

## Formation *Le Gamin au vélo*, Jean-Pierre et Luc Dardenne Virginie Lupo

**I- L'affiche :** Situer à quel moment du film la scène se passe.

On peut ensuite poser une série de questions aux élèves comme par exemple :

- Qu'est-ce qu'elle suggère ?
- A quoi peut-on s'attendre en la voyant ?
- Hypothèses sur les personnages présents : qui sont-ils ? quelles sont leurs relations ? Que font-ils ? Où vont-ils ?

→ On constate qu'il s'agit d'une image d'un bonheur partagé.

→ Vélo : apparaît dans le titre et sur l'image.

« Le Gamin » est écrit en rouge tandis que le complément du nom « au vélo » est en noir. On touche ici à l'importance de l'objet chez les frères Dardenne. Le vélo ici symbolise le lien avec l'autre, le lien avec le père : c'est le père qui le lui a acheté et selon l'enfant, il est absolument improbable que son père l'ait vendu. Vélo = le père dans la tête de l'enfant. C'est ce que l'on voit lorsque Samantha le lui rapporte. **Cf. Extrait 8'56.** Entrée par hasard dans la vie de Cyril Samantha revient de son plein gré en rapportant à Cyril le vélo qu'elle a racheté. Un nouveau lien est donc tissé avec la jeune femme grâce au vélo dont le père s'était bien débarrassé exactement comme Bruno, dans *L'Enfant*, vendait le landau. Dans le film de 2005, on voyait cette vente, tandis qu'ici on n'en voit que les conséquences.

**Extrait de *L'Enfant* : 52' .**

Dans *Le Gamin au vélo*, Cyril n'aura de cesse de le récupérer puisque l'on tente de le lui voler. C'est d'ailleurs également grâce à ce vélo que Wes parvient à l'attirer à lui, c'est-à-dire dans le bois. **Extrait 39'** : on voit bien que le garçon chargé d'attirer Cyril l'attend pour lui laisser le temps de le rattraper.

→ Clin d'œil au *Voleur de bicyclette*, de Vittorio De Sica (1948) : clin d'œil esthétique ( nombreux extérieurs, décors naturels..) et clin d'œil thématique (combat contre l'injustice notamment).

### II- Leurs méthodes de travail.

Frères de sang et d'armes, ils ont toujours travaillé ensemble. D'abord comme assistants réalisateurs pour leur père en cinéma que je viens d'évoquer, Armand Gatti, puis dans toutes leurs réalisations. Dans son livre : *Au dos de nos images*, Luc disait joliment, le 30 juin 1993, alors qu'ils se trouvaient en pleine écriture de *La Promesse* : "Sans doute pourrait-il faire ce film sans moi et peut-

être moi sans lui, mais tous les deux nous saurions que ce ne serait pas le film que nous aurions fait ensemble et à jamais nous le regretterions."

On les appelle toujours " les Dardenne " ou « les frères » et lorsqu'on leur demande s'ils ont chacun un rôle spécifique dans leurs films, Luc répond qu'ils ont toujours travaillé ensemble. Il utilise une métaphore sportive pour expliquer leur méthode de travail : " On fonctionne en relais mais dans la même course. Depuis *La Promesse*, on a trouvé notre méthode de travail. J'écris une première version du scénario, je la montre à Jean-Pierre. On en discute. Après, je réécris six ou sept versions. On part ensuite deux mois en repérage et on répète avec notre petite caméra DV. Tous les deux, puis avec les acteurs. Sur le tournage, on fait en sorte, dans la mesure du possible, que l'un de nous soit à la caméra, l'autre au combo (écran de contrôle) " (interview paru dans *Télérama* n°3201).

C'est donc une écriture à 4 mains avec des discussions, des reprises, parfois d'importants changements d'orientation.

