

Le Gamin Au Vélo de Jean-Pierre et Luc Dardenne (2011) - Formation pour Collège au cinéma

Journées de formation du 16 et 17 janvier 2020, analyses proposées par Clarisse Barbot, étudiante en Master 2 cinéma à l'Université Lumière Lyon 2.

Contact en cas de questions : Clarisse.Barbot@univ-lyon2.fr

Introduction

Le Gamin Au Vélo est un film belge réalisé par les frères Dardenne en 2011, film qui sera récompensé par le Grand Prix du jury du festival de Cannes cette même année. Les frères fonctionnent ensemble selon une répartition des rôles (bien qu'ils dialoguent tous les deux dans toutes les étapes de la mise en scène) : Jean-Pierre se concentre sur le travail du cadre lorsque Luc pense plutôt la théorie autour des films, notamment en prenant des notes pendant les tournages. Ce dernier est d'ailleurs diplômé d'une licence de philosophie. Les deux frères travaillent alors à deux, rejoignant une lignée de quelques binômes familiaux célèbres dans l'histoire du cinéma. Nous pouvons également citer en célèbre duo : les frères Lumière, les frères Coen, les sœurs Wachowski, les frères Russo...

Il s'agit de leur dixième long-métrage, qui s'inscrit comme les autres dans une approche plutôt réaliste. Selon Luc Dardenne, pour faire un film il faut « *partir du concret, pas des idées, ou attendre que l'idée soit oubliée et qu'éventuellement elle revienne comme quelque chose de concret qui en est la trace.* »¹. Généralement, leurs films sont tournés dans les régions plutôt ouvrières de la Belgique, pour dépeindre un certain réalisme social et psychologique mais aussi parce que c'est le milieu d'où viennent les frères Dardenne puisqu'ils sont nés et ont passé leur enfance dans la banlieue industrielle d'Engis en Belgique. L'idée du film leur est venue en 2003, lorsqu'ils présentaient leur film *Le Fils* au Japon : une juge pour enfants leur raconte le cas d'un enfant abandonné dans un orphelinat qui attendait son père, en vain, mais qui tomba dans la délinquance une fois adulte, jusqu'à commettre un meurtre pour le profit d'une bande (comme expliqué dans le dossier pédagogique). L'idée germera puis sera scénarisée après le tournage de leur film *Le Silence de Lorna* en 2008.

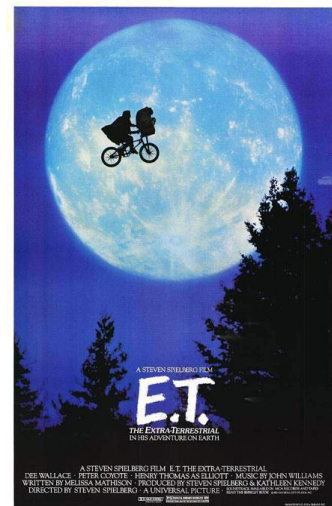
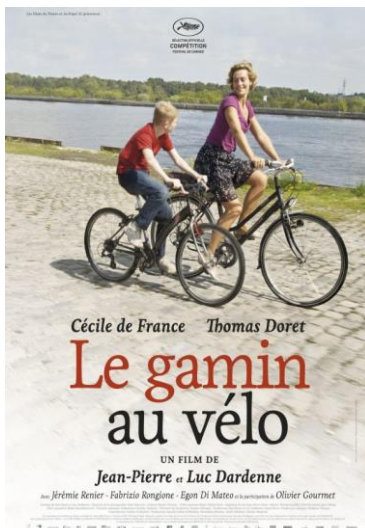
Le film nous montre le parcours de Cyril, lequel voudra retrouver son père puis, en voyant que celui-ci ne veut plus s'occuper de lui, tentera de trouver de l'amour auprès d'autres figures parentales. Nous assistons alors à l'histoire d'une quête pour trouver cet amour, le comprendre, l'accepter, finalement : le récit initiatique d'un jeune garçon qui apprend à grandir en gérant ses émotions. Je concentrerai mes analyses sur le film et le travail des frères Dardenne à partir des trois axes suivant : la première partie portera sur la symbolique du vélo, en tant que catalyseur affectif, ce que le vélo peut signifier dans le film. Ensuite, je parlerai de la relation entre Cyril et son père ainsi que de son fonctionnement au sein de la structure narrative. Pour la troisième partie, j'ouvrirai la formation sur d'autres films des Dardenne, avec un angle auteuriste pour montrer comment ils représentent la violence.

¹Source : Dossier pédagogique du CNC, *Le Gamin Au Vélo*, p.3

Première partie : Le motif du vélo en tant que catalyseur affectif

➔ *Problématique : en quoi le motif du vélo est rattaché à la famille et à l'enfance dans le film ?*

Au cinéma, il est possible de retrouver des motifs qui, tout comme en littérature ou en musique, ponctuent et rythment une œuvre. Ces motifs ne constituent pas forcément le thème d'un film mais ils sont généralement des objets ou des situations, portant une symbolique particulière. Le vélo est l'objet qui désigne Cyril puisqu'il est le gamin au vélo, donc le héros du film qui ne peut exister sans cet objet. On peut alors se pencher sur ce vélo et le décliner pour sa valeur symbolique. Le motif du vélo au cinéma est une récurrence, d'une façon secondaire en tant que simple moyen de transport mais il peut arriver que le vélo prenne une certaine importance dans un récit. Pour introduire cette partie autour de ce motif, je vous propose une brève analyse d'affiches de films, dans lesquels le vélo a une importance. Car il est possible de deviner la relation entre ce motif du vélo et les personnage d'un film rien qu'à partir des affiches comme annonce du film.



Film	Description
<p><i>Le Gamin au vélo</i></p>	<p>Deux personnages sont présents sur l’affiche : Cyril et Samantha, roulant côte à côte à vélo. Samantha regarde Cyril en souriant, indiquant une relation de complicité entre les deux personnages. L’affiche offre alors une représentation plutôt heureuse, avec une relation familiale en apparence épanouie, contrastant avec la situation familiale de Cyril dans le film. Le rouge du mot « gamin » s’accorde avec le rouge du t-shirt de Cyril, précisant qu’il est ce gamin au vélo. Leur posture témoigne d’une proximité plutôt familiale, Samantha est légèrement en avant par rapport à Cyril, comme pour signifier qu’elle représente une figure parentale suivie par Cyril, elle est comme un modèle. L’affiche reprend un plan du film situé vers la fin, au moment où Cyril s’est réconcilié avec lui-même et où il a l’espoir d’entretenir une relation familiale équilibrée avec</p>

	Samantha. Le vélo est ici le symbole d'une relation unie et d'une similitude entre les deux personnages qui roulent dans la même direction.
<i>E.T. L'extraterrestre</i>	L'affiche du film reprend la scène mythique où E.T. permet à Elliott de s'envoler avec son vélo par la pensée le soir d'Halloween. L'astre lunaire occupe la moitié de l'affiche, avec à l'intérieur l'ombre du vélo piloté par Elliott, comprenant E.T. dans le panier. La lune indique que la scène se déroule de nuit, rappelant qu'E.T. est venu sur Terre en pleine nuit au milieu de la forêt, laquelle est d'ailleurs évoquée par la présence des ombres d'arbres au premier plan. L'utilisation des ombres convoque l'idée de l'imaginaire, du surréel et du théâtre d'ombres grâce auquel on peut raconter des histoires. Cette affiche présente la promesse d'un conte dont le héros est un enfant. Ici, le vélo est un symbole phare du film, désignant le personnage d'Elliott et cette scène culte d'une part, et montrant ce qui sera le logo de la société de production de Spielberg d'autre part. L'affiche et le film reprennent cette ombre du vélo, que l'on identifie aujourd'hui immédiatement dans la pop culture. Donc le vélo participe à une image iconisée d'Elliott et d'E.T.
<i>Le Voleur de Bicyclette</i>	Le film datant de 1948, l'affiche est dessinée (donc contrairement aux deux autres, elle ne reprend pas un plan clé du film). Deux éléments se distinguent sur ce fond bleu : d'abord au premier plan. Un adulte (le personnage d'Antonio Ricci) et un enfant (son fils Bruno) côte-à-côte, debout (2 personnages, comme sur l'affiche du <i>Gamin au vélo</i>). Leur proximité physique ainsi que le regard du garçon envers l'adulte laissent deviner une relation père-fils ainsi qu'un rapport d'admiration de l'enfant envers l'adulte, on retrouve l'idée d'une famille comme sur la première affiche. Leur tenue témoigne d'une condition sociale moyenne voire basse. Le choix du marron permet de les détacher du fond bleu et du deuxième élément qui nous intéresse. Ce deuxième élément est une silhouette blanche d'un homme sur un vélo. Il n'est clairement pas identifiable, prenant le rôle d'un spectre dont la présence est potentiellement menaçante. On l'identifie comme le Voleur de Bicyclette du titre. Rajoutons à cela que cette silhouette blanche est légèrement plus grande que le père et son fils. Cette affiche présente le voleur comme la menace et la source d'inquiétude des deux protagonistes. Le vélo est ici l'objet à retrouver, le bien perdu et source de convoitise. Replacé dans le contexte du film, le vélo prend une dimension sociale dans le sens où il est l'outil de travail du père, il est ce par quoi Antonio Ricci va pouvoir sortir du chômage et de la misère. Tandis que le vélo de Cyril portait une valeur affective, le vélo du film de De Sica incarne surtout une situation sociale.

