

## Lafosse et la Loi

Par John Pitseys, Siham Najmi  
e-legal, Volume n°2

Pour citer l'article :

John Pitseys, Siham Najmi, « Lafosse et la Loi », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume n°2, avril 2019.

Adresse de l'article :

<http://e-legal.ulb.be/volume-n02/droit-et-culture-pop-1/lafosse-et-la-loi>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

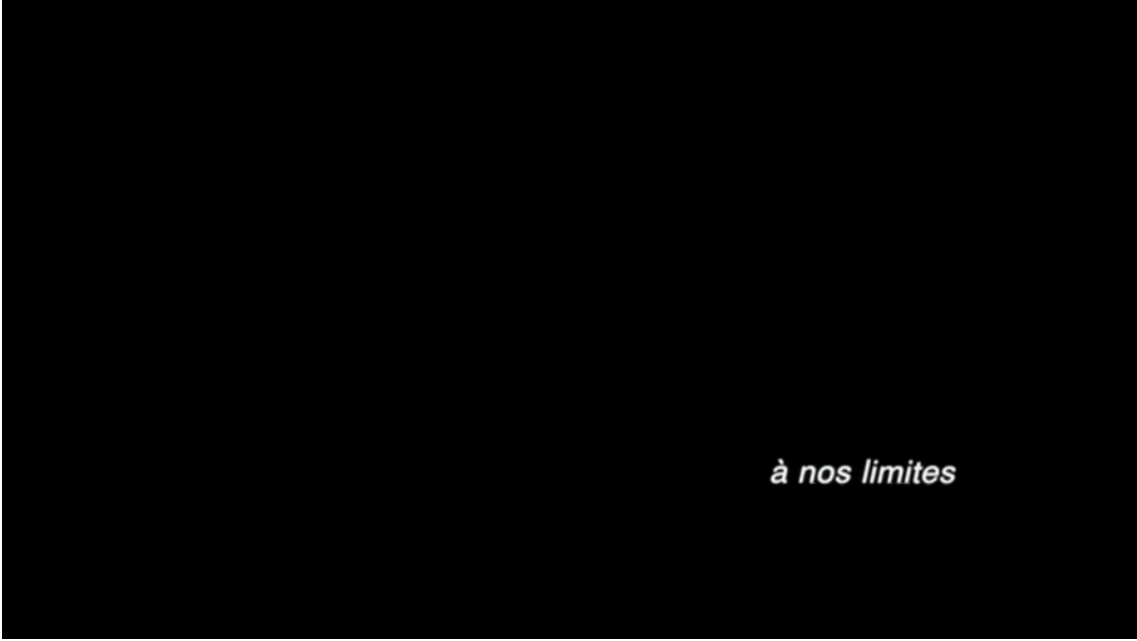
© Université libre de Bruxelles - avril 2019 - Tous droits réservés pour tous pays - ISSN 2593-8010



« Et puis est venu se greffer à ça la découverte de la liberté qu'offre la fiction. Comme toutes les libertés, elle est définie par un cadre, par des règles et par des limites [...]. »<sup>1</sup>

§1. Avec une dizaine de films à son actif, dont huit longs métrages de fiction, Joachim Lafosse a aujourd'hui creusé son sillon singulier dans le champ cinématographique belge. Repéré dès *Tribu* (2001), son court-métrage de fin d'année à l'Institut des Arts de Diffusion (IAD), Lafosse n'a cessé d'explorer les abysses de la sphère privée et familiale à travers « l'art de la contrainte qu'est le cinéma »<sup>2</sup>. Une contrainte matérielle, bien sûr, d'autant plus pesante que les premiers films du cinéaste comprirent de très petits budgets. Une contrainte formelle, également, de la part d'un auteur affirmant dès ses débuts que « ce qui fait le cinéma c'est le cadre, la direction d'acteurs »<sup>3</sup>. Enfin et surtout, une contrainte éthique et philosophique, les choix de mise en scène interrogeant constamment les règles que s'assignent les personnages.

§2. C'est devenu, plus qu'un clin d'œil, un rappel à l'ordre : trois des films de Joachim Lafosse (*Tribu*, *Nue-propriété*, *Élève libre*) commencent ou se terminent avec la phrase : « À nos limites ». Et *À perdre la raison* a bien failli en être paré aussi, avant un revirement de dernière minute.<sup>4</sup> Ces limites, que le cinéaste se plaît à brouiller, sont d'abord celles qui séparent la vie privée de la vie fictionnalisée. Des situations familiales éclatées par la violence du divorce et la difficulté de la famille recomposée, l'évocation de la jumeauté, un réalisateur en mal de budget et de statut décidant de tourner en vidéo un film précaire racontant son histoire en faisant jouer le rôle de sa compagne par sa compagne, ... Qu'il s'agisse de *Tribu* (2001), de *Folie privée* (2004), de *Ça rend heureux* (2006), ses trois premiers métrages, voire de *L'Autre* (2002), un film de Benoît Mariage scénarisé par Joachim Lafosse à la même époque, ces thèmes sont chers à un jumeau de parents divorcés, forcé de tourner des films précaires au début de sa carrière, et de faire tourner ses acteurs sans les payer, parmi lesquels Catherine Salée, sa compagne d'alors. Ils continuent de parsemer les films suivants du réalisateur, de telle sorte que le cinéma de Joachim Lafosse est aujourd'hui essentiellement associé au thème de la perversion et de la transgression familiale.



*à nos limites*

*Le générique d'ouverture d'Elève libre se clôt sur le gimmick « à nos limites »*

§3. Si la famille et la perversion des relations morales représentent les obsessions les plus apparentes du cinéma de Joachim Lafosse, en sont-elles les plus profondes ? Le travail du réalisateur est souvent présenté comme un cinéma d'observation psychologique ou sociétale. Qu'il s'agisse de sa construction technique ou de sa portée éthique, il propose en réalité un cinéma normatif ; un cinéma de la règle et de la loi. La mise en scène des institutions juridiques constitue un sous-genre cinématographique à part entière, nourrissant à son tour une ample littérature<sup>5</sup>. Le cinéma de Joachim Lafosse semble s'y soustraire dans la mesure où il ne met en scène ni procès, ni verdict, ni délibération juridique. Il ne se trouve pas moins obsédé par la règle, qu'il s'agisse de sa nécessité ou de ses limites, de la loi juridique ou de la loi morale. L'auteur se plaît d'ailleurs à le répéter « Dans tous mes films, la nécessité d'instaurer des limites dans les relations me préoccupe »<sup>6</sup>. Qu'est-ce qu'une règle ? A quoi doit-elle servir ? Pourquoi lui obéir ? Jusque quand protège-t-elle le faible, et sous quelles formes nourrit-elle l'oppression du plus fort ? S'intéressant aux rapports de force matériels entre humains et souvent interprété comme un film-virage, *L'Économie du couple* (2016) représente en ce sens l'aboutissement d'un parcours esthétique et intellectuel de quinze ans, durant lequel l'auteur aura interrogé les racines psychologiques et morales du contrat social et juridique. Pour un certain cinéma belge, l'évasion du réel doit permettre d'échapper à la norme<sup>7</sup>. Pour Lafosse, il s'agit du contraire, et à double titre : le refus de la frontalité du réel doit permettre de rappeler la norme, et c'est le rappel de la norme qui doit permettre d'échapper à la frontalité du réel.

