



HAL
open science

Représentations du social et positionnement esthétique de deux transfuges. Le cinéma des frères Dardenne

Cédric Lomba

► **To cite this version:**

Cédric Lomba. Représentations du social et positionnement esthétique de deux transfuges. Le cinéma des frères Dardenne. *Savoir/Agir*, 2015, De la classe ouvrière aux classes populaires, 34, pp.123-130. 10.3917/sava.034.0123 . hal-01293773

HAL Id: hal-01293773

<https://hal.science/hal-01293773>

Submitted on 25 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Représentations du social et positionnement esthétique de deux transfuges : Le cinéma des frères Dardenne

Cédric Lomba

Sociologue, CNRS, CSU-Crespapa

L'œuvre cinématographique des frères Dardenne (Jean-Pierre et Luc) est aujourd'hui bien connue. Leurs films de fiction (dix films depuis 1987) sont consacrés par la critique internationale, en particulier à l'occasion du festival de Cannes où ils ont reçu deux palmes d'or et trois prix, et rencontrent un certain succès commercial (plus de 500 000 entrées en France pour *Deux jours, une nuit*)¹. Ce cinéma se singularise depuis *La Promesse* (1996) par les objets de leurs fictions (le récit de vies singulières des classes populaires, le plus souvent les fractions les plus précaires et vulnérables) et des choix esthétiques : unité de lieu (la région industrielle de Seraing en Belgique), contrôle du casting, long travail de repérage des lieux et de répétition des scènes avec les acteurs en amont du tournage, tournage dans l'ordre du scénario, caméra à l'épaule, long plans séquences en mouvement, absence de musique ajoutée, etc.². Bien que l'on ait régulièrement souligné le caractère « naturaliste » ou « social » de leurs films, les frères Dardenne, comme la plupart des cinéastes³, sont les premiers à mettre à distance une étiquette : « Dire que notre cinéma est social, c'est comme dire que *Crime et Châtiment* est d'abord un roman sur les conditions sociales de la vie des étudiants russes au dix-neuvième siècle. »⁴ Ils n'ont de cesse de souligner que si les univers qu'ils présentent sont ceux des classes populaires déclassées, leur cinéma est davantage « moral » que social. Ils disent filmer avant tout les dilemmes auxquels sont confrontés leurs personnages, souvent liés aux questions du rapport à Autrui (lorsque le fils d'un petit négrier cache la mort d'un travailleur sans-papier sur un chantier à sa femme dans *La Promesse*, lorsqu'un enseignant d'une filière professionnel est confronté au jeune assassin de son fils dans *Le Fils* (2002), ou encore lorsqu'une migrante participe, tacitement, au meurtre d'un jeune toxicomane avec qui elle a contracté un mariage blanc dans *Le Silence de Lorna* (2008)).

1 Je remercie Audrey Mariette et Sophie Pochic pour leurs commentaires sur ce texte.

2 Cf. Louis Hélot, Frédéric Sojcher (Coord.), « Les frères Dardenne », *Contre Bande*, 2006 ; Jacquelin Aubenas (Dir.), *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, La renaissance du Livre, 2008.

3 Audrey Mariette, « Scénariser le "social" pour le filmer. La mise en scène cinématographique des classes populaires entre art et politique », *Raisons politiques*, n° 39, 2010.

4 Luc Dardenne, *Au dos de nos images II (2005-2014)*, Paris, Seuil, 2015, p. 12.

Les questions de liens filiaux et de rapport à la mort, inspirés par la philosophie d'Emmanuel Lévinas auquel ils se réfèrent régulièrement, sont au cœur de leur production filmique. Pour autant, le sociologue spectateur peut lire dans ces films des manières de raconter le social et en particulier des rapports entre fractions des mondes populaires en marge de l'État social. En ce sens, je me propose de croiser la trajectoire sociale et professionnelle de ces deux transfuges, l'évolution de leur point de vue esthétique vers une mise en scène qui joue sur l'aspect documentaire, et leurs productions.

