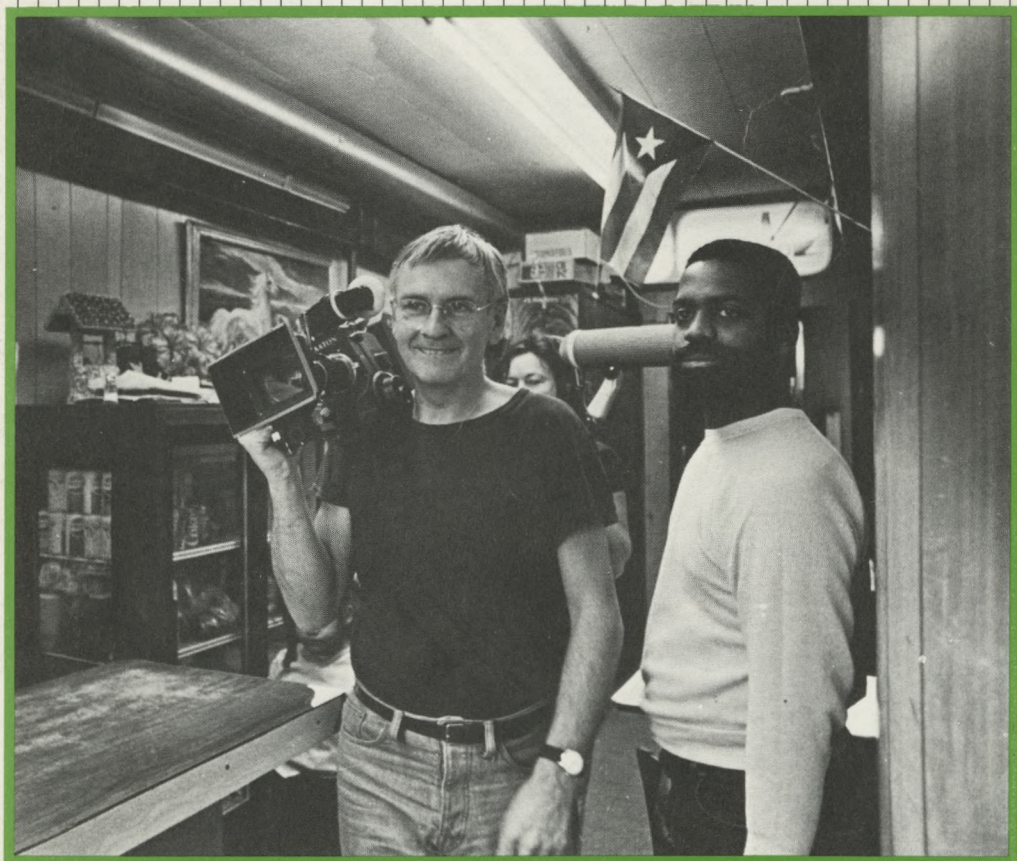


LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHEQUE

Numéro 16

Johan van der Keuken

*Voyage à travers
les tours d'une spirale*



**LES
DOSSIERS
DE LA
CINÉMATHÈQUE**

Numéro 16

Johan van der Keuken

***Voyage à travers
les tours d'une spirale***

Responsable de la publication: Pierre Véronneau

Nous tenons à remercier Johan van der Keuken, Nosh van der Lely, Teun van der Keuken, Jan de Vaal, Serge Meurant et Claude Ménard qui, d'une façon ou d'une autre, ont contribué à la réalisation de ce dossier.

Plusieurs textes ici rassemblés étaient inédits en français et ont été traduits du néerlandais par Danielle Bourgeois; d'autres qui existaient déjà en français étaient depuis longtemps épuisés (l'entretien de 1974 par exemple) ou inaccessibles parce que publiés de façon limitée à l'occasion d'un colloque; enfin, certains autres, plus faciles d'accès (notamment dans l'ouvrage belge *Johan van der Keuken Cinéaste et photographe* publié sous la direction de Serge Meurant) ont tout de même été intégrés à ce recueil afin d'en mieux assurer la continuité.

Cette publication a bénéficié de l'aide
du Conseil des Arts du Canada
et du
Ministère des Affaires culturelles du Québec

En couverture:

En octobre 1984, Johan van der Keuken tourne à New York I ♥ \$
(photo: Marlis Momber)

Conception graphique: Andrée Brochu

Composition et impression: Les Presses Solidaires

Copyright: La Cinémathèque québécoise, 1986
335 de Maisonneuve est
Montréal, Québec
H2X 1K1 - tél. (514) 842-9763

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec, Premier trimestre 1986.
ISBN 2-89207-029-5

Le détour (nécessaire) par van der Keuken

par Robert Daudelin

J'ai découvert le cinéma de Johan van der Keuken il y a précisément 20 ans. Et à travers toutes ces années, je lui suis resté fidèle, par amitié sans doute, mais par besoin aussi, comme à la musique de Monk et de Mingus, comme à un lieu nécessaire.

C'est le cinéaste James Blue, compagnon d'études de van der Keuken à l'*IDHEC*, qui m'avait chaleureusement incité à faire un crochet par Amsterdam pour faire connaissance avec Johan. J'y découvris un artiste passionné qui faisait des films comme mes amis peintres d'alors faisaient des tableaux¹ — avec en plus une inquiétude permanente qui le poussait à toujours remettre en question son travail, sa démarche, voire la pertinence même de faire des films.²

Heureusement Johan fait toujours des films... Qu'il questionne aussitôt faits! Les textes ici rassemblés par les soins du cinéaste témoignent de la rigueur passionnée qui anime l'oeuvre de van der Keuken, rigueur qui exige une attention tout aussi passionnée chez le spectateur que le film cherche.

Tantôt circonstanciels (la sortie d'un nouveau film, un tournage en cours), tantôt "imposés" (la chronique mensuelle que le cinéaste tient dans la revue hollandaise *Skrien* depuis plusieurs années), tantôt plus spontanés (les interventions dans les colloques), ces textes témoignent toujours, tous, et toujours avec la même rigueur passionnée, de l'évidente responsabilité de l'artiste face à son oeuvre et à l'art qu'il sert si bien.

Van der Keuken n'est pas un créateur de tout repos: ses films interpellent, brouillent les pistes, ne se satisfont pas des codes en vigueur: leur richesse ne se révèle qu'à ceux qui veulent bien admettre que réflexion et émotion peuvent très bien cohabiter et que le travail sur le film est aussi une responsabilité de spectateur.

Mais ces textes, pas plus que les beaux films de Johan, ne sont rébarbatifs, même s'ils ne se livrent pas toujours tout de suite. Un tel enthousiasme, une telle dévotion les traversent, qu'ils agissent comme un merveilleux stimulant: les idées y sont *retournées* avec une irrévérence qui fait du bien.

Comme le peintre qui prend un break de peinture pour griffonner un poème, le cinéaste peut parfois déposer la lourde caméra pour continuer le récit avec la plume: comme chez Rollins, que Johan aime tant, c'est le même long solo qui se continue.



Van der Keuken et Menno Euwe pendant le tournage de LA JUNGLE PLATE

- 1/ Opérateur de presque tous ses films, collaborant toujours à leur montage, van der Keuken a réussi, en pratiquant un cinéma "artisanal", à échapper aux contraintes industrielles de production: travaillant avec des budgets modestes, sans besoin de se constituer en société de production, il a jusqu'à ce jour réussi à être le seul maître d'oeuvre de chacun de ses films.
- 2/ De ce premier détour par Amsterdam, je rapportai L'ENFANT AVEUGLE et QUATRE MURS qui furent projetés en août au *Festival international du film de Montréal*: les films déconcertèrent et à vrai dire soulevèrent peu d'enthousiasme (les premiers films de Straub, que j'avais rapportés du même périple, connurent le même sort), sauf chez quelques-uns, dont Claude Ménard qui devint plus tard "acteur" d'un film de Johan et son principal collaborateur pour LE MAÎTRE ET LE GÉANT. Mais depuis 1965, à travers la *Cinémathèque* et le *Festival du nouveau cinéma*, les films de van der Keuken se sont trouvés un public à Montréal et c'est désormais en ami qu'il s'arrête périodiquement nous montrer son travail récent.

Le film n'est pas un langage

Le film n'est pas, comme on le croit souvent, un langage, dans lequel certaines combinaisons de signes couvrent certaines notions et dont des séries de signes peuvent être ordonnées jusqu'à obtenir une syntaxe.

