



Rosetta

de Luc et Jean-Pierre Dardenne

Fiche technique

Belgique - 1999 - 1h30

Couleur

Réalisation et scénario :

**Luc et Jean-Pierre
Dardenne**

Image :

Alain Marcoen

Montage :

Marie-Hélène Dozo

Décor :

Igor Gabriel

Interprètes :

Emilie Dequenne

(Rosetta)

Fabrizio Rongione

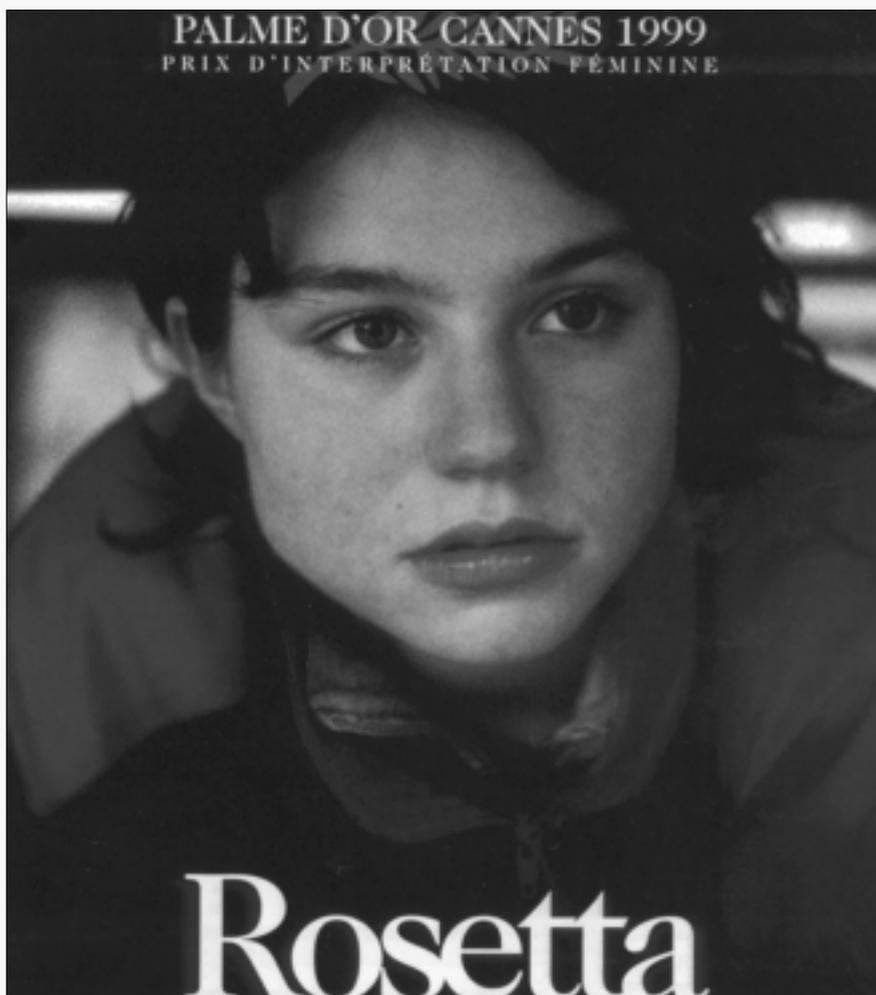
(Riquet)

Anne Yernaux

(la mère)

Olivier Gourmet

(le patron)



Résumé

Chaque jour, Rosetta part au front à la recherche d'un travail, d'une place qu'elle trouve, qu'elle perd, qu'elle retrouve, qu'on lui prend, qu'elle reprend, obsédée par la peur de disparaître, par la honte d'être une déplacée. Elle voudrait une vie normale comme eux, parmi eux...

Critique

Pas question de dire à Rosetta qu'en bas latin un tripalium (dont découle «travail») était un instrument de torture, elle veut «le» travail. Elle s'y accroche quand on le lui retire (première séquence d'une violence saisissante où trois hommes peinent à la maîtriser et à l'expulser), elle ne le lâche pas (second renvoi où, pour ne pas être dépossédée de son outil de travail - un sac de 25 kg de farine -, elle s'y agrippe férocement). Ces boulots à l'essai ou d'occasion ne sont pas pris en compte. L'administration refoule ses demandes d'emploi («Passez au guichet B»). Rosetta est sans droits, pas travailleuse, pas chômeuse.

