



CINÉMA[s]  
LE FRANCE

www.abc-lefrance.com

# LA PROMESSE

DE LUC ET JEAN-PIERRE DARDENNE

fiche film

## FICHE TECHNIQUE

BELGIQUE/FRANCE/LUXEMBOURG/  
TUNISIE - 1996 - 1h33

Réalisateurs :

Luc Dardenne

Jean-Pierre Dardenne

Scénario :

Luc Dardenne

Jean-Pierre Dardenne

Léon Michaux

Alphonse Badolo

Musique :

Jean-Marie Billy

Denis M'Punga

Interprètes :

Jérémie Renier

(Igor)

Olivier Gourmet

(Roger)

Assita Ouédraogo

(Assita)

Frédéric Bodson

(Le patron du garage)

Rasmané Ouédraogo

(Hamidou)



## SYNOPSIS

Igor, quinze ans, est apprenti-mécanicien, fan de karting, et surtout fils de son père, Roger, qui trafique dans l'immigration clandestine.

Igor trempe dans les combines de son père avec innocence et naturel, en évitant de se poser trop de questions.

Il va pourtant falloir qu'un jour, à cause d'une promesse, Igor choisisse. Mais peut-il dire la vérité sans trahir son père ?...

## CRITIQUE

Coproduit par la Belgique, la France, le Luxembourg et la Tunisie, *La Promesse* est le troisième long métrage de fiction des frères Dardenne, formés à l'école documentaire. Il retrace, selon les auteurs, « l'initiation à la conscience morale d'un garçon de quinze ans, exploitant avec son père un réseau de main-d'œuvre immigrée clandestine. Initiation à la Loi qui est une révolte contre le père, une découverte de l'humain ».



*chez l'étranger, une métaphore du rapport Nord-Sud*». Voilà un sujet riche, ambitieux, et ô combien difficile, qui pouvait laisser craindre un film stéréotypé, réducteur et pesant, bref platement militant. Choissant de filmer «à la brosse plutôt qu'au pinceau» dans un style que d'aucuns diraient naturaliste, Jean-Pierre et Luc Dardenne évitent parfaitement ces écueils et filment sans concession la dureté du monde, en respectant la complexité des rapports personnels et sociaux. C'est le père qui sans le savoir fait en sorte que son fils tienne, contre lui, sa promesse. Et si ses mensonges, escroqueries et violences nous sont antipathiques, ils ne condamnent pas pour autant le personnage, qui reste tout à fait humain même si, à l'occasion, la mise en scène en fait un animal pris au piège et blessé au milieu d'un garage. (...)

Stéphane Goudet

*Positif n°425/426 - Juillet/Août 1996*

(...) Si, entre une écriture issue du cinéma documentaire européen et des modèles narratifs empruntés au grand cinéma américain de fiction, la greffe réussit, c'est aussi parce que les personnages ne sont pas seulement écrits dans le sens de la vraisemblance psychologique : ils sont travaillés comme des figures. Roger n'est pas simplement un petit patron veule et malhonnête, un pauvre type : il incarne une figure du Mal effrayante, dont l'ombre se déploie au-dessus des autres personnages, d'autant plus inquiétante qu'elle n'est pas exempte de séduction. Derrière le père ordinaire, les