(Document annexe pouvant être montré dans une intervention : « Le Vélo au cinéma – Blow up – Arte », 12 septembre 2014 à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=FWw_HOSeNcg)

A. Le vélo symbolisant la famille

Dans le film, le vélo est presque un personnage : au début du film, Cyril est perdu car il n'arrive pas à contacter son père. Il n'a plus de vélo. Le film s'ouvre par une double enquête : celle pour retrouver son père et celle pour récupérer le vélo. Ce vélo sera racheté puis lui sera

rapporté par Samantha, et deviendra l'occasion de lier la femme à l'enfant (bien que leur premier contact se soit passé dans une salle d'attente médicale). Cyril cherche à impressionner Samantha en utilisant son vélo comme un outil de spectacle en faisant des tours pour aller demander à Samantha si elle accepte de recevoir Cyril chez elle le week-end.

→ **Deux extraits pour voir comment le vélo devient un moyen de contact**

Extrait n°1 : La rencontre avec Samantha (time code : 00h10min51/00h12min45)

Cette séquence n'est pas la première rencontre avec Samantha, car Cyril l'avait déjà rencontrée (en l'agrippant violemment dans la salle d'attente médicale à 07min38) mais il s'agit de la séquence où un lien va se créer véritablement entre le jeune garçon et la femme. Ce lien est créé à partir du vélo : à 10min58, le vélo est placé au centre du plan, comme l'élément central, en tant qu'élément de contact entre Samantha et Cyril. Le plan donne l'impression d'une passation, d'une transmission entre les deux personnages. Ce vélo concentre toute l'attention de Cyril, persuadé d'avoir retrouvé l'objet le liant à son père et qui, sans doute, lui permettra de le retrouver. A partir de cet instant, la caméra accompagne les mouvements de Cyril qui veut capter l'attention de Samantha en lui montrant des tours. Son vélo est son moyen pour attirer l'attention en établissant un contact car à ses yeux le vélo est ce qui lui permet de s'attacher aux gens (comme il s'attache à son père). Cette recherche d'un lien et d'une attention justifie l'absence de coupe jusqu'au moment où Samantha s'en va. La coupure apparaît comme une rupture dans la tentative d'attention de Cyril, et elle est d'autant plus frappante qu'elle intervient après un plan long : le plan long servait ici à suivre Cyril sans interruption dans sa tentative de liaison avec Samantha, alors que des coupures auraient brisé cet instant de rencontre entre les deux personnages. Lorsque Samantha part, Cyril la rattrape à vélo pour lui demander si elle accepterait d'être sa famille d'accueil pour les week-ends. En lui rendant son vélo, Samantha est devenue pour Cyril une potentielle figure parentale dans la mesure où le don du vélo est pour Cyril la condition et la promesse d'un foyer. On peut également noter l'opposition entre les véhicules : Samantha se déplace en voiture alors que Cyril se déplace à vélo, produisant un décalage entre l'adulte et l'enfant, le vélo symbolise alors l'enfance autant qu'il symbolise la famille (d'ailleurs à la fin du film, Samantha et Cyril sont mis au même pied d'égalité puisqu'ils pédalent tous les deux, ils sont une vraie famille unie).

Extrait n°2 : La rencontre avec Wes (time code : 00h41min28/00h43min00)

La séquence intervient juste après une bagarre entre Cyril et le jeune garçon lui ayant volé son vélo. Après avoir « gagné » la bagarre, Wes s'isole avec Cyril. Wes s'intéresse immédiatement au vélo de Cyril en lui indiquant que son pneu arrière est crevé. Par sa posture et par sa prise en charge des réparations, Wes s'impose de suite comme un grand frère ou un s'occupant du plus petit. Le plan suivant est un dialogue entre Wes et Cyril, cadré en plan moyen et dans le même cadre. Une confiance mutuelle se construit lors de cet échange car les deux personnages racontent d'où ils viennent. Tout comme pour la rencontre avec Samantha, un plan long sans coupure se charge de nouer un lien entre Wes et Cyril. Wes ne manque pas de porter une grande attention à ce que dit Cyril. La place du vélo est un peu en retrait puisque le pneu est crevé, il est cependant présent au son, comme un motif qui ne quitte jamais vraiment la scène. Wes aura définitivement gagné la confiance de Cyril dès lors qu'il aura fait réparer son vélo. Wes et Cyril partagent des points communs puisque, comme Cyril, Wes n'a pas de cadre familial strict et il a connu le foyer d'accueil dans lequel est placé Cyril. C'est une manière d'indiquer à Cyril qu'il le comprend (c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles ils partagent le même cadre et à la même échelle en plan moyen). Wes tente d'ailleurs de prendre soin physiquement de Cyril, comme le ferait un membre de sa famille. Donc comme son père et comme Samantha, Wes gagne la confiance de Cyril grâce au vélo mais contrairement à

Samantha, Wes ne le fait que dans le but de pouvoir manipuler Cyril à sa guise. Là encore, la séquence comporte deux plans, dont un deuxième plan long, toujours dans la logique de cristalliser une relation entre deux personnages.

Lors de ses premières rencontres avec des personnages (la plupart du temps, des figures parentales auxquelles Cyril veut se raccrocher), le vélo est le moyen de contact, que ce soit pour impressionner Samantha ou pour se rapprocher de Wes. Tandis que Samantha redonne à Cyril son vélo et se connecte à lui, Wes va se servir du vélo pour gagner la confiance de Cyril : en effet, lors de leur rencontre, Wes cible directement le vélo comme le bien le plus précieux qu'il possède, proposant alors de payer les réparations. Par ce geste, Wes gagne la confiance de Cyril en prenant le rôle d'un grand frère car il est aux yeux du jeune garçon celui qui répare ce bien affectif. Tout au long du film, le vélo est le seul objet reliant Cyril à son père ainsi que son unique moyen de locomotion. Ce vélo est pour lui un moyen de s'échapper, de s'éloigner de son tempérament colérique causé par la souffrance de l'abandon paternel. Ce vélo est le seul bien qui rattache Cyril à son père, il est d'ailleurs persuadé que son vélo a été volé et que son père n'a pas pu le vendre. Or, quand Cyril voit son père, on comprend qu'il a bien vendu le vélo, il s'en est donc débarrassé comme il cherche à se débarrasser de son fils. Le vélo est alors premièrement une allégorie de la relation entre le père et le fils et deuxièmement il est porteur d'une symbolique de lien entre Cyril et les autres adultes du film.