C'est, du moins, le postulat de la présente analyse. Le premier objectif de cet essai consiste assez simplement à explorer la fonction à la fois esthétique et normative

que la Loi occupe dans le cinéma de Joachim Lafosse. Toutefois, cette étude ouvre également d'autres horizons. La réflexion philosophique sur le droit oscille constamment entre deux pôles. L'un veut nous dire que le droit ne suffit pas à définir la morale ou la justice. L'autre veut nous dire que la morale ou la justice ne suffisent pas à définir le droit. Le cinéma de Joachim Lafosse ne met pas seulement en scène ces deux pôles. Il en représente la dialectique. Il propose aussi un tiers terme : la Loi, une sorte de principe de limitation radicale chargé de rappeler que ni le droit ni la morale ne suffisent pour régler notre action. Dans ce cadre, cet article rappelle dans un premier temps en quoi la question de la norme est centrale pour le cinéma de Joachim Lafosse, qu'il s'agisse de son propos ou de sa conception de la mise en scène. Il expose dans un deuxième temps en quoi les relations entre droit et morale dessinent trois schémas narratifs distincts dans l'œuvre de Lafosse, chacun d'entre eux mettant en scène la méconnaissance de la Loi fondamentale. Il tente enfin de commenter l'éthique qui s'en dégage et d'en évoquer les tensions sous-jacentes.

Un dernier mot enfin : cinéphiles et juristes, nous avons depuis longtemps la conviction que le thème de la loi est déterminant dans le cinéma de Joachim Lafosse. La décision d'écrire cet article doit toutefois beaucoup à l'entretien que l'auteur a accepté de nous donner le 8 mars 2016 sur ce thème. Si elles se sont progressivement étoffées dans leurs sources comme dans leur appareil théorique, les pages qui suivent s'appuient largement sur cet échange. Nous adressons toute notre reconnaissance à Joachim Lafosse pour sa disponibilité ainsi que pour la précise attention de ses réponses.

## Normer la mise en scène

§4. Le cinéma de Lafosse est parfois décrit comme étant manipulateur, ce dont le réalisateur se défend, estimant que sa mise en scène est à l'encan strict de son propos : « On ne peut pas inviter les spectateurs à penser la question des limites en les franchissant soi-même. Pour moi, être cinéaste c'est se poser la question des limites : Qu'est-ce qu'on filme ? Jusqu'où peut-on aller ? »<sup>8</sup>. Concevoir le cinéma comme un code est devenu un cliché de l'analyse cinématographique ; l'hypothèse fait par ailleurs l'objet d'objections importantes<sup>9</sup>. L'œuvre de Joachim Lafosse prend toutefois le terme dans son sens littéral. Les codes cinématographiques sont des codes langagiers ; ces codes langagiers renvoient à des codes de conduite ; et ces codes de conduite ne sont pas seulement des injonctions intérieures mais un rappel à la loi, y compris la règle juridique. On connaît la célèbre phrase de Jean-Luc Godard « Les travellings sont affaire de morale » ; moins celle qui de Luc Moullet qui l'inspira : « La morale est affaire de travellings », auxquelles Jacques Rivette donna corps dans *Les Cahiers du Cinéma*, en critiquant virulemment le film *Kapo*, de Gillo Pontecorvo :

« Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés ; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris. [...] On nous les casse depuis quelques mois avec les faux problèmes de la forme et du fond, du réalisme et de la féerie, du scénario et de la « mise en scène », de l'acteur libre ou dominé et autres balançoires ; disons qu'il se pourrait que tous les sujets naissent libres et égaux en droit ; ce qui compte, c'est le ton, ou l'accent, la nuance, comme on voudra l'appeler - c'est-à-dire le point de vue d'un homme, l'auteur, mal nécessaire, et l'attitude que prend cet homme par rapport à ce qu'il filme, et donc par rapport au monde et à toutes choses : [...] Il est des choses qui ne doivent être abordées que dans la crainte et le tremblement ; la mort en est une, sans doute ; et comment, au moment de filmer une chose aussi mystérieuse, ne pas se sentir un imposteur ? Mieux vaudrait en tout cas se poser la question et inclure cette interrogation, de quelque façon, dans ce que l'on filme. »<sup>10</sup>

Pour Joachim Lafosse, choisir ce qu'on montre à l'écran et la manière dont on le montre procède également d'une réflexion sur ce qui est admis ou non :

« Si vous mettez en scène un film sur l'abus, vous vous trouvez très vite dans une position où vous risquez de demander de jouer à des acteurs ce que vous voulez dénoncer. C'est une question que je trouve primordiale, à laquelle il faut savoir répondre avec justesse. Au vu de mon histoire, je ne pouvais pas me retrouver à utiliser les armes de ce que je dénonçais, et d'une certaine manière, de ce qui m'a

fait souffrir. Pour moi, la justesse et la pertinence du hors-champ constituent le cinéma. Faire un film, c'est davantage réfléchir sur ce qu'on ne va pas montrer que sur ce qu'on va montrer. Étrangement, souvent je commence à écrire en me disant "ça je ne le montrerai pas". L'affaire Lhermitte [À perdre la raison ndlr], ça a été ne pas montrer le meurtre des enfants. *Élève libre*, ça a été ne pas filmer l'abus, même si c'était le sujet. *Folie privée*, c'était ne pas montrer le meurtre de l'enfant. Et la question que je me pose, c'est vraiment "comment je vais mettre ça en scène ?". Pour *Folie privée*, ça se passe dans le fond d'écran en bas de la maison, au bord de la rivière. Pour *À perdre la raison*, forcément, c'est les petits qui regardent la télé et qui montent chacun à leur tour. Et pour *Élève libre*, c'est filmer le visage et rien d'autre »<sup>11</sup>.

§5. La caméra de Joachim Lafosse laisse le spectateur à distance des personnages, et les personnages à distance du spectateur. Le hors-champ ne représente pas forcément un moyen d'esquiver la violence, au contraire. Pour Michael Haneke par exemple, c'est à travers le hors-champ que la violence fait irruption. C'est parce que l'absence du fait violent dessine sa trace et force le spectateur à imaginer le pire que le hors-champ s'avère plus brutal qu'un plan frontal : *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) est d'ailleurs salué ou critiqué à cette aune. Confronté à cette objection, Joachim Lafosse renvoie cependant le spectateur à sa propre responsabilité morale, mais aussi à son imaginaire et à sa capacité de violence :

« Le spectateur est l'acteur de sa vision et il découvre qu'il est capable d'imaginer ce qu'on ne lui montre pas. Et c'est ce que Haneke fait. Moi aussi c'est le chemin que j'aime parcourir avec le spectateur. Le cinéma a fabriqué le héros, c'est lui qui a créé le mythe du héros hollywoodien. Et je trouve ça intéressant aujourd'hui de faire des films où on commence une narration avec un héros et puis on fait voir au spectateur que se laisser aller à sa croyance en ce héros représente un risque. Le risque de perdre sa lucidité, de ne pas questionner l'ennemi, de se retrouver dans la position de l'abusé, d'aller au fiasco, comme dans *Les Chevaliers blancs* »<sup>12</sup>.

