

FIFF

28° Festival International
de Films de Fribourg
29.03. - 05.04.2014

Interview avec Jean-Pierre et Luc Dardenne par Élise Domenach

L'aventure «Dérives»: des vidéos militantes des années 1970 aux productions récentes

Entretien avec Jean-Pierre et Luc Dardenne, à Liège le 20 décembre 2013

Propos recueillis par Élise Domenach

Gatti, les vidéos à la gâchette et la création de Dérives

Élise Domenach : Comment s'est imposée à vous l'idée de créer une structure de production documentaire, et de conjuguer des activités de production et de réalisation ?

Jean-Pierre Dardenne : Tout est venu d'Armand Gatti. Avec la découverte de la vidéo, quand il est venu travailler en Belgique. Je l'avais eu comme professeur à l'Institut des Arts de Diffusion à Bruxelles. Une équipe vidéo était venue travailler autour de ses spectacles. Elle menait une enquête parallèle à l'écriture de ses pièces, et qui les nourrissait aussi. Parfois, les deux choses se croisaient, et parfois elles étaient indépendantes. Je me souviens qu'à la fin, Gatti a dit : «Si j'avais su, je me serais davantage occupé de la vidéo.» C'est ce qu'il fera après, à Montbéliard [*Le Lion, sa cage et ses ailes*].

Luc Dardenne : Et il y a eu la pièce qu'il a créée et filmée dans le jardin d'une école : «Le Congrès», je crois.

J.-P.D. : C'était l'histoire d'un paysan, d'un pêcheur et d'un poisson. On l'a vu mettre en scène la pièce pour la caméra. C'était la première fois qu'on voyait ça ; notre premier contact avec la vidéo. Puis, Gatti est parti. C'est le directeur de la section de théâtre de l'Institut des Arts de Diffusion, Henri Ingberg, qui l'avait invité. Henri Ingberg avait aussi des fonctions au Ministère de la Culture francophone belge. Il s'occupait de l'éducation permanente, et mettait en place à cette époque des ateliers de production cinéma et vidéo. Nous, forts de notre expérience de la vidéo avec Gatti, on avait envie de continuer à faire des documentaires : nous avons sollicité et obtenu une aide de l'Éducation Permanente. Ce soutien logistique et financier de la Communauté française de Belgique nous permettait de travailler. Il avait été mis en place dans un souci d'éducation permanente ; donc pour permettre aux gens qui font des films de les montrer à des publics qui normalement ne sont pas réceptifs à ce genre de choses. Il y avait le souci d'éduquer.

L.D. : ... à la citoyenneté. Et à la création.

J.-P.D. : Dans les années 1970, on disait : «Tout le monde peut créer!» C'est dans cette effervescence qu'est né Dérives, avec notre volonté de faire des films sans être passé par une école et sans dépendre d'un producteur. Nos premiers films racontaient l'histoire du mouvement ouvrier dans la région. Plus tard, le collectif s'est ouvert à d'autres réalisateurs.

L.D. : En décembre 1975, on a créé Dérives ASBL (Association Sans But Lucratif) pour pouvoir bénéficier d'une subvention du Ministère d'environ 5 000 euros d'aujourd'hui (200 000 francs belges ou 5 000 francs de l'époque) pour un an de travail.

J.-P.D. : On essayait de faire comme Gatti : des ateliers de création avec des enfants, des moments de réunion autour de spectacles qu'on avait conçus, des portraits de gens de la cité. Et de filmer tout ça en vidéo. On n'avait pas de table de montage. Donc on faisait ce qu'on a appelé des portraits à la gâchette, tournés-montés.

L.D. : Les gens étaient assez ouverts. Ils nous ouvraient leur porte, et se laissaient filmer facilement. Quand ils nous demandaient ce qu'on faisait, on disait que le Ministère était partie prenante. On demandait aux gens de nous raconter un moment de leur vie où ils se sont opposés à quelque chose ; où ils se sont battus pour davantage de justice, quel que soit le domaine. Par exemple, on avait un type qui avait émigré de Hongrie en 1956, un curé qui avait lu une lettre qu'il avait écrite en 1960 contre l'évêque pour soutenir les grévistes (on l'a repris dans notre film sur la grève de 1960, *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*). On filma à la gâchette. Et, tous les dimanches, on montrait ce qu'on avait filmé dans une maison du peuple, dans une salle paroissiale ou dans un garage. Les gens qui avaient été filmés venaient se voir et se rencontrer. Notre idée c'était : les gens sont mis en série (comme le disait Sartre...), on va essayer de les mettre en groupe, de créer des lieux de rencontre. On a réussi en partie une fois, dans la cité des Fagnes, à Engis. C'était en 1974-1975. Effectivement, des gens se sont rassemblés pour créer une ASBL, et ouvrir une maison des jeunes. Ils n'avaient aucun lieu de rencontre, à part le dancing du dimanche. Donc on a créé une maison des jeunes dans la seule maison ancienne de la cité. Elle était abandonnée. Ils nous ont permis de la transformer.

