



Jean-Jacques Andrien

MÉMOIRES / 1984

par Emmanuel d'Autreppe

UNE CULTURE POUR MÉMOIRES

Nous sommes en 1979. Fouron-le-Comte est l'un des six villages wallons qui en 1963¹ se sont vus, au terme d'un marchandage politique, rattachés à une province flamande, celle du Limbourg. Terres plurilingues d'origine où se frottaient des dialectes bas-allemands (« Platt-Dütsch », plus exactement), flamands et wallons, les liens économiques de ces communes avec la région liégeoise se sont affirmés au fil du temps ; leurs populations devinrent ensuite – en gros depuis l'après-guerre – majoritairement francophones de choix...

Sur ce paysage de gens mélangés, un peu étrange et si souvent baigné de brumes où vient se placer la caméra, tout est pourtant serein en apparence. Mais après la messe du dimanche 20 mai, au café où se retrouvent les villageois, la tension est palpable. Une manifestation de nationalistes flamands a été annoncée pour l'après-midi – elles sont devenues monnaie courante – et la densité de gendarmes à cheval qui patrouillent rappelle que, depuis plus de quinze ans, la région connaît une forme d'état de siège, de muselage, de surveillance. Résolus et compacts, les extrémistes défilent. Toutefois, à la violence des manifestants flamingants et fascisants, à la rage froide et déterminée de leurs slogans parfois haineux, répond la détermination calme des habitants à continuer de vivre et de travailler chez eux, dans leur langue et comme ils l'entendent. Partisane, la gendarmerie se prend à commettre pourtant des exactions, des violations de domiciles ; elle arrête arbitrairement plusieurs francophones, finissant par s'apparenter, plus qu'à un service de maintien de l'ordre, à une faction incontrôlable de la manifestation elle-même – qui du coup n'a même pas besoin de déborder pour savourer son triomphe mauvais. La violence qui éclate là peut sembler incompréhensible, hors de propos, hors de proportion.

Choqué par ces incidents, un porte-parole émerge d'un groupe d'habitants et se décide à tenter de rencontrer le roi des Belges. C'est José, José Happart, futur bourgmestre des Fourons, et pour l'heure jeune agriculteur ; il s'entretiendra

quelques minutes avec le souverain, le long d'une autoroute dont on a bloqué la circulation, aux abords de Verviers. Quelques jours plus tard, sous la pluie, les prisonniers sont libérés ; ils retrouvent avec une joie contenue ceux qui les ont soutenus. José prononce un bref discours où se voit réaffirmée la volonté des six villages de revenir à la région de langue française, de ne pas céder sur les principes ni sur les positions. Lentement, la caméra recule et leurs paroles se perdent, mais le cadre s'élargit et laisse le spectateur un peu hagard, seul, perplexe, face à ce petit peuple de gens de la terre que l'absurdité d'un système a égarés dans une erreur historique, un chaudron politique, une bombe communautaire. Car comment essayer d'expliquer la « question fouronnaise » à, mettons, un Martien, un Persan, tout simplement à un homme de bon sens ? Comment la traiter maintenant avec un juste recul, elle qu'il fallait filmer à ce moment-là avec une exacte proximité ?

Il faut se souvenir que le tournant des années 80, en Belgique, était marqué déjà par de vives tensions communautaires, qui s'exprimaient parfois à travers les agissements de groupuscules extrémistes flamands à présent disparus ou fortement minorisés (Taal Aktie Komitee, Vlaamse Militanten Orde, Were Die...), voire dissous en des partis en apparence propres sur eux, et qui donnaient lieu à des affrontements réguliers. Le climat général sera rendu plus délétère encore par diverses tentatives de déstabilisation de l'État : attentats des CCC, cellules communistes combattantes, et tueries sanglantes dites « du Brabant wallon », qui allaient prendre pour cible la clientèle anonyme de quelques supermarchés ; on n'en connut jamais les mobiles exacts mais d'après des enquêtes et des suppositions convergentes, s'y mesuraient aussi, en sous-main, la capacité d'influence et le pouvoir exercés respectivement par les forces de la police et celles de la gendarmerie. La Belgique était au bord d'imploser ou de virer au brun foncé – un film comme *L'Orchestre noir*, par exemple, de Stéphane Lejeune (1984), en témoigne suffisamment.

