

## VOIR ET CROIRE

ENTRETIEN AVEC ALBERT JURGENSON

Dans le récent ouvrage que Michel Estève consacre aux rapports du cinéma et du pouvoir (1), il insiste une fois encore, autant que faire se peut, sur l'importance cardinale de la qualité de regard des cinéastes lorsque ceux-ci entreprennent de dénoncer l'oppression ou le marasme. Le seul cinéma politique qui soit efficace est celui des Angelopoulos, des Taviani ou des Wajda... A l'instar de ces auteurs dans la famille desquels il s'inscrit volontiers, Jean-Jacques Andrien a toujours tenté de mettre l'esthétisme au service d'une pensée de libération. Il est certes un chercheur du langage mais jamais l'élément politique (ou du moins social) ne lui reste étranger. Aujourd'hui, avec *Mémoires*, c'est le Réel même qu'Andrien saisit à bras le corps. Et quel Réel! Celui bien remuant et chaud des Fourons, un de ces coins de pays où la violence souterraine de notre société met bas les masques. Soucieux de traduire dans ce qu'elle a de plus émouvant cette lutte contre la dépossession géographique et culturelle, le cinéaste savait l'importance tout exceptionnelle qu'il devait confier au montage puisque c'est essentiellement dans l'enchaînement et l'interrelation des séquences pour la plupart «documentaires» que s'exprimerait son point de vue d'auteur. C'est ainsi qu'il s'est adressé au fidèle collaborateur d'Alain Resnais, Albert Jurgenson, auquel nous avons décidé aujourd'hui de donner la parole après avoir ouvert, en mai dernier, nos colonnes à Jean-Jacques Andrien. Nous reviendrons sur son film, *Mémoires*, déjà en exploitation à Liège et à Bruxelles à la date où nous paraissons, mais qui après sa présentation au Festival de Gand, entamera seulement sa carrière wallonne...

— *Votre «foi» dans le montage, celle que vous transmettez volontiers aux réalisateurs avec lesquels vous travaillez, comment et quand l'avez-vous acquise?*

— C'est François Reichenbach qui m'a donné l'occasion de m'affronter à la matière cinématographique: il tournait des kilomètres de pellicules documentaires, il était avide de tout voir, de tout montrer, et moi je recevais ainsi un flot d'informations cinématographiques à structurer, à mettre en forme. Mais c'est René Clément qui a été mon premier maître. Il avait vu mon travail sur l'un des films de François et l'avait jugé... médiocre! J'avais deux solutions: ou me vexer, ou admettre que j'avais des leçons à prendre. C'est ce que j'ai fait et pour mon grand bonheur, c'est Clément lui-même qui me les a enseignées: il m'a emené chez lui, dans le Midi, et m'a fait découvrir ses secrets, m'a appris à serrer mon montage. Car le grand secret est là: comment raccourcir l'action. Un plan-séquence vous montre un personnage qui entre à gauche du cadre, traverse l'écran et ressort du cadre à droite: tout le monde a compris d'où il venait et où il allait. Du point de vue de la compréhension, c'est parfait, mais sous l'angle du plaisir cinématographique, cela risque tout simplement d'être long et ennuyeux. L'art du monteur consiste à déceler quel extrait de cette séquence, quel fragment de ce parcours suffira à faire comprendre au spectateur en une fraction de seconde l'origine et la destination du personnage représenté. Enfin pour compléter mon éducation, j'ai travaillé avec Marcel Carné qui m'a transmis son bagage classique. Le montage, c'est la ponctuation du cinéma, c'est-à-dire un élément de sa grammaire; or, comme toute grammaire, on ne peut la transgresser, la contourner intelligemment que si on

la possède totalement. La suite de ma carrière est ponctuée de rencontres avec des gens extrêmement divers auxquels une certaine fidélité me lie: Gérard Oury ou Alain Resnais, Yves Boisset ou Claude Miller...

— *Cela ne vous pose aucun problème de mettre votre technique au service d'univers aussi diffé-*

*rents?*

— Aucun! Le tout est de pouvoir s'accorder efficacement à la pensée de la personne avec qui on travaille. «Mes» cinéastes ne se sentent d'ailleurs pas rivaux, les uns envient les recettes des autres et ces derniers le génie des premiers...

