
Cinéma

«Mémoires» ou les Fourons sur le vif

Sur le vif et dans l'impondérable mouvance d'une conscience collective: telle est la double approche de *Mémoires*, ce beau film de Jean-Jacques Andrien qui, captant un petit morceau de vérité sur un moment historique mineur, réussit à nous faire entrer en réflexion, voire en connivence.

Connivence voulue. Film subjectif. Andrien, qui vécut de 1977 à 1980 dans les Fourons, fut témoin des affrontements jalonnant l'histoire de la région; cinéaste (*Le fils d'Amr est mort*, *Le grand paysage d'Alexis Droeven*, longs métrages de fiction), il décida de capter images et sons.

A partir de cette décision, tout commence. Il choisit la pellicule tournée un dimanche de 1979 et décide d'en faire un film. Cinéma-vérité, certes, puisque les protagonistes du jour ne sont autres que la population fouronnaise, les groupes du TAK et autres extrémistes flamands venus en «promenade», et les gendarmes appelés pour assurer l'ordre. Mais on sait depuis longtemps — pensons à la célèbre école du *Kinoglaz* (ciné-œil) dans le cinéma russe des années vingt et aux films de montage qui s'ensuivirent — que l'«objectif» d'une caméra, si mal nommé, capte le réel en fonction de la volonté et des choix d'un homme. Andrien a choisi. Oui, il rend compte d'une réalité: volonté de provocation frôlant la haine chez les marcheurs des groupuscules, attitude pour le moins ambiguë de la gendarmerie (flamande) qui s'emploie à maintenir l'ordre en se trompant volontiers de cible, réactions d'une population qui, dans l'improvisation et la confusion, s'émeut, s'agite, riposte tandis que montent, s'affirment et se manifestent des sentiments de solidarité et de colère. Mais cette réalité, Andrien l'intensifie, en révèle ou stimule le sens et la portée. Par la manière dont il plante la caméra et capte les sons: voyez le défilé des cavaliers de gendarmerie progressant comme une force maléfique, les multiples plans de visages durs avançant en cortège au rythme sec des «*Waalse ratten, rol uw matten*» (Rats wallons, faites vos paquets), ou de la jeune fouronnaise se débattant entre les mains des gendarmes qui l'embar-

quent, entendez cris et bruits tantôt martelés, tantôt épars selon les camps... Par la façon dont ensuite il dirige le montage des images et du son, donnant ainsi à l'événement une dimension quasi épique, avec ce que cela comporte pour le spectateur de plaisir esthétique et d'appel aux sentiments¹.

Voici, le temps d'une journée — c'était très exactement le 20 mai 1979 — et le temps d'un film, notre porc-épic national prenant dimension de légende.

Et pourtant nous allons entrer, au fil de nombreuses séquences tournées ultérieurement (en couleurs cette fois) et qui sont la respiration et la décantation du film, dans ce qui apparaît comme la vérité toute simple de cette poignée d'habitants pas contents du tout de la situation d'«enclavés» qui leur est faite depuis 1963. Dans ce lieu sans éclat et doucement vert où le cinéaste débusque et révèle d'inattendues beautés, de prairie en bistrot ou de garage en cuisine de ferme, quelques personnes vont parler, interrogées par José Fontaine ou Andrien (conjointement responsables de l'enquête). Des responsables — tel bourgmestre, tel animateur de l'Action fouronnaise où José Happart commençait à peine à prendre la vedette —, mais aussi des «mémoires» d'une population, tout-venant et bon enfant, qui ressent une blessure et la nomme à sa façon. Ainsi

1. A la caméra Michel Baudour et Manu Bonmarriage, à la prise de son Jean-Jacques Andrien, chef monteur Albert Jurgenson. Ce film n'a été commandité ni sollicité par personne, il faut le préciser. En cours de production, il a cependant reçu des aides techniques et financières (Communauté française, RTBF, ...). Notons que le film dure 55 minutes, ce qui compromet sérieusement sa sortie en salle, mais qu'il «tournera» sûrement dans de nombreux milieux.

