

Hiver 60, de Thierry Michel

Réalisé dans des conditions matérielles très difficiles, Hiver 60, le film de Thierry Michel, mêlant images d'archives et fiction, retrace le contexte de la grève : crise charbonnière, décolonisation du Congo, rupture du consensus social dans l'opposition à la Loi unique. Au-delà de l'euphorie de la perspective d'un changement, le film acte la fin d'une culture ouvrière et syndicale et la prise de conscience que ce qui avait bâti une région était en train de sombrer. Les enseignants comme les parents semblent avoir refusé de transmettre aux générations suivantes ces moments qui ont ébranlé leurs repères. Le déni est une œuvre collective et subtile, le film permet d'en retrouver la mesure. Il montre qu'un tel oubli nécessite la participation de tous, tout comme le changement social.

BÉATRICE CHAPAUX

Les grandes grèves de 60, c'est un trou de mémoire collectif. Nombreux sont ceux qui ont développé une théorie à ce propos. Ma distraction est trop systématique pour m'autoriser à en développer une quelconque concernant l'oubli, même si celui-ci est partagé. Mais elle me permet de beaucoup apprécier les aide-mémoires. Et j'ai donc toutes les raisons d'apprécier le film de Thierry Michel¹, *Hiver 60*, qui est une antisèche de cette époque tout en étant une ode à la Wallonie et aux utopies.

LA GENÈSE DU FILM

Les fleuves ont très tôt inspiré Thierry Michel². Il naît en bord de Sambre et rejoint ensuite les quais de la Meuse. Et comme chacun sait, les cours d'eau

1 Cet article a été réalisé au terme d'une interview de Thierry Michel en septembre 2010 et les propos entre guillemets reproduisent ses propos. Je le remercie pour le temps qu'il m'a accordé.

2 Après un film sur l'univers carcéral, *Hôtel particulier*, Thierry Michel rompt avec l'enfermement et part vers d'autres continents. Il prend ses distances avec l'utopie, s'arrête au Maroc où il réalise *Issue de secours* et part au Brésil pour réaliser *Gosses de Rio* et *À fleur de terre*, inspirés de romans de Conrad Detrez. Il s'intéresse ensuite à l'Afrique et réalise *Le cycle du serpent*, un portrait des laissés-pour-compte du Zaïre, et ensuite *Somalie, l'humanitaire s'en va-t-en guerre* qui interroge le bienfondé de l'aide armée internationale. *Les derniers colons* évoque l'héritage colonial et la présence belge blanche au Zaïre, *Donka, radioscopie d'un hôpital africain* décrit un hôpital de Conakry en Guinée, *Congo River* remonte le fleuve majestueux, *Katanga-Business* est une parabole sur la mondialisation sous forme d'un thriller économique-politique et *Mobutu, roi du Zaïre...* Outre ces fictions, il a réalisé un documentaire sur le rapport entre Zaïrois et colons blancs, *Nostalgie postcoloniale*. Durant de brefs retours en Belgique, il a réalisé *La grâce perdue d'Alain Van Der Biest*.

marquent les esprits. Les confluent auront une incidence particulière sur l'œuvre de Thierry Michel. Il est enfant au moment des grèves de 60 et arpente la ville avec son frère. Il découvrira un monde scindé entre ceux qui ont peur et ceux que l'on craint; il sera confronté à une force vive contre laquelle la bourgeoisie se barricade. Les souvenirs de ces moments reviendront au moment où la conscience politique prend forme et l'engagement se définit.

Les premières réalisations de Thierry Michel sont marquées pas le souci de témoigner de cette « lutte collective ». Dans le cadre de ses études à l'Institut des arts de diffusion (IAD), il évoque les grèves de mineurs turcs au Limbourg et celle des mineurs à Charleroi. Ensuite, avec *Pays noir, pays rouge*, il rend hommage à Charleroi dont il décrit les couleurs, « le rouge pour ses colères ouvrières et le noir pour le charbon et l'industrialisation ».