É.D. : **Comment avez-vous appris à vous servir de cette fameuse caméra vidéo légère portapak intégrant un magnétophone ?**

J.-P.D. : On avait vu travailler Ned Burgess pour Gatti. Et puis, on a appris tous seuls. Au départ, nous n'étions pas très intéressés par la photo ou l'enregistrement du son. Avec Gatti, on a découvert l'intérêt de tout ça. Et on a commencé à apprendre les sons, les cadrages. Pour la musique... on ne s'est jamais bien débrouillés ! Ça a mal commencé : avec un choix malheureux dans le film sur 1960 (*Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*). Sans s'en rendre compte, on a mis une musique grecque joyeuse !... Elle est là, maintenant.

É.D. : **Est-ce que l'évolution du collectif Dérives vers la production d'autres cinéastes (vos collaborateurs sur vos documentaires, dans un premier temps) était liée au désir d' « apprendre » en quelque sorte le cinéma non seulement à deux, mais peut-être avec d'autres aussi ?**

J.-P.D. : Oui. Sans doute.

Rencontre et collaboration avec Eddy Luyckx et Jean-Pierre Duret

L.D. : Jean-Pierre Duret est venu travailler avec nous après le tournage avec Gatti en Irlande en 1980 [*Nous étions tous des noms d'arbres*]. Nous nous étions déjà rencontrés sur un précédent projet de Gatti mais il n'était pas encore ingénieur du son. Il a appris son métier sur le tournage de *Nous étions tous des noms d'arbres* en travaillant avec Bernard Ortion, un grand ingénieur du son français. Il a tout de suite vu en Jean-Pierre un jeune homme très doué. Le premier de nos documentaires sur lequel Jean-Pierre a fait le son est *R... ne répond plus* (1980). Le premier film de Dérives qui n'était pas de nous a été réalisé par Eddy Luyckx [*Have a good time*, 1983]. Eddy avait travaillé au son sur *R... ne répond plus*. On l'avait rencontré sur le film de Gatti, où je l'avais choisi comme figurant. On a produit ensuite son film expérimental sur un peintre italien, Gasparotto [*Comment dire ?*, 1984].

É.D. : **Est-ce que la démarche de devenir producteurs était réfléchie, délibérée ?**

J.-P.D. : Non. C'est venu en le faisant. Comme la réalisation.

L.D. : On a appris les films en les faisant. Et Eddy Luyckx, qui nous voyait faire, a dit : «Est-ce que je peux, moi aussi, réaliser un film?» Donc on a demandé à Henri Ingberg : «Est-ce que notre atelier nous permet de produire d'autres films que les nôtres?». Il a répondu : «Bien sûr.»

J.-P.D. : C'est même devenu une obligation plus tard... de produire de jeunes auteurs.

L.D. : Quand on a été reconnu comme «Atelier», on nous a demandé de générer de jeunes auteurs dans notre région. En 1981, avec le ministre Féaux (Ministre de la Communauté française de Belgique), c'est devenu une obligation.

J.-P.D. : On était les seuls à savoir utiliser la vidéo dans la région. Le Ministère avait équipé un bus avec une régie de captation et de tournage vidéo. Et en 1976, le journal du syndicat socialiste *La Wallonie*, dans lequel avait écrit Victor Serge, fêtait ses cinquante ans : ils cherchaient des gens pour s'occuper de la captation de cette manifestation. C'est comme ça qu'on a manipulé nos premières tables de montage. On a commencé à monter et on s'est familiarisé avec les machines. Le premier film qu'on a monté, en 1978, était un film sur la résistance [*Le Chant du rossignol*], avec une table de montage appartenant au Ministère. C'était essentiellement un film d'interviews dans lequel les gens racontaient ce qu'ils avaient fait pendant la résistance, et chaque fois qu'on le pouvait, on leur demandait de s'aider avec des objets qui étaient liés à leurs récits.