Mme H., qui se souvient à peine de son âge, et guère des dates. Mais du jour où l'on détacha les Fourons de la province de Liège? «Oui hein, naturellement, on était fâché! aïe, aïe, aïe!... Mon Dieu, quelle margaille alors. Comment é-sti possib que les ministres nous mettent au Limbourg! qu'on disait, comment é-sti possib!» Ainsi par petites touches — avec un unanime accent wallon qui se pose involontairement comme une fiche d'identité — affleure un vague mais profond sentiment d'appartenance, une conscience d'être jeté «hors de chez soi», d'être devenu objet manipulé dans un rapport de forces dont les subtilités échappent.

S'il est une leçon à tirer de ce film, elle n'est évidemment pas politique. Ses brefs commentaires qui mettent l'événement en situation sont en effet loin d'analyser le problème, bien que, dans leur extrême raccourci, ils ne soient pas faux. La question fouronnaise, géographiquement minime et dont l'effet perturbateur sur notre échiquier national ne laisse pas de surprendre, a de complexes racines historiques et politiques dont le film ne fait pas état. Mais pourquoi vouloir tirer des leçons? Disons plutôt que le film est porteur de sens, et que celui-ci me semble dépasser nos petites frontières, provinciales, linguistiques ou autres. Ainsi m'apparaît soudain, m'est dit ou redit avec l'apparence d'une évidence, que les dimensions ou la gravité d'un affrontement ne sont pas fonction de l'importance numérique des acteurs, ni même du poids réel de l'enjeu (pesé sur quelle improbable balance?). Comptent au premier chef le vécu sur le terrain (fût-il circonscrit à cinquante kilomètres carrés) et les sentiments d'une population serrant contre

soi ce qu'elle considère comme son bien, plaçant sa dignité où bon lui semble — et où elle le peut.

Epique, le porc-épic? La question s'ouvre quand on a vu *Mémoires*. Elle ne me fait pas rire.

Andrée Gérard.

Jean-Marie Klinkenberg

A propos de *Mémoires* de Jean-Jacques Andrien

Le dossier et la parabole réconciliés

Avec *Mémoires*, Jean-Jacques Andrien a signé un film scandaleux. Dans quelle Australie lointaine devra-t-il envoyer les personnages de son prochain récit pour faire oublier son indécente incartade ?

Scandale. Est-ce parce que le film, où l'on voit agir un jeune agriculteur du nom de José, sort au moment où Happart est devenu député européen ? Est-ce parce que, racontant une manifestation flamingante dans les Fourons, le cinéaste le fait du point de vue qui est le sien, celui d'un Wallon, originaire du plateau herbager ?

Non. Scandaleux, le film l'est avant tout parce qu'il viole une loi non écrite en vigueur dans la partie francophone du Royaume de Belgique. Cette loi, c'est celle qui veut que l'on tienne rigoureusement séparés les domaines artistique et politique, tant dans le contenu des œuvres que dans le discours qui les appréhende.

Cette tradition remonte à un passé déjà lointain. Aux années vingt, pour être plus précis. Pour le comprendre, un bref retour à un passé plus ancien est nécessaire. On sait qu'au siècle dernier, la bourgeoisie était francophone de part et d'autre de la frontière des parlers populaires. Ce sont donc des Flamands francophones, autant que des Wallons et des Bruxellois, qui ont élaboré une « culture belge », fondée sur une série d'images idéologiques (comme celle d'une civilisation nordique, mystique et brumeuse). Mais les bouleversements sociaux et nationaux aboutirent, au début de ce siècle, à la reconnaissance d'une communauté flamande. C'en était dès lors fini de la synthèse belge et, de plus en plus, les créateurs de Flandre allaient inscrire leur production à l'actif de la culture néerlandaise. Il restait donc aux francophones, restés seuls, à se redéfinir. Et, vivant dans l'orbite de la culture la plus centralisée qui soit au monde, ils l'ont fait par rapport à Paris. Ils se coupèrent définitivement de leurs assises objectives : de leurs sources d'inspiration possibles autant que de leur public naturel. Ils se condamnèrent à vivre dans l'illusion consistant à tendre directement à l'universel à travers une esthétique apatride, alors que l'histoire des arts nous montre quotidiennement l'importance du relais que constitue le ici-maintenant :

c'est en peignant le *Deux de mai* ou *Guernica* que Goya et Picasso parlent le mieux à l'univers; c'est en parlant à l'Irlande du début du siècle que Joyce se donne à lire à nous, et c'est en filmant la vie d'un pays sous régime militaire et le drame kurde *Yol* que Guney nous montre que l'oppression est aussi en nous.

