

Any 2004. Programa especial. Suplement del núm. 17

4 - 16 octubre 2004



Els germans Dardenne

Jean-Pierre i Luc Dardenne

► DARDENNE, Luc i Jean-Pierre

Luc, nascut a Awirs el 10 de març de 1954. Llicenciat en filosofia.

Jean-Pierre, nascut a Engis el 21 d'abril de 1951. Va estudiar a l'IAD a la secció de teatre.

"De què li serviria, saber?", pregunta Roger al seu fill Igor, al final de LA PROMESSE, quan ell li diu que confessa a Asita, una immigrada clandestina, les circumstàncies tràgiques de la mort d'Hamidou, el seu marit. La frase, extreta de *Faust*, condensa, com en un punt d'incandescència, la intriga del film i alhora la seva posició moral: de què serveix, saber, *si el mal ja està fet?* Aquesta qüestió radical apunta, i en el grau més alt, al cor mateix de l'*ètica documental* que, d'una manera exemplar, travessa el cinema dels germans Dardenne des dels primers vídeos militants realitzats a la fi dels anys 70 fins als films de ficció.

Nascuts respectivament el 1951 i el 1954, Jean-Pierre i Luc Dardenne són originaris d'Engis. El 1969 Jean-Pierre entra a l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) on descobreix el teatre militant d'Armand Gatti, amb qui treballa com a actor i ajudant de direcció. El 1973 Luc s'afegeix al grup al "Brabant wallon" on Gatti munta un espectacle polític. Cada nit, el director parla. Evoca el seu passat de resistent, dona testimoni de la seva terrible experiència als camps nazis, el seu combat polític i teatral, i les seves trobades amb el Che Guevara i els guerrillers sud-americans. Quan els dos germans el senten la paraula de Gatti els provoca, per primera vegada, l'accessió a la consciència política. Escolten, sense poder-los confrontar, els sofriments i les injustícies, la necessitat de l'acció i el paper que el teatre hi té; resumint: l'objectiu utòpic que permet creure en una societat millor. Gatti els ha obert el camí.

En aquell mateix moment Sony treu el nou "Portapack" que dona impuls a una nova pràctica de la imatge que els germans Dardenne utilitzen immediatament amb una perspectiva militant. Es troben amb sindicalistes i antics vaguistes als quals interroguen sobre la seva lluita, i difonen les filmacions entre els habitants del barri o els vaguistes mateixos. És un treball de pura captació, d'estricta enregistrament de testimoniats, d'acord amb una creença ingènua en la immediatesa de la imatge de què, ben aviat, els germans Dardenne es desenganyaran. El 1975 funden una productora, el col·lectiu "Dérivés", que produirà al llarg dels anys una cinquantena de documentals realitzats sobretot per joves autors. A partir del 1976 una primera subvenció atorgada pel ministeri de Cultura els permet emprendre una vasta investigació videogràfica sobre la història del moviment obrer a la regió de Lieja des del 1936. Els dos germans recullen un centenar de testimoniats d'antics sindicalistes i de



Rosetta de Jean-Pierre i Luc Dardenne

militants que, en unes circumstàncies històriques diverses, que van des de la guerra a la gran vaga de l'hivern de 1960-61, han compartit la mateixa experiència fonamental: la resistència. Aquesta investigació alimentarà el treball dels dos filmadors en vídeo durant quatre anys. En trauran tres cintes: LE CHANT DU ROSSIGNOL. SEPT VOIX, SEPT VISAGES DE RESISTANTS. UNE VILLE: LIÈGE ET SA BANLIEUE; LORS-QUE LE BATEAU DE LÉON M. DESCENDIT LA MEUSE POUR LA PREMIÈRE FOIS i POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE, LES MURS DEVAIENT S'ÉCROULER (que també té un altre títol: LE JOURNAL).

