

# Une chair exsangue

## Le silence de Lorna des frères Dardenne

Virginie Foloppe

DANS **NOUVELLE REVUE D'ESTHÉTIQUE 2012/2 n° 10** , PAGES 59 À 70  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130593669

DOI 10.3917/nre.010.0059

Date de mise en ligne : 21/03/2013

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-2-page-59?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

VIRGINIE FOLOPPE

# Une chair exsangue

## *Le silence de Lorna* des frères Dardenne

« Tout se purifie : le monde  
et son vocabulaire. Sur le portrait, sur le visage, dans les âges où,  
grammaticalement, charnellement, je suis partagée.  
Je me déséquilibre du côté où la mort est en travail.  
Le côté où comment cela fait silence. »  
Nuno JUDICE

« Il n'avait fait que transformer la passion en besoin de savoir ;  
il s'adonnait alors à la recherche avec l'endurance, la constance,  
la concentration dérivées de la passion, et au sommet de l'activité  
intellectuelle, une fois la connaissance acquise, il permet à l'affect  
longtemps retenu de faire irruption, de s'écouler librement comme  
le bras dérivé d'un cours d'eau, après avoir mis en route la machine. »  
Sigmund FREUD

Dans *Le silence de Lorna* des frères Dardenne, contre toute attente, Lorna s'éprend de Claudy, l'homme qu'elle a épousé, contre de l'argent, pour acquérir la nationalité belge. Son complice, Fabio, a programmé la mort par overdose de l'époux afin que le remariage de Lorna n'attire pas les soupçons de la police. Émue par la volonté de Claudy d'arrêter la drogue, Lorna tente, mais sans succès, de le soustraire à une mort annoncée. Et, peu après le maquillage du meurtre en overdose, la jeune femme s'obstine à croire qu'elle porte en elle un enfant de Claudy. Une échographie prouvant le contraire n'y changera rien. Comme l'indiquent les réalisateurs lors d'une interview filmée, « le corps de Lorna est vraiment le sujet du film <sup>[1]</sup> ». Tout « passe à travers son corps <sup>[2]</sup> », précisent-ils. Et d'insister, lors de deux autres entretiens :

« La chose qui nous a guidés au départ c'était tout à fait, sans savoir ce que l'on allait faire, c'était qu'on voulait [...] filmer une femme <sup>[3]</sup> », et pour « pouvoir voir cette femme, être pris dans son étrangeté, dans ses imbroglios, ses secrets, ses silences, il fallait être un peu loin, pour pouvoir la regarder. [...] pour que ce mystère puisse exister, il fallait regarder et ne pas être dans l'action avec la caméra <sup>[4]</sup> ».

1. Jean-Pierre et Luc Dardenne, interview réalisée par le site ALLOCINE.COM en 2008, URL : « <http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-8265/interviews/?cmedia=18827538> ».
2. *Idem*.
3. Jean-Pierre et Luc Dardenne, entretien réalisé par Vincent Malausa pour le magazine *Transfuge*, juillet 2008, URL : « [http://www.dailymotion.com/video/x6mrhv\\_les-freres-dardenne-le-silence-de-l-news#rel-page-10](http://www.dailymotion.com/video/x6mrhv_les-freres-dardenne-le-silence-de-l-news#rel-page-10) ».
4. Jean-Pierre et Luc Dardenne, interview publiée en 2008 par le site KWEB sur vimeo, URL : « <http://vimeo.com/1634349> ».

Filmer ce premier personnage de femme a donc nécessité une évolution notable dans leur façon de travailler. Les affirmations des frères Dardenne renseignent d'emblée sur les liens qu'ils décèlent eux-mêmes entre la fable, la poïétique et l'esthétique. Je vais donc tenter d'approfondir ce que leurs dires esquissent, considérant, à la lueur des *nouveaux développements en psychanalyse*<sup>[5]</sup>, le *corps de l'œuvre*<sup>[6]</sup> comme un *être organique* selon la conception freudienne enrichie par la pensée de Michel de M'Uzan. Aussi s'agira-t-il, dans un premier temps, de mettre à jour l'aggravation des bouleversements organiques vécus par Lorna après la disparition de Claudy, une perte qui la livre à une mélancolie à la tonalité singulière. Ensuite, j'examinerai comment une dépersonnalisation de la chair féminine perceptible dans l'absence anormale des menstruations de Lorna engendre, dans l'œil des deux cinéastes, une esthétique de la chair exsangue.