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

Il n'y a pas de travail, lui dit-on, mais Rosetta qui le cherche le trouve. Elle voit le travail, les rayons d'alimentation, les rangées de vêtements suspendus et sans vendeuse : pourquoi pas elle ? Rosetta vend sa force de travail. Elle ne comprend pas que "le patron" (la seule figure sociale qu'elle respecte) ne veuille pas l'acheter. Quand on lui laisse mettre la main à la pâte, elle le fait bien, elle le sait, le crie. Dans sa logique, si elle est rejetée, c'est qu'elle n'est pas «une fille normale».

Rosetta semble prédestiné à l'analyse marxiste, le personnage n'a pas de conscience de classe, il suit la loi de la jungle, reçoit des coups et les rend à plus faible que lui. La condition de pauvre ne fait pourtant pas la victime totale. Comme chez Chaplin, le pauvre contre-attaque de face ou sournoisement. Pour ne pas «tomber dans le trou», Rosetta prend à l'arraché la place de son seul ami, Riquet. Rosetta ou le lumpenprolétariat dans tous ses états et ses dégâts.

Etonnant que, en 1999, des cinéastes œuvrent à partir d'un paléo-marxisme et, à l'opposé, de l'existence prétendue du travail, alors que les experts affirment qu'il se dissout dans la société postindustrielle, cybernétique et mondialisée : Rosetta est exclue, c'est triste, mais l'exclusion est un phénomène de société, pas une donnée politique.

Vraiment ? Prenant le contrepied d'idées reçues, le film s'avère offensif bien au-delà de son substrat marxiste. Rosetta est un personnage nouveau. Certes, dans l'histoire du cinéma, un voleur de bicyclette l'a précédée, mais il était moins combatif : pas seul. Admirable (indiscutable Emilie Dequenne), Rosetta est femme. Une jeune fille plutôt, musclée non pas en championne mais en manutentionnaire. Ses mains défient la matière (boue, pâte, ronces, vers de terre), pas les raquettes. Son ventre est douloureux, la douleur est psychosomatique, pas menstruelle. Ni séduisante ni provocante, qui est-elle ?

Celle qui survient après le siècle de la conquête du travail salarié par les femmes. La nouvelle venue du monde actif. Or ici,

en 1999, Rosetta n'a pas de droits si ce n'est celui, ontologique, d'être force de travail. Cela perturbe. En effet, l'image du chômeur est celle d'un vaincu de l'histoire, souvent passif (pardon Fred, pardon Pierre Jolivet), qui éveille la compassion et quelques velléités de solidarité. Ou encore il est accusé de jouir avec insolence de l'assistance que lui concède l'État-providence. A contrario, le film impose l'image d'une féminité irrésistiblement dynamique, en possession d'acquis gagnés et récents. Les mentalités acceptent la travailleuse, mais sans avoir pris la mesure de ce qui fonde sa présence (sinon pourquoi l'écart entre salaires féminins et masculins ?). **Rosetta** oblige à une prise de conscience complète. Définitive. Active au point de paraître subversive, c'est avec un acharnement inédit que Rosetta exige «un» travail. Pour poser la question du travail et de la fonction du travail dans la structure de la personnalité, Luc et Jean-Pierre Dardenne ont visé juste en choisissant le cas d'une jeune femme. Il est dans la nature (je ne dis pas l'essence) de leur Rosetta - dans sa nature «normale», dit-elle - de travailler contre un salaire (un «vrai travail», pas une arnaque). Le lui refuser revient à nier un droit naturel. Rosetta est exemplaire au titre de ce que partout (sauf en francophonie) on appelle les droits de la personne humaine.