1. Ni signe, ni signification

Le film ne possède ni signe, ni signification. La communication: "Jean est un gremlin", il est impossible de la transformer en une combinaison de signaux relatifs au film. Toutefois, il est par exemple possible de faire voir au moyen de la caméra que Jean donne des coups de pied à un chien. On comprend alors subitement pourquoi Jean est un gremlin. Ceux qui parlent du film comme d'un langage, parlent en fait d'un nombre limité de signaux auxquels correspondent un nombre limité de réactions conditionnées. Jean donne des coups de pied au chien = méchanceté; une mère embrasse son enfant = amour; une main en serre une autre = fraternité. Ces signaux n'ont rien à voir avec le film en soi. Même si Jean donne des coups de pied à un chien sur la rue, certaines personnes peuvent se fâcher sans qu'il y ait renforcement et l'extension du signal. Il ne peut que faire voir, mais: il peut tout faire voir, de toutes sortes de manières.

L'idée d'un langage du film ayant une grammaire respectable, va de pair avec le maintien de lois supposées du film. Ces lois définissent ce qu'on peut faire et ce qu'on ne peut pas faire, mais surtout ce qu'on peut faire. Elles sont appliquées par une partie de la critique, des connaisseurs et des quasi-connaisseurs de manière inaltérablement répressive (défense de...). Les notions de langage du film et de lois du cinéma servent de motif, à nombre d'entre ces gens, à trouver bons, les mauvais films et les bons films, mauvais. Heureusement qu'il n'existe pas de lois du cinéma ni de langage du film: tout est possible.

(*Kunst van Nu*, Amsterdam, août 1963 / traduction de René César)

2. La vérité 24 fois par seconde

L'idée de "la Vérité 24 fois par seconde" n'est pas juste. L'accélération qui a lieu dans le procédé mécanique crée un fossé entre la "fonction" de répétition mécanique et la forme sous laquelle elle apparaît, celle d'un courant continu, qui ne se manifeste que sous la forme d'une perception du temps purement subjective. La fragmentation telle qu'elle apparaît dans l'idée contemporaine du montage, ne constitue pas une conséquence d'une fragmentation intérieure de la mécanique du film, mais ne correspond souvent qu'aux mouvements tâtonnants du conscient, l'allée et venue entre les différents niveaux de la réalité. De la même façon que l'on peut toucher les coins, les trous, les creux et les bosses d'un espace donné, la relation des fragments-temps dans le film correspond aux creux et aux bosses dans l'expérience-temps qui sont formés par différents états du conscient.

Alors que le montage "cubiste" d'Eisenstein créait dans le temps un équivalent d'une position libre dans un espace donné, dans le montage actuel nous nous trouvons libres dans un espace qui ne connaît plus de limites. L'élément dialectique réside dans le fait que le montage se voit sans cesse anéanti par sa propre disparition: une avalanche amorphe d'impressions dans laquelle les formes titubent. Ces formes représentent, pour ainsi dire, notre sentiment de responsabilité, de choix, d'orientation. Ce sont de minuscules signes de solidarité quotidienne dans le courant des perceptions.

Le film est un médium si vorace que l'on doit renoncer à toute catégorisation schématique dans l'espace et dans le temps. C'est la liberté et l'incertitude qui nous sont échues depuis le cubisme. (Et cela alors que la majorité des films — aussi des films modernes — se trouve dans un stade d'évolution d'avant le cubisme, comme l'impressionnisme, ou sur une voie de garage de l'art moderne comme ce fut le cas pour le réalisme magique).

Tout peut servir pour faire du film un espace. Il ne s'agit pas de la **représentation** d'une réalité en trois dimensions, mais plutôt de la création d'un espace indépendant justement au moyen des "éléments-temps" dans le film. Toute la syntaxe des positions de prise de vue et des mouvements, que l'on n'avait jamais espérée, a été brisée en même temps que l'idée d'un espace uniforme, ou d'une idée centrale ou, si l'on va plus loin, d'une fragmentation mécanique qui se place en regard de la donnée centrale.

En dépit de ce qui nous a été enseigné, la coupe nette peut introduire un élément de faiblesse, mais surtout elle peut servir comme horizontale ou verticale pour délimiter un champ de bataille ou une aire de jeu éphémère dans l'espace de notre film. De cette totalité d'espaces vierges et de formes vacillantes se dégage, une fois que le film s'est déroulé devant nous, une forme définitive. Cette forme définitive, de dimensions maniables, le spectateur peut l'empaqueter et l'emporter dans sa tête. C'est une chose. Mais cette chose bouge aussi, elle est à la fois fragile et expansive, et peut s'égarer dans l'espace de la tête. Mais aussi longtemps qu'elle y reste sous surveillance, on peut à tout moment voir au travail les tensions qui régissent la réalité ou, pour qui le veut, l'univers.

L'équilibre dynamique d'une composition est un contrôle permanent de tensions, de violence et de l'agression émanant de la réalité. En ce sens, une situation idéale. Le caractère d'actualité, le "niveau-surface" du conscient, consiste à ne jamais oublier la violence incontrôlée et son antipode, la faiblesse incontrôlée. Si le but d'une oeuvre d'art est de détruire les formes faibles et de créer un équilibre de formes fortes, les faiblesses, stagnations et violences fracassantes doivent aussi entrer dans la composition. C'est choisir un point de départ dans la réalité "de tous les jours", réalité qui s'oppose en fait vigoureusement à toute composition. Le film possède ainsi deux niveaux: d'une part l'échange perpétuel de formes fortes en équilibre dynamique qui expose une vision générale progressiste du monde. D'autre part une succession de moments de stagnation et de violence non résolues, le destin individuel qui ne peut pas (encore) être influencé par des formes fortes et qui, la plupart du temps, génère le courant plutôt anecdotique dans le film. Mais dans le processus du film, les deux niveaux doivent se fondre en une forme définitive dans laquelle plus aucune différence hiérarchique n'existe entre les éléments qui la composent.

C'est pourquoi un texte ou une anecdote peuvent également devenir un élément spatial. Le "travail" instinctif de la composition d'un film est effectivement la dépense d'énergie causée par l'allée et venue de l'information et sa mise en forme. Le film lui-même n'est que le véhicule de cette information: non pas un produit, mais une matière qui possède certaines caractéristiques que l'on peut opposer les unes aux autres. D'où l'idée d'une structure dynamique en opposition à l'idée de produit fini.

(juillet-août 1967)

3. La subversion du langage n'a pas lieu

(...) Je scrutais le courant des images qui coule jour et nuit en dessous de moi, afin d'en saisir quelques-unes, de les immobiliser et de les présenter aux lecteurs — qui cessent par là d'être uniquement lecteurs. Des images senties, vues et entendues, qui disent: ouvre tes yeux et tes oreilles et redeviens pour un instant le barbare de la perception. Le regard précède la pensée.

À l'arrière plan de ce jeu d'images, on trouve une fascination, mais aussi l'idée de la subversion du langage, une perturbation dans la relation relativement stable qui existe entre un message et sa forme imagée. En 1963, j'écrivais déjà: "le film n'est pas un langage... Le film ne possède ni signe, ni signification" et bien que cette affirmation ne soit pas valable dans toutes ses articulations, elle renvoie très précisément à ce "renouveau de l'oeil" qui promettait tant d'être un moyen d'échapper au mythe de la croissance économique. Et maintenant, vingt ans plus tard, force est de constater que cette subversion du langage n'a pas eu lieu, sauf peut-être dans la marge de la marge, et que la souveraineté du roman traduit en images est restée intacte. Le seul grand changement dans cette monarchie absolue est peut-être l'introduction de la bande dessinée-comme-film par Spielberg. Mais dans cette nouveauté — littéralement fabuleuse — ce sont justement les super-puissances matérielles qui l'emportent. L'ensemble est resté foncièrement bourgeois. (...)