Tot i que van tenir una difusió limitada en la seva època, aquestes tres cintes (la primera ha esdevingut actualment invisible) constitueixen, això no obstant, un punt decisiu en la història del documental a Bèlgica. A mig camí entre l'assaig poètic i el cinema militant, desplacen radicalment la pràctica documental que té com a única preocupació l'objecte filmat per la que té en compte l'acte documental mateix i l'exposició de les condicions en què s'ha dut a terme. Aquest acte està clarament designat per la presència ocasional del fora de quadre tècnic (treball al banc de muntatge, plans que mostren càmeres de reportatge en acció, conservació del codi de temps sobre determinades imatges) però sobretot per l'exposició explícita del treball de la posada en escena. Als antípodes d'una pràctica documental de la transparència que intenta fer oblidar la presència de la càmera, els Dardenne converteixen la *teatralització dels testimonis* en la ga-

rantia de l'autenticitat del seu discurs. A POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE, LES MURS DEVAIENT S'ÉCROULER (LE JOURNAL), Edmond, un antic militant sindical que havia publicat un diari clandestí, camina set vegades al voltant de la fàbrica on va dur a terme la seva lluita en una mena de llarg ritual repetitiu que il·lustra la vaga com una batalla, la marxa dels treballadors sobre la fàbrica com un setge i l'acció d'Edmond com el que era: un acte de resistència. La posada en escena del testimoni, repetida i pregonada (en un moment determinat se sent Jean-Pierre que crida, fora de quadre: "*Tornem a començar, Edmond! Tornem a començar!*"), es representa sempre sobre els llocs mateixos de l'acció passada, que en conserven les empremtes. A LE CHANT DU ROSSIGNOL, els antics resistents són convidats a explicar la seva història al lloc mateix on es va esdevenir l'acció, com una manera de recordar que aquests llocs encara són portadors d'una memòria. Per mitjà d'aquesta presa de la paraula *in situ*, el testimoni fa així perceptible la distància entre el que va viure en el passat i la història que conta en el present. Aquesta distància entre el fet històric i el relat que el narra inscriu en la cinta el pas inexorable del temps que justifica aquest treball de memòria. A aquest primer nivell de distanciació, els germans Dardenne n'hi afegeixen un segon, per mitjà d'un comentari en veu en *off* que atribueix a la imatge una dimensió metafòrica i que relativitza els discursos militants o revolucionaris que pertanyen des de llavors a un passat mític. Aquesta consciència aguda de l'ac-





Falsch de Luc i Jean-Pierre Dardenne

te documental, que els germans Dardenne comparteixen amb un Chris Marker o un Claude Lanzmann, no té precedents en la història del documental a Bèlgica i converteix la primera fase del seu treball en una pàgina decisiva d'aquesta història.

Després de R... NE RÉPOND PLUS, dedicat a l'emergència de les ràdios locals, i LEÇONS D'UNE UNIVERSITÉ VOLANTE, cinc petits curtmetratges sobre emigrats polonesos després del cop d'estat a Polònia, REGARDÉ JONATHAN, dirigida el 1983, és l'última cinta documental dels Dardenne abans del seu pas al cinema de ficció. El film segueix el recorregut de l'autor dramàtic proletari Jean Louvet, temps enrere portaveu de la paraula obrera, que ell havia inscrit en les seves peces, i avui dia enfrontat amb el dubte, el buit, el desert econòmic, la dissolució del teixit social i el trontoll de la consciència obrera. Els antics discursos revolucionaris, agrupadors i utòpics, ja només són proferts en el silenci dels cementiris per part d'estàtues amb el puny alçat. A l'escenari del teatre, unes ombres pregunten: "Així, doncs, el nostre poble no té història?", mentre sota les fotografies gegants de les lluites socials de temps enrere, Louvet exorcitza els fantasmes del passat i diu amb una veu greu "paraules solitàries tot esperant la història". El discurs de la memòria agafa consonàncies fúnebres, impotent com un boxador abandonat que colpeja en el buit a la nit.

Des de les seves primeres experiències amb Gatti, els germans Dardenne han fet de la teatralitat l'instrument privilegiat d'una freda distància. Exacerbada a REGARDÉ JONATHAN i reforçada per la recurrència del traveling lateral i el pla fix, la posada en escena de la paraula es prolonga naturalment en el seu primer film de ficció, FALSCH. Això no obstant, no es podien

continuar fent aquestes tries de posada en escena tan radicals sense acabar trobant-se en un atzucac.

Paradoxalment el pas a la ficció dona als dos germans l'ocasió de repensar completament la seva relació amb la realitat. Primer de tot, des de 1985 duen a terme una vasta investigació sobre la crisi siderúrgica a Valònia per encàrrec d'Henri Storck. Servirà de punt de partida per a la redacció d'un guió, escrit en col·laboració amb Jean Gruault i que donarà com a resultat el film JE PENSE À VOUS, estrenat el 1992. Després vindrà LA PROMESSE, un film dedicat a l'explotació de la immigració clandestina i on un noi desproveït de referències en una societat que ha perdut la memòria accedeix a la consciència moral pel fet de donar la seva paraula i voler-la respectar.

