

Terre, parole et cinéma - ou la profondeur des champs...

« Notre durée n'est pas un instant qui remplace un instant : il n'y aurait alors jamais que du présent, pas de prolongement du passé dans l'actuel, pas d'évolution, pas de durée concrète. La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant (...) En réalité le passé se conserve de lui-même, automatiquement. Tout entier, sans doute, il nous suit à tout instant : ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre, pressant contre la porte de la conscience qui voudrait le laisser dehors. »

Henri Bergson¹.

Par la force des choses, et comme tant d'autres, les agriculteurs du Pays de Herve, dans l'Est de la Belgique, sont devenus des combattants. Presque des résistants. A l'automne 2010, les effets de la crise laitière de l'année précédente, qui a durement frappé les fermes de la région, se font encore sentir et les inquiétudes sont nombreuses. Dans ce contexte profondément déstabilisé, la décision de l'Union européenne de supprimer définitivement en 2015 les quotas laitiers mis en place en 1984, et la volonté de l'Organisation mondiale du commerce (OMC) de libéraliser davantage les marchés, font planer la menace directe de la disparition d'un grand nombre de fermes et d'exploitations. Comment transmettre les terres et les savoirs ? Comment supporter les charges financières et administratives de plus en plus lourdes, les règles de plus en plus contraignantes ? Comment un père peut-il encore transmettre en situation de crise (c'était déjà, en 1981, le sujet du *Grand Paysage d'Alexis Droeven*) ? Comment emprunter aux banques quand ces règles changent sans cesse ? Dans le monde de la déréglementation, de l'ultralibéralisme et de la production de masse, y a-t-il encore une place pour l'agriculture traditionnelle et pour cette culture immémoriale ?... A qui est-il encore offert d'aimer la terre ? L'aimer comme les paysans l'entendent et l'ont toujours entendu, la chérir, la respecter du mieux qui se puisse...

Sobrement, luttant contre une émotion qui finira par devenir palpable, un témoin raconte. La reprise de l'exploitation de son père dans les années septante, puis l'abandon de l'élevage porcin... Dans la région, on pouvait compter sur des vaches et des veaux, des porcs, et puis la volaille, les arbres fruitiers... « Quand cela n'allait pas dans un secteur, on se rattrapait sur un autre. » Mais alors que la diversification garantissait un revenu minimum viable, la mono-spécialisation voulue par l'industrie agroalimentaire a malmené tout l'équilibre de cette économie locale, adaptée aux réalités du terrain. Du coup, ici comme partout, de plus en plus de vaches (grandir pour ne pas disparaître, courir parfois sous peine de tomber !), de moins en moins de porcs, presque plus le moindre arbre fruitier. L'homme vieillit. Son fils ? Pas très motivé pour reprendre la ferme. Il le comprend et on le comprend. Lui tient vaille que vaille, tant que sa santé le permet, et il ne se verrait d'ailleurs rien faire d'autre.

Cet agriculteur et huit de ses homologues nous disent ce qu'ils ont sur le cœur. Par ordre d'apparition à l'écran ce sont José Munnix, Gustave et Alice Wuidart, Marc et Fernand Drouguet, Francis et Marilyne Creutz, Henri Lecloux, Luc Hollands, Nicolas Thimister. L'un après l'autre mais surtout l'un *avec* l'autre car une union secrète et une communauté d'âme les relie : c'est aussi cela, qu'on appelle un paysage. Et face-caméra. Aux antipodes des confessions impudiques, ils sont saisis à une juste distance, à la fois de manière proche et non intrusive. Acteurs sobres et témoins inquiets d'une plongée apparemment inexorable de la Wallonie dans la grisaille : le ciel est plombé, les perspectives tondues à ras. Chacun tente de

¹ Cité par Jean-Jacques Andrien dans le dossier du film.

faire face à une raison « supérieure », à un impalpable « système » : « Voyez comme il nous écrase sans états d'âme », s'indigne un syndicaliste ; « Qui voudra de ce travail ? » se demande un aîné, harassé. Les visages sont comme les paysages, superbes et cabossés, sculptés par le grand air et le labeur. Façonnés par des siècles d'efforts patients, sans rien de pittoresque ou de tape-à-l'œil : leur beauté est intérieure mais paisible, rayonnante, diffuse. Leurs peurs et leurs colères en revanche ont du mal à se contenir. Dans *Les Inconnus de la terre* (en... 1961 !), Mario Ruspoli évoquait déjà la nécessité d'un regroupement des forces paysannes pour faire exister les revendications des agriculteurs à l'échelle européenne... Et déjà il utilisait le terme d'aliénation pour ces travailleurs privés de leur force ou de leurs outils de travail (ou condamnés à les acquérir à crédit, à grands frais !), dissimulés désormais derrière les arcanes de la grande distribution, relégués au rang des archaïsmes, en marge de la modernité.