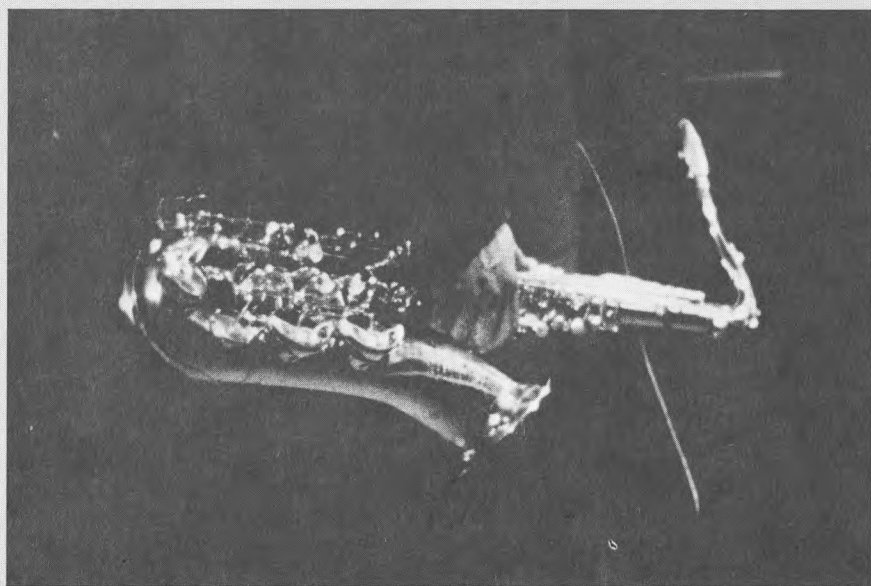
(*Skrien*, Amsterdam, novembre 1984)



HERMAN SLOBBE / L'ENFANT AVEUGLE 2



QUATRE MURS



BIG BEN



L'ESPRIT DU TEMPS

Considérations à propos de l'ESPRIT DU TEMPS

La perception de la réalité, avec ses légendes contemporaines de la communication, se déroule dans un monde de rêve. Pour pouvoir décrire les perceptions, il nous faut détruire des émotions hiérarchiques. Les rapports hiérarchiques entre réel et irréel, actuel et passé-futur, ici et là, de même qu'entre gens, entre l'homme et la nature. Ceci demande une pensée dans le Temps.

Structure

Friables, coulantes, sans forme, anguleuses ou durables (par analogie avec les structures musicales: sons longs, avalanche de notes, accents, bouillie sonore): de telles structures ont toutes une espèce de temps propre. (En peinture, chaque couleur avec sa surface, rugueuse, lisse, représente un aspect du temps).

Espace

L'oeil est un oeil de l'esprit. Par la tension entre toutes ses images et ses sons, le film crée un espace similaire à l'espace à l'intérieur d'une tête. Grâce à une magie de l'habileté manuelle, le film évoque cet espace, du moins si l'on se représente l'espace à l'intérieur d'une tête comme un espace concret, mais tendu d'une étoffe indéfinissable. Mais le film ne peut évoquer cet espace qu'au moyen de la fixation et de l'ordonnance de fragments du monde matériel, surtout si le résultat se veut concret: le film est une chose. (Aucun rendu de pensées ou de réalité tri-dimensionnelle, l'espace tri-dimensionnel fictif est effacé et remplacé par un espace concret entre les éléments présents dans le film).

L'oeil

Pour la confection d'un tel espace concret, il ne faut pas seulement une nouvelle ordonnance mais encore un oeil actif. L'image concrète d'un monde imaginaire naît dans l'échange violent entre les formes matérielles et l'oeil. Objet et sujet s'opposent avec une force égale.

Simplicité et complicité

Cette thématique peut être réalisée dans chaque sujet, il en ressort que la simplicité dans la manière d'aborder le sujet ne peut faire de tort. En principe (!) un amateur pourrait également réaliser ce que je fais. Je veux avoir le moins de puissance possible sur un appareil spécialisé.

La complexité se situe dans la façon de se situer — chaque fois d'une manière unique — à l'égard de chaque élément final particulier (ainsi par exemple une limitation de l'image, libre, changeante et au souffle large opposée à une composition fixée, choisie à l'intérieur du cadre de l'image).

Professionalisme

La complexité se situe aussi au niveau de la connaissance des parfois 4 ou 5 possibilités, directions, que contient chaque image. La connaissance du matériau qu'on a sous la main est ma seule définition du professionalisme. L'amour du matériau, pour chaque aspect de celui-ci, est le seul engagement que j'y vois, parce que seul cet amour/connaissance peut fournir une vision vécue concrète, "progressiste" sur le monde, les gens et le temps. Le reste me semble bavardage. L'engagement politique est du ressort du reportage et de l'information, mais n'est pas un mécanisme créatif particulier.

Quoique...

La politique, cela va de soi, est une vague dans le fleuve du film. Mais même à cet égard, tout dans chaque image, doit être redéfini. La politique est également présente dans une tasse de thé. Ce n'est pas une chose plus grande qu'une autre.

Cela et Comment...

Il m'importe peu de montrer qu'une chose est comme ç*i* ou comme ç*a*. Il m'importe par contre, de montrer comment est la chose, comment elle est pour, dans un espace donné, comment elle est, pour être un espace donné.

Par exemple...

Mon film QUATRE MURS (1965) n'est pas en premier lieu une dénonciation de la crise du logement. Par la description de l'espace habitable, le film en appelle à un espace mental, l'intérieur d'un cerveau malsain. Les murs de chaque chambre sont les parois internes d'un crâne. Au moyen de la caméra, je ne peux que laisser voir "l'apparence" de celui qui souffre de la crise du logement, alors qu'il s'agit de son opinion, de savoir comment la vie s'écoule en lui jusqu'à devenir un tas de salades pourries, un rétrécissement.

La musique

Simultanément il faut parcourir le chemin de la libération: comment la réalité pourrait être traduite par une musique illimitée. Parvenir à faire entendre cette musique dans cette tasse de thé, dans un paysage ou dans la *Banque des Pays-Bas*, est plus de la moitié du travail.

Ma conviction...

est qu'il faut que soient présentes autant une sujétion au matériau (à la matière) que la libération. Je n'ai pas encore tranché.

Dans le modèle entier, que l'on ne connaît que lorsque le film est terminé, la concrétisation de l'enfer montre aussi le chemin d'une libération (note de l'auteur: trop beau pour être vrai). C'est pourquoi le film — "l'oeuvre d'h-art-diesse" — est un prototype dans lequel des impulsions divergentes de la réalité sont réunies jusqu'à former un ensemble qui fonctionne.

Contradictions

La contradiction de la vitesse et de l'arrêt. Vitesse, physique et de la conscience, et de la perception. L'arrêt, le maintien de la forme existante, gâchis de la forme, stagnation de la société.

Les contradictions doivent être présentes, mais elles doivent être résolues à l'intérieur de l'oeuvre. Sinon il ne se passe rien dans un film. Cette solution — qui renvoie en même temps vers une nouvelle phase d'équilibre rompu — voit le jour dans le processus de réalisation du film et dans le processus du film qui se "déroule."

L'aspect intellectuel de la réalisation d'un film est le fait de rendre visible ces processus, la clarté au sujet du caractère concret des données visuelles et auditives et leur transformation.

L'aspect émotionnel est le maintien en mouvement du flux émotionnel dans les processus, les manières innombrables que l'on peut trouver pour donner aux images leur propre accomplissement. L'émotion peut étendre un brouillard sur l'intellect.

Jazz

Les musiciens de jazz enseignent la valeur d'un son propre, inaliénable, qui n'est pas dépendant d'une complexité technique ou intellectuelle. Le trait le plus usé, joué par Big Ben Webster n'est plus que Big Ben: son saut en chute libre dans le temps.

Le Temps-Esprit

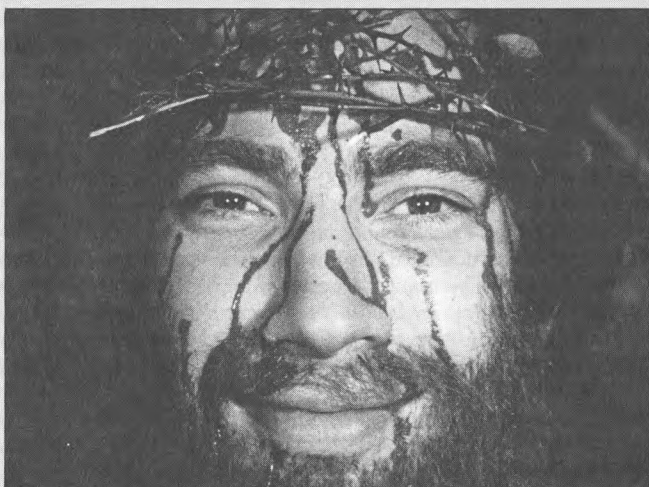
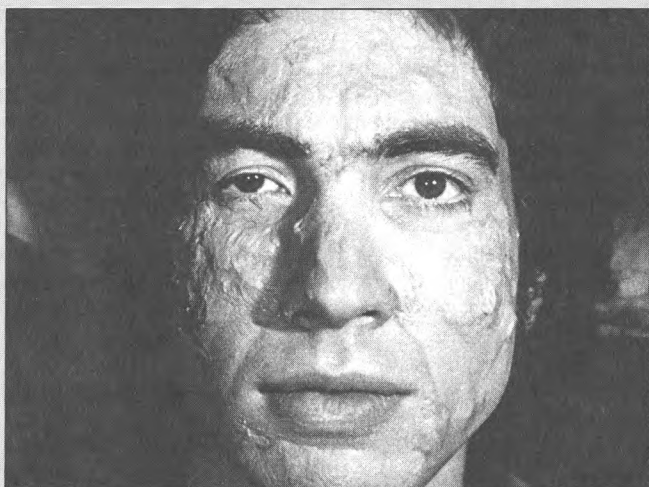
Dans mon nouveau film L'ESPRIT DU TEMPS, mon propos était de parler de ce genre de choses. C'est un panorama de différents "états d'esprit" qui détermine notre période, et où se fait jour une modification rapide des mentalités des jeunes gens de la société occidentale.