— *Quand refusez-vous de monter un film?*



— Quand je me sens malheureux. Accepter ou non un travail pour moi relève plus d'une question de bonheur que de compétence: accepter le montage d'un film, c'est accepter de vivre pendant six mois dans l'univers de son auteur! La décision tombe très vite à la lecture du scénario: je comprends ou je ne comprends pas, c'est aussi simple que cela. Si un point reste obscur, je vous le disais il y a un instant, ce n'est pas le montage qui pourra l'éclaircir. S'il y a faute d'écriture, le film la paie toujours à un stade ou l'autre. D'ailleurs quand je n'ai pas eu l'occasion de lire un scénario et que je me retrouve embarqué dans une production, je préfère alors travailler directement sur la matière filmique que je reçois et tout ignorer des intentions du scénariste. Arrivé à ce stade, la vérité du film est dans ses images et nulle part ailleurs, il n'y a plus de «j'aurais voulu» ou de «je pensais que», il n'y a plus que ce qu'il y a sur l'écran et c'est ce matériau-là qu'il s'agit d'organiser. Le cas limite le plus intéressant est par exemple *Mémoires*. La matière préexistait bien sûr à mon intervention et je ne me suis renseigné qu'un minimum sur le «scénario» des réalités fouronnaises. J'ai tenté de comprendre ce que je voyais et seulement ce que je voyais, me disant que ce que je comprendrais toucherait à l'universel puisque n'importe qui pourrait tout aussi bien le comprendre. Mon montage a donc été dicté par les images et les sons que m'apportait Jean-Jacques et rendu palpitant par la possibilité qu'il y avait d'organiser une construction en redoublement. Redoublement des points de vue puisque

de manière vraiment extraordinaire nous disposons souvent de prises simultanées, de deux points de vue sur les mêmes actions, mais aussi redoublement dans le temps grâce aux séquences tournées postérieurement dans les mêmes lieux. C'est ce double jeu de symétries qui fait la force et la légèreté de *Mémoires*.

Pour ce qui est du double point de vue, disons que la pratique est courante dans le cinéma de fiction à gros budget de tourner avec plusieurs caméras simultanément. Mais il ne s'agit jamais que d'une sécurité technique à laquelle on a recours essentiellement pour les scènes dont l'action est difficile à répéter, les scènes de cascade par exemple. Une fois que l'on visionne la matière, on opère les choix et on rétablit au montage une continuité dans le mouvement, comme si une seule caméra avait été idéalement placée à tout moment de l'action. Il s'agit si vous voulez d'une supercherie, d'un truc, qui vise avant tout l'efficacité du récit. Dans le cas de *Mémoires*, c'est bien différent: les caméras (le hasard ou la complicité, c'est à Andrien de le dire, ont fait qu'il y en avait deux) ne cherchent pas à s'annuler, à se dissimuler. Au contraire, elles sont souvent dans le champ l'une de l'autre, et leurs points de vue ne sont jamais «utilitaires» les uns par rapport aux autres comme pourrait l'être un champ/contre-champ. On obtient les mêmes instants répétés, quelquefois sous un angle très proche, et de leur fausse similitude surgit un sentiment troublant de «déjà vu» et, dans le même temps, de vérité en train de se

révéler. Le jeu des caméras multiples chasse ici toute possibilité de tricherie par rapport à l'évènement et il nous a plu d'en jouer.

De même, il nous a paru intéressant de jouer d'un autre phénomène de double décalé, celui qui fait revenir sur l'écran les mêmes paysages, les mêmes décors et surtout les mêmes gens quelques années après l'action.

Après la beauté et le mouvement interne des plans noirs et blancs, c'est sans doute ce qui m'a le plus enthousiasmé lorsque j'ai visionné le «bout à bout» des séquences que me proposait Jean-Jacques. C'est un de mes rêves personnels que de pouvoir regarder au cinéma le temps qui passe sur le visage des acteurs que j'aime sans que l'on ait recours à l'artifice des maquillages. Je rêve d'un film fou dont les protagonistes se retrouveraient de 10 ans en 10 ans pour poursuivre le tournage... et paradoxalement c'est dans la suite documentaire que me propose Jean-Jacques que se concrétise en quelque sorte cette curiosité d'autant plus flagrante que les personnages en question ici ne sont pas au départ des acteurs et que c'est dans leur propre mémoire que le film les renvoie.

Propos recueillis par **Philippe Reynaert**

«Le Pouvoir en question», Michel Estève, Ed. du Cerf, Coll. 7e Art, Paris, 1984

NB: Ce texte est extrait d'un entretien paru dans la plaquette «*Mémoires*» (une publication des éditions Yellow Now).

**LES FILMS DE LA DREVE  
ET  
LES EDITIONS YELLOW NOW  
PRESENTENT  
MEMOIRES**

**Une luxueuse plaquette illustrée  
(40 pages format 21x26)**

Au sommaire: **Mémoires**: «Jean-Jacques Andrien, cinéaste», par Hadelin Trinon; «Entretien avec Jean-Jacques Andrien», par Jean-Marie Klinkenberg; «Voir et croire», entretien avec Albert Jurgenson, par Philippe Reynaert; «Des langues et des collectivités. Les Fourons», par Jean-Marie Klinkenberg.

L'ouvrage peut être commandé au bureau du journal (bon de commande en page 55), en versant 120 FB au CCP 000-0155643-55 du CCAC-Bruxelles