Comment, autrement dit à quel prix, les paysans tiendront-ils ? Au prix d'une énergie qui serait en quelque sorte à trouver « au-delà du désespoir », car on considère souvent l'énergie du désespoir comme un baroud d'honneur, l'ultime sursaut dans un combat perdu d'avance. Allant dans le sens d'un « principe d'espérance² », le film ne nie et ne minimise pas les difficultés. Mais sur le lit du réalisme et d'un inévitable désenchantement, sa structure souligne à chaque étape la possibilité d'adaptation, mieux, la faculté de résistance et de réaction, au cas pas cas, presque coup pour coup : José Munnix maintient volontairement son cheptel à une quarantaine de vaches laitières³, pratique la vente directe à la ferme, et surtout continue « malgré tout », à 65 ans. Comme si le fait de se maintenir laissait la porte ouverte à une reprise de sa ferme par son fils ou quelqu'un d'autre, en un temps qui permettrait l'espoir... Gustave tient bon, par un exercice intellectuel et l'étude permanente qu'il mène des déterminants du prix et de la qualité du lait (travail de lecture, de participation à des conférences...); par son combat syndical très actif, en première ligne ; par l'accompagnement également de son fils, qui a repris la ferme depuis le 1^{er} janvier 2011. Marc Drouguet par sa confiance, précisément, dans la vision de son père de poursuivre l'exploitation sur le tranchant de la vague entre évolution globale et fidélité aux valeurs héritées⁴. Francis et Marilyne par le travail en couple dans une exploitation qu'ils maintiennent à dimension humaine, alors qu'elle pourrait basculer dans une entreprise agricole de type industriel, avec son cheptel de 400 têtes ! Ce sont des bosseurs qui aiment leur métier et cet état d'agriculteur légué par leurs parents. Henri, par son choix de la solidarité et de la coopération pendant 40 ans : son expérience du GAEC⁵ avec trois autres agriculteurs, et depuis 5 ans, en tant que travailleur dans un service de remplacement agricole. Luc, par son combat syndical (à l'EMB⁶) et son indépendance (il est l'un des organisateurs de la manifestation de Ciney⁷). Etc, etc. Ces sursauts positifs, ces victoires acquises de haute lutte (ne serait-ce que pour perpétuer

² Expression que l'on pourrait emprunter à l'œuvre maîtresse d'Ernst Bloch, redéfinition de l'utopie dont, il ne faut pas l'oublier, le philosophe allemand jeta les bases à la veille même de la Seconde Guerre mondiale... Sur la façon d'envisager le dépassement des dualités entre « espoir et désespoir », ou encore entre « optimisme et pessimisme », sur les moyens d'appliquer une « pensée complexe » et des « pratiques innovantes » à notre crise sans mémoire et à la menace du désastre, lire notamment le livre *La Voie* d'Edgar Morin, ou l'éclairant entretien à son propos que le philosophe a accordé à *Rue 89* en janvier 2011 : <http://rue89.nouvelobs.com/entretien/2011/01/23/edgar-morin-une-voie-pour-eviter-le-desastre-annonce-187032>.

³ La moyenne dans le pays de Herve est de 70.

⁴ Ici on est dans la continuité, dans la transmission qui donne espoir : père et fils sont en phase (c'est par ailleurs justement, nous confie Jean-Jacques Andrien, « ce fil qui aujourd'hui se rompt du fait de la crise en agriculture et plus largement dans l'ensemble de la société » (correspondance avec l'auteur de ces lignes, décembre 2013).

⁵ Groupement agricole d'exploitation en commun.

⁶ European Milk Board.

⁷ Tout comme il l'a été, bien plus près de nous, de celle de Bruxelles du 19 décembre dernier (2013).

certaines valeurs vis-à-vis de soi-même) sont importants à relever car ils participent d'un embryon de solutions, face à la crise et au mal-être qui se vivent actuellement.

Cette insistance, ces alternatives, ces ponctuations, mais aussi la question qu'elles portent nous renvoient directement à la citation de Bergson placée ici en exergue et au questionnement sur la conscience du temps. Ils éclairent d'ailleurs bien le « système nerveux » du film qui, si on le perçoit, en devient d'autant plus passionnant (tout y renvoie à tout, grâce au jeu des hors-champs), mais peut rebuter si on ne le perçoit pas car il apparaîtrait dès lors exclusivement et spécifiquement comme « agricole ». C'est donc bel et bien le travail sur son écriture qui peut rendre *Il a plu sur le grand paysage* universel, ainsi que l'aménagement subtil de sa structure dialectique, composée pour l'essentiel de cinq parties : 1. les rencontres et les parcours individuels ; 2. la séquence pivot et l'intervention d'Henri Lecloux (le travailleur agricole) qui élargit le propos et ouvre à l'aspect collectif des problématiques (« quel que soit le type de ferme où [on] va travailler, c'est la même inquiétude, la même interrogation face à l'avenir ») ; 3. la formulation de réponses concertées, telle l'assemblée générale, face à cette situation, ou de réactions collectives comme la manifestation de Ciney ; 4. l'enjeu mis en perspective (par Nicolas Thimister), l'évocation des valeurs à défendre, valables pour l'ensemble de la société : ouverture, liberté, solidarité, continuité... ; 5. la minorisation actuelle de la parole du Politique, indépendamment même de ses bonnes intentions : l'interpellation finale se double d'une perplexité face à la présumée bonne foi de l'interlocuteur et, surtout, d'une adresse éloquente au spectateur.

Entamé sous forme d'interrogation, passant par la résignation, le coup d'éclat ou l'indignation, le film débouche au seuil de la révolte. Une colère muette, perplexe, mais irréprouvable. Cette alternance des émotions et des questionnements évite les écueils de la larmoyance ou de la démonstration univoque. Elle accompagne d'ailleurs l'alternance des plans : plan serrés sur les visages, plans d'ensemble sur les paysages d'une beauté simple, enivrante. Aux lents moments de silence et de contemplation répondent le débit des confessions, l'électricité dans les interpellations en AG, la violence du déversement du lait, les secousses de la grève. Le réalisateur ferre l'espoir subsistant mais il sait qu'un film ne suffira pas à apporter les réponses. Et que c'est d'ailleurs trop en demander au cinéma, qui peut beaucoup⁸, mais pas tout.