Ils effectuent un travail important sur place à **Seraing**. Ce qui n'est pas anodin pour deux raisons :

- La première est que Seraing est liée à leur enfance et au thème de la **filiation** qui revient constamment dans la plupart de leurs films. Selon Luc, ce thème est moins lié à un roman personnel qu'au roman social de la ville de Seraing elle-même. C'est là qu'ils ont leurs souvenirs d'adolescence et c'est là qu'ils tournent depuis leurs débuts. Mais Luc explique : « Cette ville, on l'a vue se décomposer, se vider, on a vu les usines et les gares se fermer, les enfants obligés d'aller à l'école en stop. On a vécu le basculement de la ville avec la crise de la sidérurgie. Les premiers clandestins sont apparus, les premiers junkies de 15 ans, les gens qui dormaient dans les maisons abandonnées. On s'est dit alors : pourquoi rechercher des personnages qui savent où ils vont puisqu'on ne sait plus nous-mêmes où on va ? Nos pères, ces militants, ces centaines de personnes qu'on avait filmées ne peuvent plus nous éclairer. Ce qu'ils ont à nous dire concerne le passé. Nous voilà seuls dans la rue, il faut trouver nous-mêmes ce qu'il y a à dire » (*Télérama* n°3201). Lors de la sortie de *L'Enfant*, ils expliquaient également que Seraing, ville ouvrière, était marquée par l'histoire de la solidarité. Seraing, comme Saint-Etienne, est une ville ouvrière avec une culture de la solidarité incarnée dans *Le Gamin au vélo* par Samantha.

- La seconde raison concerne le **Décor**. Du décor naissent les idées concrètes. La répétition sur le lieu même du tournage permet de travailler de manière concrète sur la place de la caméra, sur les gestes et les mouvements des acteurs. Bien des scènes ont vu leur angle de tournage totalement changé suite aux répétitions. Car les répétitions sont absolument primordiales pour les Dardenne, répétitions qu'il assimile à « une rumination ». « En refaisant les mêmes gestes, en

repassant aux mêmes endroits, un moment donné, les portes s'ouvrent. C'est valable pour nos personnages comme pour nous. On a juste un petit pas d'avance sur eux. Les répétitions, au sens propre, c'est un point d'appui, on en a besoin. Et le faire en comité restreint, avec les comédiens seulement, sans la lumière et sans le son, c'est important. Cela crée une complicité, qui échappe au rapport de force et de pouvoir existant sur un plateau. La posture du metteur en scène tout-puissant, cela ne m'intéresse pas ».

En outre, tous leurs films sont tournés dans l'ordre chronologique.

### **III- Leur but : " Reconstruire de l'expérience humaine ".**

Les frères Dardenne souhaitent toujours partir de quelque chose de vécu (un fait divers, l'observation d'une personne rencontrée ou croisée dans la rue) et le reconstruire c'est-à-dire que pour eux, la fiction est là pour recréer l'expérience humaine. C'est le cas de *L'Enfant* puisque l'idée du film leur est venue en voyant dans la rue une jeune femme pousser un landau de manière très violente.

C'est le cas également du *Gamin au vélo* qui trouve son origine dans un fait divers qu'on leur a relaté alors qu'ils se trouvaient au Japon pour présenter *Le Fils* en 2002. Un débat avait été organisé par leur distributeur car à ce moment-là, il y avait dans le pays des manifestations autour de la peine de mort. A l'issue de la discussion, une femme juge est venue voir les deux frères pour leur raconter l'histoire d'un garçon qui avait été placé par son père dans un orphelinat. L'enfant n'avait jamais cessé de l'attendre et se plaçait constamment sur le toit de l'institution pour guetter son retour. À 18 ans, il avait quitté l'établissement puis avait sombré dans la délinquance et la criminalité. « Même si cette histoire est très lointaine de notre scénario, explique Jean-Pierre Dardenne, elle est restée dans notre tête ». Le déclic ne s'est fait grâce à deux idées : d'une part, une fois qu'ils ont trouvé le personnage de Samantha et d'autre part, après la lecture du texte de Julia Kristeva, intitulé « Reliance, De l'érotisme maternel ».

Il y a eu 8 versions du scénario.

### **IV- Une figure de style essentielle : Le champ contre champ absent.**

*Le gamin au vélo* est l'histoire d'un conflit. Or, au cinéma, pour représenter cette situation, on utilise une figure de style très répandue : le champ contrechamp.

Exemple de champ contre champ lors du premier conflit grave entre l'enfant et Samantha.: 49' → 50'45 : Cyril et Samantha sont ensemble dans la voiture mais chacun est isolé par le cadre dans chaque plan.

