

# LE FILS D'AMR EST MORT

Belgique. 1975. 1 h 15. Prod. : Les Films de la Drève, Unité Trois. Dist. : Réal., scn., dial. : Jean-Jacques Andrien. Img. : Giorgos Arvanitis, Georges Baraki. Mus. : « Motets » de Claudio Monteverdi. Mon. : Philippe Gosseslet. Mix. : Paul Bertault. Int. : Pierre Clémenti (Pierre), Claire Wauthion (Barbara), Malcolm Djuric (Malcolm).

Il est vraiment des fois où l'on souhaiterait que s'ajoute à la panoplie du parfait petit critique de cinéma quelque chose comme l'arc et le carquois de Robin des Bois, l'épée de Lancelot, bref, une raison d'espérer que ce que l'on écrit a une chance d'exercer une influence bénéfique sur les injustices de ce monde. *Le fils d'Amr est mort* est un film remarquable, exceptionnel. L'ayant vu une première fois il y a longtemps, peu après la date de sa réalisation, en 1975, j'ai voulu aller re-vérifier mon enthousiasme d'alors avant d'écrire... et j'ai retrouvé les deux intacts : le film et ma flamme ! Comment s'expliquer, alors, face aux innombrables nullités (et je ne parle pas seulement des pornos) qui trouvent leur place sur les écrans, que ce film de Jean-Jacques Andrien, pourtant grand prix du festival de Locarno à l'époque, soit encore inédit sept ans plus tard ! Pourquoi une semaine « du cinéma de l'immigration », organisée par le Collectif du Grain de Sable, lui est-elle nécessaire pour avoir droit à quatre projections publiques ? Quatre, oui ! Les scandales n'ont jamais de nom ! Puisse mon indignation d'aujourd'hui (on peut toujours rêver) faire lever le sourcil d'un distributeur courageux un peu moins moribond que les autres ; et puisse-t-elle surtout (voilà qui est déjà plus réaliste) inciter quelques responsables de salles ou de ciné-clubs...

Cinéma de l'immigration, en effet. *Le fils d'Amr est mort* c'est avant tout le regard de l'Européen, son rapport aussi bien humain que philosophique au phénomène de l'immigration. C'est un film qui ne prétend pas « comprendre » ou « prendre le parti de... », mais un film qui décrit la relation d'étrangeté, de méconnaissance jusque dans ses replis les plus secrets. La seule position authentique, en fait, pour l'Européen. Pierre, un jeune Bruxellois, remarquablement incarné (une fois n'est pas coutume hélas, et il a retrouvé peu d'occasions de réussites semblables depuis !) par Pierre Clémenti, vit de vols à la tire. Il s'est trouvé pour complice un jeune immigré (Tunisien). C'est à deux qu'ils opèrent, communiquant par regards et autres gestes infimes par-dessus les épaules de leurs victimes, dans le métro, pour les délester de leur portefeuille.

Ils se retrouvent chaque dimanche dans un vieux autobus abandonné pour partager le butin de la semaine... jusqu'au jour où Pierre trouve bien son complice à l'endroit habituel, mais mort, de deux balles... il s'est traîné jusque-là. Il réalise alors qu'il ne savait rien de lui, même pas son vrai nom. Il lui fouille les poches, trouve sa carte d'identité, et part pour la Tunisie, dans son village natal. Mais son séjour dans ce bled aux limites du désert ne fera que lui apporter encore d'autres signes d'étrangeté. Pierre, alors, rentre à Bruxelles, sachant seulement de son ami qu'il ne saura définitivement plus rien de lui.

Il y aurait déjà beaucoup à épiloguer sur cette fable. La mort de l'immigré dans son exil, la complicité anonyme de l'Européen et du Nord-Africain dans le « travail », l'inversion symétrique du regard transplanté dans une autre culture (le film est divisé en deux parties d'égale durée)... Mais puisque *Le fils d'Amr est mort* va dorénavant beaucoup circuler (... il suffit, dit-on, de croire très fort en une chose pour qu'elle arrive !), laissons à ses futurs spectateurs la lecture, le débat et la sociologie. Ici, pour ma part, je voudrais en parler, certes, mais surtout au travers de la forme.