R... ne répond plus (1981) : les radios libres et le médium vidéo

L.D. : Ensuite, on a commencé à tourner *R... ne répond plus*, et on a interrompu le tournage pour aller travailler en Irlande pendant six mois comme assistants pour Gatti. On avait trouvé cinq millions de francs belges pour coproduire son film. On avait déjà tourné notre enquête sur les radios libre. Donc à notre retour d'Irlande on a re-visionné les rushes, et on a cherché une histoire. C'est comme ça qu'on a inventé la petite histoire des K, et de la voiture. Notre coproducteur venait d'acheter un break pour les tournages! C'est venu de là.

É.D. : **Ça donne l'illusion d'un lien géographique.**

L.D. : C'était l'époque des cibistes. Parfois, les gens se parlaient sur la fréquence de la police !

É.D. : **La préoccupation formelle et thématique pour la voix humaine et son enregistrement était déjà au cœur de vos vidéos dans les cités ouvrières de Wallonie. Mais le discours sur la voix humaine et l'engagement politique dans le commentaire lu par Luc Dardenne, sur la recherche d'«une radio qui serait libre parce qu'elle pourrait dire le vrai», semble poser au médium radiophonique des questions que vous posez aussi, en réalité, au cinéma en faisant vos documentaires. On a l'impression que tout ce qui est dit de la radio, le film l'assume aussi pour lui-même, au moins au titre de question : est-ce que le réel enregistré est vrai ? Est-ce qu'on peut dire le vrai à la radio, au cinéma ?**

L.D. : L'idée maîtresse de notre film a beaucoup évolué au cours du travail. On a réalisé que les radios commerciales avaient une grande importance, et prenaient le pas sur le reste. On a vu cela en Italie, avec Radio 5. On croyait que les radios libres étaient militantes. On était parti avec un a priori positif, pensant qu'elles étaient un canal important pour que la société civile puisse s'exprimer. En fait, on réalisait sur le terrain que les radios libres commerciales commençaient à prendre le dessus ; que peut-être ce qui allait rester de tout cela (alors que c'était un mouvement d'émancipation !) ce serait simplement du bruit. Le bruit allait peut-être gagner sur l'information. C'est pour cette raison qu'on laisse le studio vide à la fin du film, avec les voix qui commencent à se mélanger.

É.D. : L'enquête que vous avez menée vous conduisait à pressentir que ce mouvement des radios libres allait dans le mur, historiquement.

L.D. : Oui. Alors qu'au départ on était dans l'idée que les radios libres, c'était les radios contre le pouvoir.

É.D. : Ce mouvement et l'impasse à laquelle se heurtent les radios libres militantes conduisent au sentiment que les questions touchant à l'expression juste des voix vont devoir être assumées par le médium cinématographique.

L.D. : Dans ce film, on se pose la question de la voix humaine parce que la politique, c'est ça : c'est des corps qui parlent, qui se contredisent, qui prennent la parole. On était parti de l'idée que les radios libres, c'étaient des groupes de gens qui parlaient, des histoires de militance. Et on s'est rendu compte que non. Après ce film, on a fait encore un documentaire sur un écrivain [*Regarde Jonathan. Jean Louvet, son œuvre*, 1983]. Et c'est après qu'on est passé au cinéma. On a beaucoup tâtonné.

É.D. : L'ambition politique passait avant tout ?

J.-P.D. : Oui, l'ambition politique. Nous, on a toujours eu le souci de trouver une forme, une écriture. Peut-être précisément parce qu'on n'y connaissait rien au départ.... Même dans nos films à la gâchette. Ce pouvait être des choses simples, mais on avait toujours ce souci. D'ailleurs, cela a souvent été un débat avec des gens qui étaient beaucoup plus politiques que nous. Ils disaient : « Ce qui compte, c'est le message ».

L.D. : Et puis, on s'intéressait aux technologies. Pour notre film sur l'histoire du journal clandestin des ouvriers des usines Cockerill [*Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler*, 1980], on a utilisé les nouvelles techniques de l'époque (incrustations, bue-key,...) qu'on découvrait avec le studio télé, ici à Liège. On s'amusait à voir ce qu'il se passait au niveau technologique.