Donc elle est sur la lancée de principes antérieurs à Marx. Hors aliénation, marginale, Rosetta vit dans un camping au-delà de l'autoroute et du bois. Elle ne relève pas d'une classe, mais du quart monde. Sans verticalité ni ciel, son horizon, c'est le «trou», l'exclusion. L'eau vaseuse où l'on s'enlise jusqu'au risque de noyade (récurrence des séquences de chute qui soulignent la vulnérabilité de Rosetta et même de Riquet). Pourtant, dans son système de survie, Rosetta a un atout, la capacité, théorisée en exigence (il y a cinquante ans seulement) par Simone de Beauvoir, d'être là. Là : volonté en acte, incandescence de l'être, de la femme aux prises avec le réel. Impliquée, Rosetta l'est au-delà du tolérable. Elle porte la charge d'une mère

alcoolique, un peu pute, capable de coudre quelques habits qui seront vendus pour payer le loyer de la caravane, mais capable aussi de la pousser à l'eau et de l'y abandonner. Les Dardenne cèdent-ils alors au misérabilisme («*On n'est pas des mendiantes*», mais la mère a quémandé le bout de poisson que jette la fille), au naturalisme («*Tu penses qu'à boire et à baisers*», hurle Rosetta à l'épave maternelle) ? Non. Il est flagrant que leur mise en œuvre du réalisme en renouvelle les formes. Dans un cinéma menacé de déréalisation mystifiante, ils réhabilitent une de ses nécessités initiales et vitales, celle qui, partant d'un donné matériel brut, en transfigure l'apparence, en libère l'esprit ou l'âme. En dégage la vérité.

«Un film est réaliste... s'il impose un sentiment de présence ontologique quasiment indubitable», dit Barthélemy Amengual. La présence physique de Rosetta est accompagnée par une caméra que l'on voudrait dire (si l'expression n'était réservée à Flaherty qui n'avait pas les moyens techniques du filmage présent) «participante». Jamais trop haute, elle n'écrase pas, mais, en légère plongée sur la nuque de Rosetta, elle est solidaire de son dos penché pour foncer, courir, forcer le passage : «*Laisse-moi passer*», dit-elle trois fois à Riquet qui lui fait obstacle. Traquée et chasserresse, elle semble en un conflit analogue avec le cadre d'où l'effet de puissance qui émane d'elle. A l'affût des tâches - la visibilité du travail -, elle observe, épie, s'immobilise devant les fentes, les entrebâillements. L'objectif se stabilise alors sur son visage à demi caché par un angle de mur, de paroi en tôle rouillée, de porte en bois disjoint.

Ce filmage au service du comportement n'est pas behaviouriste (ou dogma/dogmatique). Il use de l'artifice d'éclairages assurant la lisibilité des faits, du lieu (l'inventaire du débarras que Riquet l'invite à louer, l'obscurité sélective du tunnel de la gare routière à côté de la baraque à gaufres). Il est attentif au regard de Rosetta, braqué au sol quand elle marche, fasciné par le contenu de son assiette, concentré sur les gestes enseignés par le

patron ou faits par lui en état de fatigue manifeste. Regard furieux, quand on l'agresse et quand elle agresse. Regard magnifique d'étonnement et de douceur lorsque, enfin, pour la première fois, elle voit qui l'aide : Riquet. L'amour des cinéastes pour leur personnage, pour l'intensité de leur propos, inspire leur style. Un réalisme qui éclaire l'opacité de Rosetta et l'instaure singulière. (...)

Françoise Audé
Positif n°465 - Novembre 1999

Rosetta possède la même efficacité, la même acuité que **La promesse** il y a trois ans. Dans l'aventure qui est la sienne - trouver un travail et avoir une "*vie normale*" - un rapport secret lie Rosetta aux choses, et spécialement à "ses" choses : gourde pour la soif, bottes pour la campagne et chaussures pour la ville, séchoir pour le mal de ventre, fils pour la pêche, cahier pour les comptes, carte de téléphone, argent... C'est elle qui est efficace, évaluant les distances et les obstacles, prononçant des sentences muettes, prenant des décisions, intervenant en conséquence. Et son efficacité est absolue, dans la mesure où pour elle tout est lisible et utilisable. D'un bouchon de bouteille trouvé parmi les graviers du camping où elle vit, elle fait la preuve immédiate d'un retour d'alcoolisme chez sa mère, qu'elle s'empresse d'insulter. Tout comme elle l'accuse de vouloir rester indéfiniment dans ce camping après l'avoir surprise en train de jardiner autour de la caravane. Sa vie s'organise ainsi selon quelques schémas simples, parmi lesquels «bruit de moteur de mobylette» signifie «fuir», la jeune fille ayant appris à identifier le premier à l'arrivée imminente du gardien. Il s'agit donc d'abord d'un personnage défini par une attention extrême aux signes, une acuité voisine de l'hyperesthésie.