La figure du champ contre champ existe dans *Le Gamin au vélo*, mais elle est très rare.

Différents moments du film montrent que cette figure aurait pu advenir mais que les frères l'ont systématiquement refusée :

- C'est le cas de la séquence d'ouverture (**0'45 → 1'56**) où Cyril et l'éducateur s'affrontent verbalement et physiquement.

- On peut opposer deux scènes avec Wes : **43'** : plan séquence de la scène avec Wes dans la chambre + mais une fois l'agression manquée, c'est la rupture entre les deux garçons, rupture marquée soudainement par un champ contre champ. **1 heure → 1'1'45.**

- **26'10** : Le refus du champ contre champ lors de la rencontre entre Cyril et son père, dans la scène du restaurant → fascination aveugle que le père exerce sur son fils et l'incapacité du père à voir la détresse de Cyril.

- Le champ contrechamp n'est bien entendu absolument pas nécessaire lors du moment de bonheur entre Samantha et Cyril → **Scène du vélo : 1'10 → 1'13.**

- **Fin du film : conflit avec le fils du libraire (1'16).** On aurait pu avoir un chant contrechamp au moment où le libraire regarde Cyril allongé et sans connaissance, mais plutôt que cette cassure, le film choisit la continuité (cf. le moment où Cyril se relève). Cette absence patente signifie que désormais Cyril ne vit plus dans un monde de conflits : la violence est bannie de son univers. Il se lève donc et part, comme réconcilié avec lui-même. Cela marque la fin positive du film. Cyril est sauvé.

Cette absence de champ contrechamp qui marque la réconciliation était également présente à la toute fin de *L'Enfant*. Bruno est emprisonné et, depuis qu'il a essayé de vendre leur enfant, Sonia ne lui a plus adressé la parole. Mais à la fin du film, elle vient lui rendre visite, signant ainsi la fin des hostilités. Ce long plan séquence marque le rapprochement entre les deux jeunes gens et la Rédemption de Bruno. Extrait de *L'Enfant*, **1'24 → fin.**

Comparaison avec la dernière séquence de *Pickpocket*, **1'07 → 1'12.**

#### **IV - La musique**

Deux nouveautés dans ce film. Tous furent frappés à sa sortie de constater combien *Le Gamin au vélo* est infiniment plus solaire que les autres. D'abord, son intrigue est plus limpide, plus simple. Puis, les frères ont filmé les bords du fleuve avec du soleil. Et Jean-Pierre Dardenne souligne que « pour la première fois, [ils] ont utilisé de la musique ». C'est d'ailleurs dès l'écriture du scénario qu'ils ont songé à mettre de la musique. Cette musique ne devait pas venir du film, mais en dehors, de l'extérieur.

En effet, peu adeptes des effets de manche, les frères n'utilisent quasiment jamais de musique dans leur film pour souligner des émotions. Pourtant ils ont ici dérogé à leur règle.

→ Musique in, ou musique diégétique : elle apparaît dans la scène du restaurant. On l'entend déjà du trottoir lorsque Samantha et Cyril frappent à la porte et lorsque Cyril pénètre dans la cuisine, l'échange commence sur fond sonore extrêmement fort. Ne parvenant pas à entendre les paroles de son fils, le père consent à éteindre son poste.

→ La présence d'une musique off ou de fosse est donc une grande nouveauté chez les Dardenne. Elle apparaît à **quatre endroits** bien précis du film, comme des virgules musicales qui agissent comme "des caresses" pour le jeune héros aux moments les plus difficiles de sa quête. "La musique vient du ciel, expliquent les réalisateurs. L'enfant est sur terre. Il faut que les deux se rencontrent." La musique serait ici une sorte de chant poétique.

#### **Extraits :**

- - **2'35** : 1ère fois qu'apparaît la musique qui continue sur l'image de Cyril endormi ;
- **36'** : Cyril a rencontré son père au restaurant qui lui a dit, sur l'injonction de Samantha, qu'il ne pourrait ni le voir ni le reprendre ;
- **1'05'12** : après l'attaque manquée du libraire, il se rend chez son père pour lui donner l'argent. Nouveau refus de celui-ci.
- **Fin** : Cyril se relève de son évanouissement et la musique éclate. Fondu au noir.