Pour autant la vie dans les campagnes reculées semblait bien éloignée de ces enjeux, déroulant le fil tranquille de jours pareils et immuables ; loin de tout, en apparence. C'est à ce tonnerre qui gronde dans les arbres immobiles, à ce mélange de paroles intolérables et de silences assourdissants que cherche précisément à se confronter *Mémoires*, le film de Jean-Jacques Andrien sorti en 1984, qui peut se lire à la fois comme un témoignage sur le vif et une tentative d'écrire l'histoire au présent. Film qui est avant tout un acte posé, un geste de cinéaste. Film symptôme aussi d'une génération, de l'état d'un État, d'une manière de filmer enfin, en prise sur un malaise si rarement et si difficilement exprimé...



Mais un autre malaise se superpose au premier et s'y mêle un peu, même s'il demeure à peine perceptible, presque invisible : hors-champ bien présent car déjà annoncé



En haut à droite
et en bas à gauche :
José Happart.



dans le film précédent de Jean-Jacques Andrien, une fiction, *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* (1981). Ce malaise est celui de l'agriculture, dont l'onde de choc est plus longue, plus lente, plus subtile, plus insidieuse aussi – elle se répercute jusqu'à nous. Et Andrien, à trente ans de distance, tentant de boucler la boucle, se positionnera en 2012 à l'autre extrémité de l'arc de cercle. L'agriculture allait mal, elle va aujourd'hui plus mal encore. Au milieu du gué, *Mémoires* ne l'aborde pas de front, mais il se pose sur sa terre, c'est une des strates du sol. Il faut donc aussi parler de la terre.

2012, donc. Réminiscences et bond en avant, associations libres d'idées. À maints égards, *Il a plu sur le grand paysage* reprend et prolonge *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven*; mais il semble aussi à sa manière reprendre les choses là où *Profils paysans* de Depardon les avait laissées. Comme si, au lent et poignant (trop poignant ?) travelling arrière qui laissait le paysan français de moyenne montagne à sa solitude, succédait ce travelling avant au tout début du film d'Andrien, en voiture également, pour aborder ceux du pays de Herve et venir à leur rencontre; plus fondamentalement, c'est surtout des travellings du *Grand Paysage* qu'Andrien réemprunte les rails, c'est dans les déplacements qui irriguaient déjà ce film qu'il remet ses pas².

Le Grand Paysage d'Alexis Droeven, long métrage de fiction, 1981; *Mémoires*, documentaire de moyen métrage, 1984; *Il a plu sur le grand paysage*, long métrage documentaire, 2012. Trois films autour du même paysage ou de la même région, certes ciblée et focalisée différemment; trois films pour aborder le même thème – mais qui peut-être se dédouble en interférences. Et finalement cinq films à peine en près de quarante ans. On concédera que c'est assez peu, mais c'est assez pour construire une des œuvres les plus riches, sensibles, intelligentes et singulières de sa génération. Au sein de cette filmographie, *Mémoires* fait d'ailleurs figure d'aparté, de détour, d'exception, de maillon certes pas faible mais du moins radicalement autre et revendiquant à la fois de se décaler (par rapport à « l'actualité » mais aussi par rapport à la trajectoire du

cinéaste) et d'être un passage essentiel, incontournable, une manière de cristallisation – thématique, du moins –, davantage ancrée que ses autres films dans le contexte politique de son époque. C'est donc dans une double perspective qu'il convient de replacer *Mémoires*: celle des conflits linguistiques et communautaires qui ont entaché l'histoire récente et l'actualité de la Belgique depuis quelques dizaines d'années (avec le pic évoqué des années 80); et celle de la logique interne, presque intime, d'une filmographie particulièrement variée tout en demeurant extrêmement cohérente.