A partir de là, il y a plusieurs manières de regarder **Rosetta** - film et héroïne -, dont chacune correspond à un niveau différent de réalisme. Une première lecture, psycho-

logique, tournerait autour des thèmes de la propriété et du territoire. Elle verrait dans la manie de Rosetta de prévenir le moindre courant d'air, dans la tyrannie qu'elle exerce sur sa mère, son «ami» Riquet et les autres, les manifestations d'une fébrilité due à sa situation d'abandon et d'incertitude. Une deuxième lecture, voisine de la première, est sociale. Rosetta est une adolescente pauvre sans travail ni famille, confrontée à un monde et à un système qui lui tournent le dos. Par la force des choses, elle s'est construit une stratégie de survie qui préconise de faire avec ce qu'on a, tout ce qu'on a, et à l'intérieur de laquelle un signe est un signe, comme un sou est un sou. L'ensemble des «petits travaux» souterrains dont elle peuple son temps, pêche clandestine, vente de vêtements, voyages à la ville, montre bien qu'il n'y a aucune assimilation possible entre le chômage et l'inoccupation. Une autre lecture encore ferait apparaître cette frénésie d'activité comme un retour au corps et à la matière, le moyen de restituer le réel dans la gamme complète de ses gestes concrets : marcher, courir, boire, porter, souffler, repartir ; avoir un corps et n'avoir pas de travail. Mais le plus important n'est pas là. Comme **La promesse**, **Rosetta** frappe par une vitesse inhabituelle dans le cadre d'un film "réaliste", souvent plus préoccupé d'installer un univers, avec son ambiance propre, que de l'animer. Grâce à elle, les Dardenne semblent passer du réalisme à l'action, du cinéma européen au cinéma américain. Mais ce qui sépare ces deux «genres» ne se laisse pas circonscrire à un simple changement de vitesse. Dans sa course, le héros de film d'action trouve en tout ce qui croise son chemin un obstacle ou une aide à la réalisation de son projet. La grandeur de son aventure est à la hauteur de son aptitude à transformer les signes du monde en signes de sa fiction. Il n'est donc pas question de vitesse pure, mais de celle à laquelle les choses viennent au devant de lui, et surtout du peu de temps qu'il lui faut pour leur donner un nom et leur trouver une fonction. Rosetta a ce même "talent", qui lui fait enchaîner

voir (lire) et agir à une vitesse telle qu'ils paraissent ne plus se distinguer. D'autres aspects encore l'apparentent à une héroïne de film d'action : grande facilité à circuler, goût pour les sens interdits et les traversées en dehors des clous, capacité à substituer aux règles d'un espace les siennes propres. L'action procède à une instrumentalisation, une réactivation du monde alentour qui est peut-être son ivresse positive, plus décisive que celle tirée du spectacle de destructions en tous genres. Réalisme et action ne s'opposent donc pas comme le lent et le rapide, mais l'action elle-même est un réalisme. Si la vitesse est au cœur du réalisme des Dardenne, c'est qu'elle a précisément cette fonction : faire de Rosetta un œil de lynx n'admettant rien d'extérieur à son champ ; redonner à ce qui l'entoure sens et utilité ; réveiller le monde, le traverser d'une sorte de vie nouvelle.

