : le partage de l'exclusion à travers ce regard exclusif »⁸⁴. Le dernier plan du film montrerait les limites de ce dispositif. En effet, le film se termine par un arrêt sur image montrant le visage de Rosetta de trois quart, se tournant vers Riquet situé hors champ, et le regardant fixement. Pour la première fois, la jeune fille accepte et soutient le regard de Riquet. Ce plan en appelle donc un autre, le contre-champ, qui permettrait ainsi au spectateur de s'extraire du point de vue unique de Rosetta pour accéder à des points de vue alternés. Le spectateur recouvrerait ainsi l'illusion de sa liberté de mouvement et de points de vue. Le dernier plan porte en lui la promesse de cette liberté, signe d'une ouverture de Rosetta à l'altérité.

Nous avons constaté que, dans *Rosetta*, la caméra peut être associée à la conscience du personnage principal, en ce qu'elle correspond à la manifestation de son obstination, de son enfermement et de ses craintes de disparition. Du fait du dispositif cinématographique lui-même, le spectateur a accès à cette conscience qui « fait images ». Le « partage de l'exclusion

⁸³NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. 2ème édition. Arts et cinéma. De Boeck Université. Bruxelles, 2002. -347p. p. 216

⁸⁴Op. Cit. p.216.

à travers ce regard exclusif »(loc. cit) témoigne donc de la capacité du cinéma à transformer une conscience individuelle en une conscience collective, comme le souligne Balazs :

C'est là une nouvelle forme de connaissance de soi. En se filmant ces hommes réfléchissent. Réfléchir : d'interne qu'il était, le processus est devenu externe. Ce regard jusqu'au bout dirigé sur soi se trouve fixé mécaniquement. Le film du contrôle sur soi, qu'autrefois la conscience faisait défiler à l'intérieur du cerveau, se trouve enchaîné sur la bobine d'un appareil et la conscience qui, en une scission interne, ne pouvait jusqu'à présent se refléter que pour elle-même, donne cette fonction à une machine qui fixe l'image réfléchie, désormais visible pour d'autres également. Si bien que de subjective qu'elle était, la conscience devient sociale. 85

Et là réside probablement l'engagement politique des Dardenne et le pouvoir d'émancipation de leur cinéma.

d. L'art pour ne pas tuer ?

Le rapport de Rosetta aux autres implique un investissement affectif que le film exige aussi du spectateur : « Provoquer chez le spectateur l'expérience de la souffrance pour autrui, de la souffrance à la vue de la souffrance d'autrui, c'est une manière pour l'art de reconstruire de l'expérience humaine ». ⁸⁶L'identification émotionnelle, même éprouvée dans des moments brefs, est ainsi présentée comme un moyen de découverte chez le spectateur d'une part de son humanité. Le rapport entre la réalité et sa représentation au cinéma résiderait dans ce potentiel du cinéma à raviver chez le spectateur sa capacité à éprouver de l'empathie pour autrui. Les conséquences d'une telle expérience auraient une portée morale, éthique : « Regarder l'écran, le tableau, la scène, la sculpture, la page, écouter le chant, la musique, ce serait : ne pas tuer.⁸⁷ » L'art aurait donc le pouvoir de juguler une forme de violence primitive contenue chez tout spectateur, une pulsion de meurtre. Le cinéma opérerait une forme de catharsis chez le spectateur :

Que nos images ne soient pas un destin. Qu'elles arrachent les volets de la chambre mortuaire où nous étouffons. Qu'elles ne tombent pas dans la caricature qui enferme les personnages dans une ressemblance à eux-mêmes qui empêche d'accéder à eux. Qu'elles ne diffusent pas de puissance plastique. Qu'elles soient malmenées, abîmées, déchirées par ce qui ne se montre pas. Qu'elles ne se regardent pas. Des yeux levés vers l'écran monte une

⁸⁵BALAZS. *Conscience filmante*, 1925, texte traduit dans *Admiranda* n°10, Le génie documentaire, Aix-en-Provence, 1995. Cité par Ninez F. p. 29

⁸⁶DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images*. p. 89.