B. Le vélo comme symbole de l'enfance

Le vélo étant un moyen de déplacement d'un point à un autre, il peut également symboliser le passage de l'enfance à l'âge adulte dans une utilisation métaphorique. Le personnage de Cyril est construit selon cette volonté de s'échapper grâce à ce moyen de locomotion léger, qui symbolise une forme de jeu, de liberté et de vitalité enfantine. C'est le moyen de transport de l'enfant par excellence. C'est pour cela qu'il est un élément récurrent dans la caractérisation de l'enfant ou de l'adolescent qui passe à l'âge adulte :

- Donnie Darko (Richard Kelly, 2001) : Le personnage de Donnie est certes plus âgé qu'Elliott et Cyril (il a 16 ans) mais le film explore aussi la thématique du passage à l'âge adulte, particulièrement difficile pour Donnie qui souffre de troubles psychiques. La scène d'introduction du film montre d'ailleurs Donnie à vélo pour rejoindre son domicile situé dans une banlieue américaine en apparence idéale.
- Juno (Jason Reitman, 2008) : Juno tombe enceinte alors qu'elle n'a que 16 ans. Elle décide de garder l'enfant et devra alors passer cette étape de façon à devenir adulte. On en revient au récit du parcours initiatique. Le vélo revient dans le film puisqu'en tant que lycéenne, il s'agit de son moyen de déplacement, un signe qui témoigne d'une trace de l'enfance.

Dans *Le Gamin Au Vélo*, Cyril se sert de son vélo pour s'éloigner physiquement du foyer puis de l'appartement de Samantha. Mais surtout, le vélo est pour Cyril ce qui lui permet d'être en confiance car lorsqu'il n'est pas à vélo, il est dans des situations d'insécurité :

- Au début du film, quand il cherche son père et son vélo (de 00'00 à 10'58)
- Quand il se le fait voler une première fois (de 13'24 à 14'00)
- Quand il se le fait voler une deuxième fois par le même garçon mais cette fois-ci dans le but de l'attirer auprès de Wes (de 39'10 à 39'56)
- Quand il tente d'attaquer à un marchand de journaux (de 59'16 à 1'00'32)
- Quand il se fait poursuivre par le fils du marchand de journaux (de 1'14'57 à 1'18'33)

Dans ces cinq séquences, Cyril n'est plus sur son vélo, il est bien moins efficace, comme si le vélo portait toute la vitalité enfantine qu'il perd pour n'avoir plus qu'une forme de faiblesse ou de perte de contrôle de la situation. Le vélo incarne alors une forme de toute puissance où

l'enfant peut pleinement circuler dans l'espace. Le vélo comme arme de l'enfant est une récurrence dans le cinéma. Nous pouvons citer par exemple le film *E.T. L'extraterrestre* de Steven Spielberg (1982, film également au programme de Collège au cinéma).

Module pédagogique : analyse comparative entre deux personnages principaux : Cyril et Elliott

Pour procéder à cette comparaison de personnage, nous nous baserons sur des séquences d'*E.T.* avec premièrement une séquence d'enquête, au moment où Elliott décide de se rendre en vélo dans la forêt pour trouver des pistes sur E.T (qu'il n'a pas encore vu) puis une deuxième séquence, plus loin dans le film où les enfants sont en position de contrôle et de liberté de mouvement face aux adultes grâce au vélo comme force motrice. A partir de ces séquences, il sera possible de caractériser les enfants et en particulier Elliott, le héros principal du film.

Séquence d'enquête (00h15min09/00h16min32) :

La séquence intervient après le soir où Elliott a commencé à suspecter qu'une présence s'était introduite chez lui mais il ne sait pas encore qu'il s'agit d'E.T. Il part alors enquêter dans la forêt avec son vélo. La musique de John Williams tient une place importante dans cette séquence (et dans le film) car elle est porteuse des sentiments de peur, de danger ainsi qu'une dimension aventurière grâce aux cuivres et aux instruments à cordes. De plus, la musique agit par étape, selon une logique de pallier avant qu'Elliott ne pénètre dans la forêt. Le montage agit comme une ellipse, montrant une progression dans le parcours d'Elliott : il quitte son quartier résidentiel puis il est visible en minuscule sur une route dans un plan d'ensemble (puisque le but ici est de montrer une action, celle du parcours d'Elliott sur son vélo). Ce plan permet aussi de le détacher du monde des adultes avec Elliott du côté de la montagne, vivant des aventures et le monde des adultes, désigné par les maisons typiquement résidentielles et américaines. Dès qu'Elliott est dans la forêt, la musique bascule sur le leitmotiv d'E.T pour bien signifier qu'Elliott est dans le même endroit que l'extraterrestre. Il essaie de l'attirer avec des bonbons, accentuant le côté enfantin du petit garçon qui utilise ses moyens d'action. La forêt est présentée comme un environnement peu rassurant, trop grand lui, avec des couleurs plutôt sinistres, apparaissant comme une forêt de conte où notre jeune héros se serait perdu. Cet aspect fantastique est renforcée par la musique, avec des cuivres jouant dans les graves. Ces quelques notes de cuivre accompagnent le moment où il observe brièvement un adulte, qui semble à ce moment-là être une menace, ne recherchant pas E.T avec un but positif. Puis les cordes s'emballent à nouveau pour relancer le leitmotiv d'E.T, Elliott s'en va dans un travelling horizontal se prolongeant à l'endroit où se cache E.T. Cette séquence inaugure l'enquête d'Elliott pour découvrir ce qui s'est introduit chez lui. Il va alors utiliser le vélo comme moyen de locomotion pour l'accompagner dans son aventure parce que c'est un enfant qui agit selon les moyens dont il dispose. Ce vélo est le moyen d'aller dans la forêt, de prendre la liberté de vivre cette aventure puis de s'échapper lorsqu'il se sent en danger. La forêt est attachée à l'imaginaire des contes comme l'endroit où le héros se perd, puis où il trouve éventuellement des alliés. Dans *Le Gamin au Vélo*, on retrouve aussi cette logique d'enquête dans les moments où Cyril se sert de son vélo pour chercher son père (tout comme Elliott se sert de son vélo pour chercher E.T). On peut également ajouter que ce départ dans la forêt en vélo rappelle la séquence de la rencontre avec Samantha, au moment où Cyril pédale pour aller lui demander de passer les week-ends chez elle.

Séquence de poursuite : 1h41min11/1h42min39

Après avoir libéré E.T qui était aux mains du gouvernement américain, les enfants fuient la police à vélo, E.T est placé dans le panier d'Elliott. La poursuite est rendue frénétique par le montage et le nombre de plans. Les enfants sont sur leurs vélos pour tenter d'échapper aux

voitures de police, le vélo constitue une opposition aux voitures, incarnant le véhicule des adultes. On retrouve la logique des enfants qui se déplacent dans des milieux un peu rocheux, un peu verts car leur moyen de transport leur permet cette mobilité que les voitures des adultes ne peuvent avoir. Les véhicules désignent les adultes non pas comme des individus humanisés mais comme des groupes motorisés, véhiculés, sans âme pourrait-on dire. Jusqu'au dernier tiers du film, la mère d'Elliott est la seule adulte dont nous voyons le visage. Même le professeur d'Elliott dans la séquence où Elliott met le désordre en classe en libérant des grenouilles n'a pas de visage. Les deux seuls points de vue montrés par le film sont le point de vue d'E.T. et le point de vue des enfants. Donc les enfants se déplacent différemment, comme pour marquer un contraste dans leur façon d'occuper l'espace : tandis que les adultes cherchent à prendre le plus d'espace possible, les enfants privilégient un mode de transport léger, incarnant une forme de liberté et de jeu. Comme pour *Le Gamin au Vélo*, les enfants sont dans une situation de maîtrise lorsqu'ils sont à vélo, le vélo donne une impression de liberté. D'ailleurs, on peut remarquer le sweat rouge porté par Elliott, qui n'est pas sans rappeler les t-shirts rouges que Cyril porte aussi. Quand E.T. permet aux vélos de s'envoler dans le ciel, les vélos en l'air évoquent les derniers plans de *Miracle à Milan* de Vittorio de Sica (1951), dans lesquels la population précaire et marginalisée de Milan fuit la police et s'échappe d'une ville où elle n'a pas sa place pour aller vers un autre monde. Ici la logique est similaire : les enfants s'envolent vers un endroit plus sûrs, cet endroit étant la forêt.