J.-P.D. : À l'époque, la vidéo était politique bien sûr, mais elle s'était aussi ouverte aux plasticiens, aux artistes vidéo. Nous, on appartenait à la tendance politique. À Liège, il y avait à la RTBF une émission consacrée à la vidéo, une fois par mois, le mardi soir : « Vidéographie » [renommée plus tard « Lumière bleue », puis « Carré noir »]. C'est comme ça qu'on a rencontré Jean-Paul Fargier en 1977. Les premières émissions étaient sur les syndicats italiens et leur usage de la vidéo. « Vidéographie » diffusait des reportages sur l'utilisation de la vidéo et sur le médium portapak : les gens qui filment des grèves et les montrent aux grévistes, les comités de quartier, etc. À côté de ça, il y avait des artistes : Nam June Paik, Bill Viola, Steina et Woody Vasulka. La belle époque de la RTBF ! Le boss du centre régional, c'était Robert Stéphane [en 1984, il deviendra administrateur général de la RTBF]. Jean-Paul Tréfois et Paul Paquay, qui faisaient cette émission, sont venus nous voir quand ils ont su qu'on avait fait le film sur la résistance [*Le Chant du rossignol*]. Ils ont décidé de passer vingt minutes de notre bande vidéo dans leur émission. Et ils nous ont demandé si on avait d'autres projets. Nous, on voulait faire des films sur des moments de l'histoire du mouvement ouvrier wallon. On avait l'impression qu'il n'y en avait pas eu. C'était en partie vrai, et en partie faux aussi. Enfin... Grâce à notre ignorance, on s'est mis en mouvement. Jean-Paul Tréfois nous a dit qu'il pourrait passer un de nos films un an plus tard. On a fait notre deuxième film comme ça [*Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois*]. On l'a fini dans les temps, et ils l'ont passé ! Nos débuts et les débuts de *Dérives* se sont faits grâce à des rencontres avec des gens dans le mouvement de l'éducation permanente : Henri Ingberg, Jean-Paul Tréfois...

L.D. : On peut dire que notre film le plus représentatif de notre travail de réalisateurs à *Dérives* est *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979). C'est notre film le plus explicite sur le projet de documenter des luttes politiques.

Du documentaire à la fiction

É.D. : On vous a souvent interrogé sur les raisons du passage du documentaire à la fiction. L'un des intérêts de ce programme du Festival International de Films de Fribourg, à mes yeux, consiste à éclairer cette question par un autre biais, en demandant comment l'intérêt pour le documentaire est resté vivace dans votre travail, mais s'est déplacé. Car la dimension de réalisation documentaire a laissé place (et semble s'être transformée) en un souci de documenter vos fictions d'une part. D'autre part, la structure de production Dérives a pris de l'ampleur, et en est venue à porter les documentaires d'autres réalisateurs. Tout se passe comme si la structure Dérives, dans sa malléabilité des débuts, vous avait permis cette transition.

L.D. : Je ne dirais pas cela ; non. En 1984, on s'est vraiment posé la question : que faire ? Après le film sur le dramaturge belge Jean Louvet, on était dans une impasse. On n'avait plus envie de faire du documentaire. On sentait qu'on était au bout de quelque chose. En recueillant la parole de cet homme de théâtre sur l'histoire de la classe ouvrière ici à Liège, on bouclait la boucle. C'est une rencontre avec un homme, Marc Quaghebeur, qui a décidé de la suite. Il s'occupait de la littérature au Ministère. Il avait beaucoup aimé notre film sur Louvet. Il nous a proposé d'adapter un livre. Il disait qu'il y avait deux « archanges foudroyés » dans la littérature belge : René Kalisky et Christian Dotremont. Et il nous a donné leurs œuvres à lire. On se demandait comment on allait réaliser un film de fiction ; mais on avait participé à la fiction de Gatti en Irlande, et ça a été un déclencheur. On avait vu comment il travaillait.

On a aimé la dernière pièce de René Kalisky, sur la famille Falsch. Antoine Vitez l'avait mise en scène en 1983 au théâtre de Chaillot... Mais ça rentrait dans nos préoccupations historiques. Cette histoire d'une famille juive berlinoise permettait d'interroger la mémoire de la population belge sur la mémoire de la déportation des juifs en Belgique. C'était une continuation de notre travail sur la mémoire de notre pays. On a eu pour la première fois une aide de la Commission du film pour faire ce qui a été notre premier long métrage de fiction, *Falsch*.