Jean-Jacques Andrien est né à Verviers en 1944, de parents ayant vécu depuis toujours dans le pays d'Aubel. Le père, aîné de onze enfants, sera le seul à ne pas devenir fermier: après des études artistiques à Saint-Luc Liège, il deviendra le peintre-portraitiste de la bourgeoisie verviétoise (qui nourrira le film *Australia* en 1988). Le fils Jean-Jacques entre à l'INSAS en 1965, alors sous la direction de Raymond Ravar avec notamment comme professeurs Edmond Bernhard, André Delvaux, Jean-Claude Batz mais il tire aussi de trois autres rencontres des enseignements décisifs: Antony Bohdziewicz le rendra sensible au déracinement culturel, à l'appartenance à deux mondes parfois inconciliables (ou à aucun), et surtout façonnera son rapport au réel; d'André Souris, il retiendra l'initiation à des vagabondages hors des sentiers du réalisme et au travail spécifique du son, qui fait écho à la formation musicale d'Andrien mais se répercutera aussi particulièrement sur le traitement des images; ces intuitions trouveront un complément et une structure plus claire encore à travers la fréquentation de Michel Fano. Dès 1975, son premier long métrage *Le Fils d'Amr est mort!* (avec Pierre Clémenti) se signale à la critique internationale et remporte le Grand Prix du Festival international de Locarno. Il y est question déjà, mais différemment, de mémoire et de déracinement, d'appartenance culturelle et de la découverte de l'autre, à travers la place que l'on choisit de lui ménager ou de lui dénier. Quelques années plus tard, avec *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven*, sorti en 1981 et qui met en scène la paysannerie du Pays d'Aubel en proie aux difficultés des rapports avec la politique agricole commune³ (et dans lequel certains auront voulu voir « le premier film d'une cinématographie proprement wallonne⁴ »), Andrien réimplante ce questionnement dans la terre qui fut celle de ses origines. Mais c'est une terre d'incommunicabilité – et peut-être devenue incommunicable –, une terre qui porte un sentiment de dépossession, aggravé par la dépossession culturelle ou à tout le moins par cette difficulté à *transmettre* en temps de crise: écarts avec la terre, écarts entre les êtres, écartèlement au sein des êtres eux-mêmes. Sur fond de crise qui couve, le film se fait allusif, tout en silences et en bruissements, serpentant entre le deuil du père et les hésitations du fils (« J'avais l'impression de m'enfoncer dans quelque chose de plus profond que la brume », dit Jean-Pierre Droeven, le fils d'Alexis). L'approche



Photo Jean-Jacques Andrien.

d'Andrien s'y affirme dans son ambivalence, s'y raffermit : c'est probablement au *Grand Paysage* qu'Andrien doit cette image d'un auteur qui mettrait en intrigue ce que l'on pourrait appeler des « documentaires poétisés ». Cela transparait aussi dans la critique, enthousiaste et restée célèbre, du journaliste du *Village Voice*, à l'époque : « [...] le fait que le cinéma est un médium réaliste entraînerait inévitablement qu'il ne peut atteindre l'abstraction qu'à travers le concret. Mais Andrien – et c'est assez incroyable – réussit le contraire, faisant sentir les qualités presque tactiles du travail à la ferme sans nous montrer une seule fois son héros toucher la terre⁵. » Cinéma des impressions, des sensations, des allusions. Et si le substrat demeure documentaire, le traitement touche plutôt, à plus d'une reprise, à l'allégorie, comme dans cette scène irréaliste de la décapitation de l'oie, où le personnage à qui l'on bande les yeux est flamand (et interprété d'ailleurs par un acteur flamand alors même que son rôle est muet). Cette distance vis-à-vis de la littéralité du documentaire se manifeste jusque dans le titre, où ce n'est pas le métier, ni la ferme, ni la mort, ni le fils qui apparaissent et se désignent, mais le *paysage*, qui contient tout cela à la fois.

Sans en faire une sociologie, il s'agit là d'un trait important du cinéma d'Andrien ; puisant dans le naturalisme tout en le transcendant, celui-ci pourrait se

définir comme un cinéma d'*imprégnation*. Démarche qui consiste notamment pour Andrien à vivre dans les lieux où il souhaite tourner pour écrire le scénario. Pour l'élaboration du *Grand Paysage*, il a ainsi habité trois années à Aubin-Neufchâteau, renouant là avec les racines de son enfance et ses nombreux séjours dans la ferme de ses grands-parents (à Mortroux, près d'Aubel), mais aussi avec les débats sur « l'évolution de la peinture, sur le figuratif, le non-figuratif, le réalisme, l'abstrait, etc », qu'il partageait déjà avec son père : « C'est par mon père que j'ai appris les choses de l'image, c'est lui qui m'a fait connaître le monde paysan et sa culture qu'il respectait beaucoup⁶. » Ce père issu d'une famille d'agriculteurs, le seul à ne pas avoir repris de ferme...