L'apprentissage du documentaire social : le rôle des médiateurs (1974-1982)

Les frères Dardenne ont commencé le travail de vidéastes en 1974 avec peu de moyens (une petite caméra acquise avec leur salaire de manœuvres sur le chantier d'une centrale nucléaire) en faisant en vidéo des portraits d'habitants de cités ouvrières ou de grévistes diffusés dans les quartiers populaires de la région de Liège. Cette pratique artistique s'inscrit dans le contexte régional de développement des idées autogestionnaires et de la vidéo-animation porté par de jeunes intellectuels « hostiles à la "culture cultivée" comme à la culture de masse »⁵. Pour eux, cette pratique ne répond pas à un projet politique porté par une organisation partisane, mais à l'idée plus simple d'amener les gens de classes populaires à se rencontrer⁶. Un rapide détour par leur trajectoire permet de comprendre ce positionnement lié à la question de la reconnaissance artistique et à la valorisation de l'indépendance politique.

Enfants d'un directeur de bureau de dessin dans une carrière de chaux et d'une mère au foyer, tous deux proches du catholicisme social, les frères Dardenne ont habité dans un quartier ouvrier et ont été scolarisés dans la ville industrielle de Seraing. Cette ville est le lieu d'implantation d'imposantes usines sidérurgiques et constitue un des plus importants foyers du syndicalisme contestataire en Belgique. Comme souvent pour des enfants de petite classe moyenne, étrangers aux mondes intellectuels et à la culture légitime, des médiateurs jouent un rôle central dans leur déplacement social. Un enseignant en esthétique, syndicaliste, les initie au lycée à la littérature et au cinéma d'auteur, ce qui amène Jean-Pierre (né en 1951) à

5 Marc-Emmanuel Mélon, « Cinéma et vidéo : Utopie et réalité », in Nancy Delhalle, Jacques Dubois (Coord.), *Le tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, p. 118.

6 Élise Domenach, « Dans le brouillard. Entretien avec Luc Dardenne », *Esprit*, n° 3, 2009.

suivre ensuite des études supérieures de théâtre à l'Institut d'Art de Diffusion (IAD) tandis que Luc (né en 1954) se dirige vers des études de littérature et ensuite de philosophie à l'Université Catholique de Louvain. Leur rencontre avec Armand Gatti en 1973 à l'IAD, dans le cadre d'un projet collectif qui associe des étudiants de théâtre et des agriculteurs, est ensuite déterminante. De trente ans leur aîné, A. Gatti est un intellectuel singulier : d'origine modeste, homme aux multiples activités (notamment journaliste, poète, dramaturge, metteur en scène) qui a beaucoup voyagé, c'est aussi un artiste « engagé » du point de vue politique (ancien résistant, anarchiste) et culturel (avec des pièces sur la guerre du Vietnam, sur Franco ou encore sur Rosa Luxembourg). C'est A. Gatti qui les initie à la fois à l'intervention artistique et à la pensée marxiste et anarchiste, bien qu'ils soulignent qu'ils n'ont jamais été marxistes ou anarchistes⁷.

Après quelques mois de réalisation de vidéos, les frères Dardenne participent à l'institutionnalisation et l'autonomisation de la culture vidéaste dans la région liégeoise en créant une structure de production de documentaires (Dérives en 1975). Ils réalisent dans ce cadre plusieurs « documentaires d'auteurs » sur la mémoire populaire de la région. Si, comme dans les vidéos, le matériau mobilisé reste le témoignage, l'interrogation se déplace vers le passé, notamment vers les luttes ouvrières des années 1960 alors que l'industrie sidérurgique de Seraing connaît ses premiers grands plans de restructurations⁸ : *Lorsque le bateau de Léon M. descendit la Meuse pour la première fois* (1979) traite des grandes grèves quasi-insurrectionnelles de 1960 en Belgique et *Pour que la guerre s'achève, les murs devaient s'écrouler* (1980) d'un journal clandestin d'ouvriers de la sidérurgie dans les années 1960. Dans chaque cas, les souvenirs d'un ouvrier constituent le fil rouge du propos sur la guerre des classes. Mais la démonstration est ici scénarisée (les acteurs sont invités à mettre en scène leur parole, par exemple en reconstituant des scènes), mise en regard avec des images d'archives de mobilisations accompagnées d'un commentaire métaphorique, qui doit probablement beaucoup au registre poétique d'A. Gatti et qui ouvre sur les possibilités d'une utopie contemporaine. Ces productions montrent en creux l'étiollement du collectif ouvrier, et ce d'autant plus que les personnages centraux ont été isolés des structures militantes à la suite de leur combat et que les conflits sociaux menés au moment de la réalisation des

7 « Luc et Jean-Pierre Dardenne. Vingt ans de travail en cinéma et vidéo », *Revue Belge du Cinéma*, n° 41, 1996-1997, p. 33.