Finalment hi ha ROSETTA, un film-retrat on la intriga refinada dona tot l'espai al personatge en la seva lluita per aconseguir un lloc en la societat. Filmat amb la càmera a l'espallta, en una mena de cos a cos entre la càmera i la jove actriu Émilie Dequenne, aquest últim llargmetratge porta al més lluny possible la paradoxa, tan característica del cinema dels Dardenne, d'un tractament documental de la ficció. Amb la Palma d'Or al Festival de Cannes de 1999, ROSETTA consagra finalment més de vint anys de resistència, perseverança i tenacitat dels dos cineastes valons.

En aquesta Valònia que, com Roger, el negrer de LA PROMESSE, prefereix enterrar la tragèdia humana sota el feixuc mantell del silenci i empeny el fatalisme pragmàtic fins a l'oblit i la indiferència, el cinema dels germans Dardenne –documental o no– respon a una necessitat superior, una ètica de la paraula –tant la que es pren com la que es dona–, i ells són uns dels rars cineastes que la respecten amb tanta probitat.



Le Filles de Jean-Pierre i Luc Dardenne

Quan oferien a tots els resistents, tant els de la guerra com els de les lluites socials, el mitjà per prendre la paraula (i també la imatge), els Dardenne estaven convençuts que la paraula és més que un deure de la memòria: és un deure de la consciència. El seu treball documental és el punt de partida d'aquella idea, tan tràgicament expressada a LA PROMESSE, que diu que encara que el mal estigui fet (la guerra, l'holocaust, el fracàs de les lluites socials, el trencament de la consciència obrera, la pèrdua del lligam social, la decadència, l'explotació de la immigració clandestina, la mort d'Hamidou), és útil saber què va passar. Parlar és un acte de resistència que avui dia és indispensable cometre, moralment i cinematogràficament. Encara que només sigui per respecte a l'altre i per conservar una dignitat bàsica.

Marc-E. Mélon (Dic doc: le dictionnaire du documentaire, Service Général de l'Audiovisuel et des Multimédias de la Communauté française de Belgique, Brussel·les, 1999)

► La promesa

El cinema més arrelat en la realitat per als personatges més desarrelats

Els cineastes de la Nouvelle Vague francesa usaven amb insistència el terme "moral" en les declaracions i els articles crítics. Fins i tot l'elecció d'un traveling, segons la famosa màxima de Godard, era considerada com "una qüestió moral". Un dels sentits, per no dir el principal, d'aquest aforisme és ben patent si tenim en compte la vinculació sinecdoquica entre el traveling i el cinema mateix. En aquesta concepció que es planteja el cinema sobretot en termes ètics, hereva del realisme de Bazin i del compromís gairebé fedatari del cinema com a expressió d'una realitat concreta, s'inscriu el film dels germans Luc i Jean-Pierre Dardenne. Aquests dos veterans cineastes belgues, amb l'experiència que proporciona dur un extens nombre de documentals a l'esquena, han realitzat una bonica síntesi d'aquesta sòlida i consistent concepció de realisme cinematogràfic, sens dubte la més arrelada i adequada a l'especificitat tècnica i lingüística del mitjà cinematogràfic. Els qualificatius positius tenen un doble valor, que gairebé en diríem d'aventura èpica, ja que el difícil és dur a terme avui dia aquesta manera d'entendre el cinema, immersos com estem en la degeneració del cinema cap a l'audiovisual, amb el seu aclaparador poder uniformador de sotmetre la imatge a models únics (segurament aquesta concepció seria impossible d'aplicar si el context a reproduir fos la ciutat postmoderna amb els seus escenaris i personatges). Si el cinema no és tan sols ficció o imatge o simulacre... en fi, representació, aquí hi ha aquest film i un gratat més per demostrar-ho. Si la realitat és un camp d'experiències obert, un *continuum* desarticulat que ha de ser permanentment explicat i interpretat, aquí hi ha el cinema com un mitjà expressiu més (el més genuí de tots en el sentit literal del vocable) per emparaular i donar cos, per inventar i inventariar (que en el fons és el mateix) aquest "caosmos" que és la realitat.