Elliott et Cyril sont « deux gamins au vélo », justifiant une comparaison à travers une rapide analyse de personnage : Elliott est en apparence l'archétype de l'enfant américain. Mais tout comme Cyril, il vit une situation familiale délicate dans la mesure où ses parents sont divorcés et malgré la présence de son frère, de sa sœur et de ses amis, il se sent seul. Il recherche tout comme Cyril une présence pour se substituer à son père. E.T. prend alors la charge de cette figure familiale rassurante, qui soutient Elliott. Il a presque l'âge que Cyril, ce qui le rend d'autant plus proche de lui car il est dans un âge où commence à se poser la question du passage à l'âge adulte : tandis qu'Elliott apprend à accepter la séparation et le divorce de ses parents tout au long du film, Cyril canalise peu à peu ses émotions et gère sa colère. Les deux récits fonctionnent comme un conte, avec un jeune héros qui vivra des aventures pour en tirer des leçons : ils reposent sur un parcours initiatique pour les deux personnages qui surmontent l'épreuve de l'abandon pour en sortir grandis. Pour en revenir au motif du vélo, les deux garçons utilisent le vélo comme moyen de locomotion et comme façon d'occuper leur environnement. Le vélo devient leur outil de jeu et d'exploration, symbole d'une enfance libre.

Le vélo est important le film car il est premièrement le moyen de caractériser Cyril. Son environnement le perçoit comme le gamin au vélo, car c'est par ce biais qu'il occupe l'attention. Deuxièmement, le vélo porte une énorme valeur symbolique car les enfants attachent une valeur particulière aux objets dans lesquels ils placent des sentiments qu'ils ne savent pas encore exprimer. Pour Cyril, le vélo permet d'exprimer son envie d'être aimé par une figure parentale. Enfin, le vélo incarne l'allégorie de la relation entre Cyril et son père, d'abord comme le seul objet le liant à lui et ensuite comme la preuve d'un abandon.

Deuxième partie : La relation père/fils

➔ *Problématique : comment évolue la relation entre le père et le fils tout au long du film ?*

A. Les retrouvailles avec le père

Pendant les vingt premières minutes du film, Cyril est à la recherche désespérée de son père. Cette première partie de film consiste en cette quête d'un père que Cyril n'arrive pas à voir. Coups de fil qui n'aboutissent pas, renseignements auprès des différents commerçants du quartier, logement vide... Ce début de film présente le père comme un fantôme, dont les seules

traces sont les maigres indices comme l'ancien immeuble du père ou la petite annonce passée pour vendre sa moto et le vélo de son fils : le père est donc caractérisé par son absence. Cyril mène une enquête pour tenter de retrouver son père mais c'est Samantha qui finit par le retrouver en expliquant qu'elle a cherché auprès de la police (23min37).

Extrait n°1 – 00h27min15 à 00h34min55 : La première réplique du père s'entend en hors-champ, de l'autre côté d'un muret, exactement comme sa dernière réplique, produisant un effet de boucle. Cet effet conclut la quête de Cyril pour son père, qui se révèle impossible. La toute première réplique du père « *Qu'est-ce que tu fous là ?* » (27min17) confirme le sentiment disséminé pendant ce tout début de film que le père cherche à fuir son fils sans lui dire clairement. Il ne s'est pas montré au rendez-vous convenu et il s'est enfermé dans la cuisine du restaurant avec de la musique forte comme pour se barricader du monde et fuir ses responsabilités. Le fait que sa première intervention dans le film se passe en hors-champ le caractérise en tant que personnage lâche qui ne veut pas être dans le même espace que son fils, il cherche à avoir son espace à lui. Sa première apparition physique dans le champ intervient à la 27ème minute et fonctionne selon un partage de l'espace qui revient régulièrement dans le film et plus particulièrement dans cet extrait. La construction des plans avec des lignes séparant les personnages est récurrente dans la séquence mais le photogramme choisi illustre le plus explicitement possible le partage du cadre qui détaille les intentions de chaque personnage à partir de leur position dans un plan.

Dans le premier plan où Guy est présent physiquement (à 27min40), il est d'abord montré partiellement, on ne voit que son bras, le reste de son corps est encore derrière la porte. Une distance physique et symbolique est encore en place entre le père et son fils. La construction géométrique du plan est paradigmatique de la place des personnages dans le film ainsi que de leur relation avec Cyril : au premier plan, Samantha (de dos) assiste aux retrouvailles entre Cyril et son père. Le spectateur découvre le père de Cyril en même temps qu'elle, nous sommes autant témoins de ces retrouvailles que Samantha. Elle est pleinement dans le champ, derrière Cyril, indiquant qu'elle est une présence supportrice, elle est entièrement à ses côtés pour le soutenir. Au milieu du plan, Cyril (également de dos) est tourné vers son père. Il se détache particulièrement de la scène par la couleur de son t-shirt, ressortant de l'étalonnage dans les tons gris-bleus. Selon le contexte du film, ce rouge peut symboliser la colère intérieure de Cyril et tous les sentiments liés à ses relations familiales conflictuelles. Cyril est en conflit avec son environnement, ce qui explique pourquoi il s'en détache. Enfin, sur le dernier tiers du plan, le père n'est représenté que par une partie de lui-même, sans avoir encore de visage clairement identifiable. Il est entre deux lignes, à l'intérieur d'une place de laquelle il ne veut sortir. Donc nous avons :

- Samantha témoin de la scène et soutien de Cyril, qui le regarde avec son père. Son espace indique son rôle à ce moment-là du récit, comme la personne la plus proche de Cyril.
- Cyril est au milieu, entre Samantha qui le soutient et son père qui lui fait face. Il est dans une position de rencontre, mué par l'envie d'aller vers son père. Il se rapproche de son père mais ils sont encore séparés par le partage du cadre.
- Guy est tourné face à Cyril et Samantha, comme un opposé, on ne voit pas son visage. Il se met en retrait, à peine visible, il veut rester dans son espace. Il est dans une démarche de rejet de l'autre.

En un seul photogramme, nous avons les relations et les caractérisations des personnages qui sont exprimés par le partage du cadre. Grâce aux lignes, le plan résume la dynamique des relations dans le récit.

Cyril rentre dans le restaurant avec son père, ils partagent un champ commun mais le son de la musique empêche leur communicabilité. Lorsqu'ils peuvent enfin parler, ils sont séparés par des lignes, alors qu'ils partagent pourtant un espace commun. L'annonce de la vente du vélo est brutale, montrant que le père ne prend pas de gant envers son fils, il n'est pas un père affectueux. Ils passent dans la cuisine en étant suivi par la caméra. La colorimétrie passe d'une ambiance chaude aux tons rouges à un espace froid et gris. On peut alors se focaliser sur la colorimétrie qui porte la désillusion de Cyril quant à sa relation avec son père (**séquence analysée à partir de 27min51 à 33min38**). Lorsque Guy et Cyril rentrent dans le restaurant, les tons comportent des teintes rouges, orangées, créant une impression de chaleur. Si nous envisageons cette scène depuis le point de vue de Cyril, ces couleurs chaudes peuvent être associées à l'affection à laquelle il aspire dans la relation avec son père ou alors à la violence éprouvée à cause de cet abandon. Néanmoins, ces teintes progressent d'abord lorsque Cyril se retrouve face à face de son père derrière le bar où des teintes froides blanches s'imposent puis lorsqu'ils vont dans la cuisine. Cette variation chromatique produit l'effet d'une transition progressive dans les sentiments ressentis : d'une ambiance chaleureuse au niveau de la couleur, on bascule dans un espace froid dont seul le t-shirt rouge de Cyril semble porter encore quelque chose de vivant. Cette variation se produit à l'instant où le père annonce qu'il a vendu le vélo, comme si l'aveu de cet acte enclenchait un basculement dans la relation de Cyril et de son père : Cyril est le seul des deux qui parvient à ressentir encore de l'amour pour son père (d'où son t-shirt rouge qui ressort particulièrement dans la cuisine alors que son père, vêtu de blanc, se fond parfaitement dans les teintes blanches et grises de ce plan) alors que ce dernier reste de marbre face à son fils.