Ce « malaise dans l'agriculture » était déjà le sujet d'un film précédent de Jean-Jacques Andrien, une fiction : *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* (1981), qui donne à l'évidence son titre, en forme de référence explicite, au documentaire de 2012⁹. Jean-Jacques Andrien y évoquait déjà la mutation du monde agricole confronté à des questions vitales : s'industrialiser ou disparaître, s'adapter aux normes de la CEE ou se marginaliser. Le thème était abordé sur fond d'un arrière-plan affectif et dramatique, celui de la mort d'un père, agriculteur au Pays de Herve, qui disparaît et laisse son fils confronté au choix difficile : reprendre la ferme ou décider de s'exiler en ville, s'inventer une nouvelle vie loin de ces problèmes, quitter le grand paysage d'Alexis, son père, comme lui suggérait sa tante (la belle Nicole Garcia, avocate à Liège) ?

⁸ En tout cas il a pu sur le grand paysage... : on soulignera notamment que le film a créé la mobilisation d'un groupe d'agriculteurs (Henri, Gustave, Luc...) qui accompagnent Andrien à tour de rôle depuis plus d'un an pour présenter le film et en débattre, et surtout a débouché sur l'organisation de manifestations d'agriculteurs.

⁹ 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 !

Trente ans plus tard, avec son film documentaire *Il a plu sur le grand paysage*, Jean-Jacques Andrien revient sur ces lieux pour rencontrer le vécu et les incertitudes des agriculteurs d'aujourd'hui. Entre-temps, *Mémoires* (1983), tourné dans la même région, aura envisagé la question de l'identité et de l'aliénation sous un angle nettement plus *politique*. A trente ans de distance, tentant de boucler la boucle, Andrien se positionne ainsi à l'autre extrémité de l'arc de cercle. L'agriculture allait mal, elle va aujourd'hui plus mal encore. Qu'a-t-il bien pu se passer en trente ans ? De tous ceux qui si bien connaissent cette terre, qui peut encore la reconnaître ?... Rares sont ceux (et c'était déjà l'enjeu du *Grand Paysage* en 1981) qui peuvent s'attaquer à ces questions sans en faire l'inéluctable récit d'un deuil, d'une perte.

A maints égards, *Il a plu sur le grand paysage* reprend et prolonge *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven*. Le travelling avant, en voiture, au tout début du film d'Andrien, annonce bel et bien un *retour* vers ceux du Pays de Herve, un mouvement 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 pas. *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 des thèmes voisins, liés. Et finalement cinq films à peine en près de quarante ans, ce qui est assez peu, mais assez pour construire une des œuvres les plus sensibles et singulières de sa génération. Il faut donc tenter de pénétrer la logique interne, presque intime, de cette filmographie parcimonieuse, mais riche et 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'Aubel¹⁰. Le père, aîné de onze enfants, sera le seul à ne pas devenir fermier : après des études 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. Dès 1975, son premier long métrage, *Le fils d'Amr est mort !*, 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, certains voudront voir dans *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* « le premier film d'une cinématographie proprement wallonne¹¹ ». Andrien réimplante son questionnement dans la terre qui fut celle de ses origines. Mais c'est une terre vue déjà sous l'angle de l'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. L'approche d'Andrien s'y affirme dans son ambivalence, s'y affermit : 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 ». La critique enthousiaste du *Village Voice*

¹⁰ Je reprends, pour bonne partie, ces passages généraux du texte que j'ai rédigé à propos de *Mémoires*, dans *Regards sur le réel. 20 documentaires du 20^e siècle*, Bruxelles/Crisnée, Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles-Crisnée, 2013.

¹¹ Article paru en 1981 dans *Le Monde*, signé José Fontaine.

affirme alors : « (...) 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 terre¹² ». 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. 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 réalisme 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 le film 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 beaucoup¹³. » 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 le fait 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 maintes fois revendiquée : « 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'. 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, etc.), 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 tournage¹⁴. C'est un retour du réel dans la fiction. Kurosawa, c'est du cinéma topique, Ozu aussi, Kiarostami, Cassavetes, Ken Loach, car ils ont un positionnement par rapport au réel qui

¹² Extrait. Article de Stuart Byron dans *The Village Voice*, New York, 1981.

¹³ Propos recueillis par Christophe Dechêne en août 2007 et mis en ligne sur le site internet « Best of Verviers ».

¹⁴ Andrien, ici à propos du récent *Il a plu...* Les propos sur le cinéma « topique » ont été revus et précisés ici par lui, à sa demande, lors de l'écriture du présent texte.

permet à la vie de s'introduire dans leurs films¹⁵. » Cette position, cette disposition particulières, si elles trouvent déjà à s'exprimer puissamment dans le cadre de la fiction, sont évidemment a fortiori essentielles pour saisir la démarche du cinéaste dans le cadre de films plus « strictement » documentaires, comme *Il a plu sur le grand paysage*.