Dardenne traquent l'ogre. Le lien entre le père et le fils est essentiellement charnel, presque cannibale. Rarement un film a ainsi montré le fantasme de consanguinité d'un rapport filial entre deux hommes, la volonté de ne plus avoir qu'un seul corps, une même chair. Il y a un vrai effroi et beaucoup de trouble dans ces scènes où le père lave son fils de quinze ans sous la douche, le bat puis l'embrasse, va même jusqu'à prendre en charge et surveiller son éveil sexuel en le jetant dans les bras d'une fille de passage. Ce lien exclut le monde, qui n'existe plus, entièrement avalé par le père (ce que dit assez bien ce très beau plan de karaoké entre les deux hommes, filmés très serrés, sans contrechamp, comme si le rêve fusionnel du père - plus qu'une seule voix, un seul corps faisant les mêmes gestes - s'était totalement réalisé). Ce qui est émouvant dans l'itinéraire d'Igor, c'est qu'il s'efforce de ne plus être un fils tout en apprenant aussi à redevenir un enfant. C'est ce qui arrive par inadvertance, lorsqu'au détour d'une séquence il fait du vélo avec ses copains, qu'il oublie d'enlever ses chaussettes sous la douche ou qu'il s'installe à sa table pour falsifier des papiers d'identité comme d'autres s'installeraient pour faire leurs devoirs. Comme un élève pas sage, dès que son père ferme la porte, il se lève et se met à faire des bêtises (comme se blanchir les dents avec du Typp-Ex). Improvisé trop tôt petit adulte façonné à l'image de son père, l'enfance rejaillit en lui par irrptions désordonnées. Dans cette confusion, il cherche à combler la place vide de la mère (le

film ne nous dira rien d'elle) auprès de Assita, cette femme noire, qu'il prend en charge tout en lui demandant de l'aimer comme un fils - il se heurte violemment à l'impossibilité de ce transfert lorsqu'elle lui dit de façon tranchante «retourne dans le vagin de ta mère». Ce fantasme du corps confisqué de la mère est d'ailleurs d'emblée mis en scène : lorsqu'il voit Assita pour la première fois, Igor l'épie dissimulé derrière un tissu déchiré ; il observe derrière cette fente noire en forme de sexe féminin, comme si il avait été exclu trop tôt de ce lieu. Tout ce background mythologique ou psychanalytique n'est jamais un poids d'explications mais plutôt un courant souterrain qui irrigue la fiction et la fertilise. Ce brassage de plusieurs niveaux de réalité, actualisés dans un milieu social en ébullition, évoque par moment le Brisseau de **De bruit et de fureur**, autre beau film sur les pères et les ogres. Mais là où Brisseau dissociait les scènes de fantasmes et celles réalistes, les frères Dardenne les confondent à l'intérieur des mêmes plans. Le mythe et le fantasme brûlent sous chaque image comme un feu qui couve, et cette fusion culmine dans une des scènes finales où le père, enchaîné, tel Tantale au supplice, tente d'étreindre son fils pour le retenir, et l'effleure sans jamais le saisir. Dans ce film où chaque personnage est un monde intérieur, un gouffre de fantasme et d'imaginaire, tout s'incarne pourtant dans une figure on ne peut plus prosaïque et concrète : celle de l'automobile. A chaque état d'un personnage correspond un véhicule. C'est donc dans des voitu-



res neuves que sont convoyés les travailleurs immigrés ; pour Igor, la vie normale de travailleur, celle que lui interdit son père, s'incarne à travers son stage d'apprenti mécano dans un garage, et sa part d'enfance prend la forme d'un véhicule à plusieurs places qu'il bricole avec ses copains ; enfin, le désordre final, qui voit la répartition des rôles et du pouvoir voler en éclats, culmine lorsque les moyens de locomotion des deux personnages principaux s'inversent : le fils vole le camion du père qui le poursuit avec la mobylette du fils. Cette métaphore des véhicules est d'une telle rigueur qu'elle pourrait sembler incongrue. Elle permet pourtant au film de faire un usage tout à fait original de l'idée du mouvement. Le mouvement et la vitesse, généralement galvanisés par le cinéma, symbolisent toujours une certaine idée de la liberté, de la vie dans son expression la plus fulgurante. Ici, le mouvement est une des formes les plus retorses de l'aliénation. Igor bouge sans cesse : sous les injonctions de son père, il court d'un lieu à un autre et ne peut tenir en place (notamment au garage où il est censé faire son apprentissage). C'est par ce mouvement perpétuel de déplacement que son père le tient sous sa coupe et la condition de sa libération sera de savoir s'arrêter. Il y a deux grandes scènes d'immobilité dans le film, deux moments où le principe de vitesse et d'agitation se rompt : lorsque Amidou tombe de l'échafaudage et gît sur le sol, moment extrêmement dilaté où le corps devient un poids mort qui leste le récit, puis ce dernier plan où Igor choisit de s'arrêter (et donc