Ce changement, d'après moi, consiste surtout en cela: que la violence externe, corporelle s'est invertie et est dirigée vers l'exploration de perceptions et d'émotions propres, qui se situent en dehors du cadre militaire rigide de la société. Il s'agit d'un retour des éléments "temps et espace" dans la vie intime.

L'ESPRIT DU TEMPS ne se pose pas en attente, ni objectivement (négativement), ainsi que la plupart des média. Il ne s'agit pas d'un documentaire concernant un groupe circonscrit.

Il s'agit de ma métaphore pour le changement versus arrêt. Une composition, une interaction relativement compliquée d'images, au fond, naïves. Le fleuve du temps, la démolition du fait. Chacun y prend ce qu'il peut et veut y trouver.

(Vrij Nederland, Amsterdam, décembre 1968)



L'ESPRIT DU TEMPS

Un renouveau de l'oeil

Il ne s'agit pas de démontrer **que** quelque chose est comme ci ou comme ça. Il s'agit de démontrer **comment** c'est, comment c'est d'être dans un espace donné, **comment c'est d'être dans un espace donné**.

1. Que et Comment

Les situations, dans un film, n'expliquent au fond pas grand chose, mais il est important qu'elles aient été créées par la participation. Et c'est seulement avec la participation qu'elles prennent tout leur sens pour le spectateur.

Comme je ne suis pas capable de voir les choses d'une façon nette et délimitée, j'ai aussi introduit une émotion destructrice. La vie attaque tout ce que l'on fait.

Quand on se trouve sur cette longueur d'ondes, on fait des prototypes de la réalité. Cela peut arriver dans des images simples et de tous les jours. Je préfère plutôt ne pas avoir de pouvoir sur un appareil technique spécialisé.

Le film est plus une façon de placer les choses dans un contexte que de créer une histoire. Un renouveau de l'oeil.

Dès qu'un homme est filmé, il cesse d'être un homme pour devenir un morceau de fiction, de matériel filmé. Et pourtant, il continue d'exister. Cette double vérité est lourde de tension. Trouver une forme pour cette tension signifie: créer un monde imaginaire et y décrire le combat humain.

En associant l'approche du peintre avec l'amour de la musique, je pénètre progressivement dans le domaine de la poésie.

(Juillet 1969)

2. L'Art!

C'est travailler avec des formes de la réalité matérielle pour évoquer une réalité imaginaire. De l'imaginaire, on revient pour mieux comprendre le monde matériel, avec une plus grande envie de vivre. Cela me paraît vrai aussi pour une idée matérialiste de l'art, à la différence que là, le retour de l'imaginaire est axé sur le changement des relations concrètes. Et là où le chemin du retour est barré, l'artiste joue le rôle de fauteur de troubles. Un rôle qu'il tient piètrement, tiraillé qu'il est entre deux idées: la nécessité de l'opposition et le désir de vivre. Réunir ces deux idées en une forme d'action précise forme son plus grand problème, provisoirement impossible à résoudre. Cela reste, la plupart du temps, symbolique. C'est pourquoi souvent la gauche se détourne de l'art: compréhensible, mais pas équitable. Et bien que l'art apporte plutôt un problème qu'une solution (et qu'il existe surtout dans les cadres sociaux répugnants) son problème est si exemplaire qu'il ne doit pas être passé sous silence. En ce sens, l'art est indélébile. Pour moi personnellement, l'art est une drogue. Je ne sais pas à quel saint me vouer. Mais je continue d'essayer.

Du montage chez Henry Moore

Dans la bibliothèque de Henk et Phien, j'ai trouvé le catalogue de l'exposition Henry Moore à Paris. Le livre comporte quelques six pages de garde servant de couverture; toutes montrent la même photo de la même statue, mais le découpage s'en élargit progressivement. La première photo découvre une forme sphérique pourvue d'une crevasse en pente: forme sensuelle qui se suffit à elle-même. En tournant la page on retrouve la même forme, mais liée, cette fois, à d'autres formes tout aussi stylisées, elles permettent cependant d'y reconnaître des épaules servant d'appui à la tête crevassée.

Sur base de ces deux images, malgré soi, se forme une idée de la statue entière: probablement une figure assise, située à mi-chemin entre la corporéité et l'abstraction. Mais ce qui s'ensuit lorsqu'on continue de feuilleter les pages est à vrai dire incroyable. Le nombre d'ajouts et de variations de la forme initialement présentée semble infini, et l'on aperçoit une figure tout-à-la fois assise, couchée et volante. Simultanément lascive, hilare, bouffonne et dramatique, et, qui plus est, dans un parc anglais propre. Il s'agit évidemment de montage. Que le montage s'applique à des images statiques ou mobiles, ou même qu'il prenne forme à l'intérieur d'une seule image semblant immobile, m'a toujours laissé insensible. Car le montage est le mouvement de l'esprit même, la pensée qui anime la matière.

À l'époque où je me préoccupais encore de découvrir les possibilités fondamentales du matériau du film, le terme collage représentait plus pour moi. Le montage, ainsi que nous l'avions appréhendé par les livres, me semblait s'apparenter à deux formes du dicter: d'une part, le montage américain: le monde y était mis en pièces pour être ensuite recollé de manière à créer un semblant de vraie réalité, un monde auquel il était possible de participer comme s'il n'en avait jamais été autrement, d'autre part, le montage russe: le monde y était également démonté mais pour être ensuite regroupé en un système de concepts. Les films américains décrivaient une réalité considérée comme inviolable — l'image étant déjà complète, il n'y avait aucune question à se poser à son sujet —, les films russes, quant à eux, renvoyaient à une réalité nouvelle, dans laquelle finalement chaque image devait trouver une place justifiée. Il y avait sans doute quelque chose de forcené dans la rage d'un Eisenstein à vouloir faire s'élever des concepts, aussi vite et aussi forts que possible de toutes sortes de combinaisons d'images, mais dans le montage américain on n'en venait (n'en vient) pas à une formation de concepts: l'idéologie y est ingurgitée en même temps que la notion pré-donnée de la réalité présentée: non, pas présentée, mais qui s'y accomplit. C'est pourquoi il n'est pas si difficile de choisir entre les deux espèces du dicter. Dans l'échelle du dicter à la dictature, les choses sont de nouveau quelque peu différentes: le choix entre une dictature de gauche ou de droite est inhumain: quelle est donc la position qui permet de juger du mieux pour tout un chacun, et comment cette position a-t-elle été acquise? Il s'agit aussi d'un choix qui n'est pas facile à faire dans des situations politiques concrètes. C'est pourquoi je m'oppose à cette tendance des dernières années, qui assimile le communisme au fascisme sous le prétexte que tous deux ont coûté des milliers de morts. Cette considération, dans laquelle n'entrent en ligne de compte ni les circonstances historiques dans lesquelles ces mouvements se sont produits, ni même les impulsions pourtant bien différenciées que sous-tendent les deux mouvements, ainsi que sa propagation et surtout l'expression de la notion "être contre la gauche" qui permet de mettre sur le même pied toutes les réalisations de gauche de la social-démocratie et le stalinisme. Cette attitude, il me semble, découle de la déception due à la fragilité des divers mouvements d'émancipation des années soixante, qui contrastent violemment

avec la dureté de la récession économique et sociale. Beaucoup d'intellectuels trouvent de bon ton d'être de nouveau de droite, le maquillage de gauche est tombé.