Lafosse n'abandonne pas pour autant le spectateur à sa solitude morale. Pour le cinéaste, le cadrage n'est pas le support de la transgression mais le rappel de la règle. Lafosse reprend à son compte l'hypothèse pasolinienne, selon laquelle l'image cinématographique constitue « une énonciation prise dans un énoncé lui-même pris dans une énonciation »<sup>13</sup>. Il n'y a pas de personnage qui agit sans auteur qui le regarde agir. Le regard de cet auteur n'est pas seulement conscient de lui-même, mais du fait qu'il constitue un élément intrinsèque de la mise en scène. Pour Joachim Lafosse, la fonction de l'image n'est pas de résorber la contradiction entre le réel et la fiction, mais de la mettre en évidence. L'image cinématographique n'est pas le témoin de la chose filmée, mais son vecteur conscient et visible. Elle ne vise pas davantage à faire passer la fiction pour le réel. Ni photographie du réel, ni dispositif d'immersion dans le récit, l'image occupe en ce sens une position tierce. Elle impose sa propre règle. Dans ce cadre, le regard

du réalisateur suit ses personnages mais encadre leurs mouvements. Le plan doit à la fois refléter les relations entre les personnages, et la position de l'auteur vis-à-vis de ces relations. Cette position est descriptive mais pas neutre, dans la mesure où la réflexion morale du spectateur est orientée par ce qui lui est montré, qu'il s'agisse de ce qui est rendu visible et présenté comme l'enjeu éthique du récit, ou qu'il s'agisse de ce qui est tenu invisible et présenté comme l'objet de la transgression.

## Le rappel de la règle

§6. Le rappel de la règle n'est pas un simple effet de style. Il prolonge le motif principal des films de Joachim Lafosse. La règle morale, bien sûr. La règle juridique, également. Mais surtout les rapports pathologiques noués entre le registre de la loi morale et celui de la règle juridique.

« J'aime proposer une réflexion aux spectateurs à travers la manière dont le film est vécu. Je veille à être assez excessif pour justement questionner les limites du spectateur et pour l'obliger à se demander si lui serait allé aussi loin que le protagoniste. Je préfère que le spectateur vive la question des limites à travers le cinéma plutôt que dans la vraie vie, parce que dans le cinéma cette confrontation n'a pas de conséquences. La question des limites me semble assez universelle; c'est une question très morale. Mais c'est aussi questionner les lois et leur fonction. Le cinéma peut faire réfléchir le spectateur sur la justification des lois et sur ce que j'appellerais les "lois universelles", c'est-à-dire l'interdiction de l'inceste, du meurtre et de l'infanticide. Essayer d'établir quelles lois ont été transgressées pour qu'une tragédie se produise, c'est pour moi une manière de faire réfléchir à la fonction des lois qui circonscrivent nos vies »<sup>14</sup>.

Lafosse se réfère souvent à ce qu'il appelle ici « la Loi », et là « les règles fondamentales », l'entrelacement constant et incertain entre droit et morale dessinant trois schémas narratifs, mettant à chaque fois en scène l'inconnaissance des limites.

§7. Le premier d'entre eux, *Élève libre* (2008) en témoigne, est l'absence de la loi. En échecs trop récurrents à l'école, Jonas (Jonas Bloquet), 16 ans, se voit refuser un nouveau redoublement et orienter vers une filière technique ou professionnelle. Ses tentatives de passer « pro » au tennis ne sont guère plus couronnées de succès. Sans réel soutien de la part de parents absents, Jonas accepte l'aide que les amis de sa mère lui proposent en vue de passer l'examen du jury central. La transmission va cependant dépasser le cadre purement scolaire et prendre une tournure de plus en plus gênante. Décrivant le processus d'apprentissage au cours duquel un professeur particulier et ses amis tentent de faire passer le jury central à un adolescent, en deviennent progressivement les mentors, et en viennent à l'enfermer dans une relation de plus en plus abusive, *Élève libre* raconte l'histoire d'une transmission vide car elle constitue une éducation sans règles, s'abîmant dans la transgression. C'est précisément parce que les éducateurs ne comprennent pas que la capacité de se choisir est liée à la capacité de s'empêcher que leur relation avec le jeune Jonas tourne à l'abus mental puis physique. *Élève libre* ne narre pas seulement la confusion des normes et des sentiments mais aussi la dynamique de groupe contribuant à occulter, légitimer et conduire à l'effacement progressif des limites. « À partir de quel moment est-ce que cette transmission entre adulte et adolescent devient une transgression, quelque chose de néfaste ?



Quel est le seuil qu'il ne faut pas dépasser pour qu'une relation entre un adulte et un adolescent reste vivable? »<sup>15</sup> s'interroge le cinéaste. Et de poursuivre :

« Les spectateurs sont surpris au moment où arrive la fellation, comme si je voulais les choquer ou les mener en bateau. Mais il s'est passé mille choses avant ça. Avant ça, ils (les éducateurs) ont demandé à Jonas de raconter sa vie sexuelle, ils lui ont donné des conseils et dans la salle, ça rigole ! (...) Or l'abus, ça ne commence pas par la sodomie. Ça commence par le langage, ça commence par la manière dont on va emmener cet adolescent vers ce qu'il ne souhaite pas, vers des idées, vers l'oubli de lui pour en faire un objet. [...] Si en une fois le prof dit je vais t'apprendre la sexualité, ça ne va plus. Le corps c'est l'intime, c'est ce qui définit l'identité, ce n'est pas ce qu'un professeur a à travailler »<sup>16</sup>.

à la 14ème minute du film, la caméra serpentante de Joachim Lafosse enserre déjà Jonas dans un rapport dérangent aux adultes qui l'accompagnent

§8. Pour Lafosse, il n'y a pas de moment charnière dans l'abus : la délégitimation de la règle porte intrinsèquement la violence qui va suivre. A contrario, l'éducation à la liberté est d'abord l'apprentissage du choix, et donc la découverte par l'individu que son pouvoir sur le monde et sur les autres est limité. La vie sociale repose sur la distance entre les pensées et les actes, entre soi et l'autre, entre les règles qu'on se fixe et les lois que nous acceptons de voir imposer par la collectivité.

La multiplication de longs plans séquences tournant autour de Jonas illustrent à cet égard sa désorientation progressive devant ce qu'il faut croire ou ne pas croire, faire ou ne pas faire, à la manière de Kaa hypnotisant Mowgli dans *Le Livre de la Jungle* (Reitherman, 1967) de Disney.<sup>17</sup> L'absence de coupure figure l'absence de distance entre les personnages, la proximité excessive, la violation de l'intimité<sup>18</sup>. L'utilisation d'une longue focale renforce l'impression de rapprochement physique des personnages dans un même plan<sup>19</sup>, et ce jusqu'au malaise. Comme dans *Nue Propriété* (2006), il n'y a d'ailleurs pas de champ/contrechamp dans *Élève libre*. Lafosse le souligne : « Je me rends compte que je fais des films sur les liens entre des personnages qui ne savent pas imposer des limites, qui n'ont pas de limites. Donc, il est intéressant de ne faire aucune coupe entre eux, de ne pas les séparer d'un plan à un autre. Les plans séquences donnent au spectateur l'impression de réellement vivre avec les acteurs. J'ai évolué d'une mise en scène peu présente, de films qui s'écrivaient beaucoup au montage, vers des films qui s'écrivent beaucoup plus sur le plateau et où le plan-séquence a fini par l'emporter. »<sup>20</sup>. *Élève libre* ne comporte en effet que 83 plans<sup>21</sup> alors que les scènes de table de *Tribu* ou *Folie privée* étaient rythmées par des plans plus rapprochés des protagonistes.