A LA PROMESA, certament, la vocació verista o documentalista s'integra plenament amb la tensa dosificació dels criteris dramàtics per exposar, d'una manera despullada i directa, el drama de l'explotació dels immigrants clandestins al cor d'Europa. Una mena de baixos fons gorkians de l'Europa dels 90 és l'espai on es dirimeix el drama social. L'amo de l'antra (dedicat al seu negoci tan mesquinament i professionalment com el personatge del drama rus) viu a costa de la carn barata de la immigració il·legal i de tot un elenc de negocis bruts: lloguers, mà d'obra gairebé gratuïta, permisos, bombones de gas, jocs i apostes, suborns... Un negoci marginal que òbviament els obliga, a ell i el seu fill Igor, un noi de 15 anys, a viure en un continu vaivé de mil diables, sempre pendents dels més petits detalls o de l'assetjament, tan imprevisible com fúnest, dels inspectors (un aspecte que dota el relat d'un ritme intens i nerviós i, en certa manera, de les excel·lències "dramàtiques" i el suspens del *film noir*). El conflicte entre el pare i el seu fill Igor es planteja



Je pense à vous de Luc i Jean-Pierre Dardenne

arran de l'accident d'un immigrant africà que cau de la bastida a causa d'una precipitada fugida davant la proximitat dels inspectors. El pare prefereix deixar-lo morir i desfer-se del cadàver en lloc de portar-lo a l'hospital (tal com era el desig d'Igor), per evitar així el risc d'exposar-se a la justícia. A partir d'aquí, la bretxa entre ells dos es va obrint gradualment: mentre el pare necessita la mentida i successius estratagemes per amagar el fet a la dona del mort, el noi va sentint la necessitat punyent d'explicar-li la veritat a la vídua. El dilema d'Igor s'ofereix, per tant, com un procés iniciàtic on la progressiva conscienciació de la transcendència del fet, així com la promesa realitzada a l'africà poc abans de la seva mort (tenir cura dels seus dona i fill) es dirimeix cap a l'enfrontament amb el seu pare; de primer, tímidament (mentre ell es defensa amb la "mala sort" que han tingut i el manteniment del negoci) i després ja obertament.

El significatiu títol del film, d'una arrel bíblica evident, s'enfoca cap a una lectura humanista del terme: la promesa és un compte a saldar amb la pròpia consciència, encara formant-se, pressentint-lo com alguna cosa essencial en l'íntim joc de fer-la seva, per conèixer la dimensió humana dels valors. És per això que LA PROMESA s'estructura segons el coherent i minucios punt de vista del noi; d'acord amb la seva mirada, l'espectador percep en tota l'amplitud la dilaceració interna del seu conflicte. En aquest film, l'avenc inexorable dels fets (exposats d'una manera bàsica i crua per traduir fonamentalment la seva perspectiva ètica) defineix i redefeix cada situació cap a un plantejament cada vegada més inevitable que exigeix la participació i la resposta reflexiva de l'espectador.

Miguel Àngel Lomillos (Banda aparte, València, setembre de 1997)

► El cinema futur En memòria del jove Pawel

En el seu DECALOGUE 1 (UN SEUL DIEU TU ADORAS), Kieslowski mostra un pare i un fill, Pawel, entre els quals es crea un conflicte per una qüestió: la superfície glaçada del llac sobre la qual vol patinar el fill resistirà el pes del seu cos? Davant la pantalla de l'ordinador, el pare en busca la resposta, enregistra totes les dades, calcula la capacitat de resistència de la capa de gel, es desplaça fins al llac per comprovar-hi determinades mesures i després, finalment, la pantalla consultada nombroses vegades li remet la imatge tan esperada: la superfície glaçada del llac resistirà el pes del cos del seu fill. Per tant, el jove Pawel anirà a patinar i s'esdevindrà l'inexplicable: el gel cedirà, i el nen es morirà ofegat. Una mort del fill inexplicable als ulls del pare, clavats en la imatge completa, infal·lible i que conté absolutament tota la realitat.

La mirada del cineasta no és la del pare de Pawel: ell no busca el domini. Sap, per mitjà d'un saber que no es pot demostrar, que el pes d'un cos s'escapa sempre

l'infiní del que exclouen; ahora el que representen i la qüestió que representen; ahora el visible, l'aquí que mostren, i l'invisible, l'altre lloc cap on transporten i criden. Ni del tot al cel ni del tot a la terra, sinó entre tots dos llocs, com el bastó de Charlot. Mirar és fer trontollar el sentit del món, i no pas confirmar-lo.