D'où chez les artistes belges une traditionnelle coupure avec la réalité. Perdus dans les nuées, ils ont fini par ne plus parler à personne (et là réside peut-être la désaffection du public belge pour la littérature qui se fait chez lui). D'où cette « déhistoire » — pour reprendre le néologisme de M. Quaghebeur — qui pèse sur nos consciences, ce refus de traiter sérieusement, dans le jeu de l'art, de ce qui nous détermine. Et il est à craindre que la récente notion de « Communauté française de Belgique » ne contribue pas particulièrement à transformer cette absence en positivité. Elle continue à nous définir par soustraction (c'est la Belgique moins la Flandre) et, prétendant faire vivre indistinctement ensemble des communautés dont les problèmes sont distincts, substitue aux slogans belgeois un « Bruxellois, wallons ne sont que des prénoms, communautois est notre nom de famille ».

Cesser de refouler le réel

Mais les choses changent, depuis une bonne dizaine d'années. Des poètes, des chanteurs, des peintres, des romanciers, ne craignent plus d'articuler leurs pratiques à la réalité. Des sujets jusque là tabous (la colonisation, la question royale, l'assassinat de Julien Lahaut) cessent d'être refoulés des mémoires. Cette démarche a, d'emblée, été celle de Jean-Jacques Andrien. Dans *Le grand paysage d'Alexis Droeven* (1981), il peignait le drame de la paysannerie dans un monde qui a cessé d'être autarcique. Il le faisait en situant ses personnages dans le calme du pays d'Aubel, mais en les confrontant aussi à des bouleversements politiques et économiques qui les dépassaient. D'où un effet d'universalité qui peut s'exprimer en une question : comment vivre aujourd'hui avec les valeurs élaborées par les générations précédentes, alors que le monde change radicalement? Mais dans le cas précis de *Mémoires*, l'articulation entre art et politique est immédiate, et insupportable. Nous sommes au cœur du présent. Et le propos est immédiatement politique. Le cinéaste nous montre

ce que l'on cache : que la violence politique est présente aussi chez nous, où existent aussi des germes de Chili et de Pologne. Il nous donne un avertissement de même nature que celui des tortionnaires grecs de naguère, qui disaient : « Il y a partout en Europe des jeunes colonels inconnus comme nous l'étions avant 1967 ». Et le scandale de cette violence ne peut pas être plus grand que quand elle frappe dans une nature doucement brumeuse, dont le cinéaste sait excellemment restituer la vie intérieure tendue et feutrée à la fois.

Voilà pourquoi le film de Andrien est scandaleux. Il dit que le réel peut cesser d'être refoulé; que l'on peut cesser de nier sa pesée sur nos actes et nos pensées, que l'art peut sortir du cercle de l'art pour l'art.

Mais la parade était là, et tient tout entière dans le curieux accueil que le film a reçu. A de rares exceptions près, ce film qui est de pur cinéma (à plus d'un moment, il donne même l'impression de la fiction) n'a pas été recensé en cette qualité. Ce sont le plus souvent des journalistes politiques (« Vous, les artistes, repos! ») qui en ont traité, dans les pages politiques de leurs organes, et dans un contexte politique (on y glisse aussi bien des considérations sur Ernest Glinne que sur la gendarmerie flamande)¹. Plus discrètes, mais aussi significatives, ont été certaines réactions de militants wallons, jugeant ce film « trop artiste » et dès lors en-dessous de cette réalité qu'il leur importait de dénoncer.

Dans un cas comme dans l'autre, l'effet est le même : il faut maintenir la rassurante césure entre l'art et le réel (ce que suggèrent bien ces phrases de critiques parlant des « prétentions artistiques » du film d'Andrien). De façon à ce que *Mémoires* ne soit qu'un « documentaire ». De façon à ce que tout art reste un bibelot inutile. De façon que le public n'en ait qu'une perception banalisée : celle que les feuilletonistes veulent bien lui donner. C'est à cette imagerie que les Fourons doivent de n'être, pour nombre de nos concitoyens, qu'un vaudeville clochemerlesque ou un porc-épic dans un jardin extraordinaire. C'est grâce à elle que Pégard risque de n'être plus,

1. *Le grand paysage d'Alexis Droeven* — où apparaissent certaines des séquences qui constitueront *Mémoires* — avait déjà entraîné des réactions de ce genre : une question parlementaire avait été adressée au Ministre de la culture française, où l'intervenant s'inquiétait de ce que la Communauté ait accordé un subside à un film montrant une Flandre en proie au national-chauvinisme...

pour nos mémoires de demain, qu'une tribune où deux ministres se sont un jour contredits, et Mammouth le nom d'un mammifère de la préhistoire...².