§9. Le second scénario cher à Lafosse est celui d'un ordre juridique sans ordre moral. Dans *Nue propriété*, la maison de campagne qu'habitent une mère (Isabelle

Huppert) et ses deux garçons (Jeremie et Yannick Reniers) cristallise des intérêts qui s'opposent de plus en plus. Le père a quitté la propriété, laissant la nue propriété à ses fils et concédant l'usufruit à son ex-épouse, tout en regardant de loin la situation dégénérer. Étouffante et étouffée, la mère désire quitter le nid familial, voire le revendre. Ses deux fils ne l'entendent pas de cette façon, mais divergent sur le sort à donner à la propriété. La règle produit progressivement un enfer social. Les relations s'exaspèrent jusqu'au drame final, nimbé d'une relation filiale frôlant l'inceste.

*Nue Propriété* annonce dès son titre la place centrale de la règle juridique qui causera la perte des personnages. Pour Joachim Lafosse, « ils[les fils, ndlr] ne respectent pas la règle juridique parce qu'ils se comportent comme des gens qui ont l'usufruit, alors que la nue propriété c'est la jouissance d'un bien sans en avoir l'usufruit »<sup>22</sup>. La mère, quant à elle, viole aussi la loi puisqu'elle tente de vendre un bâtiment dont elle n'a pas la pleine propriété.

Toutefois, la norme juridique n'est ni ce qui déclenche le drame ni ce qui aurait pu en empêcher la survenance, mais le cadre qui cristallise l'anomie morale des personnages. Pour Lafosse, la mère a posé des « limites insuffisantes envers ses enfants. »<sup>23</sup> Conséquence :

« (Ils) se comportent envers leur mère divorcée comme des bébés qui ne supportent pas l'idée qu'elle s'éloigne d'eux, et ils hurlent quand ils apprennent qu'elle souhaite vendre la maison. Ils sont coincés dans cette position parce que leur mère ne leur a pas transmis la possibilité de s'éloigner et de devenir adulte. Elle n'a pas incorporé suffisamment de lois dans sa relation avec ses enfants pour qu'ils puissent s'émanciper. On dit toujours que c'est le père qui dit "non", qui impose des limites et qui fait respecter les lois, et j'ai l'impression que, de film en film, je reparle de cette convention. J'essaye de montrer que, dès que cette logique n'est pas respectée, on avance vers la tragédie »<sup>24</sup>.



Mère (Isabelle Huppert) et fils (Jérémie et Yannick Réniers), transgressant les limites malgré le cadre omniprésent

§10. Entretien par leur mère, les deux frères n'hésitent pas à expulser celle-ci du domicile quand ils apprennent ses intentions de vente : « Ces adolescents ou ces jeunes adultes... il n'y a personne pour leur faire entendre, pour leur expliquer, la loi. Et je pense que le père alimente ça. « Ta mère a tout eu ». « Elle a déjà eu bien assez ». Et donc, il met les enfants dans une position de revendication vis-à-vis de leur mère »<sup>25</sup>. Quel que soit son contenu ou son champ d'application, la force normative de la loi repose sur le fait que ses destinataires la prennent au sérieux et la considèrent, pour reprendre la vieille définition pragmatiste de la norme juridique, comme une raison pour l'action. Cette raison ne repose pas seulement sur un dispositif de contrainte mais sur la signification que le sujet accorde à la règle en tant que règle. En l'absence de tiers extérieur, cette force normative reste le seul et fragile tuteur des deux frères. Or, ceux-ci ne prennent pas la règle au sérieux. Jouettes, complices et immatures au début dans un premier temps, les frères prennent la règle comme un simple jeu : puis, au fur et à mesure que leurs relations se tendent, comme un instrument stratégique ; et enfin, comme une laisse inutile.

*Nue Propriété* multiplie ainsi les encadrements de portes comme autant de tentatives de contenir les personnages dans la règle - et ici dans la règle de droit - qui attribue à chacun ce qui lui revient, qui sa nue propriété, qui son usufruit. Las. Comme Lafosse le souligne :

« *Nue Propriété* était scénaristiquement déjà très formel, dans le sens où je voulais

que chaque plan soit comme une maison dont les personnages n'arriveraient pas à s'échapper. Il me fallait donc des plans fixes pour montrer que les trois personnages n'avaient pas assez d'espace, qu'ils devaient toujours se battre pour qu'il y en ait un qui disparaisse. Cette logique-là, elle y était dès le début de l'écriture. Les personnages se parlent beaucoup, mais souvent pour ne rien se dire »<sup>26</sup>.

Souvent réduits par les murs et les embrasures de portes de ladite propriété, ces nombreux plans fixes accroissent l'impression d'étouffement des personnages, continuellement surcadrés et qui bouillonnent, enfiévrés par leur entêtement. L'encadrement législatif ne convient pas. Il doit être rompu. La mère décide de vendre la maison dont elle n'a que l'usufruit. Les fils qui se prennent pour les usufruitiers ne le supportent pas. La règle de droit ne peut empêcher le drame final.

Au lieu de la caméra mouvante d'*Élève libre*, le réalisateur privilégie ici le plan fixe enfermant tous les personnages dans un même plan, jusqu'à l'implosion

§11. Le troisième scénario est, enfin, celui d'un ordre moral sans ordre juridique. Qu'il s'agisse de *À perdre la raison* (2012) ou des *Chevaliers blancs* (2015), les personnages affichent des valeurs humanistes, qui impliquent elles-mêmes des obligations morales vis-à-vis de soi comme vis-à-vis des autres. Toutefois, ces valeurs sont déterminées puis imposées sans considération pour l'entourage ou pour le monde extérieur. Les personnages entendent imposer leur vision du monde au nom de son bien-fondé moral. La règle légale est absente, ou inefficace à restaurer la distance nécessaire entre soi et l'autre : la bonne conscience des personnages les amène alors à commettre le pire.