De ces influences multiples et parfois contradictoires vient sûrement que la question de l'identité, essentielle dans le cinéma d'Andrien, n'est jamais traitée sur le mode de l'affirmation mais bien plutôt du questionnement. Même s'il fut en 1983 l'un des signataires du « Manifeste pour la culture wallonne » (avec Julos Beaucarne, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Louvet, Jacques Dubois, Michel Quévit, José Fontaine, entre autres), le cinéaste refusera toujours le rôle revendicateur de porte-drapeau régionaliste que l'on voudra, parfois avec acharnement, lui faire porter. Pour lui, ce phénomène d'appartenance, cette importance de l'imprégnation, dépasse ce cadre et traite avant tout de cinéma : un cinéma que, dans la foulée de Jeanne Favret Saada, Andrien aime qualifier de « topique » – intimement lié donc à un *topos*, à un lieu, mais qui permet aussi de définir mieux la porosité entre documentaire et fiction revendiquée ici : « Cela vient d'une prise de position de cette ethnographe par rapport à l'anthropologie classique et à la pensée post-structurale dans – je la cite – “leur commun idéal de totale a-topie du sujet théoricien”. Plutôt que de dire cinéma d'auteur et cinéma commercial, je préfère topique et a-topique. Le cinéma a-topique est un cinéma qui fonctionne pour lui-même, c'est la fiction pour la fiction, (un) cinéma commercial dont le but est de faire de l'argent et le réel n'est là que pour légitimer la fiction. Tandis que le cinéma topique procède d'un lien, d'une prise avec le réel et permet dès lors un retour du réel dans son dispositif narratif. »

Tenant à distinguer par ailleurs le réel de la réalité (le réel étant la totalité de l'existant, alors que la réalité est une perception du réel, une appréhension forcément subjective, fragmentaire et non exhaustive...), Andrien voit dans ce « cinéma topique » la possibilité de ménager au réel des voies ou parfois des voix, au sens propre, qui lui permettent de faire retour dans la fiction. « Le cinéma topique, c'est un dispositif cinématographique qui permet à ce qu'on n'a pas perçu du réel, à ce qu'on n'a pas mis en scène, de s'imposer dans la fiction. C'est par exemple [une] phrase dont je n'ai pas saisi l'importance au moment du tournage⁷. C'est un retour du réel dans la fiction. Kurosawa, c'est du cinéma topique, Ozu aussi, Kiarostami, Cassavetes, Resnais, car ils ont un positionnement par rapport au réel qui permet à la vie de s'introduire dans leurs films⁸. » On se permettra d'ajouter Godard en

clin d’œil, pour ce goût du paradoxe lorsqu’il disait, il y a longtemps déjà, qu’un film de fiction... se devait toujours d’être en même temps le documentaire de son propre tournage.



Le Grand Paysage annonce donc par bribes *Mémoires*, le contient en germe, lui tend la perche d’un prolongement, d’un approfondissement, d’un retour sur images. Sur sa problématique particulière on sent bien que s’en greffe une autre, par moments clairement énoncée dans les plans de reportage sur les manifestations dans les Fourons, qu’Andrien inclut délibérément dans le montage du *Grand Paysage*. Le monteur Albert Jurgenson, qui fut d’ailleurs à plusieurs reprises celui d’Alain Resnais, mais aussi de Carné ou Reichenbach (ou encore de *La Grande Vadrouille* d’Oury!) insistera d’ailleurs sur le pari excitant qu’a représenté la gageure de monter *Mémoires*, film jouant de redoublements dans l’espace (des points de vue différents coexistent, qui correspondent à des prises simultanées) mais aussi dans le temps, puisque le film se déroule en deux époques, dualité accentuée encore par la beauté granuleuse et contrastée du noir et blanc, complété ici par la couleur. « Tout écart par rapport au scénario (sic) eût été impensable », affirmait Jurgenson, « puisque celui-ci appartient à l’Histoire, que c’est la réalité qu’il fallait mettre en scène. Les images filmées sur le terrain des manifestations [elles sont signées Michel Baudour pour le noir et blanc et Manu Bonmariage pour la partie couleur, ndla] étaient d’une qualité exceptionnelle, antitélévisuelles, développant d’emblée une esthétique d’auteur⁹ », ce qui rendait le montage d’autant plus stimulant et gratifiant. Un dernier processus de montage, le plus riche peut-être, ne s’en fera pas moins en différé : c’est celui, il faut encore y insister, qui s’opère dans la tête du spectateur, au départ de trois films éloignés et profondément interdépendants...