Cette musique est l'Adagio « un poco mosso », il s'agit d'un concerto pour piano, le concerto n°5, opus 73. Son début majestueux souligne dès les premières notes la douleur de Cyril.

Le concerto N°5 dit « Empereur » – bien que ce nom ne soit sans doute pas de la main du compositeur – est le dernier des 5 concertos pour piano de Beethoven. Sa composition commence vers 1808-1809 et est à peu près contemporaine de celle de ses Cinquième et Sixième symphonies.

Ce concerto est aussi appelé « Concerto Empereur ». pourtant, ce titre n'a pas été choisi par le musicien. Le compositeur avait admiré le général Bonaparte alors qu'il semblait destiné à libérer l'Europe de la tyrannie ; aussi, quand ce dernier prit le titre d'empereur et commença ses conquêtes, il tomba dans son estime. Plusieurs légendes circulent à propos de l'origine du sous-titre. Toujours est-il que Beethoven, fermement républicain, avait en 1804 effacé avec colère une dédicace à Napoléon sur la partition autographe de sa Symphonie Héroïque quand celui-ci se proclama Empereur des Français. Maynard Solomon fait remarquer que le Cinquième concerto « pourrait bien représenter la réaction de Beethoven face à la marée des conquêtes napoléoniennes ».

Il semble en définitive que cet intitulé lui ait été donné par un compositeur allemand installé en Grande-Bretagne et ami du musicien : J. B. Cramer. Egalement facteur de pianos et éditeur de musique, celui-ci voulut probablement souligner que le dernier concerto de Beethoven était le plus grand, l'«Empereur».

Beethoven lui-même fit savoir à ses éditeurs qu'il n'admettait qu'un titre : « Le concerto sera dédié à l'Archiduc R[odolphe] et pour titre il n'a rien que: « Grand concerto dédié à son Altesse Impériale l'Archiduc Rodolphe de, etc. » »

### V - Etudes de séquences

Que ce soit dans l'écriture du scénario comme dans la mise en scène, le souci des frères Dardenne est de laisser une certaine épaisseur aux choses, « une part d'ombre qui offre de la matière au spectateur. Une mise en scène trop affirmative se détruit d'elle-même », aiment-ils à répéter.

La question qu'il se pose pourrait être donnée ainsi : « Comment mettre en scène pour que ça ne paraisse pas filmé ? ». Ils cherchent à masquer les choses. Ils cherchent à éviter les mises en scène trop évidentes, trop figées. Alors, ils n'hésitent pas à placer la caméra au mauvais endroit, de façon à ce qu'elle capte des choses et pas d'autres, comme le dos d'un personnage plutôt que son regard par exemple. « La caméra n'est jamais toute-puissante. Il ne faut pas verrouiller les choses. Comment échapper à la bonne place ? » C'est pour cela que, dans leurs films, les personnages ont toujours des obstacles à traverser. Parce qu'il faut qu'ils soient empêchés, qu'ils résistent. Nous allons vérifier cela dans plusieurs séquences du *Gamin au vélo*.

#### - **La rencontre avec Samantha : 4'44 → 8'.**

Dans cette scène, la caméra bouge très peu. Quand Cyril se relève, la caméra traîne un peu sur le visage de Samantha qui se relève avec Cyril qui lui tourne le dos. C'est une rencontre physique. Une première mise en scène avait été essayée avec la jeune femme près de la fenêtre, mais cela donnait une lumière qui tendait vers la religiosité. Cela enlevait de la violence à la scène. En plus de l'enjeu de la scène au sein de l'intrigue, il y avait l'entrée en scène de Cécile de France, actrice connue et reconnue. Or, les réalisateurs ne voulaient pas que le spectateur se dise que le film commençait parce qu'elle arrivait. Elle devait être présentée comme une comédienne parmi les autres et pas comme quelqu'un de connu. L'enjeu était de la faire apparaître naturellement au milieu des autres figurants.

L'image que l'on a lorsque Cyril la fait tomber figure une sorte de piéta, une piéta un peu bizarre, un peu à l'envers, improvisée. Elle est déjà sa mère, lui souffre. C'est le hasard qui les réunit mais c'est sur elle qu'il est tombé, elle est une femme. L'éducateur qui vient se poster à leurs côtés, cette image des trois corps donnait selon des Dardenne une image juste.