*

Cinéma « topique », donc. Démarche d'imprégnation. D'imprégnation dans un premier temps, puis d'émanation. Dans *Il a plu sur le grand paysage*, le cinéaste n'explique pas, ne déploie pas de long en large les banderoles du didactisme ou – pire – les faveurs d'une solution illusoire, idéale. Il interroge, rencontre et parcourt : sa ramification s'opère à hauteur d'homme : tout est filmé entre buste et tête, le plus souvent à hauteur de poitrine ou d'épaule. Aucun mouvement n'est superflu ni ne vient s'ajouter à cet essentiel que piste mais surtout que suscite, que génère la prise de vue : entrée initiale dans la cour de la ferme, sans la moindre distraction latérale, sans « mouvement de tête » de la part de la caméra. Puis échange de regards avec les protagonistes, et le cadre se met le plus strictement et discrètement au service de leur parole, sans perdre de vue l'idée du face-à-face¹⁶. Quand un travelling s'attarde sur un bas-côté ce n'est pas pour faire joli, c'est parce que nous sommes en voiture (le cadre se cale par rapport au pare-brise et campe sur sa position, il ne papillonne, ne virevolte pas). Enfin, à plus d'une reprise la caméra nous projette dans la peau de l'animal : si elle panote sans hâte, c'est pour suivre le mouvement des vaches qui défilent, comme en un monde du rail à l'envers, où les regardeuses sont regardées. Si la bête entre dans l'étable, la caméra l'attend dans son coin et affronte son interrogation impavide. Et si l'animal ne bouge pas (merveilleux plan de la vache solitaire au beau milieu de l'hiver et de la rue enneigée, à la fin du film¹⁷), la caméra, prudente, farouche, ne bougera pas non plus : ne rien ajouter à ce qui se donne, et qui n'en est que plus beau. Ne pas forcer, ne pas provoquer, ne rien souligner. (« *Il ne faut pas chercher*, dit Robert Bresson. *Il faut attendre*. ») Ce point des échanges de regards, assumé avec insistance et non pas « gommé » comme dans le cas classique et fluide du champ/contrechamp, est d'ailleurs important à souligner et permet l'inversion des figures, la posture du regardé regardeur. C'est sensible dans les nombreux regards-caméra volontairement conservés au montage (alors que généralement on les coupe !), et surtout celui de la dernière séquence du film où le jeune agriculteur fixe longuement l'objectif de la caméra comme pour l'interpeller. Interpellation du spectateur ? du citoyen ?... Là le film en tout cas interpelle, en face-à-face, le spectateur.

L'essentiel du travail d'imprégnation tient d'ailleurs aussi à cela : non pas à comprendre une terre et ceux qui y vivent, qui en vivent, ceux qu'elle porte et qui la travaillent, pour mieux « l'expliquer » ensuite, mais simplement à savoir où poser sa caméra et pourquoi. Anticiper ce que l'on s'apprête à recueillir mais sans le prémâcher. S'imprégner, c'est se disposer déjà à l'écoute et à la disponibilité. Vient alors ce que l'on pourrait appeler « l'émanation » (en quoi l'on pourrait voir un antidote possible à l'aliénation) : cette parole librement échangée, ces récits lourds et durs parfois, mais confiants toujours, qui savent qu'ils ne sont pas là pour être instrumentalisés, broyés à la moulinette, comme celle de la télé, souvent de plus en plus impitoyable). Ils sont là pour être accueillis, dans une amplitude

¹⁵ Entretien avec Fernand Denis, *La Libre Belgique*, 9 septembre 2012.

¹⁶ C'est, selon Andrien, conjugué à une « polarisation narrateur proche », pour « permettre l'existence des hors champs » (correspondance avec l'auteur de ces lignes, décembre 2013).

¹⁷ Un agriculteur, lors d'une projection à Remouchamps, confiait que cette image le touchait beaucoup car il percevait cette vache « comme prisonnière dans un monde qui n'est pas le sien, ne pouvant ni avancer, ni reculer, comme paralysée » – évidente métaphore d'une position à laquelle il n'est pas étonnant qu'il ait pu, comme le pourraient tant d'autres, s'identifier à bon droit.

d'espace, de temps, de durée, dont seul un certain cinéma peut encore, à ses risques et périls hélas, se permettre le luxe, leur offrir le confort.

Il convient toutefois de ne pas en minimiser les difficultés. La phase de préparation peut tenir aussi de l'appivoisement. Un appivoisement lent, prudent, mutuel : « Mes rapports à ces lieux et leurs habitants ne sont pas simples, confie le réalisateur¹⁸. Je ne suis pas paysan. Je suis cinéaste et je viens de Bruxelles où je m'étais installé pour étudier et pratiquer le cinéma. Je suis devenu pour les gens d'ici une sorte d'étranger même si l'on sait que ma famille est une famille d'agriculteurs de la région, que j'y ai réalisé *Le Grand Paysage d'Alexis Droeven* et que je suis revenu vivre dans le pays. Mon origine familiale et mon statut de cinéaste créent vis-à-vis de ces gens, à la fois un lien et une barrière. Une barrière parce que je ne suis pas paysan. J'ai donc voulu, dès le départ de ce projet, qu'il y ait une sorte de contrat implicite entre moi et ces gens que je voulais filmer afin qu'un échange puisse se produire ; que ce film soit aussi le leur sans qu'il y ait instrumentalisation. Ce qui m'a amené à les associer à l'écriture du film et au tournage dans un débat permanent sur des propositions que je leur faisais et qu'ils me faisaient, mais où la décision finale me revenait nécessairement. Un groupe de travail a été créé dès le départ de l'écriture de ce film. »