Le blanc caractérise la froideur de Guy face aux sentiments de son fils. **Plan à 32min56** : quand il annonce à Samantha qu'il ne veut plus voir Cyril, il reste associé au blanc de la porte alors que Samantha se place au niveau du mur rouge. Il semble déshumanisé face à son fils. Samantha, par effet de contamination avec la couleur, s'associe au rouge, ce qui produit un effet de transmission lors de l'échange entre Guy et elle : elle, associée au rouge du mur, se voit confier la garde d'un enfant caractérisé par le rouge. Cette contamination par le rouge symbolisera également le sang, lorsque Samantha sera blessée par Cyril.

La caméra suit le père et le fils sans coupure, produisant un sentiment de gêne dans la mesure où nous assistons à la tentative impuissante de Cyril de renouer avec son père, nous ressentons de l'empathie envers le garçon. Mais quand ils ressortent de la cuisine, une coupure les fait passer de la cuisine directement à la salle du restaurant. Les coupures dans ce film sont synonymes d'une rupture brutale, ici la rupture entre Cyril et son père, la fin de leur relation. Guy raccompagne Cyril à l'entrée, *cut*, puis il discute avec Samantha pour lui avouer qu'il ne veut plus voir Cyril. On retrouve encore une fois cette logique de séparation de l'espace par les lignes qui se chargent de compartimenter au sein du plan Guy du reste des personnages. Samantha et Cyril retournent dans la voiture, mais Samantha insiste pour que Guy dise la vérité en face de Cyril. Cette vérité, Guy la prononce sans même franchir le seuil de la porte, encore une fois confiné dans un espace dont il refuse de sortir. Il ferme la porte au nez de son fils, après lui avoir annoncé le plus froidement possible qu'il ne veut plus voir son fils.

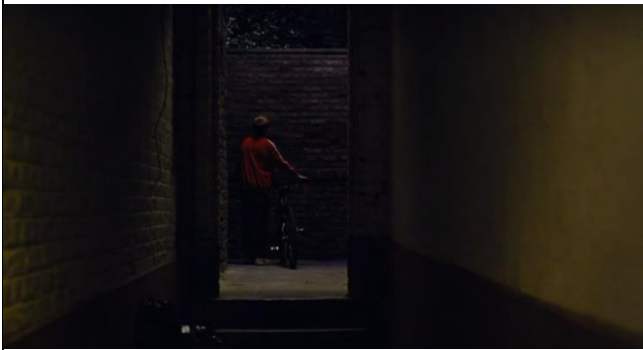
B. Se séparer du père



Cyril essaie de se reconstruire auprès de Samantha mais sa rencontre avec Wes l'a fait basculer dans la délinquance. En pleine nuit, après une violente dispute avec Samantha, il vole l'argent d'un marchand de journaux mais il s'est fait repérer par le fils avant de l'assommer, Wes décide de l'abandonner avec l'argent pour ne pas être lié avec cette agression. Cyril décide de donner l'argent à son père.

Extrait n°2 – 1h03min10 à 1h 05min24 : Il retourne voir son père au restaurant, il est surcadré et entouré de mur, comme coincé dans une impasse. Il parvient à franchir le mur et se retrouve à l'arrière du restaurant, devant les fenêtres où il observe son père travailler. Il est le témoin extérieur, détaché de son père. Il tente une première fois de donner l'argent à son père, lequel se cache une fois de plus derrière une porte (toujours dans l'idée dans un cloisonnement contre le monde) puis une deuxième fois mais le père refuse. Non pas pour des considérations morales ou une éventuelle mise en danger de son fils mais parce qu'il refuse d'être complice d'un délit, il ne veut rien assumer. Il demande violemment à Cyril de partir, avant de prononcer une dernière réplique « *Viens plus jamais ici* » (1h05min07) en hors champ derrière ce muret. Cette réplique referme la boucle de la relation avec le père car on quitte le personnage comme on l'avait rencontré, en hors-champ. La relation entre Cyril et Guy est une relation circulaire de laquelle Cyril doit sortir pour envisager une meilleure vie. Il repart alors sur son vélo, accompagné d'une musique de Beethoven, *Adagio un poco mosso* du concerto pour piano n°5 : la même musique est utilisée très ponctuellement dans le film, généralement pour marquer un passage dans la vie de Cyril mais plus encore, une extériorisation des sentiments : la musique agit comme une ponctuation au moment où Cyril, qui la plupart du temps se contient, se lâche. On ne voit jamais ses larmes, les Dardenne ne veulent verser dans le pathos donc lorsqu'il pleure, Cyril est filmé de dos puis la musique se charge de porter une dimension dramatique forte. Ici, la musique accompagne le moment où Cyril comprend qu'il ne peut plus rien attendre de son père.

Module pédagogique : comprendre le surcadrage et ses différentes significations possibles

Pour ce module, nous nous pencherons sur trois photogrammes précis pour *Le Gamin au Vélo*, trois plans surcadrés qui portent chacun une signification différente et correspondent à une étape de l'évolution de Cyril. Puis, à partir du *Voleur de Bicyclette* qui traite aussi d'une relation père/fils, nous verrons qu'un même procédé filmique peut porter une autre signification.

Plan	Signification
<p data-bbox="204 1211 352 1240">1h03min10</p> 	<p data-bbox="849 1211 1390 1682">Ce plan cloisonne Cyril entre plusieurs murs, donnant l'impression d'un emprisonnement, comme si Cyril était coincé, pris au piège d'un danger. Cloisonné entre ces murs, seul, le danger semble être surtout lui-même, prisonnier d'une recherche d'une figure paternelle qu'il ne peut avoir. Il est seul face à lui-même. Les lignes verticales de la ruelle allongent la hauteur du plan, faisant croire que Cyril est très petit par rapport à ce mur. Pourtant, il parvient à le franchir, il surmonte cet obstacle.</p>

<p>1h03min47</p> 	<p>Cyril observe son père à travers une fenêtre. Dans ce plan surcadré, on retrouve les teintes froides caractérisant le personnage de Guy ainsi que les lignes qui délimitent un partage de l'espace. Guy se cache derrière des murs, par peur de se confronter au monde. Cyril assiste clairement à ce retrait du père, dont la fenêtre donne lieu à une scène dans la scène. Cyril ne va cette fois-ci pas franchir ce mur car son père l'en empêche, il ne veut pas partager son espace avec son fils. Donc il est contraint de rester spectateur.</p>
<p>1h05min23</p> 	<p>Son père restant enfermé dans son espace, Cyril s'en extirpe et se libère. Alors que le plan d'ouverture de la séquence enfermait Cyril, ce dernier plan (accompagné de la musique) le libère. Il a franchi les obstacles, il n'est plus coincé par le cadre. Il peut maintenant partir sur son vélo, en laissant son père derrière lui. Son père n'a pas franchi le cadre.</p>

Le surcadrage est une configuration spatiale qui revient souvent dans le film *Le Voleur de Bicyclette*, auquel nous nous intéressons car il aborde également le thème de la relation père/fils autour de la figure du vélo. Un certain nombre de plans du film présente Antonio et/ou son fils Bruno comme étant surcadrés : mais contrairement au film des Dardenne qui montre une relation vouée à l'échec, De Sica présente une famille unie. Ainsi, le surcadrage n'est plus la condition d'une séparation de l'espace grâce aux lignes ou la représentation d'une évolution psychologique mais le symbole d'une union : Antonio et Bruno sont isolés par rapport à leur univers mais unis dans cette isolation. C'est donc une relation d'amour entre un père et son fils contrairement au *Gamin au vélo*.

Troisième partie : La représentation de la violence dans la filmographie des frères Dardenne

Filmographie sélective : *La Promesse*, *Rosetta*, *L'Enfant*, *Le Gamin au Vélo* et *Deux jours, une nuit*

→ *Objectif : comprendre comment la violence est représentée dans les films des frères Dardenne.*

Dans cette partie, il s'agira de comprendre comment la violence s'exprime dans les films des Dardenne en partant du *Gamin au vélo* qui représente la violence intérieure d'un enfant abandonné puis faire un tour rapide de leur filmographie : la violence des personnages est à la fois intérieure et extérieure. Cette double violence est le résultat d'un problème social et/ou psychologique, provoquant une explosion de la colère (laquelle passe par une focalisation sur le corps de l'acteur, cf. le documentaire sur les Dardenne de la collection Cinéma de notre

temps). Cette partie sera composée de deux axes : le premier sur la relation entre l'intériorité du personnage dardennien doublé d'une forme de réalisme social et le deuxième axe portera sur la violence qui s'exprime par les corps des acteurs, sachant que ces deux axes sont totalement complémentaires et souvent indissociables mais je les sépare afin d'en dégager plus facilement les caractéristiques précises.