Certes, la vision du droit véhiculée dans les *Chevaliers Blancs* fera elle-même sourire les juristes : on sait depuis la controverse de Valladolid que même le droit humanitaire peut être un droit colonial<sup>27</sup>. Toutefois, la récusation du droit au nom de principes moraux ne suffit pas à justifier la moralité d'une action. Pire : dans les *Chevaliers blancs*, ce sont les principes moraux et les idéaux humanitaires des dirigeants de l'ONG *Move for Kids* qui les amènent, à force d'impulsions candides, à arracher des dizaines d'enfants de leur famille biologique afin de les faire adopter par des couples plus riches en Europe. Ces « terroristes de la bienpensance »<sup>28</sup> prennent la loi comme un obstacle à abattre, non comme une barrière permettant de tracer une frontière entre ses préférences et celles des autres : les pieds nickelés de *Move for Kids* choisissent, au sens propre, de se passer de libre arbitre. Comme Lafosse l'exprime lui-même, « aussi purs que soient leurs idéaux initiaux, aussi belle que soit la mission qu'ils se sont donnée, ils n'ont pas à bafouer la loi. Et la loi gagne encore une fois »<sup>29</sup>. C'est peu ou prou la conclusion à laquelle avait abouti le tribunal correctionnel de Paris, puis la Cour d'appel de Paris<sup>30</sup>, dans l'affaire de *l'Arche de Zoé*, dont est librement inspiré le

film de Joachim Lafosse. Les responsables de cette ONG qui, en 2007, avaient tenté d'exfiltrer du Tchad 103 prétendus orphelins du Darfour vers des familles françaises, ont en effet été condamnés en instance d'appel le 14 février 2014 à deux ans d'emprisonnement avec sursis, convaincus d'« escroquerie » au préjudice de familles qui comptaient accueillir les enfants en France et d'« exercice illicite de l'activité d'intermédiaire à l'adoption ». Dans cette affaire, l'Avocat général, Etienne Madranges, relevait lui-même dans son réquisitoire que les responsables de l'ONG avaient pu « commettre des délits de bonne foi » mais s'étaient « arrogés le droit d'agir au nom de l'État, à la place de l'État, ne commettant dès lors pas seulement une imprudence « mais une faute »<sup>31</sup>. Certains avaient d'abord été condamnés au Tchad à huit ans de travaux forcés pour tentative d'enlèvement d'enfants, avant d'être extradés pour purger une peine de prison en France, puis d'être graciés par le Président tchadien en 2008.

### Les Chevaliers blancs

#### **Les Chevaliers blancs** Bande-annonce VF

§12. À *perdre la raison* a fait couler beaucoup d'encre lors de sa sortie en 2012, tant était encore vivace dans les esprits le souvenir de l'affaire Geneviève Lhermitte, du nom de cette mère de famille qui commit en février 2007 un quintuple infanticide, puis tenta de mettre fin à ses jours, sans y parvenir, et qui plaida l'irresponsabilité devant la Cour d'assises du Brabant wallon, laquelle la condamna en décembre 2008 à la réclusion à perpétuité, puis, en septembre 2009 à dédommager les parties civiles (au nombre de six, dont Bouchaib Moqadem, le père des enfants assassinés, accompagné de sa famille, et le Docteur Schaar). La saga judiciaire ne s'est pas arrêtée là. Geneviève Lhermitte, estimant que l'arrêt de condamnation n'était pas motivé, singulièrement au regard des avis psychiatriques qui la jugeaient irresponsable de ses actes, a porté son cas devant la Cour de cassation<sup>32</sup>, puis la Cour européenne des droits de l'homme<sup>33</sup> dont la Grande Chambre fut saisie en dernier ressort, laquelle rejeta une ultime fois la requête de Geneviève Lhermitte par son arrêt du 29 novembre 2016<sup>34</sup>, refusant de voir dans le déroulé de son procès une violation de l'article 6 de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales (droit à un procès équitable)<sup>35</sup>. Tout au long du procès, Geneviève Lhermitte n'a eu de cesse de mettre en avant la toxicité de sa vie familiale entre la désertion de son époux et l'omniprésence de l'ami de la famille, le Docteur Schaar. C'est également l'option narrative choisie par le réalisateur.



Murielle (Emilie Dequenne), André (Niels Arestrup), Mounir (Tahar Rahim) et l'un des nouveau-nés, avec toujours l'omniprésence d'André

Ce n'est cependant pas la simple retranscription cinématographique d'un fait divers qui intéresse Joachim Lafosse. Poursuivi en justice par le mari de Geneviève Lhermitte et le Docteur Michel Schaar désireux de l'empêcher de mettre en scène son scénario, le réalisateur s'expliquera dans un courrier adressé aux demandeurs : « Si elle s'inspire d'une affaire réelle, ma démarche artistique n'a d'autre but que d'interroger la nature humaine en ce qu'elle a de plus dramatique »<sup>36</sup>. Dans *À perdre la raison*, les bonnes intentions affirmées du protecteur de la famille (inspiré du Docteur Schaar) érodent peu à peu les frontières nécessaires entre le cadre amical et le cadre familial, la propriété de soi et la propriété des autres. Le récit resserre son étau autour de la mère infanticide au rythme de l'oratorio *La Très Sainte Vierge du Rosaire* de Domenico Scarlatti. Cadrer, c'est exclure<sup>37</sup> : chacune des naissances de ses enfants est ponctuée par cet air entêtant tandis que le « parrain », André, occupe toujours plus le champ et que Murielle s'en efface petit à petit<sup>38</sup>, phagocytée par son statut de débitrice morale et reléguée au second plan. La naissance du quatrième enfant du couple est filmée sans même que Murielle ne soit visible à l'image. A contrario, la musique appuie le caractère oppressant de la présence d'André, qui s'impose comme créancier incontournable du jeune couple. En termes légaux, rien n'oblige Murielle. Ce qui l'étirole progressivement est le constant rappel de la dette morale, que la jeune mère n'a pourtant pas cherché à contracter. Cette dette n'est ni dite ni cadrée. Elle n'est donc ni contestable ni éteignable. Elle ne fut ni voulue ni refusée. Elle n'est donc pas récusable. Sa teneur n'est jamais explicite : il est donc impossible de la rembourser. En un sens, la générosité d'André est ce qu'elle apparait, sans limite et sans écran<sup>39</sup>. Dans ce cadre, la mise en scène a pour double et paradoxale fonction de tenir le spectateur à distance du récit, et à manifester la perte de soi progressive du couple formé par Murielle et Mounir<sup>40</sup>. Disposant ses caméras aux quatre coins des pièces d'un grand appartement en enfilade, Joachim Lafosse met en scène la disparition progressive de l'intimité du jeune couple. Murielle et Mounir ne manquent de rien mais ne peuvent plus (se)

refuser à leur bienfaiteur. Ce faisant, le propos de *À perdre la Raison* poursuit en réalité celui d'*Élève libre* ou de *Nue Propriété*. Qu'il s'agisse de mettre en scène un ordre juridique sans ordre moral ou un ordre moral sans ordre juridique, Joachim Lafosse observe avant tout la perversion d'une intention morale.

## La règle du jeu

§13. Le cinéma de Lafosse illustre à la fois l'idée que la morale justifie tout et que le droit permet de tout faire. La règle juridique ne suffit pas à pallier la défection de la loi morale : les règles que la société se donne ne permettent pas d'éviter le pire sans relation éthique à soi et aux autres. Toutefois, la règle morale ne suffit pas à pallier l'absence de règle juridique: nos règles intérieures deviennent un soliloque mortifère si elles ne font pas l'objet d'un regard et d'un contrôle extérieur.