Revenons au montage. Le dicter de gauche ou de droite, n'est évidemment qu'un schéma auquel se soustrait la créativité individuelle, mais ce qui manquait sans doute, c'était peut-être une forme de médiocrité: l'image qui n'a pas encore la moindre notion de sa propre signification. Et il me semblait que dans le domaine de cette médiocrité, le film acquérait une espèce de fondement poétique. Il lui était possible de faire un retour en arrière en direction de sa propre origine: le voir, non plus rendu subjectivement par l'action humaine, mais imité mécaniquement, enroulé et pouvant se dérouler dans le temps, créa une nouvelle activité publique, le voir du voir, le fait d'être témoin de l'être témoin. Je trouvais forte une combinaison d'images, lorsqu'elle pouvait à la fois rendre le voir sensible et visible, à la fois procurer la sensation et créer la conscience.

Les choses et les gens vus passaient à l'état irréel d'images lumineuses, dans lesquelles ils étaient présents plus "en leur propre nom" que poussés à la formation de concepts. On requérait l'attention même pour les moments les plus médiocres, et si la combinaison de ces moments lors du collage engendrait bel et bien des significations, celles-ci n'étaient cependant jamais définitives. L'image l'emportait toujours sur le concept.

Dans ma conception du film, l'idée de collage est encore fortement ancrée. C'est une certaine liberté qu'on accorde aux images, sans avoir la prétention de connaître toutes les possibilités de chaque image, il subsiste un reliquat, une région plus ou moins éloignée dans laquelle l'image ne signifie rien. Et plus on donne, dès le départ, de liberté à l'image, plus on a d'espace pour créer des rapports complexes entre images, pour jouer un jeu fascinant situé entre la fantaisie et la réalité, jeu dans lequel les significations sont complétées jusqu'à devenir une surface lisse. Mais, ce faisant, on s'éloigne toujours plus du lieu des combats sociaux, où l'on ne s'escrime pas seulement avec des concepts, mais où, littéralement, se jouent de véritables combats. Plus on avance dans la réalisation de films, plus on perçoit l'oeuvre comme une force — même modeste — dans ce combat social. Il en résulte que l'image libre et indépendante doit souvent se subordonner à l'image en tant que porteuse de signification. J'ai l'impression qu'en accomplissant ce trajet, le montage a enrichi ses possibilités. Dans un premier temps, il s'est distancé de la signification et du concept, devenant par là-même collage. Ensuite, par le biais d'une reconnaissance des limitations que nous impose notre société (et n'importe quelle société sans doute), il est revenu à la formation du concept. De cette manière il est redevenu un montage, qui inclut également le collage et fait voir une interaction constante entre liberté et nécessité collective. Une dialectique de gauche dans les conséquences, mais qui "tient l'étonnement à niveau".

La statue de Moore peut fort bien être considérée du point de vue du montage. Toutes les parties de l'ensemble sont, l'une par rapport à l'autre, dans une relation de surprise complète. La succession de découpages photographiques dans le catalogue illustre l'indépendance de chaque forme, mais dans l'image totale le tout se fonde, et ne subsiste qu'une seule tension forte: celle entre la pierre brillamment taillée et le souvenir d'un être humain transmis par cette forme. Cette statue, comme toutes les statues de Moore, est dotée d'une personnalité intemporelle. Dans un montage réalisé de manière dialectique, les parties et l'ensemble ne peuvent se réconcilier. Non seulement il y règne une tension, mais, en outre, le conflit s'installe. Il nous faut constamment retourner dans la rue, regarder ce qui s'y passe, y participer parfois, et nous sentir souvent inutiles ou superflus. Les moments intemporels y sont, mais provisoirement, nous ne parvenons plus à reconstituer l'image globale de ces ensembles au souffle grandiose. À l'instant, je viens de voir à la télé comment les tanks de la police labourent les jardins des Moluquois du Sud.

(Skrien, Amsterdam, octobre 1972)



UN FILM POUR LUCEBERT



BIG BEN



HERMAN SLOBBE / L'ENFANT AVEUGLE 2



LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE



DIARY



LA FORTERESSE BLANCHE

À propos du tryptique Nord-Sud

Le film que j'ai réalisé dans le courant de 1971 et qui fut diffusé pour la première fois en 1972, "DAGBOEK" (DIARY) s'est développé de manière à devenir un tryptique filmé. Ce tryptique consiste en films dont les démarches réciproques sont très différentes, ils ont cependant en commun d'avoir été réalisés chacun en des lieux très différents du monde, et tous trois traitent des relations entre pays riches et industrialisés du nord et les pays pauvres sous-développés, du sud.

J'ai essayé dans ce tryptique, de rendre en une vision émotionnelle globale quelques traits de la diversité infinie des modes de vie et des arrière-plans historiques sur lesquels se fonde le monde. J'ai également tenté de clarifier à l'aide d'images la liaison en profondeur existant de par le monde entre ces "mondes" différents, même si les gens qui y vivent ne sont pas aptes à le comprendre.

Le sentiment qui m'a poursuivi durant toute la réalisation était: moi aussi j'aurais pu être un écolier noir du Cameroun (DIARY), ou une femme débile, vieille avant l'âge, dans le ghetto de Columbus (LA FORTERESSE BLANCHE), ou un de ces Indiens sans avenir des montagnes des Andes, qui se trouvent toute la journée sous l'influence de la coca ou de la boisson; ou encore un habitant du bidonville Villa el Salvador dans le désert à proximité de la capitale péruvienne Lima (LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE). Moi aussi, j'aurais pu fonctionner comme cet esclave à col blanc déambulant à travers ce couloir dans DIARY, mais à y voir de plus près, cet homme me semble plus étranger que de nombreux autres qui habitent à des lieues.

Nous nous trouvons en cette époque dans la situation unique suivante: nous pouvons nous déplacer immédiatement dans le monde entier, et vivre ainsi différentes phases de l'histoire des hommes. Mais cette multiplicité de la réalité n'a trouvé aucun écho profond dans le monde idéal de la plupart des gens, parce que nous devons tous nous maintenir dans notre entourage direct. Notre entourage nous dicte ainsi une image limitée du monde.

En fait, une réalité multiple existe particulièrement à un niveau charitable ("faire quelque chose pour les pays pauvres"), ou encore au niveau de la discussion. Afin d'en finir avec ce niveau de conversation, j'utilise souvent des images documentaires, mais en ne les mettant pas à la suite l'une de l'autre, comme le fait le documentaire. Je les fais se heurter ou les associe l'une à l'autre, les renforce ou les démolis au moyen de bruits ou de musique, ou encore, je les combine avec des fragments joués ou stylisés. De ce fait on peut voir dans le tryptique un grand nombre d'approches et de styles, qui tous collaborent à l'élaboration de l'image globale dans laquelle l'expérience du spectateur, et non la théorie, est mise à l'avant-plan.

Les différents mondes du monde se situent à l'intérieur d'un système, fortement marqué, de couches d'inégalité et d'exploitation. Des cultures vivantes sont progressivement supplantées par une société technique universelle à caractère totalitaire ayant un but funeste: des bénéfices constamment plus élevés au moyen d'une consommation toujours croissante de biens matériels par une partie de l'humanité aux dépens des chances de survie de l'autre partie — et éventuellement aux dépens de chacun et du tout.

Dans DIARY le rapport entre riche et pauvre est vu au travers d'une sorte d'histoire de l'outil, de la houe africaine au computer. On y montre comment chaque nouveauté technologique exerce un effet sur la communauté dans laquelle elle s'intègre; de quelle

manière une telle nouveauté modifie le rôle et la pensée de l'individu et exerce des effets secondaires, qui nécessitent des réglementations sociales protectrices.

Par exemple: dans les pays pauvres les méthodes de prévention des maladies contagieuses n'ont pas été accompagnées de méthodes de limitation des naissances. Pour la propagation de celles-ci, il aurait fallu une pensée rationnelle de la part des propagateurs occidentaux des nouvelles méthodes, et un certain degré de scolarisation chez ceux qui recevaient l'aide médicale. Ces derniers, cependant, vivent dans des sociétés, dans lesquelles ils n'arrivent pas à cette scolarisation. Cet équilibre rompu a donné naissance à la surpopulation et à une pauvreté accrue; la modification technique n'a pas été accompagnée d'une modification sociale et mentale. Un autre exemple nous est fourni par le monde industrialisé et l'accélération formidable de ses techniques d'information qui provoquent un regroupement de puissance, et font paraître de plus en plus futile l'information limitée des gens de la rue.