de tout arrêter) en avouant tout à Assita. Là réside la dimension initiatrice du film : le passage des actions (multiples, incessantes, faites dans la plus totale inconscience du bien et du mal), à un acte, mûrement réfléchi et commis dans la solennité. Ce plan-séquence est magnifique parce que le temps y semble suspendu ; il dure jusqu'à ce que les deux personnages, après un jeu d'évitement des regards, parviennent à se toiser yeux dans les yeux. Puis ils font demi-tour, rompant le régime de perpétuelle fuite en avant du récit. Dans ce film en plans serrés, fondé sur l'enfermement et l'accélération, un dernier plan montre Igor et Assita avançant posément dans un couloir, ouvrant enfin une ligne de perspective. Cette trouée, c'est aussi celle que dessinent Luc et Jean-Pierre Dardenne dans le paysage du cinéma contemporain, véritable appel d'air neuf porteur de beaucoup de promesses.

Jean-Marc Lalanne

*Cahiers du Cinéma n°506 - Oct.1996*

## ENTRETIEN AVEC LES RÉALISATEURS

*Comment est né le sujet de La promesse ?*

Luc : Au départ, on avait cette vision du rapport père-fils, qui a tant évolué en deux générations. Dans les années soixante, le fils devait tuer le père pour exister, pour grandir. Mais aujourd'hui, c'est l'inverse. Le fils n'a pas où aller, et le père n'a plus rien à lui transmettre, pas de travail, ni d'argent. Aujourd'hui, les pères

n'ont plus de repères. Ce sont eux qui tuent leurs fils. Et les fils sont livrés à eux-mêmes. Alors, en partant de cette trame, on a eu l'idée d'une étrangère, très éloignée du fils par ses traditions, ses racines. Pourtant, ce sera elle qui lui transmettra les valeurs que le père n'a plus.

Jean-Pierre : Le père a perdu le sens du Bien et du Mal. Il est cynique, comme les années quatre-vingt. Il est devenu un capitaliste sauvage. Il n'a que cela à transmettre, sa science de la démerde. Roger représente vraiment ce qu'un ouvrier peut devenir dans une région comme celle où on a tourné, qu'on connaît bien, puisque c'est le village de notre enfance. Dans ce genre de région, c'est chacun pour soi, aujourd'hui. Il n'y a plus aucune structure de solidarité. Les gens ont peur, ils se retrouvent sans culture, et sans les valeurs de cette culture. Ils ne pensent plus qu'au profit, et sont prêts à tout pour ça. On en a connu plein, des types comme Roger. Des magouilleurs, des crapules. Mais Roger reste un être humain, il aime son fils, vraiment, à sa manière. Tout ce qu'il fait, c'est pour son fils.

Luc : A l'écriture, on a vraiment suivi la règle de Simenon : «On ne doit pas juger ses personnages». Nous, on montre, c'est tout. On montre que Roger a des faiblesses, du côté de la morale. Il prend une décision, celle de cacher le cadavre et ensuite il assume, avec une logique implacable. C'est une machine difficile à enrayer, c'est pourtant ce que fera son fils...

Igor vit dans le Mal en toute innocence. Il est dans l'instinct, il agit sans réfléchir aux conséquences de ses actes. Il a été élevé dans la valeur





**CINÉMA [s]  
LE FRANCE**

8 rue de la Valse 42100 Saint-Étienne

Le centre de Documentation du Cinéma[s] Le France, qui produit cette fiche, est ouvert au public du lundi au vendredi de 9h à 12h et de 14h30 à 17h30 et accessible en ligne sur [www.abc-lefrance.com](http://www.abc-lefrance.com)

Contact : Gilbert Castellino, Tél : 04 77 32 61 26  
[g.castellino@abc-lefrance.com](mailto:g.castellino@abc-lefrance.com)



du Mal, de la débrouille. Mais il ne sait jamais ce qu'il va faire, dans la seconde qui précède ses actes. Il est comme un animal. Il agit, mais c'est après qu'il réfléchit. Et le sujet du film, c'est la lente montée du devoir d'Igor. Il tient sa promesse, il va même au-delà. Il dit la vérité, mais cette vérité a pour prix la trahison du père.