Évidemment, les plus mal intentionnés pourraient employer à son propos le persiflage consacré en la matière : « Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? » Mais ce serait méconnaître la densité signifiante qu'offre le travail esthétique du film. L'image d'abord. Toute en brumes gris-bleu pour la première partie (Bruxelles, la Belgique), elle bascule soudain dans le jaune-paille délavé pour la deuxième (le Sud tunisien). Dès le niveau visuel, ainsi, sont signifiés, la césure, le partage en deux, le fossé qui constituent tout le propos du film. Et de dire que l'image est bleue ou jaune n'est encore rien, car chaque plan, généralement long, transpercé de brusques « accès » de parole, et bercé d'amples mouvements, est une exploration, un regard en quête, un sondage des espaces latéraux ou de la profondeur qui n'est pas sans évoquer le fantastique à fleur de peau des meilleurs passages des films d'André Delvaux.

Le son ensuite. Ne serait-ce que sur l'utilisation du matériau sonore, faudrait-il procéder à un décodage minutieux. Sons prémonitoires d'une séquence à venir, sons en rappel d'une image passée, contrastes (appuyant ici les couleurs bleues et jaunes, mais tantôt en redondance, tantôt en contrepoint) des « Motets » de Monteverdi pour la Belgique et des mélodies pour la Tunisie : tout concourt

dans le déroulement du film, à mettre en évidence quelque chose comme l'impossible résolution d'un partage. L'image, le *visuel* courent de leur côté ; le son, le *vocal* du leur (motets et mélodies sont bien des voix, comme les dialogues et les informations à la radio). Parallélismes, décalages, dont on perçoit bien sûr la portée symbolique au sein du scénario. Et puis, lorsque la rencontre a lieu, quand, par exemple, se déroule le très long plan à l'intérieur du métro, et que la voix off raconte comment, dans ce même métro, les deux complices opéraient *sans parole* mais en une totale symbiose du regard, l'un n'étant plus que le « miroir » de l'autre, c'est alors véritablement un très grand moment du cinéma.

Montage et rythme, enfin, ne font que réaffirmer dans le détail les volontés de l'image et du son. Mais considérant le déroulement global du film, on voit que la construction en puzzle, en désintégration, correspondant à la partie bruxelloise, évolue en une continuité, une réunification de la narration dans la partie tunisienne. Ici, son et image coïncident plus volontiers. Mais à bien y regarder, c'est leur contenu direct, immédiat, qui se fait à son tour énigmatique. Structures et visions d'ensemble sont plus linéaires en Tunisie par rapport aux dédales de la ville, mais au contraire les faciès énigmatiques articulent des sons étranges. Etre étranger, immigré, c'est déjà ne pas rencontrer les résistances à la communication là où on les attendait. Ainsi des cabalistiques ablutions, des rituels que l'œil de Pierre — le nôtre — ausculte vainement, en quoi se perd sa recherche de l'identité de son défunt ami comme de l'eau dans les sables. Ainsi de ces immenses paysages, de ces vues du village qui se composent comme des toiles d'Yves Tanguy : structures hiératiques, fascinantes, avec la tache grenat de quelque robe ou turban, mais... muettes, distantes, illisibles, martiennes.

Pierre, alors, rentre à Bruxelles. Il n'a rien appris de plus sur l'état-civil de son ami. Mais il a appris quelque chose qui dépasse le cas spécifique de leurs deux individualités. Il a mesuré leurs deux périmètres de naissance, il a replacé leur méconnaissance mutuelle et la mort qui l'a scellée dans une appartenance à un système à double face : l'Afrique/l'Europe, et pourvu de sens, lui. Mais ce que l'on n'a sans doute jamais parodonné au film, tant du côté des militants efficaces que des mercantis véreux est de ne tenir ce discours ni sur le mode de la harangue ni sur celui du mélodrame. Pas un mot d'explication, pas une larme. Tout le sens est déjà dans les images et les sons, plein, abouti, somptueux, sans une minute de trop. Le film est inscrit non pas en phrases mais dans l'architecture même de ses éléments... Seulement ça, voilà, ce n'est pas la « bonne » école !

Jean-Louis CROS