§14. Joachim Lafosse se méfie tant du fétichisme de l'ordre que de celui de la licence morale. Qu'il soit d'ordre légal ou d'ordre personnel, le fantasme de souveraineté absolue est souvent l'origine du désastre dans le cinéma de Lafosse. La règle n'est pas le pouvoir de juger de l'exception, au contraire. Elle ne prend forme que dans le cas particulier auquel elle s'applique et la discipline à laquelle elle s'astreint. Pour Joachim Lafosse, « la règle, c'est la limite. La limite entre moi et l'autre, entre l'engendrant et l'engendré, entre le fait et le désir »<sup>41</sup>. Dans ce cadre, une règle n'est légitime que si elle se confronte à ce que Lafosse appelle « la loi fondamentale », une sorte de normativité extérieure, sourde, impersonnelle, « valant au-delà des relations d'amour, de colère, de haine entre les personnages » et permettant la transformation d'une relation de pouvoir plus ou moins formalisée – que ce pouvoir soit donc physique, symbolique ou légal – en lien libérateur. Pour Lafosse,, la limitation de la règle n'est pas une autolimitation. Ce n'est pas le droit qui permet de borner le droit. Ce n'est pas la morale qui permet de borner la morale. Et de manière générale, nos obligations ne découlent pas des devoirs que nous nous imposons, mais de l'injonction qu'impose la rencontre de l'altérité. La justification de la règle n'est donc pas une affaire d'honneur, de vertu, de fidélité à soi ou de promesse personnelle. Qu'elle soit juridique ou morale, la règle n'est pas un rapport à soi mais un rapport à l'autre : la loi légale pour la loi morale, la loi morale pour la loi légale, et l'expérience de l'altérité pour l'individu.

§15. Qu'il s'agisse des formes narratives utilisées ou de la substance du récit, le cinéma de Lafosse partage deux traits centraux avec la construction de la sphère juridique. Le premier, déjà évoqué plus haut, a trait à son autolimitation. Le second, consécutif au premier, a trait à son caractère contestable. En ce sens, l'aspect apparemment antipathique du cinéma de Lafosse est un marqueur éthique en soi, dans la mesure où il impose au spectateur une distance permanente. Film-gigogne souvent très drôle, *Ça rend heureux* (2004) est une réflexion sur la nature manipulateur du cinéma, et une sorte d'introduction méthodologique aux films qui lui succéderont. Le cinéma, pour l'auteur doit à la fois requérir et permettre « d'être conscient des déterminismes, des pulsions et des désirs inavoués qui nous parcourent »<sup>42</sup>. Le spectateur ne doit pas être tenu otage de ce qu'il voit. Le réalisateur doit, quant à lui, conserver une distance personnelle vis-à-vis de l'œuvre qu'il produit. À ces fins, différents dispositifs sont mis en place. L'usage



répété du plan fixe doit favoriser une exposition objective, à défaut d'être neutre, du récit. Si la violence est maintenue hors-champ, la production de la parole est toujours visible : le cinéma de Lafosse ne connaît ni voix off ni locuteur hors-cadre. Les scènes de repas, quant à elles, ont pour fonction importante de dévoiler à la fois les personnages et le rôle que le réalisateur leur assigne, dans leur vérité comme dans leurs mensonges. Le cinéma de Lafosse tourne le dos aux fantasmes de transparence et de synesthésie. Les relations qu'il tisse sont une affaire de regards ; les regards obliques ou manqués de ceux qui ne parviennent plus à se parler ; les regards directs et brutaux de ceux qui ne parviennent pas à se comprendre ; mais aussi les rares moments de grâce échangés dans la rencontre des corps et des visages.

Ça rend heureux

-

## Tours et détours d'un ancien garçon

§16. Le cinéma de Lafosse échappe-t-il à son propre dispositif ? L'auteur promeut la distance critique au nom d'une Loi jugée incontestable, et défend le rétablissement des limites au nom d'une injonction débordant largement l'individu : l'entreprise se nourrit de ses paradoxes.

§17. D'une part, elle s'expose à une tension d'ordre formel. Conscient de la portée manipulatoire du cinéma, le réalisateur estime que la publicité du dispositif cinématographique en assure l'éthique. De même que la publicité d'une norme contribue à en asseoir la légitimité - il s'agit ainsi d'un principe politique central pour le droit moderne - la publicité de la mise en scène doit permettre au spectateur de réaliser que ce n'est pas le réel qu'il voit sur la toile mais son simulacre ; des moments, des mouvements, des signes qui proposent au spectateur une expérience de réalité<sup>43</sup>. Aussi sobres soient ses choix de mise en scène, Joachim Lafosse les présente pour ce qu'ils sont effectivement, à savoir une mise en scène : le spectateur est considéré comme un sujet capable de former un jugement autonome, non comme un simple réceptacle d'affects. Or, la publicité d'un dispositif n'en garantit pas pour autant le caractère égalitaire. Joachim Lafosse perçoit-il la portée ironique de l'adage « nul n'est censé ignorer la loi » ? Ce n'est pas parce qu'une règle est publique qu'elle est transparente et ouverte à l'usage de tous. Une règle publique n'est pas forcément visible. Elle n'est pas forcément compréhensible. Elle offre la possibilité de la contredire, mais pas forcément celle de la contester. En somme, une règle autoritaire dont le contenu est accessible à tous reste une règle autoritaire.

§18. Comme la philosophe Simone Chambers le souligne, le caractère manipulatoire d'une rhétorique ne réside pas essentiellement dans l'intention trompeuse de l'émetteur ou l'absence de réflexivité du message<sup>44</sup>, mais dans l'asymétrie de pouvoir entre l'émetteur et le récepteur. Certes, le cinéma ne constitue pas seulement une rhétorique. Mais l'image cinématographique vise à susciter des effets, qu'il s'agisse de donner une impression de véracité, de susciter un affect, de proposer un discours : et la poursuite de ces différents effets constitue précisément l'objet de la rhétorique. A cet égard, le cinéma reste un média asymétrique. Le film ne propose pas seulement un contenu, il contribue à en organiser la disposition. Par conséquent, dire au spectateur « Voici les règles du jeu » ne suffit pas à supprimer la relation d'asymétrie entre le réalisateur et le spectateur d'une part, et entre le réalisateur et les personnes réelles qu'il est susceptible de mettre en scène d'autre part. Au contraire, la mise à plat ostensible des procédés de réalisation constitue une stratégie argumentative à part entière, à l'instar de l'avocat commençant sa plaidoirie par un « je ne serai pas long » aux allures de clin d'œil. Pour Hannah Arendt, l'hypocrisie ne consiste pas à cacher ses pensées à un interlocuteur, mais à feindre qu'on ne lui cache rien<sup>45</sup>. S'il