Au cas, éventuel, où la Belgique, comme le suggère Brel dans *Franz*, ne serait jamais qu’un « terrain vague où des minorités se disputent au nom de deux cultures qui n’existent pas », tout l’enjeu de *Mémoires* sera donc de reprendre en la précisant une problématique déjà présente dans *Le Grand Paysage*, sans la réduire à un problème politique et linguistique local – ce qu’elle est pourtant, bien entendu, aussi – mais pour l’élever à une réflexion, à valeur plus universelle, sur la reconnaissance d’identité des minorités, la confrontation entre l’arbitraire et le légitime, entre abus de force physique et résistance morale, sur fond de résurgence flagrante du fascisme : « Rats wallons, faites vos paquets¹⁰ », le slogan scandé par les manifestants flamingants dans *Mémoires*, fait quand même froid dans le dos et grincer les mâchoires, sans qu’il soit outre mesure besoin de rappeler la façon dont les nazis ont assimilé les Juifs à des rats à la veille de la Seconde Guerre mondiale, en vue de mieux les déshumaniser et de tenter de légitimer leur extermination¹¹.

À rebours du *Grand Paysage* (où la fiction s'imprégnait de réel), ce réel impossible à avaler, saturé de mots et d'actes inacceptables, se voit dans le documentaire *Mémoires* tempéré mais aussi enrichi par des *effets de fiction* et de distanciation de divers ordres : l'alternance de la couleur et du noir et blanc, la familiarité d'Andrien avec son thème, avec ces lieux qu'il connaît comme sa poche et où il plante sa caméra de façon inspirée ; ou encore cette régularité des manifestations qui, réglées comme papier à musique et obéissant toujours peu ou prou à une forme de cérémonial – tout cela concourt à prémâcher quelque peu (mais, pas dupe, Andrien tient bon la barre) l'impression vague de mise en scène. Là s'établit aussi qu'il importe finalement assez peu qu'Andrien fasse de la fiction ou du documentaire : *Mémoires* est avant toute chose un film politique, un film qui entend concilier, avec prudence mais avec fermeté, esthétique et politique ; quelque part, comme y insistait déjà Jean-Marie Klinkenberg en 1985, « entre le réel – cette chose partagée par la collectivité – et l'effet intérieur qu'il suscite [...], entre le documentaire et l'imaginaire¹² » ; il n'alla pas sans causer quelques remous, de part et d'autre de la frontière linguistique. Mais aucun qui puisse toucher, même rétrospectivement, au caractère d'urgence et de bien-fondé du film, demeuré intact.

•

Épilogue : à l'horizon, c'est-à-dire entre *Le Grand Paysage* et *Il a plu sur le grand paysage...*, et par-delà *Mémoires*, le naufrage de l'agriculture s'est poursuivi. Le nombre de ses serviteurs s'est vu, en un siècle, sous nos contrées, diviser par cinquante environ. Cela laisse pantois. Et pourtant – certains l'oublieraient presque, faut-il qu'elle leur soit lointaine – la terre vit encore, nourrit encore, des hommes vivent d'elle. Les questions politiques et linguistiques se sont déplacées, les slogans se sont arrondis et drainent un électorat en apparence propre sur lui (pas mal d'idées restent toutefois les mêmes) ; la terre, elle, semble n'avoir pas bougé, pas davantage hélas que ne paraît évoluer la situation de crise traversée par le milieu agricole. Sur le cinéma d'Andrien





aussi, du temps a passé. Cet intervalle de trente ans fait apparaître comme plus liées encore réflexions sur la forme (l'écriture filmique) et le contenu (la problématique agricole, les thèmes du *Grand Paysage*...). Pour le cinéaste, il ne fait pas de doute que les deux aspects sont liés et le recul permet de saisir une évolution. Ainsi, il semble qu'à une approche essentiellement de l'ordre de la sensation (subjective) dans le premier film ait succédé l'approche plus intellectuelle (objective), plus focalisée sur la parole, d'*Il a plu*... Cette question, selon Andrien, « ouvre sur la représentation (le langage filmique utilisé) de l'évolution des exploitations agricoles (autarcie, industrialisation...) en rapport avec la transmission (que peut encore transmettre un père en situation de crise à son fils ?) ». Elle ouvre aussi sur la position du filmeur : dans *Le Grand Paysage* c'est le filmeur qui prend la parole, qui raconte ; dans *Il a plu sur le grand paysage*, il donne la parole. La réflexion sur le *positionnement* du filmeur / narrateur dans les deux films (statut et fonction) apparaît donc comme « une piste très intéressante à travailler, en ce qu'il détermine la nature même de l'identification du spectateur au film¹³ ».