Opposés à ces effets, les textes à lire de DIARY ne constituent pas une réaction anti-technique, mais la nécessité de modifications sociales profondes, qui, dans l'ensemble, devront avoir l'étendue d'une révolution. Les mêmes motifs sont repris dans LA FORTERESSE BLANCHE, que j'ai réalisé en étroite collaboration avec l'écrivain Bert Schierbeek. Dans LA FORTERESSE BLANCHE il y a deux thèmes centraux: l'idée de la chaîne industrielle qui traverse le monde et l'idée de démocratisation à l'intérieur de communautés plus restreintes. Les adolescents des quartiers sordides de la ville de Columbus forment une telle communauté à la recherche de valeurs propres.

Autour de ces deux thèmes, sont groupées les images d'un fractionnement et d'un esseulement social, qui proviennent de la distribution inégale du capital et de la connaissance et qui mènent à la formation de ghettos où les gens vivent comme déchets du système de l'offre et de la demande. Alors que DIARY part d'un événement personnel — la naissance de mon propre enfant — mais continue à considérer la réalité historique de manière plus ou moins chronologique et en termes généraux, dans LA FORTERESSE BLANCHE la forme exprime intensément le fractionnement. Presque chaque moment est abstrait de son contexte quotidien et transposé dans d'autres contextes. Certaines images resurgissent constamment avec un sens varié. Ainsi prend forme non pas une histoire ayant un début et une fin, mais un ensemble qui reste en mouvement. Le troisième film: LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE est de nouveau construit sur de plus grands fragments d'observation. Il y a dans ce film deux pôles d'intérêt. Le premier concerne la conquête coloniale, déjà présente dans DIARY. L'ère coloniale ainsi que le néo-colonialisme sont déterminants en ce qui concerne les énormes problèmes de l'Amérique latine, décrits dans la partie péruvienne du NOUVEL ÂGE GLACIAIRE. Cette description débouche sur une entrevue avec les habitants d'un grand faubourg, bâti au moyen de roseaux, dans le désert de sable près de Lima, Villa el Salvador. Ces habitants tentent d'améliorer leurs conditions de vie, grâce à une autonomie et une organisation démocratique. On y trouve également un pendant au camp d'adolescents de LA FORTERESSE BLANCHE.

L'autre pôle est déterminé par les conditions de vie de quatre jeunes ouvriers illettrés, d'une fabrique de glace pour la consommation de la province de Groningen. Il s'agit de quatre enfants provenant de la même famille. Ces biographies ne sont pas décrites de manière narrative, mais au moyen de moments isolés, choisis de manière à donner une impression globale. En effet, il s'agit ici d'isolement, de là vient que les situations choisies se réfèrent souvent au fait de savoir (ne pas savoir) parler, écrire et entendre. La surdité et la bagarre y jouent un rôle important.

Ainsi, encore plus que dans les autres films, les données générales et personnelles y sont mélangées. Dans certaines scènes, la présence des cinéastes est aussi clairement perceptible. J'ai introduit ces moments dans le film parce qu'ils clarifient également le manque de communication de différentes classes sociales et la sujétion à un appareil technique.

(Texte de présentation, août 1974)

Entretien

R.D. *Si tu le veux bien, entendons nous d'abord pour utiliser comme référents à cet entretien essentiellement tes trois longs métrages. C'est dans ces films que ton travail sur le cinéma est le plus manifeste, et c'est aussi dans ces films que tes préoccupations sociales, politiques, sont les plus évidentes.*

Ces trois films-là posent aussi une question qui est déterminante dans tout ton travail: la relation à la réalité.

Tu as déjà toi-même examiné la question dans des textes qui datent du temps de UN FILM POUR LUCEBERT et de L'ESPRIT DU TEMPS. J'aimerais que tu reviennes là-dessus, compte tenu que c'est LA question au centre de tes films, mais aussi la question qu'un spectateur non averti peut quasiment louper du fait de la forme du discours, d'un certain degré d'abstraction qui peut laisser supposer tout autre chose.

Il y a dans ces trois films un aspect "expérimental" du fait que tu mélanges délibérément les genres et que tu construis un discours en rupture avec l'énoncé traditionnel du cinéma documentaire ou de fiction. Néanmoins ce qui est dominant en dernière analyse, c'est la volonté de proposer des éléments de réflexion par rapport à la réalité...

J.V.D.K. *C'est évidemment assez difficile de préciser ça. Mais il me semble qu'il y a toujours quelques étapes qui reviennent pour chacun des films...*

La première étape, c'est une espèce de soupçon, une idée qui me vient de ce que devrait être ce film précis — en d'autres mots: la raison pour laquelle je veux faire le film, le besoin que j'ai de faire tel ou tel film. C'est une idée qui est floue, difficile à définir, mais néanmoins assez complète. On est encore au niveau de l'imagination: un jour tu te réveilles très tôt et tu as en tête une espèce d'image globale!

La seconde étape consiste à essayer de formuler cette idée en termes communicables, pour que d'autres puissent la comprendre — entre autres, ceux de qui tu espères avoir du fric pour faire le film! Ça tient habituellement en 1 ou 2 pages, 4 ou 5 au maximum. J'essaie déjà de définir une approche: par exemple, pour LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE, l'idée de revenir à la technique des portraits qui permet l'identification avec des personnes... Mais j'essaie aussi de définir des techniques dans le cadre plus général du discours et je décris certains trucs: "il s'agirait de jeunes ouvriers non spécialisés, d'autre part de scènes filmées dans un pays du Tiers-Monde avec l'accent mis sur la question de l'auto-gestion et la relation de ce thème de l'auto-gestion à la base avec les résultats du colonialisme et la permanence de l'impérialisme économique..." Il s'agit donc de trucs généraux, très grossiers et en quelque sorte extérieurs au projet réel.

La troisième étape, c'est le travail de documentation. Il faut quand même s'informer, surtout si on doit voyager: savoir quelles choses on veut aller chercher et où aller les chercher.

La quatrième étape, c'est le tournage. Et à ce moment-là, moi je dirais qu'on a pas mal oublié cette image, cette idée de départ dont je parlais. Il faut oublier et à la fois ne pas oublier cette première image, mais surtout être disponible dans la situation même.

Pour ma part, le travail de tournage consiste à être justement le plus ouvert possible, à pouvoir réagir d'une façon spécifique dans chaque circonstance. Comme je fais presque

toujours la caméra moi-même, je crois que ce qu'on voit comme image c'est la réaction physique même aux circonstances. Ainsi dans le froid tu as une façon d'être qui est tout à fait différente de ta façon d'être dans la chaleur; quand ça bouge beaucoup autour de toi, tu es pris dans le mouvement; et quand il y a silence, tu dois être plus réflexif. Ce sont ces différentes manières d'être qui sont traduites immédiatement dans ta réaction physique avec la caméra.

Dans mon cas personnel — et je suis peut-être maintenant un peu à côté du sujet! — il y a un élément assez particulier, c'est que la caméra avec laquelle je travaille est vraiment un peu trop lourde pour moi! C'est une Arriflex BL, insonorisée, qui est fabriquée sur le modèle de la vieille Arriflex qu'on utilisait déjà au temps d'Hitler; ce n'est pas comme l'Éclair, une caméra vraiment conçue pour le travail à la main.¹ Or moi je l'utilise la plupart du temps à la main et ça me demande un effort réel. Le temps maximum pendant lequel je peux tenir la caméra et les limites dans les mouvements que cette caméra m'impose, cela donne aussi une espèce de caractère de **nécessité** à ce qu'on fait: l'image qui passe est plus ou moins conquise sur les circonstances, tant extérieures que physiques.

L'étape de tournage c'est donc tout-à-fait différent de ce qu'on pourrait appeler "l'image intérieure" du début autant que de l'information objective qu'on a pu rassembler. Il s'agit maintenant de reconnaître la valeur spécifique de chaque chose qui se passe et de décider **immédiatement** s'il faut filmer ou non, de quelle façon, pendant combien de temps, de quel angle et dans quel style. Ici, la part d'intuition est énorme. Mais je dois quand même dire que la notion d'information et l'idée de volonté d'expression jouent évidemment tout le temps entre les différentes situations et entre les périodes de tournage.