*Vous êtes partis sur un sujet de fiction, mais en gardant la règle du réalisme...*

Jean-Pierre : C'est ce qu'on connaît. On est ancrés dans une réalité qu'on veut montrer. Mais, en même temps, on veut faire du cinéma. Alors, comment aller dans la fiction, tout en gardant le «brut» des gens? En filmant à la brosse, plutôt qu'au pinceau. En n'ayant jamais une caméra démonstrative, militante. En ne posant jamais les personnages dans les situations. Ils n'ont pas le temps, alors la caméra non plus. La caméra doit filmer comme si elle ignorait l'action qui va se dérouler, comme si elle était toujours en retard sur elle. On a fait des essais, avant le tournage. On ne voulait pas de machine-rie. (...)

Luc : La caméra doit s'adapter à l'action, sans maniérisme. Elle doit montrer une réalité, sans jamais la commenter. On fait circuler les émotions de façon plus ou moins chaotique, plus ou moins violente, et la caméra doit être comme nous, un peu à la bourre sur ce qu'il se passe. On surveillait ça au moniteur, on disait «Attention, la caméra s'installe».

Et on a fait pareil au montage. On avance vite, on n'a pas le temps de traîner sur un plan. Quant à l'ab-

sence de musique, c'est lié à cette volonté de ne pas enrober le brut. C'était notre parti pris, on n'en n'a pas dévié(...)

*Dossier de presse*

## BIOGRAPHIE

Luc Dardenne

Scénariste, réalisateur. Né à Awirs en Belgique le 10 mars 1954. Licencié de philosophie. En 1975, il fonde avec son frère Jean-Pierre la maison de production «Dérives» qui jusqu'à ce jour a produit cinquante documentaires. Il fonde ensuite en 1981 «Films Dérives Productions» qui a produit cinq longs-métrages. En 1982, il est premier assistant réalisateur du film **Nous étions tous des noms d'arbres** d'Armand Gatti. Depuis 1990, il est responsable d'un atelier d'écriture scénaristique à l'université libre de Bruxelles.

*dossier de presse*

Jean-Pierre Dardenne

Scénariste, réalisateur. Né à Engis en Belgique le 21 avril 1951. Comédien de formation. Il débute comme assistant d'Armand Gatti de 1972 à 1973 sur les expériences théâtrales «*La Colonne Durutti*» et «*L'Arche d'Adelin*». En 1975, il fonde avec son frère Luc la maison de production «Dérives», et en 1981, «Films Dérives Productions». Depuis 1994, il est responsable d'un atelier de pratique audiovisuelle au sein de la section Arts et Sciences de la Communication de l'université de Liège.

*dossier de presse*

## FILMOGRAPHIE

Vidéo

Vidéo d'intervention dans différentes cités ouvrières de Wallonie sur les problèmes d'urbanisme et de la vie collective  
1974/1977

Documentaires

**Le chant du rossignol** 1978  
**Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois** 1979  
**Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler** 1980  
**R... ne répond plus** 1981  
**Leçons d'une université volante** 1982  
**Regarde Jonathan/ Jean Louvet, son œuvre** 1983

Court métrage

**Il court... il court le monde** 1987

Longs métrages

**Nous étions tous des noms d'arbres** 1981-1982  
**Falsch** 1983  
**Je pense à vous** 1989-1992  
**La promesse** 1995-1996  
**Rosetta** 1998  
**Le Fils** 2001  
**L'Enfant** 2004

## Documents disponibles au France

Revue de presse importante  
Positif n°428  
Cahiers du Cinéma n°503, 506