1. Violence interne chez le personnage dardennien

Le Gamin au vélo s'inscrit dans la continuité du cinéma des Dardenne en montrant des personnages et des situations en proie à une forte violence. Souvent chez les Dardenne, cette violence est causée par un contexte économique-social difficile qui fragilise les personnages et les pousse à user de la violence pour extérioriser leur mal-être : leurs films sont une démonstration d'une précarité dure à assumer, pouvant avoir de graves répercussions psychologiques. Dans *Le Gamin Au Vélo*, on peut penser que le réalisme social est moins présent que le mal-être psychologique d'un enfant en mal d'amour, après tout la violence ressentie et exprimée par Cyril est d'abord le résultat de mauvaises relations dans son cercle intime. Néanmoins, cette violence est causée par l'abandon de son père, amenant à se demander pourquoi Guy a abandonné son fils car il ne l'explique pas réellement dans le récit. Il tente de se justifier deux fois dans le récit, la première auprès de son fils (00h29min05) : « *C'est difficile pour moi. Je vais pas pouvoir te reprendre. Faut que je trouve de l'argent pour pouvoir venir, faut que j'aie un appartement, tous ces trucs.* »

La deuxième auprès de Samantha (00h32min55) : « *Je peux pas c'est trop pour moi, je peux plus m'occuper de lui. Avec la grand-mère qui est morte y a plus que moi. Rien que de penser à le voir, ça me stresse. Non il vous aime bien, occupez-vous de lui, c'est la seule solution. J'ai refait ma vie, j'essaie de me recaser, de refaire ma vie et s'il est là ça marchera pas.* »

Ces deux justifications sont assez vagues parce que Guy explique à son fils qu'il manque de moyens puis il dit à Samantha qu'il ne peut plus s'occuper de son enfant parce que cette situation le stresse, parce qu'il tente de refaire sa vie (sans doute avec la femme qui a ouvert la porte à Samantha et à Cyril plus tôt dans le film)... Nous sommes face à un homme qui rencontre des difficultés financières probablement réelles mais qui se cache derrière ces difficultés pour se débarrasser de son fils. Ainsi, le milieu social défavorisé devient un prétexte pour Guy, il ne se bat pas pour surmonter ses difficultés et pour récupérer son fils, il voit son fils comme un obstacle à la sortie de la précarité. En ce sens, il est très similaire au personnage de Bruno dans *L'Enfant* (Dardenne, 2005) : premièrement, Bruno dans *L'Enfant* et Guy dans *Le Gamin* sont interprétés par le même acteur, Jérémie Rénier, et leur situation donne la sensation d'une continuité, comme si *le Gamin* était une suite à *L'Enfant*. Bruno vagabonde en vivant de petits trafics, il a un enfant avec Sonia, et décide de le vendre. Le film présente une violence sociale à son paroxysme, en montrant jusqu'où la pauvreté peut conduire certaines personnes. Si cette pauvreté est doublée d'un comportement lâche et irresponsable, la violence engendrée par la précarité s'appuie sur cette psychologie instable pour aboutir à la pire forme de violence qui soit : vendre son enfant. D'autant plus que le personnage de Bruno est mis face à celui de Sonia qui, bien que dans la même situation précaire que lui, décide d'aimer et d'élever cet enfant.

Analyse d'extrait – *L'Enfant* (00h36min09) : Sonia retrouve Bruno après que celui ait vendu l'enfant. Sonia n'est pas au courant, et retrouve la poussette vide. Bruno annonce froidement qu'il a vendu l'enfant, cigarette à la bouche. Il explique son plan pour déclarer un faux vol de l'enfant auprès de la police. La réplique « *On en reféra un autre* » est d'une violence extrême car elle prouve que Bruno considère son propre enfant comme un objet qu'il peut vendre. Il montre même l'argent que cette vente lui a rapporté, pensant qu'il peut relativiser la gravité de

son geste par l'argent. Mais Sonia est tellement sous le choc qu'elle s'évanouit deux fois. La violence de la situation est portée par la brutalité et la froideur de Bruno face à son geste, cette annonce est mise en scène par le biais d'une caméra portée à l'épaule filmant les acteurs en gros plan, donnant un aspect assez primitif, créant une tension en étant au plus près des corps des acteurs. Cet aspect primitif est accentué par le fait que la séquence et la séquence d'après se déroulent dans la ville, parmi des décors de rues avec des voitures. Cette séquence précise se passe en revanche dans un décor « naturel » avec de l'herbe, de la verdure, de l'eau en arrière-plan et de la terre. On peut même dire que Bruno semble être terré dans une espèce de caverne, accroupi par terre. Ce rapport à la terre est une récurrence chez les Dardenne, car on croise des personnages qui sont au contact de la terre, comme par exemple dans *La Promesse* où Igor creuse un trou pour cacher un portefeuille volé, dans *Rosetta*, dans lequel Rosetta n'a de cesse de creuser, de cacher, d'agir comme un animal ou encore dans *le Gamin au Vélo*, au moment où Cyril se bat contre celui qui lui a volé son vélo.

Mais dans les films des Dardenne, cette violence n'est jamais excusée par la condition sociale. Si la condition sociale sert de background et explique partiellement ce qui a mené des personnages comme Bruno, Guy ou encore Roger dans *La Promesse* à se conduire ainsi, les films ne les déresponsabilisent à aucun moment pour leurs actions. La construction des personnages articule continuellement une interrelation entre la réalité sociale, les circonstances et l'individualité du personnage, qui choisit de se comporter moralement ou non. Les Dardenne posent une question tout au long de leur filmographie : Comment se fait un choix ? Et ils nous montrent différents parcours qui sont différentes façons de faire des choix pour les personnages. Jean-Pierre et Luc Dardenne expriment cette tension entre l'individu et les circonstances extérieures dans un entretien donné à Michel Ciment en 2005, à l'occasion d'une émission sur France Culture (entretien trouvable dans le livre *Dardenne par Dardenne, entretiens avec Michel Ciment*²) : « [...] si on veut que les personnages que nous filmons aient une opacité, vivent, qu'ils soient vivants, il faut qu'ils aient cette épaisseur de l'individu, de l'être humain, et donc aussi qu'ils soient responsables [...] c'est pour ça que nous aimons que nos personnages **portent** aussi ce qu'ils font et n'en soient pas excusés par je ne sais quelle condition sociale. » Le mot « portent » est important puisque dans leurs films, cette épaisseur se traduit également par le geste car à de maintes reprises nous voyons les personnages porter des objets, souvent lourds, comme pour symboliser un poids. Dans le sillage moral tracé par les Dardenne, ce poids peut être assimilé à la somme de tous les sentiments ressentis par les personnages : exclusion, culpabilité, violence, colère... Le personnage dardennien croule toujours sous quelque chose. En faisant porter un objet à leur personnage, les Dardenne leur assènent une responsabilité et leur donnent une épaisseur.

