

celui qui lui fut proche dans sa différence. Pour progresser dans cette quête, le héros interroge aussi ses propres origines. Mais il ne le fait pas sur le mode de l'enquête romanesque: le regard est intérieur, une fois de plus; ce que montre amplement le travail sur les portraits auquel se livre Andrien. L'ambiguïté du rapport aux choses est puissamment soulignée ici par les contrastes plastiques entre les scènes wallonnes et les scènes maghrébines, contrastes venant servir la médiation qui tente douloureusement de s'établir entre les fonctions nourricières de la terre et son hostilité.

L'hésitation devant la fidélité à la terre est le thème du *Grand Paysage d'Alexis Droeven* (1981). Avec ce film dont le titre devait nécessairement apparaître comme exotique, Andrien inscrit plus nettement qu'il ne l'a fait jusque-là sa réflexion dans le terroir qui fut le sien. Dans la donnée narrative (Alexis, le jeune rural, restera-t-il fidèle à la terre de son père ?) se glissent des éléments réputés réalistes: discussion sur le prix des produits laitiers dans la Communauté européenne, actualités linguistiques belges. Mais Andrien a tôt fait d'y déjouer ceux qui voudraient l'enfermer dans un cadre régionaliste: la relation au paysage, lequel respire naturellement sous les yeux de qui y vit, tout en lui opposant son altérité, se donne dans une universalité qui a valu à ce second long métrage une bonne notoriété internationale.

Avec *Mémoires* (1984), Andrien semble achever un mouvement: celui d'une ascèse. Il s'approche en effet au plus près du quotidien en relevant le défi que lui adressait le cinéma-vérité. *Mémoires* se présente d'abord comme l'exploitation de l'actualité la plus journalistique: le moyen métrage est d'abord un montage (par Jurgenson) de vues prises lors des expéditions racistes régulièrement menées dans six villages belges par des milices d'extrême-droite bénéficiant de la complicité des forces armées. Reportage sur le chancre de la politique linguistique belge que constituent les Fourons, mais aussi parabole universelle sur la violence qui couve au cœur des sociétés les plus policées et, en définitive, au fond de chacun d'entre nous. Ce dépassement, Andrien l'obtient par plusieurs techniques: techniques narratives accentuant la structure dramatique des événements, techniques discursives plaçant entre les faits bruts ou leur explication rationnelle le crible de la mé-

moire, techniques plastiques donnant à ces faits un tremblé sapant comme par avance toute prétention à l'objectivité. D'ailleurs, comme pour mieux arracher ses images à ce qui serait une anecdote, le noir et blanc d'Andrien n'est-il pas ici un bleu et bleu ? Film-malentendu que *Mémoires*. En démontrant que l'on ne peut refouler le réel, pesant sur nos actes et nos pensées, en montrant qu'un paysage n'est pas un fait naturel mais qu'il est aussi construit par l'histoire, Andrien viole une loi non écrite en vigueur en Belgique francophone: 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. Pour cette pensée schizophrène, Andrien ne pouvait qu'être soit un photographe jdanovien, soit un militant voué aux plaidoyers.

Ceux qui pensaient de la sorte ne pouvaient qu'être déçus par *Australia* (1989). L'enquête sociologique était pourtant bien là: Andrien y narre le déclin de sa ville, sombrant dans l'ignorance joyeuse de la classe qui la dirige. Mais l'analyse s'inscrit dans une structure plus décidément romanesque que dans les films précédents: le récit y est moins statique, et le discours moins réflexif. Allure romanesque renforcée par des figures d'opposition: celles qu'autorise la figure des deux frères, ou les alternances de rythmes et de couleurs entre scènes européennes et australiennes. Mais on s'égarerait en refoulant les thèmes présents dès les débuts de l'œuvre: la dialectique entre intériorité et paysage, enracinement et exil. Avec *Australia*, Andrien reste fidèle à sa méthode - créer un équilibre entre la précision de l'anecdote et l'universalité de son propos - et à ses interrogations: de quel lieu plus large les mouvements de ses personnages dessinent-ils le microcosme? Le cinéma d'Andrien est celui de la distance et de la dysphorie. Distance tant dans le sujet que dans sa stylistique: l'auteur est par exemple fasciné par la distorsion entre la gravité des faits d'*Australia* (sur la pointe des pieds, toute une collectivité est en train de sortir de la scène de l'histoire) et l'insouciance des discours qui en traitent: «C'est que nous pouvons croire en même temps à des choses contradictoires et qu'une de ces croyances n'annule pas l'autre.» Pour illustrer ces paradoxes, le cinéaste use de techniques produisant précisément des effets de distorsion. Il explore les frontières entre genres