Il semble bien sûr que les affirmations sur cette double question puissent être nuancées : à l'évidence, préparant, concevant, interviewant, relançant ou coupant, montant et mettant en discours, c'est bel et bien le *cinéaste* qui continue à parler et à s'exprimer à travers son film, au moins jusqu'à un certain point, par-delà même la parole recueillie ou les propos échangés, parfois inattendus, avec les différents protagonistes. *A contrario*, le réalisateur du *Grand Paysage* – film de fiction où l'on s'attend à lire davantage ses intentions – s'efface derrière un narrateur interne, dont la voix *off*, qui accompagne tout le film au fil de deux longues lettres, lui donne du même coup sa colonne vertébrale ; par ailleurs, Andrien ira jusqu'à reprendre mot pour mot certains propos échangés en réunion syndicale, pour les faire rejouer à des acteurs... Autrement dit : *qui dit quoi* est une question trop complexe pour être réduite à la frontière, infiniment poreuse, entre fiction et documentaire. Probablement n'y a-t-il pas là de

positionnement stable à trouver, mais à l'évidence d'incessants rebonds. Plus fondamentalement, la question « Que peut-on faire pour sauver l'agriculture à taille humaine ? » que lui posait récemment une étudiante (et qui est en fait la question posée par le film *Il a plu sur le grand paysage*) interpelle le cinéaste, et nous ramène aussi de façon incontournable à celle de *Mémoires*: « Il y a dans cette incapacité de répondre pratiquement à cette question, dit Andrien, quelque chose d'essentiel qui nous relie à ces agriculteurs et qui touche au fonctionnement même de nos démocraties, à la reprise en main par le citoyen de l'élargissement de la démocratie¹⁴. » Car ce que nous montrait Andrien à Aubel, au propre comme au figuré, ce sont des clôtures qui sautent comme des digues se rompent. À certains égards, les Fourons ont pu apparaître comme un caillou (un porc-épic !) dans la chaussure du *Grand Paysage*, une pièce rapportée ou un greffon, justement parce qu'il est question dans ce problème territorial et culturel, linguistique, d'une confrontation à l'étrangeté (étrangeté de la situation, étrangeté de se sentir chez soi étranger), de l'acceptation en soi du corps étranger ; même s'il se justifie dans le contexte, il sera à poursuivre par la suite, à reprendre, à repriser (les mémoires sont toutes à repriser). En amont et en surplomb, dans *Le Grand Paysage* ; en attente et à l'écoute dans *Il a plu...* ; et dans *Mémoires*, débordé en quelque sorte par l'histoire et les événements, le filmeur ne pouvait alors que tenir sur ses positions : poser un geste, faire de sa présence un acte. La trilogie, la triangulation même, est donc décidément cohérente : il y est bel et bien question aussi de démocratie, il n'y a pas de sens à dissocier évolution de culture et d'agriculture, ni à dissocier les trois forces du cinéma : raconter et montrer ; écouter ; intervenir (ou être là, ce qui en est une déclinaison). Question de démocratie sociale et économique, laissée en friche depuis lors et qu'a fini par recouvrir une conception plus lisse, plus consensuelle : la démocratie politique dont tout le monde feint, finalement, d'ignorer la place qu'elle ménage en sous-main à une forme de dictature économique (ou à la doxa consumériste), qui tente d'évacuer toute autre idéologie. Or la question de l'usage que nous faisons de notre propre agriculture, avant d'être politique, est aussi idéologique.

Et cela, un symptôme le montre : c'est l'alternance de l'espoir et du désespoir dans *Le Grand Paysage*, consigne qui d'ailleurs imprégnait la direction d'acteur, même de Jerzy Radziwilowicz, aux dires d'Andrien. Y croire ou pas. Comme si cette indécision, ce mouvement de balancier n'avaient pas cessé depuis lors ; mais