La cinquième étape c'est évidemment le montage. Il s'agit de définir une nouvelle fois le film, pas au niveau de ce qu'on avait voulu faire, mais au niveau de ce qu'on a en mains, de la matière filmée elle-même. Il faut remettre ça en relation avec ce qu'on voulait faire et les nouveaux faits qu'on a rencontrés doivent être réinsérés dans le processus tout le temps. Mais néanmoins, au montage, je crois qu'il faut d'abord laisser tomber toute idée de ce qu'on avait voulu au départ pour prioritairement apprendre à bien connaître ce qu'on a fait pendant le tournage: voir les images presque avec les yeux d'un autre et se distancier de sa propre participation dans l'image filmée.

Il faut maintenant étudier l'image et essayer de découvrir son fonctionnement autonome.

Et le montage, pour ma part, se fait presque uniquement en relation avec ce fonctionnement autonome de l'image filmée. Il me semble que c'est un peu là que je me différencie de la plupart des cinéastes: finalement la forme du film, ou la façon dont le film se présente, n'est jamais le résultat d'un projet, mais un processus qui, à chaque étape, repart à zéro.

Au montage tu repars donc à zéro. D'une certaine façon je suis le spectateur de ce qui va se passer entre ces images; je découvre les "tendances" qu'il y a dans les images et mon rôle consiste à aider ces images, dans le montage, à trouver leur vraie tendance. Et c'est à cause de cette position que, par exemple, en revoyant LA FORTERESSE BLANCHE et LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE hier, je me suis étonné presque autant que toi de la différence de temps psychologique qu'il y a entre ces deux films. Ce n'est donc pas que j'ai décidé "je vais faire un film plus rapide" ou "je vais faire un film plus lent"... À un certain moment les images partent dans leur propre temps et je crois que le travail du cinéaste consiste à essayer de reconnaître ce qui se passe et à préserver le plus possible cette "tendance intérieure" des images.

En principe donc toutes les décisions de montage doivent être prises dans cette perspective de reconnaissance de ce que sont les images, avec cette exception évidemment que, par moment, il y a une volonté de ma part de me faire valoir, ou encore volonté de destruction; alors là tu trouves des coupures très nettes, des éléments très destructeurs apparaissent dans le film qui ne suivent plus la "tendance intérieure" des images, mais qui essaient de tout faire exploser, de foutre en l'air ce qui a été dit auparavant ou de soumettre les images à une espèce de test, leur imposer une espèce de contre-élément qui doit alors être surmonté par les images si leur tendance est assez forte pour cela. Mais c'est là une autre question, un élément à la fois plus dialectique et plus extérieur, une question de pouvoir: qui a le pouvoir ici, c'est les images ou c'est moi? Moi je suis là aussi! Alors je fous tout en l'air... mais quand même tout reprend après!

Nous voilà donc arrivé à la sixième étape: c'est le film terminé. Et je me rends compte assez souvent qu'après tout ce chemin parcouru, si je relis mon texte original, si je vérifie mon idée initiale, le film, tout en étant devenu une chose entièrement autonome et entièrement différente de cette idée initiale, le film répond quand même à toutes les données qui étaient supposées au début!

R.D. *On revient donc à notre point de départ! Dans le processus que tu décris, en dernière analyse, c'est toujours la réalité qui décide. Au tournage, c'est vraiment la réalité du contact physique avec ce que tu vas tourner qui a le dernier mot par rapport au projet abstrait de l'étape précédente. Au montage, c'est une nouvelle réalité, plus tellement celle qui existait au Pérou ou à Groningen, mais celle que les images ont isolée, cadrée, et une nouvelle fois tu te soumetts à cette réalité qui n'est plus la même, mais qui est néanmoins une réalité très matérielle — c'est proprement la matérialité des images. Et c'est enfin avec cette réalité - là que tu organises le discours et non pas avec un échafaudage mental qui aurait été décidé abstraitement trois mois plus tôt...*

J.V.D.K. Mais l'échafaudage mental il est évidemment toujours-là. Je pense qu'il faut laisser beaucoup de place pour l'élément inconscient, intuitif, mais je ne crois pas qu'il soit nécessaire de lui faire une place spéciale parce que, si l'on procède à partir d'une ouverture d'esprit la plus grande possible vis-à-vis de sa matière, l'inconscient va toujours intervenir. Et il ne faut surtout pas être méfiant!

R.D. *Mais est-ce que tu n'as pas l'impression que cette disponibilité à la réalité est possible dans tes films parce que tu es ton propre caméraman? S'il fallait que tu délègues ce pouvoir sur les images ce serait très différent comme approche...*

J.V.D.K. Peut-être. Mais j'ai tourné LA VÉLOCITÉ 40-70 avec un caméraman.

R.D. *Mais c'était un film de fiction!*

J.V.D.K. C'est vrai. Et il y avait beaucoup d'objets dans le film et les éléments sont tous vus le plus "objectivement" possible. Mais néanmoins j'ai eu à discuter énormément avec Mat van Hensberger, qui est un caméraman extraordinaire. On discutait très précisément des cadrages. Mais il n'y avait évidemment pas tellement de situations humaines où il fallait réagir immédiatement.

R.D. *Mais pourquoi avais-tu pris un caméraman?*

J.V.D.K. Je venais de sortir de l'hôpital, j'étais encore à moitié malade et il fallait tourner tout de suite. De plus on avait l'argent pour payer un caméraman! Car c'est aussi pour une question d'argent que je suis opérateur. Normalement on ne peut pas payer beaucoup de monde: on fait presque toute la production à deux, avec Chris Brouwer qui fait le son. C'est économiquement défini ainsi.

Mais je continue à penser qu'il me serait aussi possible de travailler avec un caméraman. Si on s'entendait vraiment bien et si j'arrivais vraiment à m'ouvrir à ce que voit ce type-là. Mais pour le moment la question du regard sur les choses est tellement au centre de ce que je fais...

Et cette idée du regard, de la force du regard, me ramène à la question de la réalité. Je n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixée sur la pellicule, mais plutôt comme un champ (en termes énergétiques). C'est peut-être vague. Ce que je veux dire c'est que l'image filmée, telle que j'essaie de la faire, c'est plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie que je mets à l'explorer. C'est actif, agressif. Quelque part à mi-chemin on trouve un point fort et c'est également l'image filmée.

R.D. *Mais cette image filmée ce n'est évidemment plus la réalité telle qu'on pourrait la décrire, telle que pourrait la décrire un sociologue par exemple, ce n'est pas non plus la réalité telle que ton œil la perçoit spontanément en arrivant au Pérou ou à l'usine de glaces de Groningen... Pour le spectateur le moins attentif, une des choses les plus déroutantes dans tes films, mais aussi une chose extrêmement importante pour suivre le discours du film, c'est la réalité proprement matérielle des images. Tu disais toi-même tout à l'heure "l'autonomie des images". Je pense que cette notion est extrêmement importante pour la compréhension de tes films: on sent que dans ces films-là les images ont leur matérialité propre, une autonomie qui n'est plus celle du réel qu'on a voulu apporter au spectateur, mais qui n'est pas non plus celle du réel à moitié inventé du cinéaste qui est allé filmer cette réalité... Comme tu dis, c'est à mi-chemin. C'est quelque chose d'autre et c'est à partir de ce quelque chose d'autre, qui nous échappe jusqu'à un certain point, qu'on essaie de reconstituer le discours et de provoquer une réflexion... Mais en voyant tes films récents hier j'essayais d'évaluer ce que pouvait produire une telle démarche. Est-ce que pour toi elle a seulement pour fonction d'éveiller, d'inquiéter? Ou est-ce que tu penses que le fait d'instituer cette relation très rigoureuse avec la réalité peut amener des transformations, ou chez le spectateur qui est face au film et qui veut bien faire le travail de lecture du discours en question, ou même sur la réalité qui a été filmée?*

J.V.D.K. C'est évidemment la question la plus difficile. Il existe sans doute un tas de réponses et on ne peut pas penser à toutes les réponses en même temps. Mais tu parles déjà de l'effet et je crois qu'il faudrait d'abord se pencher sur les causes d'une telle approche qui est directement liée évidemment au caractère de la réalité. Pour un tas de raisons nous avons abandonné la notion selon laquelle la réalité est une entité fermée, qui existe en dehors de nous. C'est en partie explicable par la technologie, l'électronique et le caractère multiple qu'a pris la réalité dans la conscience des gens. Pour cette raison je crois que le cubisme a été une référence capitale et qui, pour ma part, demeure toujours actuelle parce que dans le cubisme la multiplicité de chaque morceau de réalité est exprimée de façon principale et rigoureuse. Si donc tu veux t'exprimer non comme une espèce de récepteur extérieur d'une réalité extérieure, mais comme quelqu'un qui est à la fois spectateur et participant, tu es déjà pris dans cette problématique. Et c'est toute la question de la définition de l'individu qui est en cause. Et je crois que la relation au cinéma, la participation à un spectacle de cinéma doit, à mon avis, être justement cela: une tentative de définition ou de re-définition de soi, de chaque spectateur. Conséquemment à ce que j'ai tenté d'expliquer quant à ma position comme cinéaste qui se situe dans le monde de l'image, un monde à mi-chemin entre moi et la réalité, je crois qu'idéalement le spectateur de cinéma doit se trouver dans une position similaire.