El cinema tindrà un futur mentre hi hagi cineastes, és a dir una mirada. Una mirada que serà capaç d'utilitzar els resultats de les últimes descobertes tecnològiques per convertir-les en les seves eines, sense deixar-se dominar pel discurs de domini que les governa. Aquesta mirada tindrà un futur mentre pugui trobar la mirada de l'espectador, ell també en conflicte amb el discurs de domini que, valent-se de la tecnologia, els estudis de mercat i el poder financer, s'esforça a reduir la desmesura de l'art per administrar la mesura industrial que hauria de suprimir l'esdeveniment imprevisible, inaudit, inoblidable, de la trobada d'aquestes dues mirades en profit d'un previsible, eficaç i oblidable encaix del mateix dins el mateix, les mateixes imatges en els mateixos films i els mateixos films en els mateixos espectadors; per tot arreu i sempre la mateixa gran xarxa de fluxos anònims en una autoreproducció perpètua d'estereo-



Els germans Dardenne amb l'actriu Emilie Dequenne durant el rodatge de *Rosetta*

de la lleugeresa de les seves imatges, que hi ha una desmesura que els seus enquadraments i moviments de càmera recorren sense poder-la mesurar mai. Alguna cosa es resisteix, és inexpugnable; ell sap això en la pràctica del seu ofici, quan busca i troba on col·locar la càmera. Hi ha un lloc intrombable, inimaginable, que no ocuparà i que fa que les imatges que mostra a la mirada de l'espectador siguin alhora el que són i

tips que s'han de consumir. Els adversaris que s'enfronten, l'art i la indústria, es coneixen des de fa molt temps i fins i tot van tenir grans moments de complicitat en el temps en què el cinema era una indústria però també un art. Avui dia, el poder de la indústria de la imatge és tan gran que sembla que no deixa cap dubte sobre el desenllaç fatal del combat. Però potser només es tracta d'una il·lusió inherent al po-



La promesse de Jean-Pierre i Luc Dardenne

der mateix que, per desenvolupar-se, necessita creure i fer creure en la inexorabilitat de la seva expansió. I no s'ha d'excloure que el conformisme generalitzat que engendra acabi avorrint profundament i fent entreveure a l'home el menyspreu en què és mantingut, per desvetllar en ell la sensació que aquí li falta alguna cosa, que no hi ha vida autèntica. En aquest cas, la mirada que els cineastes haurien continuat duent sobre l'estat del món, la gent i els mites que l'habiten apareixeria com el que ha mantingut vius el desig, l'esperança i el somni d'una altra vida millor, més digna, més bonica, més justa, i potser, per al cinema del futur, la possibilitat d'una nova aliança entre l'art i la indústria.

"Si m'haguessis estimat, m'hauries canviat." Aquesta rèplica és la que li dona l'espectador al film que no ha aconseguit estimar-lo. Estimar l'espectador fins al punt de posar en moviment el seu desig, despertar-lo en el



Falsch de Luc i Jean-Pierre Dardenne

temps del film. El filòsof i metge Marc Picard va escriure al seu *Diari d'Itàlia*: "L'amor engendra presència, temps: en el temps engendrat per l'amor, un esdeveniment dura, i no fuig sinó que roman." El film engendra un temps per a l'espectador que roman i que

no és un mitjà perquè el producte audiovisual se'n serveixi, d'ell i de tot el que hi ha de dominable, manipulable i comercialitzable en ell. El pare de Pawel no va rebre aquest temps de les imatges manipulades a la pantalla del seu ordinador i no el va poder transmetre al seu fill. Inclinat sobre la superfície brillant de l'ordinador o sobre la superfície glaçada del llac quan anotava mesures, va esdevenir un nou Narcís en adorar la imatge del seu domini absolut on l'Altre no té lloc. Potser és això, el temps: deixar un lloc a l'Altre, a l'altre. Malgrat l'amor que el pare de Pawel sentia pel seu fill, només li va poder transmetre la mort. El cinema futur que es recordi del destí del jove Pawel podrà encara ser un art viu, és a dir capaç de transmetre la vida.

Luc i Jean-Pierre Dardenne (Positif, núm. 504, febrer de 2003)



La promessa de Luc i Jean-Pierre Dardenne

BIBLIOGRAFIA: GERMANS DARDENNE.