Face à la détresse de Claudy, Lorna ne peut rester longtemps indifférente. Car, dans sa tentative désespérée de se sevrer d'une addiction à la drogue, il ne cesse de la solliciter, allant même jusqu'à l'implorer plusieurs fois. D'abord, la jeune femme manifeste une vive irritation et tient à garder ses distances. Leur mariage blanc est à l'origine de l'établissement de ce mode relationnel entre eux. Chacun possède un compte séparé. Et les achats que l'un fait pour l'autre sont immédiatement remboursés, au centime près. Aucun intérêt autre que financier ne les a réunis. Claudy trouve dans cette manne financière de quoi s'acheter ses doses, quand Lorna attend patiemment de devenir belge pour obtenir un prêt à la banque et s'acheter un commerce de bouche. Ainsi, chaque soir, les époux factices accomplissent le rituel intime d'une séparation des corps annoncée par la promesse inverse quand, à la demande de Lorna, Claudy ferme les rideaux, puis répond à l'invitation d'un « tu viens » qui résonne, à ce moment du film, comme une avance. Mais une fois dans la chambre, il sort de dessous un lit à deux places, le matelas qu'il emporte dans le salon et sur lequel il se couchera seul. Dans la vie quotidienne, bien qu'officiellement unis, les deux membres de ce *couple fantoche* mènent une vie bien distincte et ne partagent aucune intimité sexuelle. Lorna connaît une vie secrète avec Sokol, un compatriote avec lequel elle espère s'installer, et Claudy partage le creux de son bras, avec l'héroïne, la « femme de ceux qui n'en ont pas<sup>[7]</sup> ». Mais, auprès de sa femme fictive, le « camé », comme l'appelle avec condescendance le complice de Lorna, assène un non autoritaire et définitif au dealer qui, au téléphone, le presse. Un peu plus tard, derrière la porte fermée de Lorna, le jeune homme tente une approche relayée par une voix suppliante, tandis qu'allongée dans l'obscurité, l'épouse factice lui hurle de la laisser tranquille. La violence du cri ponctue les suppliques d'une ombre de mari qui, bien que découragé, ressent tout de même s'immiscer dans ses veines la chaleur d'une présence féminine. Car, bien qu'inaccessible, Lorna apaise en lui un manque affectif abyssal. Moins affamé par des lacunes amoureuses en écho aux silences qui recouvrent l'existence de sa mère, Claudy trouve en cette compagne feinte un soutien. Ainsi devient-elle sa main lorsqu'il tremble trop pour boire, ou pour composer un numéro de téléphone, sa voix quand il s'agit de s'adresser au

5. Clarisse Baruch (sous la dir. de), *Nouveaux développements en psychanalyse, Autour de la pensée de Michel de M'Uzan*, Sèvres, Éditions EDK, 2011.

6. En référence à l'ouvrage de Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Éditions Gallimard, 1981.

7. Mano Solo, « Au creux de ton bras », *La marmaille nue*, 1993.

médecin, ou encore ses jambes lorsque, avant son entrée à l'hôpital, il s'appuie sur elle pour ne pas tomber dans les escaliers et l'entraîne dans sa chute. Le corps de Lorna, auquel le jeune homme s'accroche de plus en plus, fonctionne comme une prothèse. Sylvie Le Poulichet écrit que le « toxique absent renvoie à la figure d'un membre ou d'un organe manquant et douloureux, il met directement en jeu l'investissement des zones corporelles <sup>[8]</sup> ». Claudy investit le corps d'une jeune femme qui, peu à peu, donne carnation à ses membres fantômes. À l'écran, la transfusion est visible dans les images d'une dyade organique qui submerge la limite des corps imposée, de manière drastique, par les projets de Lorna.