Un film au-delà de la politique

Cette coupure entre art et société — hypothèque qui pèse lourdement sur la prise de conscience du francophone belge — n'est pas un fait obligatoire ni universel. Pensons à l'Italie des Taviani, de Pasolini et de Bertolucci, à la France de Godart et de Resnais, à l'Allemagne de tant d'écrivains et de cinéastes. Si nous regardons plus près de chez nous, nous constatons que la Flandre, qui s'est créé une mémoire collective redoutablement active, vit moins que nous cette coupure schyzophrène. Il est significatif d'observer que les deux premiers titres d'une collection visant à faire connaître au public francophone la production romanesque flamande ne refusent pas d'intégrer à leur projet — en les transcendant remarquablement — des faits abolis par l'amnésie de l'artiste wallon ou bruxellois, comme la question royale ou la colonisation³. A quelques exceptions près, la cinquantaine de contes et de romans « coloniaux » francophones publiés dans les années trente ne sont que souvenirs de broussards, épopées de conquistadores, notes de voyageurs, reprises de légendes nègres, resucées

2. Notons en passant que l'apparition du film a notablement ravivé quelques représentations historiques falsifiées sur quoi nous vivons. Au rang de celles-ci : l'image de l'« échange » entre Mouscron-Comines et les communes de la Voer, et celle d'un largage par le PSB de cette région votant traditionnellement PSC. Rappelons que la loi de 1962 visait à fixer définitivement la frontière linguistique, notamment sur la base de l'appartenance dialectale, cela supposait logiquement le rattachement de zones romanes (ce qu'était Mouscron) à la Wallonie. Nombre de cas n'ont suscité aucun problème (comme le rattachement de Landen — naguère partie de la province de Liège — à la Flandre). L'opposition des habitants de la région trilingue des Fourons (patois limbourgeois, néerlandais, français) à l'application de cette logique géographique a surpris un certain nombre d'hommes politiques, socialistes y compris. Ceci entraîna une modification des attitudes : suivant en cela la majorité de leurs collègues wallons, la plupart des parlementaires socialistes s'opposèrent au transfert des Fourons vers le Limbourg lors des votes décisifs de la loi. Sur ceci, voir le *Courrier hebdomadaire* du CRISP du 23.11.1979, « Le problème des Fourons de 1962 à nos jours »; à compléter par le *Courrier hebdomadaire* du 2.12.1983, « Les origines de la querelle fouronnaise ».

3. Walter van den Broeck, *Lettre à Baudouin* et Jef Geeraerts, *Gangrène I. Black Venus*.

d'un éternel Tintin au Congo, productions rarement traversées par une pensée éthique ou politique. Qui se souvient, aujourd'hui, de Herman Grégoire et de José David? Quelle trace a laissé l'amertume de tel « petit blanc », ou la révolte de tel fonctionnaire? Quant à la question royale, c'est en 1975 seulement qu'elle a été portée sur la scène romanesque, avec ce qui est peut-être le meilleur roman de Conrad Detrez : *Les plumes du coq*. Nous sommes donc face à un paradoxe : alors qu'a priori le film d'Andrien devait être insupportable à des yeux flamands — ne montre-t-il pas le grand satan des Fourons? -, sa démarche même a été parfois mieux comprise et admise au Nord qu'au centre du pays, la Wallonie faisant, quant à elle, bon accueil à *Mémoires* mais en n'y distinguant le plus souvent qu'un contenu politique. La majeure partie de la critique flamande a été sensible à la complémentarité des deux faces du film — sa face « dossier » et sa face « parabole » — et lui a sereinement accordé une portée universelle qui lui a été refusée ailleurs ⁴.