Dès lors, une fois posés les termes « participatifs » de ce contrat implicite, les personnages peuvent exister. Ils le savent, et s'avancent. L'agriculture c'est aussi, et parfois surtout, des théories, des schémas, des chiffres, des graphiques : manières abstraites de susciter le vertige chez le profane et qui y échouent souvent¹⁹. A l'opposé, *Il a plu...* est d'abord un film d'expériences : récit de quelques parcours singuliers qui, pour nous toucher, doivent passer par un corps (une présence dans le cadre) et une parole²⁰. Toutes, sans exception, sont des paroles d'amour. Amour déçu ou douloureux, écartelé ou éreinté, joyeux parfois, comblé souvent, mais en tout cas indéfectible. Tout cela participe – et le documentaire n'y échappe pas davantage que la fiction, peut-être même moins encore – d'une nécessaire construction du personnage, et d'une part d'humanité dont ceux-ci sont loin d'être avares. Question aussi de choix d'image, splendidement et subtilement captées et rendues grâce au travail conjugué de Yorgos Arvanitis et de Michel Baudour ; et de travail sur le son : Andrien en assure la prise lui-même, au titre d'intervieweur hors-champ dont on n'entend que les questions, *mezzo voce*. La qualité « d'émanation » du travail apparaît alors au montage : dialectique mais sans heurts, élaboré mais fluide, comme si rien ne devait venir briser trop abruptement le ton, acquis de dur labeur, de confiance et d'abandon consenti. De la qualité d'écoute, du choix d'opérer en plans fixes et à distance moyenne (assez près pour aimer, assez loin pour comprendre²¹) dépendent les traits de caractère qui s'exprimeront à travers tous les

¹⁸ Propos extraits du dossier du film.

¹⁹ Pour complément d'information, néanmoins : En 1981, il y avait 5 % d'agriculteurs dans le Pays de Herve ; aujourd'hui, il en reste 1,5 %. En 1981, le Pays de Herve comptait 2.459 fermes. Aujourd'hui, il en reste 898. En 1981, il y avait 298 exploitants de moins de 35 ans ; aujourd'hui ils sont 52. Plus éloquent et effrayant encore, dans une interview pour *Cinergie*, fin 2012, Gustave Wuidart confiait : « Il y a énormément de suicides, les gens ne s'en rendent pas compte car on tient ça secret. En France, en 2010, il y a eu plus de 400 suicides chez les agriculteurs, en 2011, 800 ! » Le mot de « sacrifice », de « secteur sacrifié », prononcés par le député européen Marc Tarabella, à la fin du film, prennent alors ici tout leur sens, hélas littéral.

²⁰ Sur ces points, nous nous contenterons de renvoyer ici aux nombreux textes essentiels de Jean-Louis Comolli, envisageant l'histoire du cinéma comme l'histoire de la lutte des corps (à laquelle se superpose le sens de la parole) qui, entre désir et entrave, entre affirmation et soumission, s'inscrivent dans un champ pour mieux désigner la liberté et les enjeux du hors-champ ; ne perdant par ailleurs pas de vue que « ces enjeux de mise en scène sont doubles – esthétiques et politiques ; et que cette place du spectateur qui est la nôtre n'est pas coupée de celle du sujet politique que nous ne cessons d'être ». Consulter notamment à cet égard *Voir et Pouvoir* et *Corps et Cadre* (Verdier, 2004 et 2012).

²¹ « Le partage de l'émotion des personnages est une question de positionnement du filmeur, de point de vue de la caméra pour laisser advenir à l'écran ce qui est. J'ai tâché d'être suffisamment proche de chacun d'eux pour

témoignages, sans exception : la pudeur, la dignité, la gravité. Tout en gardant à chacun sa personnalité, ses singularités.

On voit bien l'usage que fait Jean-Jacques Andrien du concept « d'image-temps », forgé par Gilles Deleuze en 1985²². Comment « l'image-temps » surgit-elle ? Sans doute, répond Deleuze, avec la mutation du cinéma d'après la guerre, quand les situations « sensori-motrices » font place à des « situations optiques et sonores pures » (voir par exemple le néo-réalisme²³ : violent dans son irruption, brut dans son interprétation). Passage, pour le dire vite, de la narration signifiante classique, avec son sens du montage et des ellipses au service de la lisibilité de l'action, à une approche plus purement « phénoménologique », liée à l'expérience directe, immédiate des événements et des questions de sens qu'ils peuvent éveiller à la conscience. Au lieu que le temps soit la règle du mouvement (autrement dit une représentation médiante, indirecte, concertée), il prime en tant que valeur pure au profit d'une présentation directe du temps, d'un rapport de plain-pied à lui, pouvant inclure l'accident, l'ambiguïté, l'épaisseur de l'expérience. Par là même l'image-temps, dit Deleuze, « rompt avec la succession empirique, et avec la mémoire psychologique », pour s'élever à un ordre ou à une série du temps dont les signes sont inséparables de signes de pensée, de signes de paroles – et l'on sent percer là une conception du cinéma comme d'un art opérant spécifiquement par *actes de parole* (rugosité et questionnement européens ?) plutôt que de paroles en actes (fluidité et illusionnisme hollywoodiens ?).

A l'évidence, *Il a plu sur le grand paysage* procède d'une telle conception. Et le témoignage le plus bouleversant, même si tous le sont, est peut-être celui de Marilynne Creutz : c'est elle qui a le plus de mal à contenir ses larmes – combien de prédateurs derrière la caméra auraient zoomé ! – et son émotion est ambiguë, difficile à interpréter. Découragement, engouement, timidité, tensions et enjeux liés au contexte du film, épuisement, événements d'ordre personnel, don à la terre où se sera éraflée, érodée une relation de couple ?... Peu importe, cette vérité-là n'appartient qu'à elle²⁴, mais le cinéma nous aura mis en contact avec son mystère, avec cette douleur vive et particulière qui caractérise les rescapés, les survivants. Ce moment nous rappelle aussi que l'accès à cette forme d'inconscient est une des forces, des composantes les plus puissantes de ce cinéma de l'émanation. S'y exprime une douleur profonde au-delà de l'individuel, éveillant une émotion qui concerne tout un chacun en ce qu'elle touche au lien aux parents, aux questions de la continuité, de la transmission... Et chaque fois qu'un personnage du film parle de son rapport à ses enfants ou à ses parents, il se fissure, s'émeut, s'effondre, exception faite du cas de Marc, où le rapport au père est lié positivement. Cette « brisure identitaire » est d'ailleurs l'une des dimensions essentielles du film, qui diffère en cela des approches qui prolifèrent actuellement à propos des agriculteurs et de l'agriculture. Cette fracture, spontanément exprimée par les protagonistes eux-mêmes, témoigne d'un « retour du réel dans le récit » auquel est si sensible le cinéma d'Andrien. Il constitue aussi une preuve supplémentaire, s'il en fallait, de l'existence d'une culture paysanne où le souci de la continuité était essentiel – sans qu'il soit, le plus souvent, frontalement abordé ni ouvertement exprimé.