- Audé, Françoise. *Le Fils: quatre mètres onze d'estime*, "Positif", no 500 (oct. 2002), p. 222-223.
- Audé, Françoise. *Rosetta 1999, l'invention du réel: début*, "Positif", no 465 (nov. 1999), p. 52-54.
- Chatrian, Carlo. *Solo un corpo. E la sua verità*, "Cineforum", Anno 39, n. 10 (dic. 1999), p. 22-24.
- Chauvin, Jean-Sébastien. *Métaphysique chimie: Le Fils de Jean-Pierre et Luc Dardenne*, "Cahiers du cinéma", no 572 (oct. 2002), p. 80-81.
- Dardenne, Luc; Jean-Pierre Dardenne. *Cinéma à venir: en souvenir du jeune Pawel*, "Positif", no 504 (févr. 2003) p. 56-57.
- Dardenne, Luc; Jean-Pierre Dardenne. *Rosetta suivi de La Promesse: scénarios*. Paris: Cahiers du cinéma, 1999.
- Derobert, Éric. *La flèche wallonne*, "Positif", no 428 (oct. 1996), p. 37-38.
- Elhem, Philippe; Gilles Marsolais. *Rosetta*, "24 images", no 98-99 (Automne 1999), p. 52-57.
- Falsch, film a deux têtes, "Pour le cinéma belge", no 73-74 (mai-juin 1986), p. 20-21.
- Franke, Lizzie. *Rosetta*, "Sight & sound", Vol. 10, no. 3 (Mar. 2000), p. 51-52.
- Horguelin, Thierry. *Entretien avec Luc et Jean-*

- Pierre Dardenne*, "24 images", no 93-94 (Automne 1998), p. 14-17.
- James, Nick; Melanie Goodfellow. *Muder in mind. Liège standards*, "Sight & sound", Vol. 13, no. 4 (Apr. 2003), p. 24-26.
- Jousse, Thierry; Jacques Rancière. *Le syndrome du chef-d'oeuvre. Le bruit du peuple, l'image de l'art: a propos de 'Rosetta' et de 'L'Humanité'*, "Cahiers du cinéma", no 540 (nov. 1999), p. 32-33, 110-112.
- Kelly, Richard. *The Son*, "Sight & sound", Vol. 13, no. 3 (Mar. 2003), p. 55.
- Kelly, Richard. *Wage warrior*, "Sight & sound", Vol. 10, no. 2 (Feb. 2000), p. 22-24.
- Lalanne, Jean-Marc; Emmanuel Burdeau. *La Promesse*, "Cahiers du cinéma", no 506 (oct. 1996), p. 40-47.
- Larher, Jérôme. *Le Fils de Luc et Jean-Pierre Dardenne*, "Cahiers du cinéma", no 569 (juin 2002), p. 40.
- Lemarié, Yannick. *L'image tremblée*, "Positif", no 469 (mars 2000), p. 65-67.
- Logette, Lucien; Nadine Guérin. *Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne*, "Jeune cinéma", no 258 (nov. 1999), p. 12-16.
- Lomillos, Miguel Ángel; Arturo Lozano Aguilar.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- La Promesa*, "Banda aparte", nº 8 (sept. 1997), p. 93-95.
- Lopate, Phillip. *Movie of the moment: The Son*, "Film comment", Vol. 39, no. 2 (Mar.-Apr. 2003), p. 22-25.
- Malanga, Paola. *La Promesse di Jean-Pierre e Luc Dardenne*, "Cineforum", Anno 37, n. 3 (apr. 1997), p. 66-68.
- Quintana, Angel. *Duelo y redención*, "Dirigido por", nº 318 (dic. 2002), p. 32-33.
- Riambau, Esteve. *La Promesa: artificio y realidad*, "Dirigido por", nº 254 (feb. 1997), p. 9.
- *Rosetta de Luc et Jean-Pierre Dardenne*, "Cahiers du cinéma", no 539 (oct. 1999), p. 44-53.
- Tassi, Fabrizio. *Thriller etico per camera a mano*, "Cineforum", Anno 42, n. 10 (dic. 2002), p. 24-27.
- West, Joan M.; Dennis West. *Taking the measure of human relationships: an interview with Jean-Pierre Dardenne and Luc Dardenne*, "Cineaste", Vol. 28, no. 3 (Summer 2003), p. 14-17.

Films

- *La Promesse* (1996) [VHS]. V.O.S.E.