



Jean-Jacques Andrien

“

*Longtemps enseignant à l'INSAS, à l'Université de Lille et de Bruxelles, toujours actif à l'Académie d'été de Neufchateau (en Wallonie), Jean-Jacques Andrien a côtoyé beaucoup de créateurs et d'étudiants maghrébins. Il a obtenu le Grand Prix du Festival de Locarno pour *Le Fils d'Amr est mort !* Pour ce même film, il a été, à Bruxelles, finaliste au Grand Prix de l'Union de la Critique du Cinéma et premier Prix Cavens, créé pour les réalisateurs belges. *Le Fils d'Amr est mort !* est le film qui a noué – et permis d'officialiser – le lien entre la Tunisie et la Belgique dans le domaine du cinéma.*

”

Ma sensibilité à l'égard du Maghreb – et plus largement des mondes de culture différente – s'est révélée à l'occasion de mon film *Le fils d'Amr est mort !* Cette sensibilité s'est développée jusqu'à la production des films de Yasmine Kassari et elle se poursuit encore aujourd'hui. Mon souci a toujours été de respecter l'originalité des créateurs maghrébins dans la façon de raconter une histoire, en évitant de les formater à la conception occidentale du cinéma, dans sa dimension marchande.

Le fils d'Amr est ma première expérience d'un autre rapport à l'image, qui s'éloigne de l'image-mouvement, où, au montage, on coupe le plan en fonction du mouvement ; cad du déplacement dans le champ de l'acteur, d'un geste, d'un objet, d'un effet ... pour explorer la piste de l'image-temps, où on laisse au spectateur tout le « loisir » nécessaire à la lecture des données révélées par le champ – et le hors-champ. Dans ce cas, le mouvement n'est plus l'élément sur lequel on agit directement mais la conséquence d'une présentation directe

du temps. Cette conception du cinéma dans laquelle s'inscrit *Le fils d'Amr est mort !* a été théorisée par Gilles Deleuze en 1985 (*L'image-temps* aux Editions de Minit).

Il y a trois textes au départ du scénario du *fils d'Amr est mort !* L'un est un chant de villageois relatif aux luttes pour l'indépendance tunisienne qui se sont déroulées dans la région de Guermessa. Un chant que j'avais enregistré durant mon premier séjour et dont les paroles m'ont été traduites par Mahmoud Ben Mahmoud. Un extrait de ce chant surgit à la fin du film. Le deuxième texte est de Al Kansass, une poétesse arabe du IX^e siècle de l'ère chrétienne, l'époque où la tribu cède peu à peu la place à la « communauté des musulmans ». Le titre *Le fils d'Amr est mort !* est extrait d'un de ses poèmes : « Ma longue nuit a refusé de m'offrir un léger somme après l'affreuse nouvelle. Le fils d'Amr est mort ! a crié le héraut. Assassiné ! Puissé-je mourir de tristesse ! Avec lui, le siècle cruel m'a brisée ». Le troisième texte est le livre *Chebika* (éditions Gallimard, 1968), une enquête du sociologue Jean Duvignaud, dont je trouvais la démarche anthropologique tout à fait appropriée au cinéma que je souhaitais réaliser : un cinéma écrit à partir de la réalité. J'ai été voir Duvignaud à Paris et il m'a confirmé l'interprétation que je faisais de son travail. Duvignaud s'inscrit dans la filière des anthropologues fonctionnalistes qui vont sur le terrain, s'intègrent aux sociétés qu'ils veulent étudier et tentent de dépasser leurs préjugés en devenant partie prenante de la vie du groupe. C'est ce que Duvignaud – et son équipe – ont fait à Chebika, village du Sud tunisien.

J'ai profité de mon premier voyage de repérages dans l'extrême Sud tunisien pour aller voir ce village. Là, j'ai rencontré Si Tijani, un chasseur de serpents et de scorpions cité par Duvignaud. Je lui ai raconté mon intention de film et le type de village que je cherchais. C'est lui qui m'a conseillé

d'aller voir de l'autre côté du Chott-el-Jerid, dans la chaîne des villages berbères. C'est comme ça que j'ai découvert Guermassa. Au départ, j'ai choisi cet endroit pour des raisons géographiques et esthétiques. J'y suis allé dans la camionnette Volkswagen de la SATPEC (Société anonyme tunisienne de promotion et d'expansion) qui allait de village en village projeter – en plein air – *Mouchette*, le film de Robert Bresson. C'était une expérience inoubliable dans ce paysage de pierraille où les gens ne connaissaient pas du tout le cinéma, où les enfants se collaient à l'écran et les femmes se tenaient à distance, debout, immobiles sur les collines.

Le lendemain matin, la camionnette est repartie sans moi. J'avais décidé de rester un long moment dans ce village. Lors de ce premier séjour, j'ai appris que Salah, le prénom que j'avais donné au héros tunisien du *Fils d'Amr*, était le prénom du leader indépendantiste radical Ben Youssef. Guermassa était largement youssefiste, comme beaucoup de villages du Sud.