Ensuite, « chômeur militant et actif », il entame une enquête sur les grèves de 60. Il se documente, « remonte la Wallonie » et rencontre les leaders de la grève. Il regrette amèrement de n'avoir pu, en raison de contraintes techniques et financières, garder traces de ces entretiens dont le caractère exceptionnel se révèle aujourd'hui.

Le projet d'un documentaire intitulé *La Maison du peuple s'esquisse* avec sa complice Christine Pireaux. La forme évoluera au gré des rencontres et d'aléas divers. Il fera notamment la connaissance de Jean Louvet, acteur de la grève de 60 à La Louvière en tant que syndicaliste enseignant et qui venait de réaliser la pièce *Le train du bon Dieu*. Le grand dramaturge wallon influencera le cours de ce qui deviendra le film *Hiver 60*. La rencontre a été « fondamentale et fondatrice » ainsi que l'avait été celle avec le réalisateur Paul Meyer, auteur notamment de *Déjà s'envole la fleur maigre*.

LA CONSTRUCTION DU SCÉNARIO

L'œuvre en cours évolue vers la fiction. Jean-Louis Comolli, réalisateur et ancien rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*, rejoint le trio, qui avait particulièrement apprécié ses films, comme *La Cecilia*, qui dépeint la vie d'une communauté anarchiste. Il leur apporte sa technique d'écriture et sa réflexion sur le documentaire et le cinéma. Le film ne tient pas à uniquement à représenter une démarche individuelle, il se construit collectivement. Le scénario s'écrit à quatre, au départ des enquêtes réalisées par Thierry Michel et Christine Pireaux.

Le projet ne se départit pas de son objectif premier: porter un témoignage. La grève se dira par les personnages, mais aussi par dix séquences d'archives qui ponctuent le film « comme le ressac du collectif qui emporte les destins individuels », et s'intègrent au scénario venant lui faire écho. Elles seront retravaillées: à certaines, de la musique est intégrée; d'autres extraits sont rebruités. L'alternance des images d'archives en noir et blanc et de la couleur de la fiction rappelle que le film constitue déjà une mise en abyme des événements historiques.

Les emprunts aux archives sont de natures très différentes, on y voit le mariage de Baudouin I^{er}, le discours du ministre Eyskens annonçant le vote de la Loi unique ainsi que des scènes où des manifestants se font tabasser. Certaines montrent une violence froide et révèlent comment l'Histoire s'exécute au quotidien. Ces extraits d'archives représentaient le seul moyen de rendre compte des grands mouvements de foule tels que ceux qui ont eu lieu devant la gare des Guillemins à Liège lorsque les grévistes se rendirent compte de la présence de militaires. Le budget de production extrêmement restreint interdisait d'envisager de reconstituer ces scènes de foule.

Les séquences empruntées rappellent le tournant historique de l'année 1960 qui voit le mariage du roi Baudouin et de Fabiola de Mora y Aragon, la décolonisation et ces grandes grèves. Avec le temps, le caractère unique de cette conjoncture s'est effacé. Le film rappelle la synchronicité des événements et les liens subtils qui les unissent, dont les craintes engendrées par l'impact économique de la perte du Congo et le vote qui s'ensuivit d'une loi d'austérité dite « Loi unique ».

LE COMBAT DE LA PRODUCTION

La procédure de subsidiation d'un film est toujours longue et hasardeuse et c'est un lieu commun que de s'en plaindre. Néanmoins, celle d'*Hiver 60* se démarque par son caractère extrêmement pénible. Son réalisateur la narre encore aujourd'hui comme un valeureux combat pour obtenir le respect des paroles données.

Le premier projet³, alors documentaire-fiction, est déposé en 1977. La commission allouant les aides à la production, intéressée, réoriente le projet vers la fiction. Jean Louvet et Jean-Louis Comolli, on l'a dit, rejoignent à cette époque Christine Pireaux et Thierry Michel. Une somme leur sera attribuée. Mais, en 1980, Albert Demuyter, ministre libéral, hérite de cette compétence et refuse de débloquer les fonds promis par la commission. Il s'agit d'une première en Belgique. La décision se justifie par le refus de soutenir un cinéma « trop engagé » comme *La Maison du peuple* (titre qui avait alors été donné au projet). La presse commente de manière très variée cette décision : elle l'applaudit ou la fustige. Ces réactions confirmaient qu'évoquer les événements de 1960 demeurait un tabou dans la société belge.