⁸⁷Loc. Cit. p. 42.

violente prière : « Délivrez-nous du mal. 88

La dernière scène du film est à cet égard illustrative. Dans ce long plan-séquence, l'émotion du spectateur peut se déployer sans interruption: la volonté de Rosetta de se suicider, le contraste entre sa faiblesse physique, son apparente fragilité, et le son agressif de la mobylette, sa chute et ses sanglots...concourent à susciter une forte empathie chez le spectateur. On est alors d'autant plus sensible à la réaction de Riquet, l'ami trahi, et à la portée morale de sa main tendue vers la jeune fille. Lorsque Rosetta s'écroule sur la bonbonne de gaz, ne parvenant pas à mener à terme son « chemin de croix », la main tendue de Riquet apparaît en effet comme le signe d'une rédemption rendue possible grâce à la compassion dont il fait preuve et au pardon qu'il accorde à Rosetta. Cette scène finale n'est pas sans évoquer le roman *Crime et châtiment* de Dostoïevski à la fin duquel la jeune femme tente de sauver l'âme de l'assassin de la vieille dame, criminel hanté par le sentiment de culpabilité. On pense aussi à *Pickpocket* de Bresson où le protagoniste éclate en sanglots, comme Rosetta, lors de la visite en prison de la femme qui l'aime. Ces sanglots des deux protagonistes apparaissent comme le signe de leur prise de conscience respective de la portée morale de leurs actes et de leur sentiment de culpabilité. La dimension religieuse n'est néanmoins pas perceptible dans *Rosetta*. C'est davantage la dimension spirituelle mais laïque de la question de la rédemption qui est mise en avant. Le dernier plan du film montre le visage de Rosetta en pleurs regardant Riquet situé en hors-champ. La rédemption serait affaire humaine, et non divine. La fin du film témoigne donc d'une nécessaire solidarité entre les êtres.

Dans le court métrage réalisé par les Dardenne pour les soixante ans du festival de Cannes et intitulé « Dans l'obscurité », cette idée d'une capacité de l'art à rapprocher les individus est vivement suggérée. Le plan s'ouvre sur des mains dans un lieu obscur qu'on devine peu à peu être une salle de cinéma. Les mains sont celles d'un jeune voleur dont la dextérité est montrée avec insistance lorsqu'il tente d'ouvrir le sac à main d'une jeune spectatrice, interprétée par Emilie Dequenne. Plan hommage à Bresson et à son film *Pickpocket*. En fond sonore, on entend un extrait d'un autre film de Bresson, *Au hasard, Balthazar*. La spectatrice de ce film est profondément émue, des larmes coulant abondamment sur son visage. Lorsque sa main rencontre par accident celle du jeune voleur, au lieu de paraître surprise et en colère, la jeune femme attire la main du voleur vers elle et la pose contre sa joue, comme absente à la situation concrète dans laquelle elle se trouve, restant captivée par le film. La surprise du

⁸⁸DARDENNE, Luc. *Au Dos de nos images*. p.13

spectateur fait écho à celle du voleur, qui n'ose retirer sa main. Il y a de l'irrationnel dans ce plan où se confondent réel et imaginaire. En cela, ce court métrage reflète le fort pouvoir hypnotique, « extatique »(hors de soi, hors de la réalité), du cinéma. Mais la main qui console n'est pas anodine, de même que les films de Bresson cités. La main, par ce qu'elle communique à celle ou celui qui s'en empare (main du voleur qui console involontairement, main rédemptrice de la spectatrice pour le voleur ?) ne deviendrait-elle pas le signe d'une possible réconciliation, d'une fraternité entre les Hommes ?

CONCLUSION

Le film *Rosetta* des frères Dardenne renouvelle les rapports entre le personnage et l'intrigue. En évitant la construction narrative reposant sur une logique causale traditionnelle, le film libère le personnage et le spectateur de la croyance en un sens prétendument « naturel » et immanent au monde. Le spectateur ne sait pas où va le mener le personnage de Rosetta. Aux prises avec le réel, la jeune fille n'y trouve pas non plus le sens qu'elle y cherche, une logique qui reconnaîtrait ses efforts, sa volonté, sa persévérance. Elle suit une sorte d'instinct qui la soutient dans sa lutte et sa quête acharnée pour un travail. C'est en reniant une partie de son humanité, en hésitant à se faire criminelle et en trahissant son seul ami, que Rosetta semble pouvoir atteindre l'objet de sa quête. Mais alors, celle-ci perd tout son sens. S'étant exclue de l'humanité au prix d'une insertion dans la société régie par des impératifs économiques qui transforment les individus en concurrents, Rosetta s'effondre.