Moralement, les personnages des frères Dardenne se rapprochent des personnages de certains films de Pier Paolo Pasolini : dans les deux cas, les personnages viennent de milieux sociaux défavorisés et prennent une voie moralement condamnable. Ce phénomène est criant dans les deux premiers films de Pasolini *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962), dans lesquels le réalisateur italien propose un portrait du lumpenprolétariat Romain. A l'intérieur des ruines et de la misère romaine (dans les *borgate* = ghettos), il dresse sans jugement moral une peinture de ces individus qui deviennent des antihéros. Dans *Accattone*, Accattone est un proxénète, un voleur, il n'agit jamais correctement. Mais sa situation sociale précaire (jusque dans son nom car tout le monde l'appelle Accattone, ce qui signifie mendiant en italien) n'est pas une excuse à son comportement, il agit ainsi parce qu'il considère que c'est la voie la plus simple pour lui. Dans *Mamma Roma*, Ettore, le fils de Mamma Roma, refuse l'éducation convenable que lui

² LOWY Vincent, *Dardenne par Dardenne, entretiens avec Michel Ciment*. Ed. La Mulette, pp.22-23. 2017 (Bruxelles)

propose sa mère, préférant errer dans les ruines Romaines en face aux nouveaux immeubles sociaux, construits après la guerre. Il faut également resituer les films dans leur contexte historique : ces films sont réalisés au début des années soixante, encore dans l'époque du miracle économique italien, correspondant à la période de reconstruction post-seconde Guerre Mondiale en Italie, donc une société fragilisée qui, même si elle se reconstruit, connaît de graves difficultés. Quand une société est instable à ce point, il est légitime que les populations les plus fragilisées soient également dans une situation d'instabilité et de fragilité aussi bien financières que psychologiques, où les repères moraux sont troublés. Chez Pasolini comme chez les Dardenne, les personnages sont les produits de milieux sociaux fragilisés, propice à un développement de la violence, amenant le social à se répercuter sur le psychologique. Mais les personnages sont complexes et sont amenés à choisir d'agir correctement ou non, selon les décisions et les circonstances qui se présentent à eux.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'une des affiches récentes de *Mamma Roma* et de *La Promesse* sont assez similaires et que les deux films parlent d'un adolescent devant faire face à des choix moraux ou non. Sur les deux affiches, nous avons la représentation d'un adolescent du même âge ou presque, traversant les zones pauvres, industrialisées de sa ville. Ces deux adolescents commettent des délits, ils se dirigent vers une direction morale que la société réprouve. Et même si les deux films évitent le jugement moral envers les personnages, Ettore et Igor sont renvoyés à une forme d'innocence enfantine : Igor va à l'encontre des plans de son père et tente d'aider Assita (selon la promesse qu'il a convenu avec le défunt mari de cette dernière) et Ettore supplie de revoir sa mère lorsqu'il est attaché sur son lit de mort. L'humanité



de ces deux personnages s'exprime grâce à leur nature enfantine qui n'a pas totalement disparue. Dans *Le Gamin au Vélo*, Cyril est encore un enfant, il commence tout juste à ressentir ce dilemme moral interne entre son innocence enfantine qui le pousse à rechercher de la protection de l'affection ainsi qu'une violence envers un environnement sans amour, propice à s'engager dans la mauvaise voie. Cyril est face à un moment de sa vie où il peut décider et agir ou non pour tenter de

devenir ou pas un Bruno, un Roger ou même un Guy. Et l'amour de Samantha est sans doute le meilleur moyen de le préserver d'un mode de vie néfaste, elle est comme une marraine protectrice de ce héros de conte, qui est mis face à un dilemme moral constant. Dans les films précédents des Dardenne, les héros sont plus ou moins condamnés car ils ont refusé ou n'ont pas reçu cette aide pour s'en sortir. Sauf *Rosetta*, qui se dirigeait vers la mort mais qui est sauvée *in extremis* par Riquet à la fin du film.

La violence du personnage dardennien est d'abord intérieure : venant d'un milieu social moyen voire défavorisé, sa moralité s'en voit troublée car la précarité est un terreau favorable au déploiement d'une violence en réponse aux inégalités. Face à ce constat, le personnage choisit selon les circonstances et selon sa nature vers quelle voie il souhaite se diriger. Dans *Le Gamin au Vélo*, Cyril a la chance de connaître potentiellement un avenir heureux grâce à Samantha qui le conduit sur un chemin serein et aimant, bien qu'il vienne d'un environnement instable. Chez les Dardenne, on suit les parcours de personnes qui choisissent de s'affranchir ou non d'un déterminisme social qui les prédestinait à la violence.

2. Une violence qui s'exprime par les corps

La violence n'est pas qu'intérieure dans les films des Dardenne, elle se manifeste d'ailleurs très souvent par le biais des corps. Les corps agissent, ressentent, se battent... Ils ont leur importance chez les Dardenne qui considèrent que les corps des acteurs ne doivent pas être présentés avec des artifices (pas ou très peu de maquillage, saletés, froid...) pour capter une authenticité. Ils expliquent leur procédé dans le documentaire *Le Home Cinéma des frères Dardenne*, réalisé pour la collection Cinéma de notre temps.

Extrait du documentaire : dans cet extrait, ils expliquent qu'ils tiennent à ce que les acteurs ressentent vraiment le froid, justifiant leur tournage en hiver. Voir les corps vraiment ressentir les conditions de l'environnement permet de donner une matérialité du corps. Ils donnent l'exemple de Sonia dans *L'Enfant*, qui n'est pas habillée pour la saison mais cette tenue la caractérise en tant que personnage désinvolte, désintéressé par sa propre personne mais se souciant seulement de son nouveau-né. Les corps des personnages sont mis à l'épreuve, montrant que la violence dans les films des Dardenne n'est pas seulement interne, elle est également physique : les corps éprouvent la souffrance et en portent les stigmates. L'un des exemples dans *Le Gamin au Vélo* est la scène où Samantha se fait agresser par Cyril parce qu'elle l'empêche de sortir. Elle va être physiquement attaquée, contaminée par la violence de Cyril qui la mord puis qui lui plante un objet tranchant dans le bras. Cyril exprime sa rage par le corps, en fuyant, en courant ou en se battant comme un animal. Cette attitude lui vaudra le surnom de Pitbull par Wes, qui valorise cette agressivité chez Cyril parce qu'elle peut lui être utile. Pour Wes, Cyril n'est qu'un corps attaquant, il ne va que très peu s'intéresser à son intériorité. Cyril doit se défaire de sa violence intérieure pour dépasser cette dimension du corps attaquant.

Module pédagogique : comment la mise en scène retranscrit-elle cette violence des corps chère aux Dardenne et comment se différencie-t-elle des scènes d'action plus « classiques » ?

➔ Application d'une réflexion de l'auteur pendant le processus du tournage à la scène concernée, le but étant de voir comment fonctionne cette retranscription cinématographiquement, comment un metteur en scène passe-t-il de l'imagination de la scène à l'image concrète que nous voyons ?

Dans le livre *Au Dos de nos Images II 2005-2014*, Luc Dardenne partage les notes qu'il prend pendant les tournages des films. A la page 164 et à la page 166, nous trouvons ces notes, écrites durant le tournage du *Gamin au Vélo* :

« Le 30/07/2010

C'est en passant par des moments physiques, des corps à corps au cours desquels Cyril s'accroche à Samantha ou la rejette qu'il devient son enfant, qu'elle devient sa mère. La première rencontre entre Samantha et Cyril est physique. »³

« Le 02/08/2010

Soir du premier jour de tournage. Cyril existe. Premier plan où il mord et fuit. C'est lui : mordre, fuir et suivre, fuir pour suivre celui duquel il ne peut se décrocher : son père. »⁴

³ DARDENNE Luc, *Au Dos de nos Images II 2005-2014*. Edition du Seuil, France 2015.

⁴ *ibid*

A partir de ces notes, nous nous concentrerons sur 3 extraits qui portent à l'écran les paroles de Luc Dardenne.

Extrait n°1 (00h01min16/00h02min37) : Cyril refusant d'admettre qu'aucun numéro ne fonctionne, se recroqueville contre un coin de la pièce dans un mode défensif. Il se retrouve au milieu du cadre, dans un plan qui refuse le contre-champ parce que Cyril ne veut pas sortir de son déni, il refuse l'autre et l'aide qui peut lui apporter. Cette scène est d'ailleurs évoquée dans le dossier pédagogique qui explique qu'autoriser un contre-champ ici amènerait une complicité entre l'éducateur et Cyril, ce qui ne correspond pas à la volonté de Cyril qui se refuse à l'autre. Les plans longs empêchent de rencontrer l'autre dans un contre-champ. Il agrippe le téléphone comme un animal qui tiendrait sa proie car ce téléphone symbolise à ses yeux le seul moyen possible de suivre son père. Quand l'éducateur tente de récupérer le téléphone, Cyril répond par la morsure ou la forme d'attaque la plus animale qui soit. Ensuite il s'échappe en passant sous le bureau puis en courant hors du centre. La caméra est portée à l'épaule, elle ne coupe pas, elle suit nerveusement Cyril dans ses mouvements, ce qui a pour effet de produire une tension, d'être au cœur de l'action. S'ensuit un deuxième plan où nous retrouvons le motif de la nature, qui renvoie encore plus à l'animalité et à la bestialité que nous évoquions tout à l'heure. Un dernier plan plus rapproché présente l'échec de la fuite de Cyril en deux temps : une première fois où il essaie d'escalader un grillage mais il n'y arrive pas. Ce grillage n'est pas sans rappeler le muret que Cyril escalade pour rejoindre son père, ce qui est un symbole de l'obstacle qu'il doit franchir pour voir son père puis pour se libérer de sa violence intérieure. Une deuxième fois où il essaie de tromper les éducateurs mais il est rattrapé malgré tout. Sa fuite est empêchée. Les trois plans s'expliquent par un enchaînement dans la tentative de Cyril où il essaie de s'extirper du regard de l'adulte pour ensuite s'enfuir dans la nature dans un plan d'ensemble qui montre la grande distance que Cyril est prêt à parcourir pour rejoindre son père puis un troisième plan où on montre cette impossibilité.