C'est là que j'ai écrit le scénario du film. Au départ, les gens du village étaient plutôt distants et il n'y avait quasi pas d'hommes à cause de l'émigration. Quelques centaines de femmes pour une dizaine d'hommes. Or il me fallait rassembler l'information sans tarder (sur le passé du village, l'immigration des hommes, le système de vie, etc.) nécessaire à l'écriture du scénario. J'ai demandé dans quel quartier de Paris vivaient les immigrés de Guermassa, j'ai cherché et j'ai retrouvé Farouki, le fils du Cheikh. Je lui ai demandé combien il gagnait et lui ai proposé trois mois de salaire pour qu'il retourne avec moi à Guermassa. Sa famille était tout heureuse de le voir revenir et mon travail d'écriture a été incroyablement facilité. On m'a donné une grotte d'habitation – Guermassa est un village troglodytique – , j'y ai vécu pendant deux mois. Le soir, des hommes du village venaient m'apporter à manger. La journée,

je faisais les repérages avec eux. Le film évoque en arrière-plan les luttes pour l'indépendance tunisienne.

Comme Duvignaud à Chebika, je suis venu à GuerMESSa « sans préjugé de doctrine. Le village vivant n'est pas un objet d'observation. Ce que l'on perçoit dans un groupe de ce genre est une autre sensibilité, un autre langage, une autre silhouette du corps, un foyer de réflexions ou de passions possibles. Ce n'est pas un lieu inerte dont les rites, les croyances, les formes de communication seraient, pour le sociologue, une succession d'états de conscience et pour les habitants un système d'idées objectives. Il ne s'agit pas non plus, de se laisser envahir par quelque sentiment d'étrangeté, un exotisme de touriste, mais d'atteindre ce centre de gravité commun, l'évidence d'appartenir à un même monde humain, difficile à vivre, difficile à penser. Les différences économiques et culturelles apparaissent alors comme autant de manières d'affronter les grandes instances naturelles – la mort, la sexualité, le travail, la faim, l'invisible. »
Jean Duvignaud

Lotfi Thabet – de même que Moncef Kilani – faisaient aussi partie de l'environnement tunisien qui m'a préparé à écrire *Le fils d'Amr*. Lotfi Thabet a été d'un apport considérable en termes de soutien, de guide sur place, de traducteur aussi.

De retour en Belgique, j'ai fait appel à Frank Venaille (écrivain et poète français) pour l'écriture des dialogues. Je collabore avec Frank depuis plus de 35 ans. C'est à ce moment – 1973 – que Raymond Ravar m'a mis en contact avec Tahar Cheriaa, qui représentait la Tunisie à l'Agence de Coopération Culturelle et Technique, l'ancêtre de l'Organisation Internationale de la Francophonie. Raymond Ravar, directeur de l'INSAS à l'époque, a été l'artisan de l'ouverture de l'Ecole aux futurs cinéastes arabes. Il y avait un concours de scénario

organisé par l'ACCT, j'ai déposé le projet et j'ai été soutenu, en même temps que Naceur Ktari pour son film *Les Ambassadeurs*.

J'ai été chercher les personnes là où elles se trouvaient, Henri Morelle à Bruxelles pour le son, le comédien Pierre Clementi à Avignon, Yorgos Arvanitis dans le Péloponnèse où il tournait *Le voyage des comédiens* avec Angelopoulos, dans la clandestinité – c'était l'époque des colonels.

J'ai aussi fait appel à une amie, Marianne De Mulder, pour entrer en contact avec les femmes du village. Parmi elles, il y avait la *goudria*, la cheffe religieuse du village, qui dirigeait les *hadras*, les tranches maraboutiques. Pendant le tournage, elle se tenait à côté de la caméra et priait en permanence pour que le plan soit réussi. J'essayais d'obtenir d'elle qu'elle prie tout bas !

À part Clementi, tous les comédiens de la partie tunisienne du film venaient du village. Et pour l'équipe technique tunisienne, c'est Hassan Daldoul, à l'époque directeur de la SATPEC et directeur de production sur le film, qui l'a composée. On y trouvait Ahmed Attia comme premier assistant-réalisateur. Les enfants du village – qui allaient tous à l'école – parlaient français et me servaient d'interprètes vis-à-vis de leurs parents. Il fallait s'adapter aux disponibilités des gens. Au départ, il y a eu un refus d'autorisation de tournage, finalement levé grâce à Tahar Cheriaa.

J'ai monté le film à Paris, avenue du Maine. À côté de la salle où je travaillais, il y avait Orson Welles, et de l'autre côté, Joris Ivens. Nous prenions nos repas de midi ensemble. Le mixage à peine achevé, j'ai foncé en Suisse avec toutes mes bobines dans deux valises pour que le film soit sélectionné au Festival de Locarno. C'était en juin 1975.