Pourtant, c'est avec acharnement, ou plutôt aveuglement, que Rosetta avait construit une forteresse en elle. Enfermée dans son obsession, fermée à autrui, elle en avait perdu la conscience de ses actes, la conscience morale. Figure de cette conscience, c'est « l'œil » de la caméra qui révèle la crise du personnage, en proie à des conflits intérieurs déclenchés par les contradictions entre les impératifs de la société et son humanité. Les frères Dardenne proposent ainsi l'exploration d'une « situation limite », illustration d'un dénouement moral extrême. Mode d'exploration d'un personnage en situation, la caméra montre, ne raconte pas, ne juge pas.

Conçue comme une quête de l'humain, la démarche créatrice des Dardenne s'inscrit dans un

double réalisme : à la fois un réalisme de reconstitution (fiction élaborée dans un scénario ; contrôle minutieux des artifices ; répétitions avec les acteurs ; prises multiples...) et un réalisme de captage (spontanéité recherchée dans l'automatisme des acteurs ; prises de risque et corps en situations ; vérité du geste et du mouvement...). Ce réalisme de captage vise à intégrer le réel, son mystère et son imprévisibilité dans l'acte représentatif.

Le réalisme de la composition chez les Dardenne substitue donc, au schématisme d'une construction dramatique et signifiante conventionnelle, à l'emphase obtenue par des procédés rhétoriques, à l'artificialité du jeu standardisé des acteurs et aux stéréotypes des personnages et des situations, l'impression d'une improvisation, l'énergie du mouvement, la durée de l'observation de moments partiels et autonomes porteurs d'éléments de vérité captés au sein de la mise en scène. L'efficacité spectatorielle des rebondissements ou péripéties est remplacée par une mise en tension continue du spectateur. Obligé de participer au mouvement de la fiction sans avoir l'impression de la maîtriser, celui-ci oscille entre malaise et déplaisirs, entre empathie et rejet, et demeure plongé dans un état de fascination qui ne peut reposer sur le seul caractère « réaliste » du film. En travaillant l'image « de l'intérieur » les Dardenne frustrent la pulsion scopique du spectateur, lui offrent une expérience nouvelle et l'incitent à renouveler son regard.

Le film *Rosetta* n'est donc pas une simple réduplication d'un fragment du monde. Le réalisme y est une condition de son efficacité sur le spectateur mais non son principe fondamental. Ainsi, l'usage de la caméra à l'épaule dépasse le simple effet de réel pour questionner la place du regard. A travers ce dispositif filmique original, les Dardenne renouvellent la distance qui fonde la représentation. Ils enrichissent ainsi les possibles esthétiques d'un cinéma du réel.

Bibliographie

Ouvrages généraux

- AMENGUAL, Barthélemy. *Du réalisme au cinéma*. Paris : Nathan, 1997.-1007 p.
- ARISTOTE. *La Poétique*. Paris : Le Seuil, 1980. - pp.81 et 188
- AUMONT, Jacques. Ouvrage collectif. *Le septième art. Le cinéma parmi les arts : conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*. Paris : Scheer, 2001-2002. Article de Michèle Lagny : « L'art des principes : Dogma 95 et néoréalisme ». p 297-307
- AUMONT, Jacques et BERGALA, Alain. *L'Esthétique du film*. Paris : Nathan, 1989. -223 p.
- BALAZS. *Conscience filmante*, 1925, texte traduit dans Admiranda n°10, « Le génie documentaire », Aix-en-Provence, 1995. Cité par Ninez F. p. 29
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf, coll. Septième Art, 1985 (1^{ère} éd.: 1958).
- BONITZER, Pascal. *Le champ aveugle : essais sur le cinéma*. Paris : Gallimard, coll. Cahiers du cinéma, 1982.-156 p.
- BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix : esais sur le cinéma*. Paris : Union Générale d'Éditions, coll. 10-18, 1976. -184 p.
- BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard, Folio, 1975. -138 p.
- CUROT, Frank. *Styles filmiques 2. les réalismes Cassavetes, Forman, Kiarostami, Loach, Pialat*. Paris-Caen : Lettres modernes Minard, coll. Études cinématographiques, 2004. -291p.
- DEBRIX, Jean R. *Les Fondements de l'art cinématographique, Livre I Art et Réalité au cinéma*. Paris : Cerf, 1960. -191 p.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980. -645 p.
- DURAS, Marguerite. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris : Minuit, 1977. -116p.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome 1, Les structures*. Paris : éditions Universitaires, 1963. 426 p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* suivi de notes de travail, Paris : Gallimard, 1964. -360p.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles : De Boeck Université, 2ème édition, coll. Arts et cinéma, 2002. -347p.
- PINEL, Vincent. *Genres et mouvements au cinéma*. Paris : Éditions Larousse, 2000. -239p.