D'autres extraits des dialogues, simples mais subtils et perspicaces, aux antipodes des abords obtus et épais des paysans déformés par trop de clichés, surprennent d'ailleurs par

comprendre ce qu'ils ressentent, et suffisamment loin pour pouvoir analyser, objectiver, me positionner et relier. » Jean-Jacques Andrien, entretien avec Anne Pétré, revue *Plein Champ*, 2013.

²² Deux ans après *L'Image-mouvement*, aux éditions de Minit, et dans son « prolongement » direct.

²³ Mais la mutation, sous des formes diverses, couvait depuis longtemps, d'Ozu à Mankiewicz en passant par certaines comédies musicales...

²⁴ Et à son mari, en retrait, à quelques mètres, et dont la présence nous est signalée du bout des doigts...

leurs doubles sens possible, par leur réversibilité entre lecture consciente (clairvoyante) et inconsciente (presque visionnaire) : « On vit à l'envers », dit l'un. « J'ai l'impression de vivre dans l'absurde. Sans passé auquel me référer et sans futur dans lequel espérer », dit un autre²⁵. Peut-être, voulant éviter la sécheresse des chiffres ou du recensement pour mieux incarner son propos, Andrien a-t-il élu sans le vouloir une poignée d'agriculteurs particulièrement représentatifs : aimant la vie et les leurs, choyant leurs bêtes, passionnés par la terre, hantés par la transmission, pansant leurs plaies et leurs désillusions mais lucides sur les combats à mener encore contre les broyeuses sans tête ou les moulins sans cœur. Dans la dernière séquence, le cinéaste a en tout cas « choisi son camp » : non pas celui des agro-alimentaires, des décideurs ou des parlementaires (de bonne foi souvent, velléitaires parfois, désemparés sûrement) mais celui des paysans, dont il filme les réparties et les interventions, dont il capte surtout la détresse. Mais choisir un camp ne veut pas dire rejeter l'autre : cela signifie aussi l'éclairer sur ce que l'on attend de lui, donner au politique les éléments d'information et de mobilisation nécessaires pour qu'une écoute, une volonté progressiste et un positionnement fort dans les enjeux de la mondialisation puissent voir le jour. Et cette dernière scène est essentielle pour comprendre la grande émotion, mais aussi le sentiment d'abattement qui peut saisir le public au sortir du film : dans cette réunion d'agriculteurs, la caméra ne nous montre plus ces personnages de face mais de profil. Elle se mêle à eux dans la salle et les saisit à leur insu. Et à la vaillance de leurs paroles se substitue peu à peu le silence, qui étouffe peu à peu la bande son, et avec lui la lassitude, l'incompréhension, la détresse. De ce film politique à plusieurs voix (c'est sa force) mais livré à une chute aphasique, il incombera au spectateur de savoir prolonger le discours.

*

Ces paroles essentielles, ces moments précieux, ces vérités à mi-chemin de l'éveil et de l'inconscient, est-ce faire preuve de moralisme ou de jansénisme, que de penser que seule une grande économie de moyens et une équipe réduite et rôdée pouvaient les garantir ? Force est en tout cas de constater qu'Andrien a tâché d'éliminer tout ce qui, du dedans ou du dehors, risquait de parasiter ou de plomber son propos. Préparation d'abord : l'enquête et les repérages ont véritablement démarré en 2007 ; les tournages de certains événements (assemblées d'agriculteurs, manifestations agricoles) ont été réalisés en 2009, l'année de la crise laitière ; le tournage principal en 35mm et les rencontres avec les agriculteurs se sont déroulés d'octobre à fin décembre 2010. Les capacités du numérique étant assez loin d'avoir définitivement convaincu tout leur monde, Andrien tenait à tourner en 35mm plutôt qu'en numérique afin d'obtenir une image et un son de la meilleure qualité possible, en résolution et en dynamique, et de restituer le plus fidèlement la finesse des lumières, la subtilité chromatique des intérieurs des fermes, des différents moments de la journée selon les saisons. Afin de pouvoir aussi capter les expressions les plus infimes et ténues d'un visage, d'un regard, les détails lointains d'un paysage... « Etre dans le concret des choses du monde paysan. L'image numérique restant selon nous une image aux valeurs standardisées, encore trop peu sensibles aux nuances que nous voulions capter²⁶. » La profondeur de champ (essentielle dans la scène finale du débat à Henri-Chapelle, que nous venons d'évoquer, mais déterminante dans chaque plan), le travail sur l'espace peuvent eux aussi, à ce stade, difficilement être abordés de la même façon en numérique qu'en 35mm. Or à maints égards le

²⁵ « Nous vivons aujourd'hui dans un monde d'une immense insécurité économique. Pour mon père, ce n'était pas pareil et j'imagine que pour le sien, ce l'était encore moins ! » Ou encore : « C'est devenu pour moi plus une affaire de paperasserie qu'un rapport avec mes animaux et la nature. Mon métier a changé de sens mais je n'y vois plus de sens ! » Extraits d'entretiens du film ou recueillis par Andrien lors de la phase préparatoire.