L'effraction de nombreuses injections distillant une « réversibilité entre l'interne et l'externe <sup>[9]</sup> » se meut en une perfusion sanguine qui irrigue la « psyché-organe <sup>[10]</sup> » d'un couple hallucinatoire. Désormais, Claudy puise dans le sang d'une femme vénale la force de mener une lutte acharnée contre les effets physiques extrêmement douloureux d'un sevrage aidé par l'institution hospitalière. Alors, touchée dans sa chair, Lorna s'inflige plusieurs coups aux avant-bras avec les arrêtes d'une porte pour éviter l'assassinat de son partenaire. Et comme sa déposition au commissariat de Police ne suffit pas à accélérer la procédure de divorce – vu la place des coups, elle aurait très bien pu se les donner elle-même, dit l'officier –, elle recommence, incitant l'infirmière, qui panse sa plaie au front, à témoigner de la violence de Claudy. Les automutilations qui agressent l'épiderme ne révèlent-elles pas que Lorna prend sur elle la douleur de Claudy ? Aussi immédiatement après la cure de désintoxication, lorsque Lorna s'absente de manière imprévue et diffère quelque peu un repas préparé par Claudy pour fêter sa sortie de l'hôpital, la drogue est de nouveau sollicitée face à la rupture éphémère d'un écran de protection constitué avec la chair et le sang d'une future divorcée. À son retour, Lorna expulse le dealer, s'enferme avec Claudy et jette les clés de l'appartement par la fenêtre. Enfin, avec sa peau nue à peine cicatrisée, elle enveloppe son nouvel amant et le protège d'une intoxication. À la violence cutanée d'une intrusion toxique succèdent les spasmes d'un amour charnel. Le décès de Claudy n'en sera que plus insupportable pour Lorna. Fabio, persuadé que sa complice allait le trahir, a décidé de lui cacher l'overdose qu'il lui destinait malgré tout. La disparition de Claudy est brutale ; elle livre Lorna aux affres d'une mort violente <sup>[11]</sup> qui la prend au dépourvu. Pour Pierre Fédida, lorsque la brutalité frappe les survivants, le « temps est soudain pris en défaut <sup>[12]</sup> ». Les frères Dardenne fabriquent la temporalité d'une perte intolérable par leur manière abrupte d'exclure Claudy de l'image. Alors que leurs personnages viennent de s'unir sexuellement et qu'ensuite nous les voyons, pour la première fois, heureux d'être ensemble, un *cut* déstabilise la représentation avec une séquence d'abord incompréhensible. Lorna sort les effets de Claudy pour les trier. Le sac plastique qui les contient évoque celui qui lui avait servi pour apporter au jeune homme ses affaires tandis qu'il se seyait à l'hôpital. Le retour de cet accessoire fabrique la sensation diffuse d'un retour en arrière. Ainsi, tandis que le déballage instille progressivement la conscience d'une tragédie, il construit aussi l'impression,

8. Sylvie Le Poulichet, « L'organe halluciné », *Psychanalyse à l'université*, vol. IX, n° 36, 1984, p. 609.

9. *Ibid.*, p. 613.

10. *Ibid.*, p. 617.

11. Pierre Fédida, « Morts inaperçues », in *Des bienfaits de la dépression*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 97. Je renvoie aussi le lecteur à mon article « Dans les yeux de ta jumelle : *Festen* de Thomas Vinterberg », in *Michel de M'Uzan ou le Saisissement créateur*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2012, pp. 80-98.

