

**Liège, ville ouverte**  
*L'enfant de Luc et Jean-Pierre Dardenne*

Édouard Vergnon

---

Number 123, September 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5147ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Vergnon, É. (2005). Review of [Liège, ville ouverte / *L'enfant de Luc et Jean-Pierre Dardenne*]. *24 images*, (123), 46–47.

Liège, ville ouverte  
par Édouard Vergnon

Lorsque Sonia (Déborah François, bouleversante) montre pour la première fois le bébé à Bruno (Jérémie Renier, admirable), le jeune papa ne manifestera ni joie ni tressaillement. Lui qui vit de vols et de menus larcins le considérera au contraire instinctivement comme une source d'argent et s'en ira le vendre au plus offrant. De ce bébé, chaudement emmitoufflé dans son petit anorak bleu, nous ne verrons que la main encore laiteuse agrippée au bras du père pendant le trajet de bus qui le mène à l'acheteur. Purgée de toute intention mélodramatique, l'image est déchirante (le visage de Bruno n'exprime ni la conscience soudaine d'être père ni le geste épouvantable qu'il va faire) et cinématographiquement magique (on jurerait que la mise au point est faite sur cette petite main, alors qu'en réalité tout est net). Et lorsqu'en revenant sans l'enfant, mais avec sa liasse de billets, il raconte à Sonia ce qu'il vient de faire (avec cette phrase à la fois candide et effroyable « ce n'est pas grave, on en refera un autre »), c'est elle, et elle seule, qui exprime l'atrocité de ce geste en s'écroulant sur le sol dans un cri, avant de s'évanouir. À partir de ce moment-là, le destin de Bruno ressemblera à celui d'Yvon, le personnage de *L'argent* de Bresson. Car devant la douleur incommensurable de Sonia, il lui faudra bien retrouver l'enfant et le lui ramener. Le voilà alors pris dans un engrenage où chaque délit entraîne inéluctablement un autre, plus grave encore que le précédent, avec pour seul horizon la prison. Succinctement résumée, cette histoire poignante pourrait se situer entre celle de *Rosetta* et celle du *Fils* tant le caractère de ses deux jeunes protagonistes fait écho aux deux précédents films des frères Dardenne. À cet égard, l'apparition de Gourmet dans le film est très belle, car elle vaut aussi comme passage du témoin vers l'œuvre antérieure. Bruno, c'est un peu le fils d'avant l'atelier et Sonia, c'est une Rosetta d'après la misère et l'errance.


Le film est bouleversant mais offre bien plus que cette puissante émotion-là, tant la mise en scène des Dardenne ne se réduit pas à l'enregistrement le plus véridique possible d'une situation. Elle est d'abord porteuse d'une histoire cinématographique ancienne. Nous évoquons Bresson et il est certain qu'elle en a assimilé, mieux qu'aucune autre, l'héritage humain et sonore. Héritage humain tant du côté des filles que

des garçons. Qu'elles s'appellent Rosetta, Sonia ou Mouchette, les premières font l'expérience cruelle de la dureté du monde (alors qu'elles ne demandent qu'à bien faire) et souffrent dans leur chair du mal qu'*incidemment* on leur fait. Opiniâtres, elles ont à la fois une résistance peu commune et une sensibilité à fleur de peau. À l'inverse, les garçons n'ont pas vraiment conscience de ce qu'ils font et parcourent de façon plutôt passive et coupable ce « chemin qu'il leur faut parcourir pour arriver jusqu'à elles ». Sauf que chez les Dardenne, on ne commet pas l'irréparable (meurtre ou suicide) quand bien même on en a parfois sporadiquement envie. Qu'est-ce qui retient un cinéaste de faire mourir un personnage « pour de faux », sinon peut-être de n'avoir jamais rêvé un jour qu'un homme meurt « pour de vrai » ? Héritage sonore aussi à travers l'absence de tout commentaire musical (ce vers quoi le cinéma de Bresson tendait) avec cette idée formulée dans les *Notes sur le cinématographe* : « lorsqu'un son peut remplacer une image, il convient de supprimer l'image ou la neutraliser ». C'est le tour de force et la violence inouïe de la scène de la vente de l'enfant que de nous la faire entendre plutôt que de nous la faire voir : Bruno assis dans une cave, tandis qu'on entend au-dessus de lui le bruit d'une liasse de billets qu'on épluche. On aimerait dire ici que les Dardenne ont progressé, car le son dans *Rosetta* était davantage utilisé comme un symptôme : on se souvient du bruit assourdissant de la mobylette à la fin du film qui finissait par « crier » son absence. Ce double héritage est d'autant mieux assimilé qu'il s'inscrit dans une mise en scène totalement éloignée de celle de Bresson dans ses expressions les plus visibles que sont le rôle dévolu à la caméra, la captation du réel et la direction d'acteurs. Ici, le travail des Dardenne est davantage porté par un souffle néoréaliste en ce qu'ils filment moins les pensées des personnages que surtout la nature de leurs rapports avec la société. Leur cinéma est constamment physique avant d'être spirituel. Cette primauté donnée à l'action nous vaudra un très émouvant effet de retour : lorsque tout à la fin du film, Bruno n'agit plus mais se retrouve épuisé face à sa conscience, ses larmes auront une force cathartique peu commune.