Que le film d'Andrien soit politique, rien n'est plus sûr. Mais il va surtout, et immédiatement, au-delà de la politique. Ce qu'il explore, c'est l'espace entre le réel — cette chose partagée par la collectivité — et l'effet intérieur qu'il suscite. Bref, l'espace situé entre le documentaire et l'imaginaire. Et parce que cette exploration se fait par l'image cinématographique, elle porte sur un ensemble de problèmes humains dépassant ceux que l'on nous montre. L'image cinématographique est en effet polysémique : tel gendarme à cheval que nous montre le cinéaste est ce gendarme-là, qui a un état-civil et qui a été filmé le 20 mai 1979; mais c'est aussi un gendarme à cheval tout court, hors d'un lieu et d'un moment; c'est aussi un symbole, valable pour tous les lieux et tous les moments. Sans doute est-ce que le cinéaste voulait dire, lui qui déclarait en mai 1984 à un journaliste de *Visions* : « Ce documentaire explore bien plus qu'il ne montre et avance la réflexion sur le rapport du singulier au global ».

4. Notons que la presse allemande qui a couvert le festival de Mannheim et les jurys de ce festival (jurys qui ont par deux fois couronné *Mémoires*) ont été extrêmement sensibles à cette interaction entre le documentaire et l'imaginaire : « Que là, dans un pays voisin de l'Allemagne — auquel nous faisons à peine attention — sous une apparence idyllique, le racisme viennois éclate, est une information effrayante mais nécessaire. A l'opposé du film cité plus haut, le belge réussit à fondre le commentaire et l'image dans une unité convaincante » (*Rhein-Neckar Zeitung*).

Engagement politique et distance artistique

C'est à la lumière de cette dialectique qu'il faut comprendre « l'engagement » d'un Jean-Jacques Andrien qui, à cet égard, partage celui de quelques jeunes artistes de son pays. Andrien a été plus d'une fois défini comme un « cinéaste de Wallonie ». On pense évidemment au constant retour dans l'œuvre, de thèmes locaux : à son premier court métrage *La pierre qui flotte* — qui se déroule entièrement en Hautes-Fagnes -, à la séquence de l'enterrement dans *Le fils d'Amr est mort*, où l'on aperçoit à travers une brume opaque et bleutée un Vervviers vide et comme abandonné — miroir ou métaphore du village berbère délaissé par ses élites et vidé par l'émigration -, ou encore à tout *Le grand paysage*.

Plus récemment, avec d'autres intellectuels et artistes de Wallonie, Andrien a manifesté sa volonté d'appréhender les problèmes de sa collectivité autrement qu'à travers des poncifs qui sont une manière de les nier⁵. Mais ceci donne-t-il nécessairement des œuvres sèves, à la manière du réalisme socialiste? Ceux qui auront réellement regardé le film ne l'affirmeront certainement pas, tant on y trouve, à côté des émotions brutes et des sentiments puissants, de réserve et de distanciation narquoise : les voix wallonnes qui, à la fin, entonnent un chant de victoire sont bien mal assurées (a fortiori si on les compare avec les voix martiales des envahisseurs musclés), et cette intervention finale d'un monarque qui n'apparaît pas — comme dans les contes de fée — a quelque chose d'absurde ou d'inouï, si l'on y songe bien. Mais cette distance n'est pas démobilisation. Elle donne aux choses et aux gens un poids symbolique.

Pour parler de film publicitaire, visant à placer Happart super-star au rang des sept merveilles de la Wallonie (à côté de Beauraing, Banneux, la cascade de Coö, l'eau de Spa, le plan incliné de Ronquières et Crique-lion!)⁶, ou de récupération politique, il faut nier cette distance. Comme il faudrait soustraire au film nombre de ses images et de ses séquences. Des images manifestant une force d'une autre nature que celle que l'on tire de la

5. Nous pensons évidemment au courant de pensée représenté par le *Manifeste pour la Culture Wallonne*, auquel *La Revue Nouvelle* a consacré un dossier (janvier 1984).

6. Cette savoureuse formule est de Guido Fonteyn.

violence. Cette force du regard chez une fermière simple, droite et âgée. La force de l'espoir qu'elle affirme. La paix fragile de ces intérieurs paysans où rien ne semble avoir bougé depuis cinquante ans, malgré le tumulte de l'histoire. Cette intériorité qui est peut-être l'essentiel de l'art d'Andrien, lui qui sait, comme le peintre Maurice Pirenne, diriger notre regard à travers des embrasures de fenêtres masquées, des portes mi-closes, vers des extérieurs rares où la lumière jaune et chaude nous renvoie à nous-même...

Jean-Marie Klinkenberg.