Au départ, dans une première mise en scène, lorsque les éducateurs tentaient d'attraper Cyril, celui-ci s'agrippait à Samantha, mais cela ne fonctionnait pas. « Chacun avait l'air de faire attention à ne pas trop se brusquer. Les comédiens encerclaient l'enfant comme une icône. Il fallait casser ça, que les choses se télescopent, se heurtent... Alors nous avons imaginé que l'enfant fasse tomber Samantha lorsqu'il lui saute dessus ». « La mise en scène est venue en partie du décorateur. Il a remplacé les chaises solides par des pliables. Je venais de revoir par hasard *Le dictateur*, de Chaplin, avec la séquence où Hynkel tombe de sa chaise après son discours. Il nous fallait la même chose. Ainsi Cécile de France tombait dans le film, au propre comme au figuré. Nous n'avons pas l'habitude de travailler avec une actrice avec un tel bagage. Elle tombait aussi dans notre univers à ce moment-là ! Elle a tout de suite compris ce que nous recherchions. Nous la mettions au niveau des autres personnages du film et dans notre matière à nous. Nous avons fait dix-huit prises. Elle a été à chaque fois formidable ! », explique Jean-Pierre.

**- L'entrevue avec le père au restaurant : 26'12.**

Immédiatement, il y a ici encore une fois l'idée de l'obstacle à franchir pour accéder au père. Cyril doit grimper au mur pour se faire voir.

L'idée de départ pour filmer cette scène était de montrer que le fils était lié à son père par un fil invisible. Donc le gamin devait le suivre, toujours, et lorsqu'il se trouvait face à un obstacle, il devait attendre, puis recommencer à le suivre quand il le pouvait. La caméra est plus ou moins fixe, seuls quelques panoramiques sont présents.

Cyril ne cesse d'excuser son père. A deux reprises, il dit : « C'est pas grave » et quand il excuse Guy, Cyril se retrouve soit face soit 3/4 caméra.

Il ne cesse de tourner autour de son père, il effectue une sorte de numéro de séduction mais en vain.

Lorsque la scène se poursuit entre Samantha et Guy, ce sont les deux personnages qui font le champ contrechamp. Et le père se retrouve coincé à la fois par les questions de Samantha et physiquement, contre le mur.

**- Le retour au salon : la véritable adoption. 1'06'40.**

Là aussi, une première mise en scène avait été essayée mais n'a pas été conservée. Cyril revenait de chez son père, Samantha était allongée sur un fauteuil à l'intérieur et semblait attendre Cyril. La réconciliation avait donc lieu à l'intérieur. Cela était trop larmoyant : Samantha ne faisait que recevoir et cela répétait à la fois le geste de la première rencontre et celui dans la voiture quand elle le prend dans ses bras.

Or, Cyril est tout le temps face à des portes qui ne s'ouvrent pas. Donc cette rencontre devait se faire devant la porte. Il faut que Cyril n'ose pas entrer dans l'espace de Samantha ; il est parti, de manière violente et ne sait comment entrer. La porte est fermée. On doit sentir qu'il ne peut aller vers elle aussi simplement. Il a encore une fois un obstacle à franchir, comme le mur pour accéder au père. Mais Samantha vient lui ouvrir et c'est là qu'elle l'adopte vraiment, quand elle lui dit : « Embrasse-moi ». Cette réplique vient de Pialat, *La Maison des bois*, dans l'avant dernier épisode où François revient et que la vieille dame va mourir ; elle lui dit alors : « Embrasse-moi ».

Souligner le **retour de scènes ou d'endroits** : l'invitation de Mourad (2 fois), scènes dans la voiture, le bois (3 fois), l'agression (sa répétition et la « vraie »).

### **VII- Prolongement : L'enfant dans le cinéma français**

- F. Truffaut , *Les quatre cents coups* ; *L'argent de poche* ; *L'Enfant sauvage*.
- Jacques Doillon : *Le Petit criminel*, *Ponette*.
- Claude Miller, *L'effrontée*.
- Pialat, *L'Enface nue*.