Cette séquence illustre la deuxième note de Luc Dardenne, où il explique que Cyril existe par son corps, par son animalité, il existe parce qu'il se défend et attaque pour fuir et rejoindre son père. Son envie de fuir et de survivre font que Cyril nous est d'abord montré comme un corps. Les mouvements de caméra, le refus du contre-champ et l'attirance envers un environnement sauvage sont les moyens adoptés par la mise en scène des Dardenne pour représenter la violence à travers le corps de Cyril.

Extrait n°2 (00h07min20/00h08min08) : Cyril raconte un mensonge pour se réfugier dans un cabinet médical. Il tente de se protéger en se raccrochant violemment à Samantha. Là encore, la caméra suit les mouvements de fuite rapide de Cyril. Le premier contact entre Samantha et Cyril se fait dans la violence, parce que la violence est le seul moyen que connaît Cyril pour nouer des relations avec les autres : il ne demande pas à Samantha de le protéger, il l'entraîne avec lui par terre et s'agrippe à elle dans un geste une fois encore animal. Le contact se déroule par le corps des acteurs. Samantha ne riposte pas, elle accepte que Cyril la tienne (« *mais pas aussi fort* »). Notons que le son laisse clairement entendre la respiration forte de Cyril, ce qui ajoute à l'aspect animal de son comportement. Lorsque Cyril se détache d'elle, elle ne s'énerve pas contre lui, elle le regarde même de manière compatissante. Là encore, pas de contre-champ sur le visage de Cyril car c'est son corps seul et la force avec laquelle il court puis se raccroche à Samantha qui le définit. Cet extrait comme liaison entre Samantha et Cyril est à relier avec l'extrait suivant.

Extrait n°3 (00h56min38/00h57min47) : Cyril veut fuir mais Samantha lui en empêche. Elle est le seul rempart de Cyril pour ne pas finir dans une mauvaise voie. Il essaie de s'échapper par la fenêtre, mord Samantha puis court. Il blesse ensuite Samantha avec un objet tranchant et s'enfuit. Encore une fois, Cyril exprime tout par le corps et non par les mots : la dispute tourne

directement à la confrontation physique. Cette séquence comporte plus de coupures que la plupart des séquences dans le film pour d'une part, accentuer la frénésie de l'action et d'autre part pour souligner les ruptures totales que Cyril rencontre à ce moment-là avec l'équilibre qu'il commençait à construire auprès de Samantha. Cette deuxième altercation physique entre Cyril et Samantha marque une rupture dans le film sur deux points :

- Elle intervient au deux tiers du récit, au moment correspond généralement au climax du film. Cette altercation relance le récit sur une nouvelle dynamique : on pensait que Cyril était sur le chemin de sa reconstruction mais cette scène fait douter le spectateur sur la manière dont finira Cyril.
- Elle comporte 6 plans qui s'enchaînent rapidement, cassant le rythme des plans longs et des rares coupures auquel nous avait habitué le film

Les extraits n°2 et 3 correspondent à la première note de Luc Dardenne sur le corps à corps comme moyen de liaison entre Cyril et Samantha bien qu'ils soient légèrement différents : dans les deux cas, la caméra suit les mouvements de fuite rapide de Cyril, produisant ainsi une nervosité dans la mise en scène, mais l'extrait n°3 porte une dimension d'autant plus tragique car la mise en scène saccadée rompt avec le rythme du film et brise potentiellement l'espoir d'une reconstruction pour Cyril. La violence de la séquence se produit au niveau de l'esthétique même, qui violente et secoue le spectateur par la brutalité de son changement.

Maintenant, regardons un extrait de scène d'action dans un autre film pour comparer comment la violence est restituée dans la plupart des films aujourd'hui.

Extrait *Captain Marvel*

Il s'agit d'une scène de combat classique, intervenant dans la deuxième moitié du film, au moment de la narration où le héros (en l'occurrence ici l'héroïne) regagne en puissance, on est encore dans l'instant de la péripétie qui prépare le dénouement. Dans le film, l'intervention de cette séquence est attendue puisque *Captain Marvel* est un blockbuster tout à fait classique, avec beaucoup d'effets spéciaux, des combats intenses, des héros qui doivent sauver l'univers tout en explorant leur identité... Donc nous ne sommes pas surpris face à cette scène car elle intervient au moment où elle est censée intervenir. Concernant la forme, là encore nous sommes dans une séquence typique de Marvel : les antagonistes ont provoqué l'héroïne mais ils l'ont sous-estimée, elle va alors les surprendre en utilisant sa surpuissance seule contre plusieurs sbires. Les tons de la scène sont sombres pour signifier que la séquence a lieu dans un endroit rattaché aux antagonistes, le montage propose un surdécoupage avec un enchaînement rapide de plans qui rendent compte de la frénésie de l'action, le tout accompagné d'une musique pop rock bien rythmée. Nous pouvons néanmoins noter que contrairement à beaucoup de films, ici la chanson *Just A Girl* de No Doubt colle bien à la situation car la chanson originale parle d'une femme ironisant sur le fait qu'elle ne soit jamais prise au sérieux puisque c'est « juste une fille », ce qui matche avec l'histoire de Captain Marvel, symbole féministe dans la pop culture, sous-estimée dans le récit parce que c'est une femme alors que c'est la plus puissante des héroïnes dans l'univers Marvel. La musique aura ici comme rôle d'accompagner la caractérisation du personnage par rapport à son identité et à sa situation.

Pourquoi cette séquence ? Contrairement aux films des Dardenne où la moindre séquence avec un surplus de plans apparaît comme une rupture au sein de leurs récits, nous avons ici un modèle de comparaison où nous ne sommes pas dans la rupture mais dans une continuation logique du rythme de mise en scène. A partir de cette séquence de *Captain Marvel* ou de n'importe quel film d'action *mainstream*, il est possible d'illustrer aux élèves la différence dans les mises en scène de séquences d'action et de leur expliquer pourquoi l'action semble plus brutale chez les

Dardenne : c'est parce que l'action et la frénésie de la forme sont rares chez les Dardenne qu'elle apparait d'autant plus percutante et réfléchi. Les Dardenne choisissent d'incorporer rarement du « surdécoupage » à des moments qui déstabiliseront le spectateur.

Dans les films des Dardenne, la violence ne quitte jamais vraiment les personnages. Elle s'installe dans un contexte social propice à la violence car les personnages sont obligés de survivre et d'affronter la précarité mais les déterminismes sociaux ne sont jamais une excuse pour prendre en pitié les personnages qui sont tout de même poussés à prendre des décisions et à porter le poids de leur responsabilité. La violence intérieure partage les personnages entre le sentiment d'injustice face à leur situation et la moralité à adopter ou non. Dans *Deux jours, une nuit*, la subtilité de cette question morale pousse les spectateurs à ne pas en vouloir aux collègues de Sandra qui refusent que cette dernière garde son poste car nous comprenons que ces collègues aient besoin d'argent dans un contexte économique difficile. Et cette violence intérieure ressort par les corps des acteurs, qui sont souvent mis à l'épreuve et qui se battent à un moment où les mots ne suffisent pas pour exprimer cette violence : le corps prend la charge de la violence et l'exprime, accompagné par des mouvements de caméra nerveux qui captent ces instants d'expulsion de la violence.