12. Pierre Fédida, « Morts inaperçues », in *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 97.



voulue par les cinéastes, que Lorna « retrouve doucement, avec les vêtements <sup>[13]</sup> », l'amant assassiné. La rupture temporelle qui emporte Lorna est à la mesure du manque de compréhension qui envahit le spectateur, jusqu'à ce qu'un employé de la morgue confirme le décès de Claudy. Les vêtements apportés par Lorna recouvriront un cadavre qu'elle désire plus que tout voir encore une fois. À peine a-t-elle connu l'érotisme d'un abandon extrême que, debout, Lorna frôle de ses pupilles sèches un trépassé. Avec ses yeux elle touche l'insoutenable terme d'un plaisir exacerbé par un don infini de soi. Comment cette femme au corps-objet pourrait-elle oublier cette délicieuse ivresse jamais ressentie avec aucun autre homme ? En proie à une intense affliction, Lorna se révolte contre l'inéluctable selon un mode singulier. Certaine d'être enceinte, puisqu'elle n'a plus de règles depuis un mois et trois semaines, la jeune femme consulte un gynécologue pour avorter. Mais face à la table d'auscultation, elle s'effondre dans les bras du praticien, avant de s'écrier la voix brouillée par ses sanglots : « Je n'avorte pas. » Plus tard, malgré les recours de l'imagerie médicale figeant à sa surface la cruelle et vérité d'une matrice vide, Lorna persiste dans son fantasme. L'*amentia* qui la submerge au plus profond d'elle-même prend la forme d'une *hallucination organique*. Lorna opère bien en elle une « scission d'avec un de ses organes <sup>[14]</sup> », repéré par Sigmund Freud dans le processus d'une mélancolie extrême. Ainsi, la partie de son anatomie qui lui est liée « de la façon la plus intime <sup>[15]</sup> » éprouve la satisfaction hallucinatoire d'un désir d'enfant et rend compte d'une forme de *nidation mélancolique*. Tout se passe comme si le meurtre de Claudy, dont le silence de Lorna est aussi responsable, occasionnait une hémorragie psychique qui innervait la vie d'un embryon factice. Sa chair devient, selon les développements récents de Laurie Laufer, la « chair du souvenir <sup>[16]</sup> » de son amour défunt. À suivre cette perspective, Lorna installe définitivement Claudy au creux de la fêlure silencieuse du plaisir qu'elle a éprouvé avec lui. En dehors de toute raison, la volupté est si forte qu'au milieu des bois, alors qu'elle urine accroupie, la tête penchée vers son sexe qui se vide, elle semble lui chuchoter : « Ils veulent nous tuer. T'inquiètes pas, je te protège. » Parle-t-elle à son amant assassiné, à l'embryon imaginaire, ou encore à son propre sexe ? Cette confusion est renforcée lorsqu'elle s'adresse plus directement à l'embryon imaginé et le compare au moribond : « Je ne te laisserai pas mourir. Jamais. J'ai laissé mourir ton père. Toi tu vivras. » La mélancolie de Lorna trouve, dans la biologie d'une gestation, un modèle qui laisse entrevoir un immense trouble de la sexuaiton. D'ailleurs, d'après les réalisateurs, si Lorna utilise son corps pour évoluer socialement, « quelque chose d'autre se sert de son corps pour lui révéler ce qu'elle essaie d'oublier <sup>[17]</sup> ». Or après le crime, elle souffre des prémices d'une aménorrhée, le symptôme d'une intériorité féminine exsangue. Pour Marie-Christine Laznik, la « perte du rythme des règles <sup>[18]</sup> » trahit le symbolisme d'une dépersonnalisation. Ainsi Lorna secrète-t-elle dans sa chair une dépersonnalisation sévère car elle trouble, à deux niveaux, la personnalité de son sexe. D'abord, en dehors d'une grossesse avérée, l'arrêt temporaire des menstrues signe la paralysie d'une physiologie féminine, désormais inapte à saigner. Comme si Lorna figeait son anatomie dans l'attente folle d'un enfant.

13. Jean-Pierre et Luc Dardenne, interview publiée en 2008 par le site KWEB sur vidéo, *op. cit.*

14. Sigmund Freud, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve », in *Métapsychologie*, Paris, Éditions Gallimard, p. 141.

15. *Idem.*

16. Laurie Laufer, *L'Énigme du deuil*, Paris, Puf, 2006, p. 42.

17. Jean-Pierre et Luc Dardenne, interview réalisée par le site ALLOCINE.COM en 2008, *op. cit.*

18. Marie-Christine Laznik, « Les menstrues relues à partir de leur perte », in *Le Sang des femmes*, Champ psychosomatique, n° 40, 2005, p. 92. URL : « <http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2005-4-page-79.htm> ».



Ensuite, l'absence de menstruation révélerait aussi une femme amoureuse dont le sang irrigue en vain un genre inanimé. Psychique, la désincarnation sexuelle de Lorna participe, néanmoins, d'une scission organique visible, à l'extérieur, dans le miroir de la salle de bains, quand son reflet est scindé en deux par les bords d'une image tranchante.