8 Cf. Cédric Lomba, « Restructurations industrielles : appropriations et expropriations des savoirs ouvriers », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°196-197, 2013.

documentaires ne sont pas évoqués. On pourrait dire qu'à ce moment les frères Dardenne, sans attache antérieure aux mondes de la culture légitime et initiés par des médiateurs, s'inscrivirent dans le contexte international du développement de la vidéo militante (autour de Jean-Luc Godard ou Chris Marker par exemple) et affirment des choix esthétiques dans un segment marginal de la production artistique limité à l'espace national belge, voire wallon.

L'échec de l'ascension vers le « grand cinéma » (1983-1992)

Les frères Dardenne poursuivent ensuite leur parcours artistique en réalisant des fictions en courts puis longs-métrages. Ils peuvent s'appuyer ici sur leur expérience d'assistants sur le film d'A. Gatti *Nous étions tous des noms d'arbre* (1981). Le premier long, au budget très limité, s'inscrit dans la continuité de leurs travaux antérieurs. Bénéficiant du soutien de l'acteur français Bruno Cremer, *Falsb* (1987), adapté d'une pièce de René Kalisky et tourné intégralement dans un aéroport de nuit, raconte la rencontre entre un survivant juif et sa famille ressuscitée.

Un tournant plus profond est pris ensuite avec *Je Pense à vous* (1992) qui a pour ambition de raconter une région industrielle et de toucher un plus grand public. Ils se déplacent ainsi vers un « pôle plus commercial » du champ cinématographique⁹. Ils décrivent ce film comme une présentation du destin des ouvriers de la génération qui a suivi celle qu'ils évoquaient dans leurs documentaires. Ils narrent l'histoire d'un ouvrier fondeur licencié en désarroi qui quitte sa famille et se voit contraint d'accepter un emploi déqualifié de terrassier au noir. Ce film fut un échec à la fois sur le plan commercial et de sa réception par les critiques. Les frères Dardenne ont souvent dit depuis qu'ils jugent ce film mauvais, ce qu'ils attribuent au fait d'avoir été pris par les logiques cinématographiques imposées par les commanditaires (un co-scénariste reconnu, des acteurs français professionnels, *etc.*) et les spécialistes de la technique (une présentation formelle classique, des musiques off, *etc.*).

À la lecture de documents préparatoires à ce film, on peut aussi se demander si la construction du film, en amont, ne participe pas à ce qu'ils ont vécu comme un échec artistique. Dès les premières étapes de l'écriture, en 1985, ils cherchent à représenter la crise industrielle qui « ne correspond pas seulement à des restructurations secondaires mais à une

⁹ Julien Duval, « L'art du réalisme. Le champ du cinéma français au début des années 2000 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 161-162, 2006.

véritable mutation qui s'insinue jusque dans le système des valeurs de la vie sociale et privée des individus »¹⁰. Pour cela, ils entendent réaliser une véritable enquête préliminaire auprès des organisateurs de la sidérurgie (financiers, directeurs, responsables politiques, etc.), d'ouvriers en activité ou au chômage, et d'intellectuels belges ou français proches de la deuxième gauche en rupture avec le marxisme (Alain Touraine, Jacques Julliard, Pierre Rosanvallon). De ces entretiens et rencontres, il ressort l'idée d'une rupture nette de la position des classes populaires dans cet espace en voie de désindustrialisation, et l'objectivation des positions sociales sous forme typifiée. Ils distinguent notamment « l'ouvrier sidérurgiste traditionnel », émigré, ancien mineur ou quarantenaire, formé sur le tas, attaché à son poste et « forte tête du mouvement syndical » de « l'ouvrier sidérurgiste qualifié », plus jeune, scolarisé, qui accepte les mutations et la fermeture des outils les moins performants¹¹. Au final, en rassemblant dans chaque personnage l'hétérogénéité des situations relevées dans l'enquête, agrégées sous formes d'idéaux-types, et en durcissant la rupture sociale qui s'opère dans cette région (toutes les usines ne sont pas démantelées et les réductions d'effectifs prennent la voie des préretraites et non des licenciements), le film présente une lecture misérabiliste du monde social.