Puis, après *Falsch*, on s'est dit qu'on allait produire d'autres réalisateurs de documentaire et que mon frère et moi, nous allions continuer la fiction. On avait envie de raconter des histoires. Et on se disait que la vérité qu'on allait atteindre avec les fictions serait peut-être plus forte que celle qu'on réussit à filmer en enregistrant le réel. Pour *La Promesse*, on espérait qu'en construisant notre histoire entre un père, son fils et des immigrés clandestins, on atteindrait une plus grande vérité sur ce qu'est le mépris de l'être humain et la révolte qui l'occasionne.

J.-P.D. : Quand on faisait nos documentaires, on dirigeait énormément. On a toujours eu un rapport...de construction au documentaire. Si on regarde comment on a fait le film sur Léon M., on est toujours allé le voir, et on l'a toujours filmé, en se disant que ce qu'on filmait, on l'intégrerait dans quelque chose qu'on construirait. Ça, c'était l'influence de Gatti. On lui disait : «On va filmer la mise à l'eau. On te filmera de dos sur la Meuse. Et tout au long de ton voyage sur la Meuse, on appellera des témoins qui raconteront des moments de la grève.»

É.D. : Une manière de faire fictionner les documentaires ?

J.-P.D. : Oui. On nous disait souvent : «Les gars, on voit que vous avez travaillé avec Gatti.» C'est vrai. Même dans les titres...

É.D. : Parmi les raisons que vous donnez souvent de votre passage du documentaire à la fiction, il y a le fait que pour filmer le meurtre ou sa tentation il faut passer de l'autre côté, du côté de la fiction, et puis l'idée que c'est aussi un changement dans le réel, dans votre réel, c'est-à-dire celui du bassin ouvrier liégeois, qui imposait pour vous un changement de forme. C'est comme si la méthode Gatti que vous aviez faite vôtre avait rencontré une réalité qui n'était plus celle de Gatti : chômeurs esseulés, etc.

L.D. : C'est vrai. C'est pour ça qu'on s'intéresse aux jeunes. Qu'on s'intéresse à Igor, dans *La Promesse*. Dans la première mouture du scénario de *La Promesse*, il y avait un personnage plus âgé,

de soixante ans, qui disait dans une scène à Igor : «Ton père c'est un con. Ne suis pas sa voie.» Lui était un ouvrier, héritier des luttes de Seraing, etc. Mais ça nous a semblé donneur de leçon. Il valait mieux prendre Igor seul, perdu. Il n'a plus de père, plus de classe ouvrière, de tradition. Et ça, c'est venu de notre vision de la ville.

J.-P.D. : L'échec de *Je pense à vous* (1992) est lié à cela ; au fait d'avoir refusé de le voir. D'avoir fait croire que c'était encore possible...

L.D. : Oui. De ne pas avoir compris qu'on était passé de la réalité au mythe de la classe ouvrière. On n'était pas complètement à côté de la plaque, car dans *Je pense à vous*, il y a un type qui se suicide. On s'intéresse à des hommes et des femmes qui sont dans des situations de besoins, d'inégalités (chômage etc.) mais qui n'ont plus les références pour savoir ce qu'ils doivent faire. Dans *La Promesse*, on regarde comment ce gamin, tout seul (même contre son père), va trouver une voie. Sans doute plus morale que politique.

Gigi, Monica... et Bianca (B. Dervaux et Y. Abdellaoui) : le rêve d'un foyer

É.D. : **Gigi, Monica... et Bianca est produit exactement l'année où vous réalisez La Promesse, en 1996 à un moment charnière de votre carrière. Or le personnage de Gigi semble matriciel pour tous vos personnages de jeunes hommes dans vos fictions (Igor, Bruno, Francis, Cyril).**

J.P.D. : C'est vrai que Benoît Dervaux a tourné le premier *Gigi et Monica* (film de 50 minutes) avant qu'on tourne *La Promesse*. C'est parce qu'on a travaillé avec lui sur ce documentaire qu'on lui a demandé de faire le cadre de *La Promesse*. Benoît et Yasmine s'intéressaient à un groupe d'enfants des rues. Et je me souviens de Benoît me parlant au téléphone des personnes qu'il filmait ; parmi lesquels ce couple d'amoureux, Gigi et Monica. C'est ce couple qui me semblait le plus intéressant. Ils veulent vivre ensemble ; ils rêvent d'un coin de verdure...