Vêtue d'un rouge vif, relique chromatique des taillades intérieures, la décharnée récupère ses effets personnels, mais laisse à leur place ceux de Claudy. Le rasoir, la brosse à dents et autres objets remplissent un espace intime dépouillé de toute trace de Lorna. Elle se saigne pour ranimer en elle l'intense palpitation d'une chair masculine. Cette transfusion sanguine, ce véritable *don en liquide*, se manifeste aussi de manière remarquable dans l'évolution du rapport que la jeune femme entretient avec l'argent. Car dès les premières images du film, et avant même que ses traits n'apparaissent à l'écran, Lorna n'est qu'une paire de mains pleine d'une liasse d'euros. Avec dextérité, elle compose deux parts, l'une, plus petite, qu'elle glisse dans son portefeuille, et l'autre, qu'elle tend à un employé de banque, la recomptant tout bas avec lui. Prise dans la stérilité de relations utilitaires, la jeune femme, en froide calculatrice, ne dépense jamais sans compter. Pourtant, après son union sexuelle avec Claudy, elle lui propose de prendre entièrement à sa charge les frais de serrurier occasionnés par le jet des clés. La proposition de Lorna, refusée par Claudy, amorce néanmoins une évolution dans ce que Laurie Laufer, dans une filiation avec les écrits de Marcel Mauss, nomme le circuit « Donner-recevoir-rendre <sup>[19]</sup> ». Aussi décide-t-elle de prendre à sa charge les frais de l'enterrement ; ce que la famille refuse, comme l'argent de Claudy déterrée à la hâte dans la cour de la blanchisserie et qu'elle veut leur rendre le jour de la cérémonie mortuaire. Le meurtre de Claudy va considérablement accélérer une logique de l'offrande, liant de manière complexe l'argent et l'enfant imaginaire, à travers le modèle d'une liquidité organique, soit l'écoulement d'une substance vitale, une hémorragie interne que rien ne saurait endiguer et perceptible dans une générosité financière inédite. Les liens culminent quand Lorna décide d'ouvrir un compte à une « personne qui n'existe pas encore », selon les propos d'une institution bancaire sourde à toute réalité psychique. Rattachée au sien qui se videra, en partie, le jour de la naissance, la création de cet appendice pécuniaire invite à penser l'existence d'un bout de chair ceint dans ce que Laurie Laufer nomme un « jeu de don/dette <sup>[20]</sup> ». À suivre sa perspective, pleine de mélancolie, Lorna devient toute entière un « morceau de sacrifice <sup>[21]</sup> » qui continue de profiter du mort, jusqu'à devenir « esclave de cette jouissance <sup>[22]</sup> » qui intoxique sa psyché.

Ainsi, tandis que le souvenir d'un amant de fortune *s'incarne*, une femme se *désincarne*. Pour filmer la redoutable anémie de Lorna, les frères Dardenne ont eu l'intuition d'une caméra fixe, intuition confirmée par leur recherche. Aussi, après de multiples expérimentations à l'origine, soit « d'une image trop morte, trop figée, trop lisse <sup>[23]</sup> », soit d'effets liés au numérique qu'ils redoutaient, ou encore valorisant

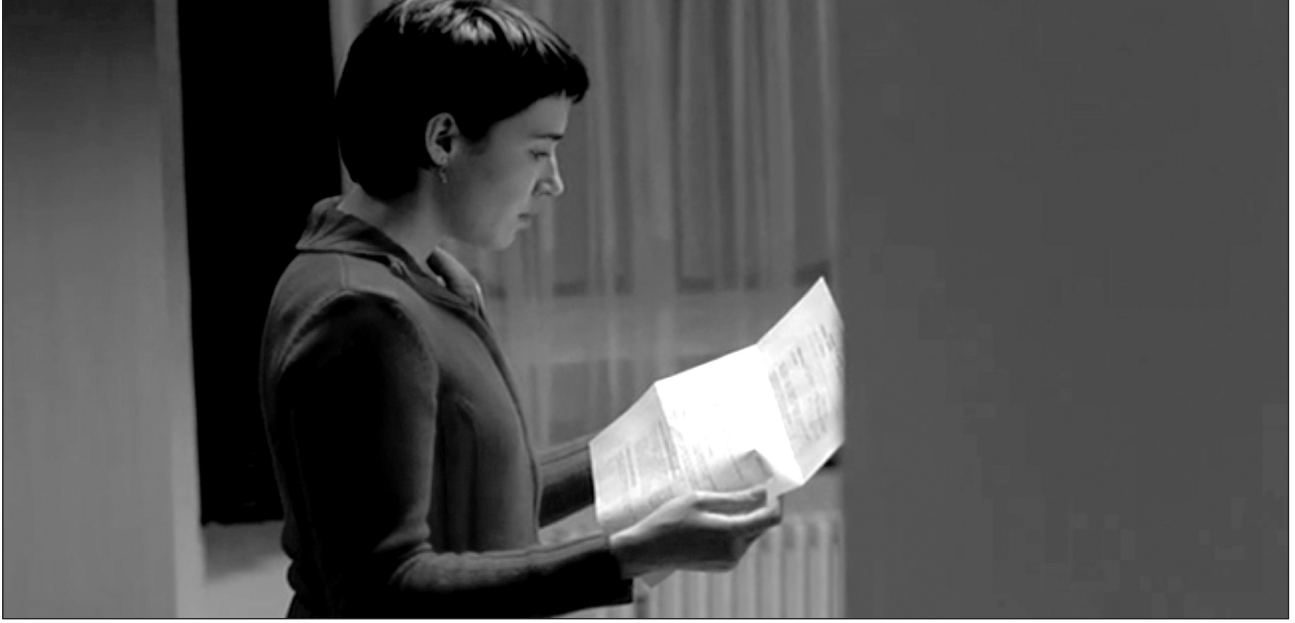
19. Laurie Laufer, *L'Énigme du deuil*, op. cit., p. 49.