Cet échec révèle aussi un désajustement des frères dans ce nouveau monde artistique qui se marque autant dans la maîtrise du processus de construction du film que dans la préparation du scénario. Comme souvent pour les promus, ils se montrent inquiets d'embrasser la totalité du réel par l'enquête. Mais, la représentation typifiée du social qu'ils proposent ensuite participe à taire la complexité des pratiques et des représentations des classes populaires dans un contexte de restructurations massives.

L'affirmation d'un point de vue artistique : généraliser à partir du singulier (1993-2015)

La Promesse (1996) et les six longs-métrages suivants marquent une rupture esthétique et de représentation du social. Imaginant *La Promesse* comme une dernière tentative de faire du cinéma, ils reprennent en main le contrôle de la préparation et du tournage et reviennent à un cinéma plus autonome. Ce que Luc présentera plus tard, sous la formule « Notre question

10 « À propos du projet "Vulcain chômeur" », Archives des Frères Dardenne, 1984 ou 1985.

11 « Conclusions de l'enquête "Vulcain chômeur" concernant les thèmes, les situations, les personnages », Archives des Frères Dardenne, 1985, 24 p.

n'est pas : le spectateur va-t-il aimer le film ? mais : le film va-t-il aimer le spectateur ? »¹². Ils affirment ici un cinéma d'autodidactes qui mobilise à la fois des registres de la culture légitime (le journal de Luc évoque une fréquentation quasi-quotidienne de romans et de films classiques) et de simplicité dans l'expression. Cela passe notamment par des budgets moins importants et la création d'une nouvelle structure indépendante de production de fictions (« Les films du Fleuve ») afin de garantir une certaine autonomie (écriture des scénarios, reprise du scénario durant le tournage, durée longue des tournages, *etc.*). Luc précise : « Refuser toutes les propositions de financement, de casting, de "confort technique" qui nous permettraient de faire "un grand film". Trop jeune pour mourir. »¹³ Indéniablement, *La Promesse* marque un tournant du point de vue formel avec une mise en scène proche de l'esthétique du documentaire et qui sera reproduite avec des relecteurs de scénarios et une équipe technique relativement stables, ainsi que des acteurs récurrents qu'ils ont « révélés » (Jérémie Renier, Olivier Gourmet, ou Fabrizio Rongione). Ils sont en cela proches des manières de faire d'autres cinéastes comme Ken Loach. Cela se redouble d'une mise à distance très nette de la « grandiloquence » et du pôle le plus commercial du champ artistique qu'ils ne fréquentent guère. Ces choix sont immédiatement payants, le film est consacré par la critique légitime (il est présenté à la Quinzaine des Réalisateurs au festival de Cannes) et plutôt bien accueilli par le public (près de 200 000 entrées en France).

Leur approche change également à ce moment. Leur journal et leurs interventions ne font plus état d'enquêtes exhaustives sur les mondes qu'ils étudient. Ils semblent alors convoquer des sources de diverses natures pour établir la trame principale ou des scènes particulières : des faits divers relayés par la presse, des observations à distance de la vie des milieux populaires de Seraing (l'observation dans la rue d'une jeune femme pour *L'Enfant*, ou des échanges avec un enfant de prostituée qui les suivait durant le tournage de *La Promesse* et qui sert de modèle à l'enfant placé en centre d'accueil dans *Le Gamin au vélo*). Ils mobilisent aussi des informations recueillies au travers de discussions avec des « encadrants des classes populaires »¹⁴ comme des travailleurs sociaux, un ancien commissaire de police, ou encore un sociologue.

12 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, Paris, Seuil, 2008, p. 62.

13 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, *op. cit.*, p. 61.