Si les Dardenne donnent à voir les personnages tels qu'ils sont, sans afféterie ni pathos, ils parviennent néanmoins à



créer une réelle empathie à leur égard en aiguillant subrepticement le regard que l'on peut porter sur eux. Ce sont ces scènes où, avant de commettre un délit, la petite bande pique des fous rires et fait des blagues. On y sent le besoin discret des cinéastes de leur redonner cette enfance que leurs actes ont perdue. Et c'est par ce seul biais-là (un reste d'insouciance) qu'on sent les Dardenne désireux de nous faire aimer leurs personnages. C'est peu dire que ces scènes sont parmi les plus belles du film, comme ce grand moment de bonheur dans la voiture où Bruno et Sonia se chamaillent en riant. Par sa justesse, par sa nouveauté aussi (c'est certainement la scène la plus heureuse de toute l'œuvre des Dardenne) et par la lumière soudain plus radieuse de la photographie, cette longue scène produit une émotion très intense, proche des larmes. On notera également la volonté discrète des réalisateurs de travailler l'impact des scènes très en amont. En témoigne la scène stupéfiante de la poursuite en mobylette : si elle atteint en soi une force peu commune (grâce notamment à l'utilisation exemplaire du son et de la nature du terrain), c'est qu'elle est encore chargée de la séquence qui l'a précédée : avant d'aller voler le sac, Bruno et son complice avaient bien ri. Et c'est ce souvenir-là de deux garçons qui riaient que l'on garde en mémoire lorsqu'ils se font poursuivre. On ne voit pas deux voleurs à mobylette, mais deux gamins qui riaient pour des bêtises, d'où un effet tragique *naturellement* accru. C'est enfin parce que Bruno n'a aucune conscience de ce qu'il fait, de la gravité de ses actes, que nous vivons les scènes du film de façon si violente. On les prend de plein fouet, par un étonnant effet de boomerang (c'est le trajet de retour qui fait mal).

À Cannes, nombreux étaient ceux qui ont jugé *L'enfant* moins audacieux que les deux derniers films des Dardenne dès lors que ceux-ci desserrent ici leur dispositif radical et oppressant. Il nous semble pourtant que le radicalisme de *Rosetta* et du *Fils* gardait quelque chose d'improductif en ce qu'il limitait tout regard extérieur (le nôtre) puisque, à n'adopter que le point de vue d'un personnage, le dispositif scénique finissait par nous ôter la vue en la superposant à celle de l'acteur. En reculant légèrement la caméra, ils font enfin entrer de plain-pied les personnages dans un champ plus imprévisible (ils ont désormais la liberté de s'y mouvoir sans que leur déplacement ne soit conditionné par la place que nous assignent les cinéastes) et cet élargissement de la vision nous redonne une véritable place de spectateur. *L'enfant* marque donc l'accomplissement (provisoire) de leur travail en ce qu'il concilie au mieux les deux lignes de force de leur cinéma : le vérisme absolu d'une mise en scène qui ne triche jamais avec la morale qu'elle s'est fixée (refus de la représentation, naturalisme du décor – une ville filmée à son insu avec, comme au temps du néoréalisme, des gens qui survivent plus qu'ils ne vivent –, direction d'acteurs qui n'est jamais contredite par le moindre grossissement mélodramatique, primauté du geste) et une forme de sublimation (plus intrinsèquement cinématographique) chère à Bresson. De ce dernier, ils maintiennent d'ailleurs la plus haute note : cette « production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion ». Toucher ainsi à l'invisible n'est pas le moindre des prodiges. 

Belgique, France, 2005. Ré. et scé. : Jean-Pierre et Luc Dardenne. Ph. : Alain Marcoen. Mont. : Marie-Hélène Dozo. Int. : Jérémie Renier, Déborah François, Jérémie Segard, Olivier Gourmet. 95 minutes. Couleur.