Benoît a fait son film. Et les rapports de travail sont devenus aussi des rapports d'amitiés. Après *Je pense à vous*, on avait envie de travailler avec des gens proches de nous. Donc on lui a demandé de faire le cadre de *La Promesse*. L'origine de *La Promesse*, c'était le rapport entre le père et le fils. Mais je pense que le fait que Gigi ait les cheveux blonds et Igor aussi, ça créé des liens.

É.D. : **Voilà un lien nouveau, entre vos activités de production documentaire, de réalisation de fiction et d'écriture ! Ces liens entre vos activités sont passionnants. Il serait sans doute erroné de parler d'influence, même réciproque. Mais ces diverses activités sont comme les courants d'un océan qui se mêlent à la marge, en profondeur.**

J.-P.D. : Oui. L'histoire d'amour de Gigi et Monica était merveilleuse. On l'a toujours dit : produire de jeunes documentaristes, c'est une manière d'apprendre, de s'enrichir, de se laisser influencer.

É.D. : **Regarder le réel aussi à travers le regard de vos collègues cinéastes ?**

J.-P.D. : Absolument ! Dans une salle de montage, on apprend beaucoup du regard d'un autre cinéaste.

L.D. : Est-ce que tu te souviens, Jean-Pierre, quand on travaillait sur *Le Fils*, Benoît nous a dit qu'il avait un projet sur un gars qui avait mis le feu à son matelas dans un centre pour délinquants... Bref, aucun doute : il y a des échanges entre nous ! Chaque réalisateur arrive avec des personnes passionnantes, qui nous impressionnent.

Damien (La Chambre de Damien, J. Krajinovic) pourrait être un personnage de chez nous !

L.D. : *La Chambre de Damien* par exemple. Damien pourrait être un personnage de chez nous ! Moi, j'aimais bien le fait que, dans le texte de Jasna Krajinovic, Damien retournait sur les lieux du crime.

Elle disait : «Je resterai le temps qu'il faudra, qui permettra à Damien de changer.» On a aimé le film aussi tel qu'il a été fait. Mais j'ai demandé à Jasna : «Pourquoi tu n'es pas allée au bout?»

J.-P.D. : Oui. C'était pas possible, je crois.

É.D. : Dans le film tel qu'il est, on trouve un effet de bouclage un peu semblable à ce que vous décrivez, entre la longue scène où Damien raconte son crime et l'avant-dernière scène où il se fait sermonner par sa mère. Il fait finalement place à sa mère, à l'éducateur. Alors que la scène de crime est racontée comme l'explosion d'une rage venant de l'absence de sa mère. Elle est là à la fin, mais c'est trop tard.

Les croisements avec les documentaires *Dérives* et vos fictions ou vos écrits défient tout à fait la chronologie, dans mon esprit. Damien fait penser à Igor, mais aussi au gamin au vélo... Et on trouve dans *Sur l'affaire humaine* (Seuil, 2012) un écho frappant au rêve de foyer de Gigi et Monica, avec l'idée que vous empruntez à Ernst Bloch du «foyer» comme «le rêve poursuivi par l'humanité» (p. 158), et de la nostalgie de l'amour de la mère («nostalgie active de ces indestructibles instants d'amour infini qui ne cesserait d'alimenter le désir de ce quelque chose qui ressemble à cet état où vivre serait aimer vivre», p. 159).

J.-P.D. : Des enfants des rues qui rêvent d'un foyer... c'est Charlot ! La génération au-dessus n'est pas là. Ou bien elle est un peu dangereuse pour eux. Les pères et mères ont été détruits par le communisme.

É.D. : Et il y a comme des récits bibliques derrière chacun de ces documentaires.

J.-P.D. : Oui. Je crois que c'est pour ça qu'ils nous ont intéressés.

L.D. : Gigi, Monica et Bianca c'est Joseph, Marie et l'enfant errant d'un lieu à l'autre, cherchant un toit où s'abriter, être en sécurité.

É.D. : On pense au couple que forment Bruno et Sonia dans *L'Enfant*. Et à la première scène du film, où Sonia tambourine à la porte de son appartement en demandant son chargeur de GSM. Elle porte l'enfant dans ses bras, et frappe violemment dans la porte. En voyant Monica avec son bébé, on comprend la concrétude que vous trouvez au début du film pour que le spectateur ressente physiquement la manière qu'a Sonia d'être mère.