14 Audrey Mariette, *op. cit.*

On mesure le chemin parcouru depuis *Je Pense à vous* dans la construction de *Deux jours, une nuit* : la source première de ce film est un entretien (et non une enquête) réalisé par le sociologue Michel Pialoux avec un délégué syndical de Peugeot où il revient, abattu, sur une pétition signée par des ouvriers combattifs qui demandaient le licenciement d'un ouvrier muté dans leur équipe parce que son faible rendement menaçait la prime collective¹⁵. Les frères Dardenne déplacent l'intrigue du film : l'acteur principal est une ouvrière menacée de licenciement, c'est la direction et la maîtrise qui imposent le choix, et les syndicats sont absents de la petite entreprise. Le fait de se placer sur le combat de l'ouvrière menacée permet de mieux mettre en valeur leurs visions du social sur une ligne de crête qui évite de verser dans les écueils misérabilistes ou populistes. Classiquement dans le cinéma labellisé « social », les classes populaires qu'ils décrivent dans ces fictions sont celles du bas de l'échelle, en particulier les migrants, des personnes sans emplois ou précaires¹⁶. Les classes populaires stables et mobilisées ne font clairement plus partie de l'univers dont ils rendent compte, même si elles restent bien présentes, quoiqu'en déclin, dans la région liégeoise. Ils se focalisent ainsi sur les quartiers les plus pauvres de la ville de Seraing, les quartiers aux logements délabrés quand il s'agit de migrants et aux logements sociaux ou aux petites maisons ouvrières pour les salariés de bas statut. Leurs films se caractérisent également par une quasi-absence, sinon en creux, de l'État social¹⁷ ; ce qui pourrait sembler paradoxal pour une région où il se maintient plutôt davantage qu'ailleurs. Et l'on peut penser que leur intérêt pour les populations les plus vulnérables soit lié à la montée de la thématique de « l'exclusion » dans l'espace social et le champ académique.

L'extrême attention, qui s'appuie sur des fréquentations personnelles, aux objets, aux décors, aux costumes, ou aux gestes rend compte de rapports de dominations plus généraux. Les activités les plus banales (manger, se tenir propre, accéder à l'eau, conserver un vélo, *etc.*) semblent dans certains films nécessiter des efforts très importants face à la pénurie. Ils se donnent ainsi pour objectif de « transposer (...) l'état rugueux, brut, imprévisible, tendu (...)

15 Michel Pialoux et Hamid, « Le désarroi du délégué », in Pierre Bourdieu (Dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p. 413-432.

16 Audrey Mariette, *op. cit.*

17 Cf. Jean-Pierre Lebrun, « Le "travail social" des frères Dardenne », *Cliniques Méditerranéennes*, n° 82, 2010, p. 193-197. L'auteur relève par exemple que le personnage de l'assistante sociale a été retiré de *Rosetta* lors du tournage.

de la réalité actuelle »¹⁸. Si leurs fictions sont un « cinéma de la misère économique », elles sont aussi un cinéma de la misère « de notre condition humaine »¹⁹. C'est l'autre versant de leur message. Il ne s'agit pas pour eux de désigner, comme le font d'autres films²⁰, les responsables et les coupables de la crise. Plus encore, les raisons qui animent les personnages sont bien souvent laissées dans l'ombre : dans *Le Gamin au vélo* une coiffeuse accueille, sans justification, un jeune garçon abandonné par son père (la mère n'est jamais évoquée), de même que *Lorna* essaye de sauver la vie du jeune toxicomane qu'elle rejetait jusque-là, tandis que les motifs des collègues solidaires de la jeune ouvrière dans *Deux jours et une nuit* ne sont pas exprimés. Le plus souvent, les plans séquences eux-mêmes débutent sur une action en cours. Tous ces dispositifs narratifs visent à échapper à une présentation des classes populaires de bas statut comme victimes. Leurs écrits et leurs multiples réécritures de scénarios ne cessent de revenir sur ce souci premier. Ils soulignent les combats quotidiens, les luttes individuelles, les conflits moraux dans des mondes où les actes de solidarité menacent les conditions d'existence. C'est le « choix du nécessaire » qui s'exprime ici, mais certain.e.s passent la frontière malgré les conséquences que cela peut entraîner. Ces partis pris thématique les amènent à filmer principalement des moments dramatiques, quand d'autres réalisateurs, comme Robert Guédiguian ou Ken Loach (enfants d'ouvriers et compagnons d'organisations communistes), insistent davantage sur le regard oblique des classes populaires et les résistantes collectives.