le langage technocratique (celui de l'économie triomphante et forclosée, ou celui du fonctionnariat de l'Europe), corollaire de l'illusion qu'un strict semblant de démocratie politique puisse incarner la panacée, a fini par imposer que croire ou ne pas croire était moins important que *comprendre*¹⁵. Peut-être ne se sent-on plus « autorisé » à rejeter le système car on croit, souvent à tort, qu'il est devenu impossible à comprendre; qu'il nous dépasse. C'est précisément cette ruse qui protège le système, imposant l'idée trompeuse que nos temps ne sont plus à l'optimisme ou au pessimisme voire au défaitisme, mais au *réalisme* (discours dominant, martelé), au pragmatisme. Comprendre serait alors « comprendre qu'il n'y a qu'à s'incliner », accepter – alors que dans la dialectique, et notamment chez les existentialistes, la compréhension était le levier de l'action, d'une réaction. On semble avoir privé des parties de plus en plus importantes des « masses populaires » (laborieuses le plus souvent: ouvriers en usine, ouvriers agricoles, mais même des cadres, des responsables, des gestionnaires ruraux... et les chômeurs, ça va de soi) de leur droit d'espérer ou de désespérer, de leur volonté d'entreprendre, les convainquant qu'il n'y avait plus rien ne serait-ce qu'à *reprendre* (de ce que leur avaient légué, par exemple, leurs parents) car, le monde ayant changé, il n'y aurait plus rien à *y comprendre*. Ce n'est pas un carrefour bouché mais une voie unique et prétendument sans issue.

Forcer à croire ou à ne pas croire: comme si l'on confisquait un espoir mais, aussi, jusqu'à un désespoir. Ou, dit autrement, et c'est alors tout le propos du *Grand Paysage* aussi bien que de *Mémoires*: comment résister dignement malgré l'apparente impossibilité de comprendre. Forcer une issue malgré tout. Ces considérations peuvent passer pour une laborieuse digression, mais il est possible aussi que cet enjeu, essentiel à travers les trois films, n'apparaisse qu'avec le recul et à la condition impérative de ne pas, justement, les séparer.



Finalement, on peut se demander si, coupé de son contexte, de ses tenants et aboutissants, séparé de la fiction (*Le Grand Paysage*) qu'il déplace et prolonge, détaché du documentaire (*Il a plu sur le grand paysage*) qui vient le reprendre et l'éclairer trente ans après, *Mémoires*, moyen métrage à mi-chemin, aurait suffisamment d'autonomie, de force de vie pour tenir seul et se laisser déchiffrer, avec le recul de l'histoire, comme une œuvre autosuffisante et close sur elle-même. Fausse question sûrement, ou formulation réductrice. Car ce qui fait la richesse et la complexité des trois films tient précisément à la façon dont ils dialoguent à distance, peuvent se lire indépendamment les uns des autres mais s'enrichissent mutuellement, s'entrelacent dans un maillage étroit qui élargit le cadre, l'approche, l'appréhension, la *compréhension*. De là, la volonté chez Andrien de maintenir un film « non bouclé » (une *œuvre ouverte*, dirait Umberto Eco), de se prémunir contre les structures colmatées du *blockbusting* classique et contre le danger de tourner en rond. Au bel engin

explosif bien lisse et fier de sa propre mécanique (« J'ai la matière pour un thriller », lui avait dit Jurgenson au moment de monter *Mémoires* comme une bombe potentielle), au scénario prévisible qui tend vers son but, Jean-Jacques Andrien préfère le feuilletage par strates, la répartition sur des axes parallèles, le prolongement indécis vers un devenir qui demeure à envisager. Et c'est là un des aspects les plus remarquables de sa façon de travailler¹⁶. Au temps médiatique devenu frénétique et infréquentable, au mode journalistique qui ne cesse de se compromettre et de s'abaisser ou, trop souvent, de tout simplifier, Andrien nous invite à préférer ce qui reste la qualité propre de l'écriture cinématographique; une écriture pratiquée ici dans la lenteur et la discrétion, presque dans l'ombre. Mais, nous obligeant à une certaine accommodation, elle se permet d'éclairer les événements sous un jour et une sensibilité nouveaux et pour tout dire irremplaçables; et plutôt que de prémâcher le sens sous les effets d'un montage convenu, elle nous invite à en percevoir les échos à travers une ampleur de temps (extrêmement étiré) et d'espace (infiniment proche) à laquelle, nous l'avions presque oublié, seul le cinéma peut pleinement nous éveiller.

1. Loi du 8 novembre 1962 sur la frontière linguistique, entrée en vigueur le 1er septembre 1963.

2. Et si les paysans filmés par Depardon semblaient bien isolés – ce qui ne fait qu'ajouter un peu au mythe et au romantisme, probablement –, ceux d'Andrien sont au contraire pris dans d'évidents maillages : familiaux, syndicaux, régionaux, européens même, et c'est bien là que résident leurs enjeux actuels. Enfin, franc mais pudique, le montage d'Andrien garde, en cours d'interview, à cœur de ne pas laisser ses protagonistes dans le pétrin ou le désarroi. Ceci ne vaut pas que pour l'anecdote ; Jean-Jacques Andrien est un cinéaste du « retour sur », ou plus exactement des allers-retours : dans le temps, dans l'espace, mais aussi entre ses films eux-mêmes. Jamais il ne laisse ses sujets en plan, et il faut entendre par sujets aussi bien ses idées que ses personnages.