- RANCIERE, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris : Le Seuil, 2001. -244 p.
- ROSSELLINI, Roberto. *Le Cinéma révélé*. Paris : L'Etoile, coll. Écrits, 1984. -189p.
- SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, 1999. -1415p.
- ZIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum, Essais sur Kieslowski, Hitchcock, Tarkovski et Lynch*, Paris : Amsterdam, 2007. -253p.

Ouvrages spécifiques sur l'œuvre des frères Dardenne et en particulier sur *Rosetta*

- BOUTANG, Pierre-André. « La Bataille des Dardenne ». Entretien avec Dominique Rabourdin. Réalisation Jules-César Muracciole. Arte France, Metropolis, magazine culturel. Paris, septembre 1996.
- DARDENNE, Luc. *Au dos de nos images 1991-2005*. Paris : Le Seuil, 2005. - 323 p.
- DARDENNE, Luc. *Sur l'affaire humaine*. Paris : Le Seuil, 2012. -189p.
- DARDENNE, Luc et Jean-Pierre. Scénarios de *Rosetta* et de *La Promesse*. Paris : « Cahiers du cinéma », coll. Petite bibliothèque des « Cahiers du cinéma », 1999. -142 p.
- MAIROLT, Madeleine. « *Il était une fois... Rosetta ; La crise dans l'œuvre de Luc et Jean-Pierre Dardenne en général, et dans Rosetta en particulier* ». Éditions CEFAL, 2005. - 154 pages
- Revue Contrebande. « Les frères Dardenne », coordonnée par Louis Hélio et Fréd. Sojcher, Université Paris 1 Panthéon, Sorbonne, 2006.
- Entretien réalisé par Michèle Halberstadt pour le centre du cinéma de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2001.

Articles de périodiques

- AUDE, Françoise. « Rosetta 1999, l'invention du réel : début ». *Positif*, novembre 1999, n°465, pp. 52-54.
- BARRETTE, Pierre. *24 Images*, Hiver 2000, n°100.
- CAMY, Gérard. « Rosetta ». *Jeune Cinéma*, juillet 1999, n° 256, p.11. Septembre 1999, n°257, p. 38.
- CUIERRIER, Stéphane. « Bons débarras : une tragédie sous les haillons du réalisme social ». *Séquence : la revue de cinéma*, octobre 2005, n°239, pp. 26-29
- FRODON, Jean-Michel. « Les frères Dardenne inventent le " film-personnage" ». *Le Monde*, 25/05/1999.
- GUERIN, Nathalie. « Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne ». *Jeune Cinéma*, septembre 1999, N°252, page 12.
- LEFORT, G. « Le cinéma parlant, exigeante Rosetta ». *Libération*. Le 6 octobre 1999.
- LOGETTE, Lucien. *Jeune Cinéma*, novembre 1999, n°258, p.12.
- REBOUILLON, Laurence. « Rosetta ». *L'Avant-Scène Cinéma*, juillet 1999, n°484, p. 80.
- RIGOLET, Laurent. Entretien avec Alain Marcoen, publié dans *le Monde* du mercredi 29 septembre 1999.
- TOBIN, Yann. *Positif*, juillet 1999, n°461-462, p. 126.
- T.S. cite Kelly REICHARDT dans un article dans *Le Monde*, 8 avril 2009.
- Sine aut. Entretien avec Benoît Dervaux. *L'Image, le monde*. Automne 1999. N°1. p.17

Ressources internet

BENARD, Rosine. « Le Cinéma comme expérience du monde sensible : *Sombre* de Philippe Grandrieux ». Dossier PDF créé le 19/11/2012.-7 p.