Attentifs aux conditions de vie des classes populaires, les frères Dardenne mettent souvent en scène la figure du petit patron ou du commerçant. Leur présence est au cœur du dispositif narratif (le petit entrepreneur « marchand de sommeil » dans *La Promesse*, la coiffeuse dans *Le Gamin au vélo*, le patron de vente de gaufres ou le tenancier de camping dans *Rosetta*, etc.). Ces figures sont aussi disséminées dans l'espace urbain où de nombreuses scènes évoquent les pompistes, les garagistes, les libraires, les épiciers, etc. dans des territoires où les petits services marchands pallient la désertion des services publics. Ces indépendants, dans l'entre-deux des classes populaires et moyennes, peuvent prendre le chemin de l'instrumentalisation des vulnérables, sous la forme du salaud à la recherche de la maximisation des profits mais attachant sous d'autres aspects, ou au contraire celle du soutien ou du passeur (par exemple,

18 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, p. 11.

19 Luc Dardenne, *Au dos de nos images II (2005-2014)*, *op. cit.*, p. 97.

20 Nicolas Hatzfeld et al., « Le travail au cinéma. Un réapprentissage de la curiosité sociale », *Esprit*, n° 7, 2006, p. 94-96.

le garagiste dans *La Promesse* ou le menuisier devenu formateur dans *Le Fil*). C'est plus souvent l'ambivalence qui prévaut, plaçant le spectateur en position inconfortable et construisant le suspens. Plus largement, le basculement moral des protagonistes présente une image des classes populaires debout, à la fois en prise avec un contexte étouffant et dans des stratégies très complexes d'alliances de proximité pour envisager une sortie du destin.

Les frères Dardenne sont en quelque sorte parvenus à sortir d'une position clivée en se présentant comme des tâcherons du cinéma qui remettent constamment l'ouvrage sur le métier, reprennent leurs écritures, retournent visionner des films, doutent de leurs résultats, s'interrogent sur leur style et réfléchissent à leur position comme l'écrit Luc : « Apprends en faisant. Le danger pour l'autodidacte : être fasciné et donc terrassé par le savoir à propos de ce qu'il fait. Et pourtant. »²¹ Après une lente acculturation au cinéma, durant laquelle des médiateurs ont joué un rôle central, et une ascension des paliers de la carrière de cinéaste, ils ont su rebondir après un échec quand ils ont voulu gravir une marche trop haute, ou plutôt trop décalée par rapport à leur trajectoire. C'est en se faisant plus « petits », obstinés, mobilisant des savoir-faire accumulés dans la vidéo ou le documentaire, filmant une région qu'ils connaissent bien, qu'ils sont parvenus à être consacrés comme des « grands ». Le fait d'être à deux, indissociés et en dialogue constant, a probablement facilité cette ascension. Ils occupent aujourd'hui une position reconnue internationalement dans l'espace des films d'auteur, publient leurs journaux ou encore un ouvrage philosophique, ont enseigné à l'université, font appel dans leurs derniers films à quelques actrices reconnues à qui ils imposent leurs méthodes (Cécile de France, Marion Cotillard) et coproduisent des films de réalisateurs de premier plan (Ken Loach, Jacques Audiard, Costa-Gavras, *etc.*). S'ils évoquent les combats et les tourments des gens du bas de l'échelle sociale, ils n'en sont pourtant pas devenus les porte-parole. Leurs interventions politiques se limitent généralement à des pétitions liées au champ culturel. En revanche, ils se présentent toujours de manière modeste, s'exprimant sans emphase, cherchant parfois leurs mots et conservant leur accent liégeois. Leur ancrage local dans cette région en crise, leur curiosité intellectuelle et artistique et leur mise à distance des univers dominants leur permettent d'évoquer à la fois des destins singuliers d'individus de basses fractions des classes populaires et de grandes questions

21 Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, *op. cit.*, p. 24.

sociales. Deux jours et une nuit est par exemple une illustration tacite, en acte, du croisement des rapports sociaux de classe, de sexe et de race.