20. *Ibid.*, p. 48.

21. *Idem.*

22. *Ibid.*, p. 51.

23. Jean-Pierre et Luc Dardenne, entretien réalisé par Vincent Malausa pour le magazine *Transfuge*, juillet 2008, op. cit.



de manière factice le grain du cinéma argentique, les cinéastes ont privilégié une caméra en 35 millimètres. Car, pour observer Lorna, il leur fallait

[...] avoir une caméra plus fixe, plus stable, et qui ne soit pas aussi nerveuse, qui ne soit pas obligée d'être nerveuse au point de suivre les mouvements de Lorna, on s'est dit mais la trente-cinq c'est bien elle est plus lourde, elle a une inertie beaucoup plus grande <sup>[24]</sup>.

La nécessité artistique du choix est dictée par la volonté maintes fois rappelée par Jean-Pierre et Luc Dardenne de maintenir une distance avec Lorna. D'ailleurs, la genèse de ce premier personnage sexué fut, selon eux, difficile. L'intervention de celui qui lit toujours « une des premières versions montrables <sup>[25]</sup> », leur producteur et ami Denis Freyd, leur a fait prendre conscience que le personnage était « un peu perdu <sup>[26]</sup> » dans l'intrigue. Alors, à l'écoute de ce premier lecteur, ils ont donc « dû travailler pour remonter Lorna <sup>[27]</sup> », en allégeant des scènes de travail trop importantes et propices à l'émergence du « fantôme de Rosetta <sup>[28]</sup> », soit celui d'une jeune fille dont les frères souhaitaient se détacher. Les premières phases de l'écriture du scénario furent marquées par la possibilité d'un éloignement si grand qu'il empêchait la genèse d'un personnage féminin recouvert par les machinations de la fable et égaré dans la mémoire d'une autre. Trop complexe et encore empreinte d'une adolescence fébrile, la matière scripturale menaçait d'avorter l'existence de Lorna. Pour l'approcher, les cinéastes ont donc dû se séparer de Rosetta, avec laquelle ils établirent un corps à corps via une caméra quasiment tout le temps à l'épaule pour « être toujours au plus près d'elle <sup>[29]</sup> ». Ainsi, avant même de saisir Lorna, encore fallait-il, et ce dès la gestation de l'œuvre, établir une fabrique de l'écart dont le choix de l'actrice conserve une trace. Car Arta Dobroschi, choisie par les deux frères, ne parlait pas le français. Les échanges verbaux entre la comédienne et les cinéastes s'instaurèrent grâce à la présence d'un tiers, une traductrice. Les préliminaires du film révèlent l'existence d'une limite entre Lorna et leurs créateurs ; limite avec laquelle, soucieux *et* de ne pas perdre Lorna *et* de ne pas se laisser déborder par son énergie, ils ont dû constamment composer. Comme si la naissance de cet être de fiction rythmait cette volupté effrénée de l'interstice lisible dans l'histoire de Lorna. Ainsi de nombreuses images tempèrent-elles l'émoi des corps à corps entre l'appareil filmique et la jeune femme. Ni trop loin, ni trop proche, Lorna est régulièrement surcadrée. Très souvent, elle apparaît dans l'*entre* d'un double seuil ; celui de l'image et d'une porte ouverte. En atteste une scène emblématique choisie parmi toutes celles qui relèvent de cette *esthétique du seuil*.