L'équipe devra attendre trois législatures, et que la mobilité politique mette un ministre socialiste, Jean-Maurice Dehousse, en charge du cinéma, pour obtenir les subsides. Ces errances ne seront pas sans conséquences et le budget se réduit à une peau de chagrin quand la décision devient effective.

Les économies ont dû être multiples et la production a notamment dû renoncer au projet d'engager certains des acteurs pressentis, comme Bruno

³ Alors intitulé « Que sont devenus en '77 les anciens de '60 ? ».

Cremer pour incarner le personnage du syndicaliste bureaucratique. Il sera remplacé par Jean Louvet, qui de dialoguiste et scénariste passa à « acteur amateur de sauvetage du film » comme le définit aujourd'hui Thierry Michel. Néanmoins, Philippe Léotard, contacté pour jouer le rôle principal, accepta de restreindre ses émoluments afin de permettre au projet d'aboutir.

Les restrictions de budget ont également contraint à limiter les lieux de tournage à un périmètre de trente kilomètres autour de Bruxelles. Au-delà, les frais de déplacement auraient été trop lourds pour la production. Les paysages wallons durent s'imaginer dans la périphérie bruxelloise. Lorsque dans le film, Philippe Léotard caresse un bosquet, ceux qui connaissent les ondulations wallonnes ont pu imaginer reconnaître un bosquet d'aubépine de la Thudinie alors que le buisson ne devait pas être originaire d'une vallée plus lointaine que celle de Clabecq.

Chacun consentit à des efforts afin de permettre au film d'aboutir. Thierry Michel se souvient que les techniciens avaient accepté de travailler pour un salaire inférieur au minimum syndical. Le scénario devait sans cesse être réécrit, s'adaptant aux nouveaux aléas. Souvenirs pour lui d'un épuisement physique et moral. Et il n'a pas oublié le cadeau de l'équipe technique à la fin du tournage, un pavé emballé dans du papier de soie comme symbole de la grève et de leur résistance.

La lutte fut rude et longue. Malgré le déblocage des fonds, les embuches se multiplièrent et Thierry Michel y voit encore l'expression d'une volonté d'entraver le projet d'évoquer ces grèves. Après deux semaines de tournage, la camionnette de la régie sera volée, avec les accessoires principaux, dont la moto. Elle sera retrouvée dans un champ. Deux semaines plus tard, la camionnette disparaît à nouveau. Le hasard ne peut expliquer la récurrence selon lui, mais le caractère opiniâtre de la censure le permet.

LES DESTINS INDIVIDUELS

Au-delà de l'histoire collective s'écrit celle de ceux qui ont vécu et participé à ces grèves, dont elles ont marqué le destin et pour qui elles furent le plus souvent un moment de catharsis. L'élaboration des personnages ne se départit pas de la dynamique documentaire et les personnages sont inspirés de personnes ayant réellement existé. Chacun est emblématique d'un des divers positionnements possibles au cours de ces événements.

André (joué par Philippe Léotard), fils d'Émile (joué par Christian Barbier), représente l'espoir dans le changement. Il aspire à une rupture dans la société, mais également dans son quotidien d'homme marié sans enfants et de fils encombré par le modèle de son père. Son personnage est inspiré par Gustave Dache, très jeune gréviste en 1960. Il passa plus d'un an en sanatorium après avoir été « pris dans un jet d'autopompe glacé » et être rentré chez lui à moto. André et son véhicule sont une sorte de fil rouge durant tout le film.

Émile, le père, *sait*, comme savent les anciens dans les sociétés marquées par le poids de la tradition, avec l'exaspération que cela peut engendrer pour les générations qui leur succèdent, tout particulièrement dans une société dont les modèles sont en train de s'effriter. Le père est aussi celui qui pose « un des actes les plus importants du film, un acte de sabotage ». Cet acte est posé « dans le cadre d'une association et d'une décision collective » alors que les illusions sont en train de se dissoudre et que retentit l'hallali. Leur froide détermination qui ne manque pas d'évoquer *Les Justes*, de Camus — sans doute également en raison des dialogues, coupés au cordeau, de Jean Louvet — où des hommes tentent de lutter contre ce qu'ils estiment être une tyrannie tout en sachant leur geste désespéré.