²⁶ Jean-Jacques Andrien, dossier du film.

rapport avant-plan / arrière-plan, ou le rapport flou / net requis par le sujet du film correspondent à la confrontation de nappes de passé avec le présent²⁷, ou encore au marquage des différences entre la pensée exprimée (la parole proférée) ou non exprimée (cet inconscient parfois refoulé²⁸). C'est principalement dans le filmage des rencontres avec les agriculteurs qu'a été travaillée la profondeur de champ dans le rapport présent/passé et pour l'activation des hors-champs : pour José Munnix il s'agit de la pluie présente et légèrement floue ; pour Gustave et son épouse, du vent et de l'orage lointain ; pour Marc et son père, une prairie floue collant à leur demeure ; pour Francis et Marilyne, des vaches à l'étable et des percussions de leurs chaînes ; Henri, quant à lui, traverse un paysage dans le brouillard... Lors des assemblées et des événements de Ciney, les plans se font au contraire très serrés, filmés à la longue focale sur les visages pour capter les regards, saisir l'émotion, être au plus proche de la parole. Le hors-champ s'élargit alors et devient d'une autre nature, il est la toile de fond globale, acquiert valeur symbolique.

Le choix de la pellicule 35, avec sa dynamique et sa sensibilité, permettait en outre de ne pas utiliser d'éclairage additionnel, même compensatoire, dans des lieux souvent très exigus, où il n'est pas envisageable de modifier l'emplacement d'un meuble ou d'éblouir un personnage, un animal... Cela se traduit par une égale qualité dans des circonstances très différentes, depuis les interviews en plein air jusqu'au dialogue feutré chez Nicolas Thimister, qui porte la mémoire, incarne en quelque sorte la sagesse des aînés et dont l'intérieur tout hollandais, justement, et éclairé à contre-jour, ne cède rien aux nuances des grands peintres intimistes verviétois. Avec Andrien au son et à la réalisation, Yasmine Kassari comme productrice et assistante, le fidèle Yorgos Arvanitis au cadre et à la photo, le non moins fidèle Michel Baudour en appoint pour les prises de vue des deux assemblées d'agriculteurs et la manifestation de Ciney, l'équipe n'aura finalement compté que quatre personnes, en phase avec les principes, énoncés d'emblée, de minimalisation du dispositif de tournage : pas de matériel d'éclairage, pas une seule lampe ajoutée aux lumières naturelles, pas de machinerie lourde, pas d'envahissement de terrain, afin de ménager un maximum de liberté aux paroles et aux actions lors des prises de vues. Le reste est affaire de sensibilité et de lenteur : une valeur héritée d'ailleurs par Andrien tant du côté « agriculteur » que « peintre portraitiste » de ses ascendants, une valeur qui permet le surgissement de l'inattendu, de ce qui échappe aux cordes médiatiques, une valeur qui permet de faire vibrer l'immobile, d'exprimer un monde à travers l'infime – à nouveau, comme chez le peintre verviétois Maurice Pirenne²⁹.

Bien sûr, la sensibilité picturale d'Andrien s'exerce ici aussi sur le paysage, en longs plans fixes ou en lents panoramiques, comme en musique un petit *largo*, un *largetto* vient introduire une respiration plus douce et plus ample entre des mouvements ou des moments plus denses, resserrés. Images hors du temps, mais que vient scander régulièrement le souci de la cohabitation entre la tradition et la modernité : le bruit d'un avion-chasseur à réaction de l'armée vient tout à coup se supersposer à l'impavidité des bestiaux. Un passage qui s'inscrit aux côtés de ceux (voitures, oiseaux ...) qui traversent le film comme des flèches qui le

²⁷ Andrien fait un usage judicieux mais extrêmement modéré des photos anciennes ou des documents d'époque, et surtout il veille à ne pas le faire au titre grossier de camouflage de raccords ou de plans de coupe.

²⁸ La gestion de la profondeur de champ est une question de système de captation : dans le 35mm, les grains d'argent se déplacent différemment d'un photogramme à l'autre ; « c'est cela qui permet la recomposition mentale à partir d'un échantillonnage de valeurs de couleur, et c'est l'aléatoire du grain qui crée la profondeur ». (Caroline Champetier - directeur photo). Même si elle tend à se réduire, la même différence a bien sûr longtemps valu entre photographie argentique et numérique.

²⁹ Voir *Le Vif/L'Express*, 17 septembre 2012 : « La lenteur est un espace de liberté », entretien avec Jean-Jacques Andrien.

frôlent³⁰... A tel autre moment, une enfilade de vieux seaux, pendouillant là en apparence de tout temps, fait cortège aux trapeuses électriques hypermodernes avec lesquelles elles semblent livrer un dernier et déloyal combat, pour l'honneur.