Cadrée en plan rapproché taille, Lorna lit une lettre. Au fond de la pièce un rideau blanc voile le paysage urbain, quand les bords flous de deux murs arrêtent toute pénétration de l'œil. La place de la caméra construit la structure intime d'un *lieu Dardenne*, reconfiguré par la fréquentation d'une première femme fictive. J'établis cette géographie interne de la poétique en écho avec la « définition du "lieu Vermeer" <sup>[30]</sup> » donnée par Daniel Arasse. Car, d'abord,

24. *Idem*.

25. *Idem*.

26. *Idem*.

27. *Idem*.

28. *Idem*.

29. Les frères Dardenne, *Entre quat'z-yeux*, interview réalisée par Michel Rebichon et publiée en ligne par *L'Express* le 22/09/1999, URL : « [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-freres-dardenne-entre-quat-z-yeux\\_816417.html?p=4](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/les-freres-dardenne-entre-quat-z-yeux_816417.html?p=4) ».

30. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, Paris, Éditions Adam Biro, 2001, p. 146.



malgré la transparence des voilages, rien de l'extérieur n'entame la quiétude de Lorna, absorbée par la lecture d'une missive suscitant l'« idée d'une inaccessible réserve, d'une *privacy* <sup>[31]</sup> ». Ensuite, la chambre de Lorna n'est pas accessible à Claudy, même pas autorisé en l'absence de la jeune femme à s'immiscer sous ses draps. L'exclusion de Claudy de la chambre de Lorna est renforcée ici par celle d'un regard barré dans son évolution intérieure par les parois architecturales. La mise en scène cinématographique suggère bien un « dedans du dedans <sup>[32]</sup> », selon l'expression de Daniel Arasse, un *dedans du dedans* qui, selon moi, trahit la paradoxale proximité du geste créateur. Alors que cette liseuse contemporaine découvre en fait l'acceptation du juge de précipiter une séparation officielle d'avec Claudy – ce que nous découvrirons dans la scène suivante –, la missive à l'illisible graphie convoque néanmoins, à cet instant, le motif iconographique d'une lettre d'amour, tant le visage de Lorna, troublé par de tendres soupirs, s'abandonne au soulagement du message véhiculé par la froideur des caractères informatiques. Daniel Arasse précise comment, chez Vermeer, la missive fait « figure d'intrusion <sup>[33]</sup> ». Je propose d'épanouir ses vues et de lire une *autre scène* dans ce que Julien Milly nomme, à sa suite, un *objet seuil* <sup>[34]</sup>, dont la singularité, chez les Dardenne, est qu'il entretient un lien étroit avec la loi. Avec une relation épistolaire à la frontière de la légalité, n'inventent-ils pas l'allusion discrète d'une érotique propre à la réalisation ? Le divorce imminent ne scellerait-il pas la fécondité d'une secrète œuvre de chair ?

D'ailleurs, c'est peu après l'annonce réglementaire d'une séparation prochaine des corps que, dépouillés de leurs habits, Claudy et Lorna, encadrés par un triple seuil, éprouvent les délices d'un intense toucher de peaux nues. Avec ce *couple de l'entre* n'accède-t-on pas à une *hallucination poétique* ? Chez les auteurs belges, l'érotisation relevée par les deux théoriciens dans les peintures de Vermeer concernerait donc l'effleurement officieux et halluciné des sexes de la création. À l'*orée d'une dépersonnalisation* <sup>[35]</sup> inhérente à l'acte créateur, les cinéastes expérimentent une désincarnation substantielle. Tandis que, publiquement, ils disent « tenir à distance » leur personnage féminin, dans la clandestinité ne se livrent-ils pas avec elle à un commerce organique qui témoigne de la fécondité de leur geste ?

Dans le fantasme de la création, marqué par la fable d'une mélancolie blanche, l'*hustera* effleuré se désincarne pour transfuser son sang dans les veines d'une figure masculine sans texture. Ainsi, ce témoignage de Luc Dardenne résonne dans toute sa force :

On voulait enregistrer plus qu'écrire avec notre caméra. Enregistrer le mystère de cette femme, avec son silence terrible <sup>[36]</sup>.