La relation père-fils, chère à Jean Louvet, a une place importante dans le film. Thierry Michel note aujourd'hui qu'elle a permis d'aborder la confrontation entre l'émergence des désirs individuels et le bien de la collectivité. Le choc des générations se vit aussi à d'autres niveaux : dans le jeune couple, on se tutoie et c'est la femme qui décide tandis que dans le couple des parents, on se vouvoie et la femme acquiesce. Bien sûr, avec intelligence, sagesse et suggestion. Mais les femmes ne sont pas cantonnées dans des rôles d'épouse. Monique (jouée par Françoise Bette) représente ainsi une jeune mère célibataire en quête de son identité et à qui les événements donneront l'occasion de prendre conscience de sa sensualité et de se découvrir.

Camille (joué par Jean Louvet) représente le syndicaliste d'entreprise en totale rupture avec sa base et rompu à la langue de bois avec lequel le délégué de base (Paul Louka) doit concilier, tentant d'intégrer la logique de l'institution syndicale sans trahir les revendications et espoirs de ceux qu'il représente et dont il se sent proche.

UNE WALLONIE SOLIDAIRE

Hadelin Trignon⁴ disait : « Il n'y a pas de cinéma en Wallonie, il n'y a que quelques hasards wallons d'un cinéma possible. » Quand Thierry Michel contacte Jean Louvet se noue un de ces merveilleux hasards. À l'époque, Jean Louvet voulait abandonner le théâtre. Il considérait le cinéma « comme le grand art du XX^e siècle⁵ » et était convaincu que la Wallonie « est une société qui doit avoir un cinéma propre » : « La Wallonie est une société qui doit se voir au cinéma, dans son espace, dans ses corps, dans ses lumières, dans ses paysages ; c'est très important que la société wallonne ait le reflet de cela et que symboliquement elle ne peut accéder à un statut de petite nation que si elle passe à travers le cinéma. »

Cet engouement ne fut pas extrêmement fédérateur. Ainsi que le rappelle Thierry Michel, la Wallonie et l'histoire wallonne se filment peu. Hormis Paul

4 Cité par Robert Neys, « Une morale du cinéma », *W'allons-nous?*, n° 11, 1984.

5 Christophe Fraipont et Véronique Janicki, « Histoire de la production », *W'allons-nous?*, n° 11, 1984.

Meyer (*Déjà s'envole la fleur maigre*), Luc de Heusch (*Jeudi on chantera comme dimanche*) et les frères Dardenne (*Je pense à vous*), les cinéastes les ont peu abordée par le biais de la fiction. Les frères Dardenne se sont ensuite départis d'une logique de terroir et représentent aujourd'hui le social dans une société a-territoriale. Thierry Michel envisage leurs films comme des « chroniques de la rédemption dans les marges de la classe ouvrière et de ses exclus ».

Hiver 60 n'en est que plus particulier dans ce contexte. Le Wallon qui s'exile s'interroge sur le fonctionnement du reste du monde. Il s'étonne, par exemple, de la froideur de l'accueil ailleurs : chez lui, sitôt le seuil franchi, on offre un siège, à boire et à manger dans la même foulée. Il se demande alors si le « mettez-vous » se dit dans les autres langues. Il n'ose pas poser de questions, tant il est difficile d'expliquer ces habitudes qui constituaient ses repères. Paul, André, Émile et les autres les partagent avec évidence. Dans le film, les enfants se consolent en préparant des galettes, être un peu enveloppé rassure les anciens qui se souviennent des périodes où ils ont eu faim ou des famines qui leur ont été racontées. Quand « l'enveloppé » paraît, les visages s'illuminent et arrive le « voilà un bia garçon ». Voir Ronny Coutteure se tortiller devant le compliment est un pur bonheur.