CONDE, Michel et les Grignoux. *Dossier pédagogique*. Dossier pédagogique, 1999. Site consulté le 15/03/2013. <http://www/grignoux.be/dossiers/094/>

Entretien avec Fabrizio Rongione, publié sur le site Cinergie.b, N°99, le 1/11/2005. <http://www.cinergie.be/webzine/>

Cinergie.be Le site du Cinéma belge, Webzine N°97, septembre 2005 http://www.cinergie.be/webzine/au_dos_de_nos_images_de_luc_dardenne

Interview pour Cinergie.be, propos recueillis par Philippe Elhem, le 01/09/1999 <http://www.cinergie.be/webzine/>

Interview. « Les frères Dardenne, Entre quat'z-yeux ». Par Michel Rebichon (Studio Magazine) (Studio Ciné Live), publié le 22/09/1999 http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-freres-dardenne-entre-quat-z-yeux_816417.html

Figaro Magazine, article de Pascal Grandmaison, publié le 14/05/2012 à 12:27. <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2012/05/10/01006-20120510ARTFIG00868-le-home-cinema-se-met-au-parfum.php>

Entretien filmé

LIMOSIN, Jean-Pierre. *Le Home cinéma des frères Dardenne*. Film. Collection Cinéma, de notre temps. France, 2006, 52'.

Filmographie des frères Dardenne

La Promesse (1996)

Rosetta (1999)

Le Fils (2002)

L'Enfant (2005)

Le Silence de Lorna (2008)

Le Gamin au vélo (2011)

« Dans l'obscurité ». Court métrage réalisé pour les soixante ans de Cannes. Extrait du DVD *Chacun son cinéma*. Produit par le festival de Cannes et Elzévir films.2007.

Deux jours une nuit sortira en 2014

Réalisateurs et oeuvres filmiques cités

BECKETT, Samuel. *Film* (1965).

BRAULT, GROULX. *Les Raquetteurs*(1958).

BRESSON, Robert. *Pickpocket* (1959), *Au Hasard Balthazar*(1966), *Mouchette* (1967)

BUYENS, Frans. *Du temps pour être heureux* (1982)

CANTET, Laurent .*Ressources humaines* (2000), *Entre les murs* (2008).

CASSAVETES, John. *Une femme sous influence* (1975).

DE SICA, Vittorio. *Le Voleur de bicyclette* (1948)

DOILLON, Jacques. *Petits frères*(1999)

FORMAN, Milos.

LOACH, Ken. *Kes* (1969)

LUMIERE, Louis et Auguste. *L'Entrée du train en gare de la Ciotat* (1895)

MEADOWS, Shane. *This is England* (2006)

MONTGOMERY, Robert. *La Dame du lac* (1949)

PIALAT, Maurice. *A nos amours*(1983)

REICHARDT, Kelly. *Wendy et Lucy, Etats-Unis* (2008)

ROSELLINI, Roberto. *Rome, ville ouverte* (1945), *Allemagne, année zéro* (1948)

TRUFFAUT, François. *L'Enfant sauvage* (1969)

VON TRIER, Lars. *Les Idiots* (1998).

Découpage technique

0'-0'45 : Générique de début. Un texte sobre sur fond rouge uni, pas de musique.

0'45-3'33 : Rosetta proteste contre la fin de sa période d'essai. Elle ne veut pas quitter son travail à l'usine. Les gendarmes doivent intervenir pour la faire sortir de force.

3'33-12'32 : Rosetta mange une gaufre, boit un peu d'eau, puis prend le bus pour se rendre dans le camping. A sa mère qui jardine : "On va quand même pas rester ?". Elle lutte avec elle dans la caravane. En sortant, elle déracine les arbustes plantés par sa mère. Elle pêche dans l'étang du camping.