Le camping Grand Canyon et l'univers en général où évolue la jeune fille grouillent de signes qui gisent à même le sol ou sont ensevelis : vers, fils de pêche dissimulés sous les graviers, chaussures et bottes qu'elle enfouit et déenfouit. Rosetta les relève : elle les remarque et les lit ; les remet sur pieds et en circulation. Tout le film est commandé par la hantise de s'embarquer ou de se noyer, de tomber «*dans le trou*» ou dans l'eau. Rosetta est cette forme qui, avec ses yeux et ses ongles, remue sans cesse le fond. Dès que Riquet a été contraint de retirer son tablier de vendeur de gaufres, elle le ramasse pour le passer à son tour. Pour elle, pour les Dardenne à travers elle, rien ne serait pire que de laisser un signe à terre. Le tolérer serait filmer le réel comme décor ou arrière-plan sur lesquels viendraient ensuite se décoller une intrigue et un discours. Ce serait labourer la terre stérile du réalisme ordinaire.

Rosetta ne peut s'envisager hors du contexte réaliste où il intervient, dominé par deux tendances, l'une fusionnelle, l'autre sociologique. Dans la première, qu'incarne un cinéaste comme Lars von Trier, la caméra est pour les personnages

comme une seconde peau, mais le scénario s'en détache en permanence par toute une série de médiations. Dans **Les idiots**, le regard de la société, les épreuves permettant d'établir qui est idiot et qui fait semblant, les conflits à l'intérieur du groupe empêchent le spectateur de sombrer avec lui en cas d'échec, cependant que l'appareil-Dogme assure une manière de participation de chaque instant et une proximité suffisante. L'autre tendance est celle, plus ancienne et plus représentée, du film de groupe. L'inégalité entre personnages et cinéaste y est encore plus flagrante puisque les premiers ne sont en général que des gros paquets de symptômes. Ils produisent constamment du sens, mais pour les autres, jamais pour eux-mêmes. De là la nécessité du groupe : c'est seulement d'un autre que peut venir un peu de lumière sur soi. Le monde, à force d'être ce qu'ils haïssent ou comprennent mal, devient pour les personnages une sorte de destin obscur et de présence floue, inassignable et pourtant à l'origine de tous les maux.

Quelques traits du réalisme fusionnel, à commencer par une caméra à l'épaule très «physique», rapprochent **Rosetta** du réalisme fusionnel, mais les Dardenne récusent toute médiation. Ils vont plus loin qu'avec **La promesse**, qui passait encore par le biais de la parole donnée et de la prise de conscience en résultant. Il n'y a plus, dans **Rosetta**, sauf en son dernier instant peut-être, de prise de conscience mais simplement la course d'un personnage qui s'engage lui-même. Contre le réalisme sociologique, les Dardenne font quelques choix clairs : plutôt un personnage que plusieurs, plutôt un fort que plusieurs faibles. Au lieu qu'ils soient seuls à entretenir un rapport étroit au sens, ils greffent leur caméra au corps de Rosetta, qui est elle-même une supercaméra, une obsédée du déchiffrement. Rabattant tout sur elle, elle fait en sorte qu'il n'y ait pas de symptôme mais uniquement des signes. On voit bien ce qui sépare ce film d'un réalisme de l'écart et de la béance. De la certitude que le monde se rate toujours plus ou moins, tout un

cinéma est passé un peu hâtivement à une seconde certitude qui veut que seuls le ratage et la tragique distance à tout sont l'attestation du monde. Dans **Rosetta**, c'est l'inverse qui a lieu. Les Dardenne développent une mise en scène de l'enfermement et de l'exclusion, où grillages, barrières, clés et cadenas jouent un rôle capital. Le scénario lui-même y insiste en désignant comme but ultime l'entrée dans le cercle restreint de ceux qui ont un ami, un travail, une «vie normale». Mais Rosetta n'est pas rejetée ou absente du monde, et les portes ne se ferment pas sur elle. C'est elle au contraire qui, dès le début, les ouvre et les claque sur son passage, sur le nez des cinéastes, des autres personnages et des spectateurs. (...)

Emmanuel Burdeau

Cahiers du Cinéma n°539 - Octobre 1999

Les réalisateurs

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.

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.

Fiche AFCAE

Filmographie commune

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 1999

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°539 - Octobre 99

Positif n°461/462 - Cannes 1999

Télérama - 29 Septembre 1999

Le monde - 25 Mai 1999 - 29

Septembre 1999 - 6 Octobre 1999

Dossier distributeur...