

(dans *Mémoires*, le réel est traité comme de la fiction, dans *Australia*, la fiction s'écrit à partir du réel); ses monteurs excellent dans le contrepoint; comme on l'a dit, il rend autonomes la bande son et la séquence d'image, par exemple en se servant de fausses voix *off*: on entend la voix d'une femme que l'on voit, mais qui ne parle pas. Mais surtout, ces distorsions sont obtenues par des voies plastiques: celles du cadre et celle des couleurs.

Cadrage: si Andrien met en scène des personnages, c'est souvent pour les disqualifier comme sujets. On pensera par exemple à la scène du thé dans *le Fils d'Amr est mort*, où le personnage est bouté hors du champ au profit des gestes purs et des objets sur quoi ils portent. Ce morcellement de l'être, qui aboutit parfois à un anéantissement de type zen, peut être rapproché de l'esthétique du peintre Pirenne, qui sut épurer sa vision au point d'embrasser le monde (tout en restant extérieur à lui) dans le coin d'un meuble, un embrasement de porte sur un palier (on en retrouve un dans *le Grand Paysage d'Alexis Drœven*), une espagnolette ou l'angle d'une boîte d'allumettes.

Traitement de la couleur: on a pu noter, chez Andrien, l'usage heureux des verts herbagers et du gris perle des brouillards (argent et sinople, comme dans les armes de Verviers). Ici encore, le parallélisme avec les pratiques pirenniennes s'impose. En peignant, dans les mêmes couleurs jaune vert et avec le même pastel qui écrase leurs contours, les pignons des maisons ouvrières et les champs qui les surplombent, Pirenne fait rimer les objets du monde et les artifices de l'homme. Comme son aîné, Andrien sait se servir des brumes pour estomper l'oppo-

sition entre la nature et la culture. Le gris sali mais étincelant des ciels wallons lui permet de passer insensiblement des toits luisants ou de la pierre travaillée au paysage ouaté et frileux, ou à faire émerger de celui-ci des êtres dont la personnalité paraît dès lors comme floue et tremblée. Parce qu'il participe de deux mondes, le paysage urbain apparaît ainsi comme un intermédiaire entre le paysage naturel et les scènes d'intérieur, toujours traitées en techniques plus contrastées.

On peut ainsi dire que le regard du cinéaste cherche la fusion: nature et histoire ne font plus qu'un pour déterminer le destin de l'homme. Et c'est à cet endroit exact que le projet politique d'Andrien s'articule à sa pensée esthétique. Il ne s'agit pas simplement d'apprendre à «se nourrir d'un pays, d'un paysage, d'un ensemble de données vécues qui participent plutôt de la respiration temporelle première que d'une inscription géographique secondaire déterminée par les circonstances politiques» (Hadelin Trignon): ses techniques fusionnelles - à l'instar du mythe et du symbole - permettent de jeter un pont entre les aspects contradictoires du réel, entre l'inerte et le vivant, de racheter l'opposition entre la vie et la mort, entre le personnage et son milieu, de médier ce qui est à l'intérieur et ce qui est à l'extérieur.

Jean-Marie Klinkenberg

1 Ancien professeur à l'École de Lodz, il fut l'un des principaux formateurs de l'École polonaise de cinéma (Wajda, Kawalercowicz, Munk, Skolimowski, Polanski). 2 Expression forgée sur *Leyiz-m-plorer* (Laisse-moi pleurer), titre d'une célèbre chanson du répertoire dialectal et populaire liégeois. Tendance à la plainte, aux geignements.

■ Voir : *Cinématons. Départ. Frontières. Sillons. Synchrétisme.*