L.D. : Oui. Et puis cette scène où Gigi et Monica jouent avec l'eau qui tombe du toit... Produire des films comme ça, c'est sûr que ça impressionne !

É.D. : Vous commentez d'ailleurs cette scène dans *Au dos de nos images* (Seuil, 2005) : «Gigi, Monica... et Bianca, le film de Benoît Dervaux, est très beau. J'ai été profondément ému par la scène sous l'auvent vitré. L'eau, la pluie qui coule de ces vitres et que Gigi et Monica récoltent dans leurs mains pour s'asperger l'un l'autre, jouer à se mouiller, se laver, s'aimer. Un instant d'amour qui sauve tout, eux, nous, le cinéma, le monde.» (p.92). On pense aux scènes joueuses et amoureuses dans *L'Enfant*.

J.-P.D. : Je crois que Gigi et Monica ont un jeu avec la main, qui n'est peut-être pas celui qu'on a mis dans *L'Enfant*, mais pas loin.

É.D. : Le refus des grands angulaires est un principe de mise en scène commun entre le film de Benoît Dervaux et vos fictions à partir de *La Promesse*.

J.-P.D. : La décision en a été prise par nous après *Je pense à vous*. Parce qu'on s'était fait écraser par la beauté du décor. Donc on a décidé, de manière un peu dogmatique, que nous on s'intéressait à nos personnages. Ce qu'il y a autour... on verra plus tard.

L.D. : En rapprochant notre caméra, on essaie de retrouver une chaleur, une vie. Si on prend les personnages en plan plus large, ils sont plus froids. On sait qu'ils sont perdus. Donc on essaie de recréer une chaleur. Quand on choisit un décor, c'est pour des mouvements de personnages, pas pour le décor lui-même.

Romance de terre et d'eau (J.-P. Duret et A. Santana): la pauvreté comme forme d'organisation

É.D. : **En 2001, vous produisez *Romance de terre et d'eau* de J.-P. Duret, qui est votre ingénieur du son depuis R... ne répond plus. Vous aviez déjà produit en 1986 son documentaire sur ses parents : *Un beau jardin*, par exemple...**

L.D. : Oui. Il faut dire... On l'a produit parce que c'était un ami. Mais il a tout fait tout seul. On n'a pas suivi le projet comme avec Jasna ou Benoît (Jean-Pierre davantage que moi, d'ailleurs).

É.D. : **L'idée que se dégage du rapport quotidien à la terre une culture et un rapport à la politique ; cette idée-là est proche de votre cinéma.**

J.-P.D. : Bien sûr, et c'est d'ailleurs pour cela qu'on s'est investi pour qu'il puisse finaliser son budget. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'on a ni initié, ni suivi le projet. Il est venu nous voir après avoir tourné, parce qu'il avait besoin d'un budget pour finir le film.

L.D. : Il est allé vers le Brésil parce qu'il s'est marié avec une brésilienne, Andréa. C'est un fils de paysan, Duret. Il a retrouvé là-bas une pauvreté, une fraternité qui vient du besoin, de l'entraide. Pour lui, la pauvreté n'est pas quelque chose de négatif (la misère), mais une forme d'organisation de gens dans le besoin. C'est ce qu'il aime filmer ; et qu'il vient de filmer encore dans *Se battre* (2014). On le suit ; on lui donne notre avis. On est d'ailleurs davantage intervenu sur le second film brésilien, *Le Rêve de Sao Paulo* [qui n'a pas été produit par Dérives]. On avait vu les rushes, et donné notre avis au montage.

J.-P.D. : Jasna, on l'a connue parce qu'elle nous a écrit. Elle avait vu *Rosetta*, et elle voulait absolument qu'on produise ses films. Elle est obstinée ! Et on a produit ses 4 longs métrages. Jasna vient d'un pays en guerre. Son obsession, c'est comment vit-on après la guerre. Parce que ce gamin qui est en tête, c'est la dislocation de l'ex-Yougoslavie, l'arrivée brutale du capitalisme, les vieilles structures du pays qui se délitent, remplacées de manière brutale par d'autres. C'est ce qu'elle raconte à travers les grands-parents qui ont perdu leurs points de repères, mais qui essaient quand même de s'occuper de leur petit-fils. Et la génération intermédiaire de la mère et des pères, qui ont vécu la rupture et qui sont fichus : absents, alcoolisés, broyés par les bouleversements sociaux. Les pères ont presque tous perdu leur boulot. Les mères essaient de se débrouiller.