3. Certes, le thème central n'est pas nouveau : *Les Inconnus de la terre* de Mario Ruspoli (1961) évoque déjà la nécessité d'un regroupement des forces paysannes pour faire exister les revendications des agriculteurs à l'échelle européenne...

4. Article paru en 1981 dans *Le Monde*, signé José Fontaine.

5. Extrait. Article de Stuart Byron dans *The Village Voice*, New York, 1981.

6. Propos recueillis par Christophe Dechêne en août 2007 et mis en ligne sur le site internet « Best of Verviers ».

7. Andrien, ici à propos du récent *Il a plu...* Les propos sur le cinéma « topique » ont été revus et reprécisés ici par lui, à sa demande, lors de l'écriture du présent texte.

8. Entretien avec Fernand Denis, *La Libre Belgique*, 9 septembre 2012.

9. Dossier du film réalisé avec les éditions Yellow Now, 1984. Notons au passage, comme si les intitulés et la configuration des œuvres n'étaient pas déjà assez compliqués comme cela, que *Il a plu sur le grand paysage* est aussi le titre de l'album photographique (en collaboration avec la photographe Véronique Massinger – préface de Conrad Detrez) paru aux éditions Vie ouvrière, 1982 !

10. Ou « pliez bagage », « déguerpissez »... En version originale : « Waalse ratten, rol uw matten ! »

11. À cet égard, on pensera aussi à l'éclairant exemple livré par Art Spiegelman dans sa bande dessinée *Maus*, à propos de ces questions. On soulignera en outre qu'elles ont sûrement ému le jury du Festival international du film de Mannheim, qui récompensa le film en 1984 pour « ses images authentiques, une direction de la caméra saisissante, un commentaire économe et un montage dynamique, [qui] font de *Mémoires* un film majeur par sa forme ».

12. « Le dossier et la parabole réconciliés », in *La Revue nouvelle*, février 1985.

13. Échange de courrier entre Jean-Jacques Andrien et l'auteur, 23 décembre 2012.

14. *Idem*.

15. Tout en rendant la compréhension de plus en plus réservée, délicate, impraticable, de moins en moins démocratique en somme.

16. Et ce n'est pas un hasard si ce cinéaste trop rare, et dont l'œuvre reste trop peu visible, confinée sur des supports délébiles, envisage de sortir la trilogie sous un seul coffret : un même élan, un même propos, comme s'ils ne faisaient qu'un.



REGARDS SUR LE RÉEL

20 documentaires du 20^e siècle

Sous la direction de
Francis Dujardin

Textes de
Jacqueline Aubenas Emmanuel d'Autreppe
Jean Breschand Marc-Emmanuel Mélon
Serge Meurant Jean-Luc Outers

Yellow Now / Côté cinéma
Cinématique de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Cette monographie est issue de l'ouvrage "Regards sur le réel : 20 documentaires du 20^{ème} siècle" paru chez Yellow Now (ISBN 978-2-87340-336-2) et initié par la Cinématique de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Étrange pays, étonnant cinéma ...

D'Henri Storck (1929) jusqu'aux années 2000, l'ouvrage met en exergue 20 films, 20 classiques du cinéma documentaire belge francophone, parmi les plus remarquables du 20^{ème} siècle.

20 films, une sélection opérée parmi 1200 œuvres et quelque 200 documentaristes.

Focus sur les événements marquants de ce pays, mais aussi exploration de quelques grandes problématiques de ce monde, ces 20 classiques sont loin d'être des œuvres

figées en ce qu'ils participent à la recherche et à l'innovation de l'art documentaire. Le titre l'indique, multiples sont les regards sur le réel, ce champ à la fois proche et sans limites, tant il peut être montré, démonté, fictionnalisé, transfiguré ... Comme tout acte de création, comme tout documentaire de création. Un ouvrage inédit qui, par ses qualités de recherche et d'analyse, présente, par conséquent, les fondamentaux de l'école belge du documentaire.

Plus d'infos sur l'ouvrage : cinematheque@cfwb.be

CINEMATHEQUE
de la Fédération Wallonie-Bruxelles

ÉDITIONS YELLOW NOW