En écho à la chair exsangue de Lorna, la caméra est silencieuse. La passivité d'un appareil filmique désincarné, soit ôté de sa substance d'écriture, est la réponse

31. *Ibid.*, p. 148.

32. *Ibid.*, p. 152.

33. Daniel Arasse, *L'Ambition de Vermeer*, *op. cit.*, p. 148.

34. Julien Milly, *Au seuil de l'image*, Éditions Champ Vallon, 2012, p. 45.

35. Je reprends le titre d'un chapitre de l'ouvrage de Julien Milly, *Au seuil de l'image*, *op. cit.*, pp. 323-327.

36. Jean-Luc et Pierre Dardenne, *Fiche pédagogique d'e-média, le portail romand de l'éducation aux médias*, propos recueilli par Christian Georges, p. 4.

intuitive des cinéastes à la désincarnation sexuelle de leur prothétique *ego alter*<sup>[37]</sup>. Le « mystère » de Lorna témoignerait, *in fine*, des profondeurs terribles d'une naissance artistique sans cesse menacée dans son terme. Comment préserver la fertilité d'une œuvre, fragilisée à l'endroit même de sa gestation par une *hémorragie fantasmatique* ? Pour demeurer féconde, l'image s'origine dans un interstice où la désincarnation retrouve sa force créatrice grâce à la vacillation des organes. Le « je saigne donc je suis<sup>[38]</sup> » de Nancy Houston est transfiguré par les coulures atones des *strates organiques*<sup>[39]</sup> d'une œuvre conçue avec la matière même du désêtre.

C'est dans le registre d'une poïétique désincarnée qui, comme Murielle Gagnebin l'indique, assure un règne à la dépersonnalisation, que les frères Dardenne entretiennent avec l'étrangeté d'un *utérus fantôme*, ce que Michel de M'Uzan nomme une « relation blanche, hyperdécharnée<sup>[40]</sup> ». Le toucher filmique, que je qualifierais d'embryonnaire, est perceptible dans cette volonté déjà signalée d'une mise à distance du corps de l'actrice, mais aussi dans la récurrence de cadres qui ne descendent pas *sous la ceinture*. Ainsi en est-il des préliminaires de l'union sexuelle de Lorna et Claudy mais encore, de manière plus subtile, de l'invisibilité de l'échographie, témoin d'une vacuité de l'hyster. La pellicule et la toile excluent de leur tessiture une preuve indéniable qu'un réalisme quasi scientifique aurait consacrée. Car la fable, la poïétique et l'esthétique sont le lieu d'un entremêlement fantasmatique qui opère en secret, un secret que la vision intérieure du corps n'est pas à même de délivrer. Le « mystère de la création », ce continent non pas noir mais blanc, ne s'épaissit-il pas lorsqu'il s'éloigne des réalités biologiques ? Tréfonds d'autant plus décourageant, quand il œuvre aux lisières sinueuses du psychique et de l'organique, de la création et de l'enfantement, chemins si empruntés que s'en écarte à la vue des herbes couchées, ou d'une terre rendue stérile par des pas encore plus lourds, enivre l'avancée d'une caresse de végétations folles, la violente, aussi, avec les griffures de ronces tenaces serties de roses sauvages. Alors débroussaillons à l'aide d'outils habiles au modelage d'un creux ! Michel de M'Uzan voit l'œuvre comme un enfant<sup>[41]</sup>. Enfanter, créer, chacun de ces deux événements confronte donc au trauma inaugural de la naissance, que l'auteur propose de considérer, non plus comme une séparation, mais à la lumière d'une « inondation énergétique<sup>[42]</sup> ! N'est-ce pas en ces termes que la création est dans *Le Silence de Lorna* l'écho psychique de l'enfantement ?

37. Selon la conception de Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation, L'ego alter*, Paris, Puf, 2011.

38. Nancy Houston, « Le sang », *Sorcières*, Le sang, n° 9, p. 30.

39. Murielle Gagnebin, *En deçà de la sublimation, L'ego alter, op. cit.*, p. 197.

40. Michel de M'Uzan, « Le développement identitaire : accomplissements et achoppements », in *Aux confins de l'identité*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 155.

41. Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 20.

42. Michel de M'Uzan, « Réponse à Françoise Coblence », in *Nouveaux développements en psychanalyse, Autour de la pensée de Michel de M'Uzan, op. cit.*, p. 101.