ne s'agit pas ici de sonder le cœur et les reins de Joachim Lafosse, il convient de souligner la dimension stratégique de sa mise en scène : la manière dont l'auteur met en évidence la correspondance constante entre sa manière et sa morale représente l'effet rhétorique le plus sûr du réalisateur. Même - et surtout - frontale, l'exhibition de la mise en scène contribue à légitimer le propos de l'auteur et à présenter son travail comme un système cohérent. Créer le malaise chez le spectateur pour le prévenir de cette dimension asymétrique, c'est donc encore jouer sur cette dimension asymétrique. Publique ou non, la règle de Lafosse n'est ni partagée, ni discutée. Ce faisant, cette asymétrie n'est pas un problème en soi. D'une part, Lafosse met explicitement en scène la dimension dialectique de son cinéma : La mise à disposition du dispositif cinématographique ne vise pas seulement à révéler les ressorts de la mise en scène mais sa dimension asymétrique même. D'autre part, le spectateur sait qu'il lui est requis de se taire et que c'est la toile qui parle lorsqu'il pénètre dans une salle de cinéma. L'asymétrie consentie, puis réfléchie, est une dimension intrinsèque au pacte cinématographique. Toutefois, ce dispositif ne s'impose pas seulement au spectateur mais aussi aux personnes réelles dont l'histoire est racontée, qu'il s'agisse de l'entourage de Joachim Lafosse ou de l'affaire Lhermitte. Que le récit ne soit pas l'histoire réelle des personnages est une évidence. Que l'histoire racontée permette de proposer un autre regard sur les faits traités que celui du récit médiatique majoritaire est un des intérêts incidents du film<sup>46</sup>. Toutefois, que la vérité subjective des personnes soit sur un même pied que la règle de Lafosse est une illusion. L'un a la parole, les autres non. Il est loisible de justifier cette asymétrie, ou de la passer par pertes et profits artistiques. Il est difficile de la nier.

§19. L'entreprise de Lafosse doit d'autre part faire face à une question d'ordre plus substantiel. Jusqu'à la sortie de *l'Économie du couple* du moins, Joachim Lafosse dissèque la manière dont la loi se dénoue, non les conditions qui président à son institution. Et pour cause : pour l'auteur, il n'y a pas à proprement parler d'institution de la loi. Pour Lafosse, il est possible de concevoir un monde de lois, voire un monde sans lois. Mais le monde d'avant la loi n'est jamais mis en scène. Les règles que nous nous donnons reposent sur une Règle majuscule et impérieuse, déjà présente dans nos imaginaires sociaux et personnels. Le droit véritable n'est pas une simple règle légale. Il est présenté comme une prescription fondamentale, un appel lointain et grondant défiant les circonstances de la cause. A la fois juridique et morale, cette règle nous rappelle à l'ordre d'une sorte d'altérité fondamentale.

Or, cette loi-là n'a hypothétiquement existé que sur le sommet du Sinaï - et encore<sup>47</sup>. Qu'elles soient morales ou juridiques, les règles sont instituées : ce sont non seulement les relations interpersonnelles, mais aussi les relations sociales et politiques que nous entretenons qui permettent de passer de l'affect subjectif à la norme générale et abstraite. Dans ce cadre, le cinéma de Lafosse ne pas envisager que le rapport entre violence et disparition des limites peut être à double sens. Ce

n'est pas seulement la disparition des limites qui crée la violence. Qu'elle soit de nature physique, sociale ou économique, c'est aussi la violence qui fait disparaître les limites : qu'elles soient juridiques et effectives ou morales et hypothétiques, les meilleures règles du monde n'empêcheront jamais certains d'être plus forts, plus riches ou plus puissants, et de souhaiter écrire ou réécrire les lois à leur avantage. Si des instants de joie ou de partage silencieux scandent à chaque fois ses films, le cinéma de Lafosse reste par conséquent un cinéma de la déréliction. L'auteur ne se montre pas intéressé à exposer comment la violence se défait ou comment la loi se construit. Il ne se trouve pas d'amour suffisamment solide pour nouer la règle au jeu, pas de communauté sociale qui puisse lier le sujet à ses prochains, pas d'action politique qui puisse donner de bonnes raisons de suivre des règles même lorsqu'on y adhère pas, pas d'ironie à même de mettre des limites au rappel de la Loi. *L'Économie du couple* est le premier film de Lafosse qui propose une réflexion sur la (re)construction intersubjective ou collective de la norme, la séparation de Marie et Boris signant aussi le succès relatif de leurs négociations patrimoniales.

§20. Si l'auteur récuse explicitement le cinéma d'idées au profit d'un cinéma de personnages, le travail de Joachim Lafosse représente un cinéma conceptuel au sens propre du terme, dans la mesure où il propose à la fois un propos et un dispositif, eux-mêmes articulés autour d'une tentative d'appréhension rationnelle de l'expérience sensible. Interrogeant de manière obsessionnelle la limite entre la norme et la loi, la morale et le droit, la contrainte et la violence, ce cinéma laisse une trace d'autant plus singulière qu'il ne s'est pas échappé de son labyrinthe : mais est-ce seulement l'objet du cinéma ?

- 
1. Entretien avec le réalisateur du 8 mars 2016, réalisé par S. Najmi et J. Pitseys (ci-après : entretien du 8 mars 2016) ↵
  2. Pour reprendre une formule qui lui est chère. Voir notamment Clément, N., « Joachim Lafosse: « J'aimerais juste un peu d'indulgence » », in Focus Vif, 24 janvier 2019, mis en ligne le 29 janvier 2019, consulté le 20 mai 2019 in [<https://focus.levif.be/culture/cinema/joachim-lafosse-j-aimerais-juste-un-peu-d-indulgence/article-normal-1082477.html>] ; voir également X., « Clap de fin pour « Continuer » de Joachim Lafosse », mis en ligne le 16 décembre 2017, consulté le 2 mai 2018 in [<http://www.cinevox.be/fr/clap-de-fin-continuer-de-joachim-lafosse/>] ↵
  3. Vlaeminckx J.-M., « Joachim Lafosse : conditions de production de Folie privée », entretien avec Joachim Lafosse, Cienergie.be, mis en ligne le 1er octobre 2004, consulté le 5 juin 2018 in [<https://www.cinergie.be/actualites/joachim-lafosse-conditions-de-production-de-folie-privee>] ↵
  4. Ainsi que le raconte Mathieu Reynaert, co-scénariste de Joachim Lafosse dans le documentaire qui lui est consacré par Luc Jabon : Au-delà des mots, le cinéma de Joachim Lafosse, Luc Jabon, 2017 ↵
  5. À titre d'introduction, voy. Sherwin R. K., « Law in Popular Culture » et « Picturing Justice: Images of Law & Pawyers in the Visual Media », in Sarat A. (ed.), *The Blackwell Companion to Law and Society*, London, Blackwell, 2004. ↵
  6. Van Hoeij B., *10 réalisateurs, 10 ans de cinéma belge francophone*, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française de Belgique, Service général de l'Audiovisuel et des Multimédias - Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, 2010, p. 19 ↵