É.D. : **Si ses personnages renvoient à une réalité politique qui l'obsède, les personnages de Jasna Krajcinovic font aussi fortement écho au gamin au vélo. Une même question traverse Anton, Damien et Cyril, c'est la question de Sur l'affaire humaine : comment, quand on a connu l'absence d'une mère, échapper à la tentation du meurtre ? Ils figurent trois voies possibles face à cette question. C'est pourquoi les mises en relation qui s'opèrent dans ce programme permettent de gagner en compréhension des questions qui travaillent votre œuvre au sens large.**

L.D. : Depuis *La Promesse*, on montre nos films dans des centres de détention pour mineurs. Et je pense que chaque fois qu'on sort d'une journée là-bas, ces adolescents ou ces enfants nous poursuivent. Je pense qu'il y a un lien avec nos personnages, qui vient de ces rencontres. Ou bien de ce qu'un père nous dit de ce que son fils est devenu. Mais c'est vrai qu'on s'intéresse à des personnages qu'on retrouve dans les documentaires produits par Dérives : des exclus.

J.-P.D. : Dans nos documentaires sur la classe ouvrière, les gens qui nous intéressaient déjà, c'était des exclus, en fait. Des gens qui ont été mis de côté, virés par leur syndicat. Edmond dans *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (*Le Journal*) a fini seul. À la fin, il signait tous les articles. Les gens qui ont accepté de parler dans le film ne l'avaient pas vu depuis des années.

Une famille matricielle

É.D. : Ma dernière question concerne la manière dont votre travail de documentaristes des débuts s'est prolongé dans l'activité de producteur et dans le souci de documenter vos fictions. Il me semble que ce qui tient ensemble ces diverses démarches, c'est l'idée que la rencontre du réel n'est pas seulement une sortie hors de soi (vers le monde et les autres), mais aussi une rencontre avec soi, un moyen de reconnaître nos vies. Et que ce rapport au réel explique peut-être que vos personnages de fiction touchent si profondément les spectateurs ; qui se reconnaissent en eux...

L.D. : C'est compliqué... Jean-Pierre va me dire «Oui, Luc...» Quand on parle entre nous de nos personnages (du gamin au vélo et des autres), on pense toujours à la même famille de notre village natale, dont je tairais le nom.

J.-P.D. : Oui, Luc...

L.D. : On parle toujours d'eux. L'un était dans les milieux interlopes liés au proxénétisme, l'autre s'est tué en moto après un dépit amoureux, et le dernier traversait les arcades du pont d'Engis au dessus de la Meuse (de manière tout à fait suicidaire). Engis, c'est là qu'on faisait nos vidéos à la gâchette en 1974-1975. Serge était l'enfant du milieu. Il avait une copine qui s'appelait Perrine. Ils avaient 16 ans. Il travaillait comme souffleur de verre. Et elle l'a quitté. Juste après la rupture, on apprend qu'il a eu un accident et s'est tué en moto. Le père les avait abandonnés. Les trois garçons vivaient chez leur grand-mère. On s'entendait bien avec eux. Comme on ne savait pas vraiment ce qu'on voulait faire avec la caméra à l'époque, on passait des jours et des jours avec les gens, à les aider (couper du bois, etc.) en se disant qu'un jour on les filmerait. C'était une sorte d'amitié de circonstance, liée au fait qu'on était là tout simplement. On a passé un an ou deux avec eux. On avait même ouvert un bistro dans la maison de jeunes. Les gens venaient. C'était le seul lieu de rencontre dans la cité. Le samedi matin, les mères nous amenaient leurs enfants. On faisait des ateliers de construction sur le thème sur lequel on travaillait à ce moment-là ; par exemple, comment imaginez-vous un lieu de rencontre dans la cité ? Et on filmait. Les gens venaient voir ça, après. Quand Serge a eu son accident, on a vu revenir le père. Il a porté le cercueil de son fils seul sur son dos, en pleurs, tout le long du chemin menant à la route où stationnait le corbillard. C'est une image terrible. Cette famille-là, pour nous, elle est «matricielle» comme tu dis. On y pense souvent : qu'est devenu Dany ? Qu'est devenu Jean ?