12'32-15'59 : Elle vend des vêtements à un fripier. Après un moment de marche dans la rue, on la voit demander sans succès à être inscrite comme demandeuse d'emploi. On la retrouve ensuite chez le fripier, elle insiste. Nouveau moment de marche dans la rue. A la baraque à gaufres, face à la station de bus, elle voit Riquet et son patron. Elle demande au patron s'il n'a pas un emploi.

15'59-22' : Rosetta est dans sa caravane, en proie à de violentes douleurs abdominales, qu'elle soulage avec un sèche-cheveux. Elle surprend sa mère avec un homme. De rage, elle agresse Riquet qui est venu. La violence de Rosetta épuisée, il lui annonce qu'il y a du travail pour elle.

22'-26'50 : Dans la cuisine, Rosetta met un tablier et apprend les gestes du métier sous les yeux de l'ancienne employée venue réclamer des papiers. Elle va prendre une gaufre à la baraque puis retourne au camping.

26'50-34'35 : Au camping, Rosetta ébauche son premier sourire du film, en nettoyant son tablier. Elle surprend sa mère avec le gérant du camping. Elle veut placer sa mère dans un établissement de cure, sa mère s'enfuit, elle la rattrape. Lors de la lutte, Rosetta tombe dans l'étang. Malgré ses cris (elle enfonce dans la vase et n'arrive pas à sortir), sa mère s'est enfuie, et Rosetta doit sortir de l'eau seule.

34'35-45'46 : Le soir, Rosetta court dans la rue après une mobylette. Elle sonne à la porte de Riquet. Ce dernier lui propose un logement, lui offre à manger et à boire. Devant sa démonstration de gymnastique, deuxième sourire de Rosetta. Mais lorsqu'il essaie de danser avec elle, elle est saisie de violentes douleurs abdominales, et s'enfuit. Elle revient peu après, et dort finalement chez Riquet. Avant de dormir, elle fait une espèce de prière solitaire.

45'46-46'20 : Riquet emmène Rosetta à son travail en mobylette.

46'20-47'50 : Au travail, Rosetta a été remplacé par le fils du patron. Le patron lui promet une place plus tard.

47'50-50' : De retour au camping, Rosetta est de nouveau saisie de douleurs abdominales.

50'-52'47 : Rosetta fait plusieurs tentatives infructueuses en ville pour trouver du travail. Elle revient à la baraque à gaufres, où elle observe Riquet. Elle arrête le patron à un feu.

52'47-58'45 : Rosetta, de retour au camping, est surprise par le gérant quand elle passe par la clôture. Elle essaie de pêcher, mais est surprise par l'arrivée de Riquet. Celui-ci, en voulant l'aider, tombe à l'eau. Après un long temps d'hésitation, elle l'aide.

58'45-65' : A la station de bus, Rosetta évite Riquet, qui l'aperçoit et l'invite. Peu après, elle dénonce Riquet au patron. Le patron renvoie Riquet. Après un instant de lutte, elle prend sa place.

65'-68'06 : Elle ferme la baraque après sa journée. Après une poursuite, Riquet la rattrape et lutte avec elle. « Pourquoi t'as fait ça ? -Pour avoir un travail! »

68'06-68'54 : Au camping, elle remplit sa gourde et boit.

68'54-73'14 : Rosetta s'installe dans la baraque, puis sert les clients. Brève apparition de Riquet dans ce long plan-séquence. Troisième sourire du personnage, entre les clients.

73'14-79'16 : Elle ferme la baraque et rejoint le camping, où elle retrouve sa mère amorphe. Elle la porte dans la caravane, et se fait cuire un œuf.

79'16-80'20 : Elle sort un instant pour appeler le patron et le prévenir qu'elle ne viendra plus travailler.

80'20-83'19 : Elle ouvre le gaz puis s'allonge, en mangeant l'œuf. Le gaz s'arrête.

83'19-88'30 : Un long plan-séquence. Elle va acheter une autre bonbonne au gardien. Sur le chemin du retour, elle porte avec difficulté la bonbonne. Riquet, en mobylette, la harcèle. Elle s'effondre finalement. Riquet la relève. Elle le regarde.

88'30-90'07 : Générique de fin. Un texte sobre sur fond noir, pas de musique au générique.