7. En ce sens, voir Andrin M., « De l'existence ou non du cinéma belge. Entre normes et écart », L'Artichaut, avril 2014, n°31/4, pp. 27-34 ; également disponible à l'adresse : <http://www.koregos.org/fr/muriel-andrin-de-l-existence-ou-non-du-cinema-belge.-entre-norme-et-ecart/> ←
8. Nuttens J.-D., « Joachim Lafosse : A perdre la raison. Possession », in Positif, n°619, septembre 2012 ←
9. Carroll N., La philosophie des films (trad. de The Philosophy of Motion Pictures), traduction et présentation par Dufour E., Jullier L., Zielinska A.C. et Servois J., Paris, Vrin, 2015, chapitres IV et V. ←
10. Rivette J., « De l'abjection », in Cahiers du cinéma, n° 120, juin 1961, pp. 54-55 ←
11. Entretien du 8 mars 2016 ←
12. Ibidem. ←
13. Deleuze G., Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris, Minuit, 1983, p. 106. ←
14. Van Hoeij B., 10 réalisateurs, 10 ans de cinéma belge francophone, op.cit., p.19. ←
15. Ibidem. ←
16. Entretien du 8 mars 2016. ←
17. Bouras D., Vlaeminckx J.-M., « Joachim Lafosse pour Elève libre », mis en ligne le 8 janvier 2009, Cinergie.be, consulté le 19 juin 2018 in [<https://www.cinergie.be/actualites/joachim-lafosse-pour-eleve-libre>]. ←
18. Ibidem. ←
19. Ibidem. ←
20. Van Hoeij B., 10 réalisateurs, 10 ans de cinéma belge francophone, op.cit., p. 26 ←
21. Ibidem. ←
22. Entretien du 8 mars 2016. ←
23. Van Hoeij B., 10 réalisateurs, 10 ans de cinéma belge francophone, op.cit., p. 19. ←
24. Ibidem. ←
25. Entretien du 8 mars 2016. ←
26. Van Hoeij B., 10 réalisateurs, 10 ans de cinéma belge francophone, op.cit., p. 23 ←
27. Saada J., « La controverse de Valladolid (Jean-Daniel Verhaeghe, 1992). Les controverses du droit: l'universel et les autres », mis en ligne le 2 juillet 2015, consulté le 13 juillet 2018 in [<http://cdi.ulb.ac.be/la-controverse-de-valladolid-jean-daniel-verhaeghe-1992-les-controverses-du-droit-luniversel-et-ses-autres-une-analyse-de-julie-saada/>] ←
28. Comme les aurait appelés Joachim Lafosse dans le dossier de presse du film. Voyez à ce sujet Peron D., « Les Chevaliers blancs, arche à l'ombre », Le Nouvel Observateur, 19 janvier 2016 ←
29. Entretien du 8 mars 2016 ←
30. Cour d'Appel de Paris (chambre 3-5), 14 février 2014, Avocat général : Etienne Madranges ; arrêt définitif suite au rejet par la Cour de Cassation (chambre criminelle) le 17 février 2016 du pourvoi en cassation introduit à son encontre (N° de pourvoi: 14-81511 ) ←
31. Robert-Diard P., « Procès de l'Arche de Zoé : juste peine, juste place », in Le Monde, mis en ligne le 15 février 2014, consulté le 30 janvier 2018 in [[https://www.lemonde.fr/societe/article/2014/02/15/proces-de-l-arche-de-zoe-juste-peine-juste-place\\_4367139\\_3224.html](https://www.lemonde.fr/societe/article/2014/02/15/proces-de-l-arche-de-zoe-juste-peine-juste-place_4367139_3224.html)]. ←
32. Qui rejeta la requête de Mme Lhermitte ; voyez Cass. (2ème ch.), 6 mai 2009, concl. Av. gén., D. Vandermeersch, consulté le 3 mai 2018 in [[https://lex.be/fr/doc/be/jurisprudence-juridatlocationbelgique/juridatjurisdictioncour-de-cassation-arret-6-mai-2009-bejc\\_200905062\\_fr](https://lex.be/fr/doc/be/jurisprudence-juridatlocationbelgique/juridatjurisdictioncour-de-cassation-arret-6-mai-2009-bejc_200905062_fr)] ←

33. Qui également rejeta requête de la demanderesse ; voyez CrEDH,, . Lhermitte c./ Belgique, 2ème section, 26 mai 2015,, Requête n°34238/09 ←
34. CrEDH. Lhermitte c./ Belgique, (Grande chambre),, 29 novembre 2016, Requête n°34238/09 ←
35. Un arrêt loin de faire l'unanimité de ses juges, puisque sept des dix-sept juges de la Grande Chambre ont émis un avis dissident. ←
36. Ainsi que le relève le juge du tribunal de première instance saisi de l'affaire, voyez Civ. Bruxelles (4ème ch.), 22 décembre 2010, in Auteurs & Média, 2011/2, p. 245 ←
37. De Baecque A., Chevallier Ph., Dictionnaire de la pensée du cinéma, Paris, PUF, 2012, p. 349 ←
38. Nuttens J.-D., « Joachim Lafosse : À perdre la raison. Possession », in Positif, n°619, septembre 2012, pp. 17-21 ←
39. Comme le note le réalisateur, « André est un homme qui ne s'aime pas : il a trouvé, comme seul moyen d'avoir une famille, de faire venir des gens grâce à son argent et de les soutenir. Le problème, c'est qu'en n'ayant pas adopté Mounir, il ne l'autorise pas à le traiter comme un père. Un père, c'est normal de le quitter pour aller vivre sa vie. Mais son bienfaiteur, on ne le laisse pas seul », in Rouyer P., Tobin Y., « Entretien avec Joachim Lafosse », Positif, n°619, septembre 2012, pp. 17-21. ←
40. « L'idée était de mettre le spectateur à distance pour qu'il évite d'adopter le point de vue de l'un ou de l'autre. Comme s'il y avait une sorte de tiers entre les spectateurs et le film. Cela ramène à la question des limites, et aussi de l'intimité. Dans cette histoire, il y a toujours quelqu'un qui regarde, et ça renvoie au droit que j'ai, moi spectateur, de voir cela. Ne faudrait-il pas fermer une porte pour que chacun ait son espace privé ? C'est le sujet du film. L'impossibilité pour les personnages de décider que, maintenant, ils auront chacun leur maison ou au moins leur pièce », Ibidem. ←
41. Ibid. ←
42. Ibid. ←
43. Ainsi, ces phrases évocatrices lors de la sortie de À perdre la raison : « pendant l'écriture, il y avait une phrase qu'on se répétait tout le temps : « La vérité des faits n'est pas la vérité des êtres. » Et il y en avait une autre que chérissait Thomas : « Ce qui compte doit être flou. » Moi, je disais la même chose en remplaçant le flou par le hors-champ. Et sur ce film, on a cumulé les deux », in Positif, septembre 2012, op.cit. ←
44. Chambers S., « Rhetoric and the Public Sphere. Has Deliberative Democracy Abandoned Mass Democracy? », Political Theory, vol.37, n°3, 2009, p. 323-350. ←
45. Arendt H., Du mensonge à la violence : essais de politique contemporaine, Paris, Calmann-Levy, 1972. ←
46. Pour ce qui concerne le point de vue Joachim Lafosse sur ce point ; « J'étais préoccupé par le fait que les spectateurs puissent se demander tout au long du film comment une femme peut en arriver là. Je souhaitais donc tout de suite commencer par la fin et faire l'impasse sur le meurtre, le rendre non-visible. Redonner ainsi un visage humain au monstre que le récit médiatique avait fabriqué », in Breteau-Skira J., « Rencontre avec Joachim Lafosse: À propos d'À perdre la raison », Jeune cinéma, n°347-348, septembre-octobre 2012, pp. 26-31 ; voy. aussi Dawson T., « Fear Eats the Soul », Sight and Sound, vol. 23, n°6, 2013, pp. 58-60. ←
47. F. Ost, Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique, Paris, Odile Jacob, 2004 ←