Chaque Wallon sait sa langue unique, ne demandez pas à ceux de Seraing de parler celle de Gilly. Et pourtant, dans le film, grâce aux dialogues de Jean Louvet, tous communiquent en partageant une approche singulière de la syntaxe et de la grammaire qui semble ontologiquement wallonne.

En 1982, quand le film sort, la presse loue « l'exhumation d'un morceau d'histoire récente qui continue à empêtrer les Wallons » en reconnaissant combien il était « redoutable de s'y attaquer⁶ ». Les critiques soulignent des morceaux de bravoure « qui valent à eux seuls la vision d'*Hiver 60* : la danse dans le café sur la musique de *l'Internationale*, le parcours du guide vers la Maison du peuple, le récit du batelier flamand, la soirée de Nouvel An, la répression de la manifestation » en concluant « Carolos et Liégeois, vous allez, si vous l'osez, vous reconnaître ». La liste n'est pas exhaustive, elle se doit d'intégrer notamment la scène nous parlant du bon usage du beurre sur les cougnous.

Thierry Michel avait la volonté de réaliser un film ancré dans la réalité qu'il filmait et il a hanté les salles de théâtre wallon à la recherche d'acteurs. Il y a notamment rencontré le mémorable danseur de *l'Internationale*. Il a également employé deux ténors wallons : Paul Louka et Bob Deschamps.

Philippe Léotard, dont le nom peut intriguer dans cette distribution, trouve naturellement sa place dans ce casting car plus qu'un esprit régionaliste, c'est celui d'une groupe d'utopistes dont beaucoup ont pu se sentir et se sentent encore proches dont il rend compte. Récemment, Richard Bohringer⁷ évoquant Philippe Léotard le qualifiait de « seigneur absolu de la poétique et du rayonnement » ; et, dans cette emphase, on peut reconnaître le caractère d'André dans *Hiver 60*.

⁶ Michel Hubin, *Le Soir*, jeudi 4 novembre 1982.

⁷ Richard Bohringer, « Je ne serais pas arrivé là si... », *Le Monde Magazine*, 2 octobre 2010.

Des grèves, Thierry Michel ne retient pas les déclarations régionalistes d'André Renard; il exprime une Wallonie solidaire de la Flandre par le biais de la lutte des classes. Ce sont deux cinéastes très engagés, Franz Beyens et Robbe De Hert qui jouent des ouvriers venus de Flandre soutenir leurs camarades. Une des scènes d'anthologie est celle du batelier flamand évoquant sa mère et sa sœur priant pour les chiens morts de la châtelaine afin de recevoir l'aumône. Loin de penser à un enclavement de la Wallonie, il voit une « identité en lien » grâce à la solidarité des opprimés en lutte.

Thierry Michel voulait que le film représente la culture ouvrière qui prévalait à cette époque dans la lecture de ces événements de l'hiver 60. Le film exprime la volonté de changer le rapport entre le capital et le travail, la quête marxiste, l'euphorie de l'illusion possible qui fut confrontée au couperet. Les symboles sont nombreux qui montrent combien les repères sont en train de changer. On y fête déjà Noël, pour être ensemble, sans aucune connotation religieuse. L'Église apparaît par le biais du message radiophonique d'un de ses évêques qui vient exprimer la rupture entre les autorités religieuses et ceux qui se revendiquent de leurs valeurs.

Thierry Michel rappelle combien la projection du film, un 1^{er} mai, avait ému les spectateurs car il permettait de rappeler les aspects positifs de la lutte des classes, terminologie aujourd'hui bannie et dont le film se nourrit sans crainte. Aujourd'hui, dans une société néolibérale, ces images prennent un autre sens.

Le film se termine quelques jours après l'annonce du vote de la Loi unique, chacun s'étant réveillé avec quelques illusions perdues. Pour Thierry Michel, l'image qui clôture le film, le tableau noir effacé par le professeur au moment de la rentrée des classes, signifie que l'Histoire reprend son cours. Mais la grille de lecture de cette dernière séquence peut être très variée. Tout comme celle de la grève.

En un mot, *Hiver 60* permet de retrouver la dimension historique de ce grand mouvement. Et d'oser en accepter les différentes significations. ■