Peu spectaculaire, le son n'en subit pas moins lui aussi un traitement savamment dosé : une musique (Henryk Gorecki, *Symphonie n°3*, op. 36) revient de loin en loin comme un leitmotiv, renforçant la beauté du paysage avec lequel Andrien entretient déjà, d'emblée, une relation mêlée d'empathie, de langueur, d'inclination élégiaque. A d'autres moments le son s'estompe ou s'efface, littéralement. Comme si la parole des politiques, les débats contradictoires, les tourments mêmes et les questionnements qui agitent chacun des protagonistes, ne pouvaient déboucher que sur un besoin de silence, une opacité, peut-être une lassitude trop sourdement enfouie dans la conscience de chacun. Il n'y a plus alors – et c'est là qu'ils font alors magnifiquement retour, dans un mutisme qui souligne davantage encore la valeur de la parole qu'ils ont délivrée tout au long du film – que des personnages, des personnages purs, des visages, ou pas même des visages : des regards, des traits, des expressions, des intensités. A l'exception de la petite musique récurrente, la seule incursion du Grand Imagier sur la piste off aura donc été pour créer du silence – comme la seule marque d'énonciation au niveau du montage aura été d'assumer, à travers de brefs noirs francs, les raccords cut, les retraits pudiques, les minces hésitations.

Si belle soit la terre et si profond notre amour pour elle, à la fin du film, seule l'épaisseur de l'homme peut répondre à l'épaisseur de l'homme, éveiller en nous le sens intense de l'humain, faire de ces gens de terre nos frères de cœurs, nos semblables mais plus encore : nos proches. Mais pour généreux qu'il soit, ce constat est encore celui d'un combat, d'une lutte à livrer. Insensiblement, par son amour même de son sujet, par son goût de l'artisanat et de la transmission, le cinéma, du moins ce cinéma-là, engagé plutôt que militant, aura fini lui aussi par se rapprocher de l'agriculture. De cette agriculture-là. Favoriser, transmettre, cueillir et accueillir : à maints égards, il semble en aller du cinéma comme du travail de la terre. Se dessinerait-il alors une alliance en filigrane, entre « exception culturelle » et « agricole » ?... Il arrive d'ailleurs à Andrien de les réunir à demi-mot. Et dans ces propos de John Berger³¹, qui élargissent le débat, se rejoignent alors toutes les résistances aux processus oppressants de la globalisation : « Ce n'est plus seulement l'avenir des paysans qui est en jeu dans cette continuité. Les forces qui aujourd'hui, presque partout dans le monde, éliminent ou détruisent la paysannerie représentent la contradiction de la plupart des espoirs contenus autrefois dans la notion de progrès historique. » Ou encore : du bon usage critique de l'histoire, du cinéma, du progrès, et de la terre. Ils ont partie liée, et elle n'est pas gagnée.

*

1981-2012. Cet intervalle de trente ans fait apparaître comme plus indissociables 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 inséparables 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 et 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 ». Elle ouvre aussi sur la position du filmeur : dans *Le Grand Paysage* c'est le

³⁰ Choses « très perceptibles dans les projections en 35mm, quasiment pas en DVD, et un peu en DCP », ajoute Jean-Jacques Andrien !

³¹ Tirés de *La Cocadrille*, 1979, Editions Champ Vallon / La Fontaine de Siloé, 1992, p. 225. Référence fournie par Jean-Jacques Andrien.

filmeur qui prend la parole, qui raconte ; dans *Il a plu sur le grand paysage*, celui-ci 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 film³² ».

Bien sûr les affirmations sur cette double question peuvent 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 avec les différents protagonistes. A contrario, le réalisateur du *Grand Paysage* s'effaçait derrière un narrateur interne, dont la voix off (totalement absente d'*Il a plu...*, on l'a dit), qui accompagne tout le film au fil de deux longues lettres, lui donne du même coup sa colonne vertébrale. Par ailleurs, dans ce film de fiction, 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.

Et ce qui fait la richesse et la complexité des deux films, augmentés du détour essentiel de *Mémoires*, tient précisément à la façon dont ils dialoguent à distance, peuvent se lire indépendamment 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 cinéma « non bouclé », de se prémunir contre les structures, trop closes sur elles-mêmes, du *blockbusting* classique et contre le danger de tourner en rond. Au bel engin explosif bien lisse et fier de sa propre mécanique, au scénario prévisible que tend vers son but, Jean-Jacques Andrien préfère le feuilletage par strates, la répartition sur des axes parallèles, le prolongement indéfini vers un devenir qui demeure à envisager. Et c'est là un des aspects les plus remarquables de sa façon de travailler³³. 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, nous obligeant à une certaine accommodation pour saisir les événements sous un jour et une sensibilité nouveaux.

Alors, et seulement alors, à force de fréquentation d'un film (ce drôle d'outil d'appréhension du réel, qui le fait apparaître en captant davantage que ce qu'on l'on croit en mettre), peuvent se dévoiler de nouvelles dimensions, comme cet « ayant-été », sur lequel insiste le réalisateur : les origines ou l'ascendance, en quelque sorte, des pratiques ou d'un discours. La reliance possible avec une mémoire qui ne serait pas menacée par l'effacement d'un oubli, d'une perte, mais qui serait tenue en quelque sorte en réserve³⁴, attendant d'être réactivée, persévérante dans sa transmission d'un savoir non pas scolaire mais plus impalpable et plus profond à la fois. Immémorial, en quelque sorte. Rémanent comme peut l'être une image (du moins une image pelliculaire) : derrière l'apparent effacement attend, en fait, une révélation, au sens profane et iconologique du terme. L'oubli ne serait pas alors le contraire de la mémoire mais bel et bien sa condition. Et si nous y réfléchissons, l'usage que nous nous décidons à faire de la terre peut en être la meilleure preuve, le meilleur ferment... et la parole, son possible matériau conducteur. Emmanuel d'Autreppe, avril 201

³² Echange de courrier entre Jean-Jacques Andrien et l'auteur, 23 décembre 2012.

³³ 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.

³⁴ Sur ce point, voir les théories de Paul Ricœur, et notamment *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, (Seuil, 2000) ou encore la trilogie *Temps et Récit* (Seuil, 1983-85).