R.D. *Mais le cinéma qu'on voit traditionnellement en salle fait tout le contraire! Il ramène les spectateurs à leur plus bas dénominateur commun et vise à ne pas faire intervenir de points de vue sur les choses, mais au contraire à faire en sorte que tout le monde réagisse au même moment, et de la même façon, aux mêmes choses...*

J.V.D.K. Dans mes films, dans les derniers surtout, je pense au contraire qu'il y a une sorte d'énorme activité dans les images. Dans LA FORTERESSE BLANCHE par exemple, c'est une espèce de force motrice assez lente, mais très continue, qui fait sans cesse revenir les images. C'est quelque chose qu'on retrouve dans notre monde.

Il y a une quantité illimitée d'images et une quantité illimitée de vies et pourtant tu trouves dans mes films de longs moments où il ne se passe presque rien: la vue à travers la fenêtre à la fin de L'ESPRIT DU TEMPS, le long travelling du corridor dans JOURNAL, le regard interminable sur les trois lits dans LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE. Pour moi ces moments-là sont essentiels: le film cesse alors de fournir de l'information au rythme habituel et le spectateur doit en quelque sorte "se rabattre sur lui-même". Le spectateur se sent alors agacé. Ces moments peuvent idéalement avoir une fonction de définition: le spectateur sent qu'il est assis là et sent, si l'on peut dire, que sa respiration physique concrète entre en rapport avec la respiration du film. C'est ce que je se passe, me semble-t-il, dans la dernière partie de LA FORTERESSE BLANCHE, où le tonnerre a une espèce de rythme très lent, un retour régulier; avec la pluie, cela donne une espèce de respiration très lente dans une espèce de temps étiré... Ce que je veux dire c'est que, face à ces moments, en tant que spectateur, tu es mentalement aussi bien que physiquement "dans le coup" et tu sais aussi que tu es en train de regarder un écran.

R.D. *Mais en même temps si le spectateur ne fait pas le travail de lecture qu'on lui propose, c'est foutu; il ne peut pas suivre. Il peut rester ébloui par les belles images qui reviennent périodiquement, mais toi ce que tu lui proposes, c'est de faire sa part...*

J.V.D.K. Faire sa part, bien sûr. Mais honnêtement je ne pense pas que ce soit si difficile que ça, parce que justement si on parle, disons, de s'ouvrir à ce qui se passe sur l'écran et en même temps accepter sa propre présence dans la salle, je crois qu'il n'y a pas tellement de problèmes là. J'aime penser, par exemple, que le niveau d'instruction formelle (officielle) n'entre pas dans le coup, parce que justement l'instruction formelle, telle que nous la connaissons, est axée sur une information toujours préconçue, toujours visant un but précis (à savoir le profit, le profit dans l'immédiat). Alors cette formation, ce genre de fonctionnement de l'intellect, n'arrange pas les choses!

D'ailleurs j'ai été à même de constater que des gens qui n'avaient presque aucune formation formelle, mais qui avaient quand même des points d'identification dans le film pouvaient parfaitement suivre le propos, tandis que d'autres gens — comme très souvent les critiques de cinéma qui ont des notions supposément très développées sur le cinéma — se trouvent complètement en dehors du coup, bloqués. Je crois finalement qu'on peut voir ces films, vivre cette expérience, sans pour autant être nécessairement capable de définir verbalement ou intellectuellement ce qui se passe.

R.D. *Le fait que tes longs métrages aient été vus à la télévision hollandaise te confirme-t-il dans cette opinion?*

J.V.D.K. Les chiffres d'écoute en tout cas sont assez rassurants. DIARY a été vu par 900,000 téléspectateurs — la Hollande a une population totale d'environ 14,000,000

d'habitants et un réservoir de téléspectateurs de 7 à 8 millions. 900,000 spectateurs pour un film comme DIARY c'est pas mal, surtout que le texte à lire dans le film (les inter-titres) pose évidemment un problème de formation. J'ai cherché à simplifier les textes le plus possible, mais quand tu rencontres le terme "centralisation du pouvoir" par exemple, alors tu exclus la moitié ou les deux tiers du public. Ce sont là des problèmes qu'on ne peut pas résoudre tout seul...

Dans le cas du film suivant, LA FORTERESSE BLANCHE, les deux tiers des critiques qui avaient vu le film avant sa télédiffusion avaient dit que c'était un film très difficile; certains avaient décrété que dorénavant ça perdait tout contact avec le public. Or la première moitié du film a été vu par 1,900,000 spectateurs; à la moitié, 500,000 spectateurs ont laissé tomber. Faut dire qu'avant la moitié il y a la scène où on tue le mouton qui est un véritable "check point". Mais il y a tout de même, 1,400,000 personnes qui ont vu le film au complet.

Les gens ne sont donc pas aussi bêtes que le pensent les critiques! On ne peut tout de même pas soutenir qu'il y a une élite de 1,500,000 Hollandais et que toute cette élite regardait LA FORTERESSE BLANCHE ce soir-là! Il devait bien y avoir quand même une partie du public général.

J'ajoute tout de suite que des informations comme ça c'est très vague et que ça prouve évidemment très peu de choses, car l'effet possible de ton film dans ce contexte est tout de suite neutralisé par l'émission qui suit... Néanmoins, dans le cas de LA FORTERESSE BLANCHE, les chiffres d'appréciation étaient autour de 7 sur 10. Encore une fois je m'en fiche, mais ça m'intéressait pourtant beaucoup en rapport avec la critique, car la critique, à partir d'une certaine formation cinématographique, prétend connaître les besoins du public, alors que nous ne connaissons pas le public, mais pas du tout.

Si on veut faire du cinéma comme je veux en faire, où l'on travaille à la fois sur un certain nombre de niveaux, sans être ni anti-intellectuel, ni anti-émotionnel, en essayant de trouver sa place à chaque niveau, dans chaque circonstance — les rapports entre ces différents niveaux varient selon la matière qu'on a sous la main, mais tous les niveaux doivent être représentés — si donc on veut faire ça, c'est-à-dire si on veut travailler dans la complexité, on se trouve bloqué par tout un système de canalisation de l'information et au robinet de ces canaux il y a un certain nombre de personnes, soit disant informées, qui décident pour le public lui-même. En tout cas chaque fois que j'ai eu l'occasion de montrer un de mes films à un public dans des conditions à peu près correctes, il y a eu réponse de ce public. Mais il faut mettre le public dans une position où il puisse déjà avoir un aperçu du niveau dont il s'agit. Il faut déjà informer ce public.

R.D. *À travers tes trois longs métrages il y a une volonté constante de rapprocher des situations inscrites dans des lieux très précis et liées à une réalité spécifique... C'est encore une fois la question du rapport à la réalité!*

J.V.D.K. Si on reprend l'idée de cette espèce de processus dans le film qui se répète dans le spectateur, alors la définition du film par rapport à la réalité est plus ou moins, pourrait-on dire, égale à la définition du spectateur vis-à-vis du film.

Il y a tout un jeu d'influences réciproques, mais je crois que c'est juste d'y revenir parce que, si on en restait là, on irait tout de même dans le sens d'un jeu abstrait. Or il ne faut pas oublier que le film, un niveau du film — ce qu'on appelle ordinairement son "contenu" — doit être redéfini par tout ce jeu que nous avons déjà décrit. Mais on ne peut surtout pas nier que le contenu est là. On parle de choses aussi "objectives" que possible, des circonstances, des conditions de vie, des rapports de production, des rapports sociaux, des différences de pouvoir, de la répartition des connaissances et du capital à l'intérieur des sociétés... Alors, pour moi, faire un film ça consiste, non pas à partir de ces données-là et à les traduire, mais à faire cette sorte d'échange assez complexe avec la réalité pour en arriver à connaître plus de choses sur ces questions-là qui me paraissent être objectivement les plus importantes en ce moment.

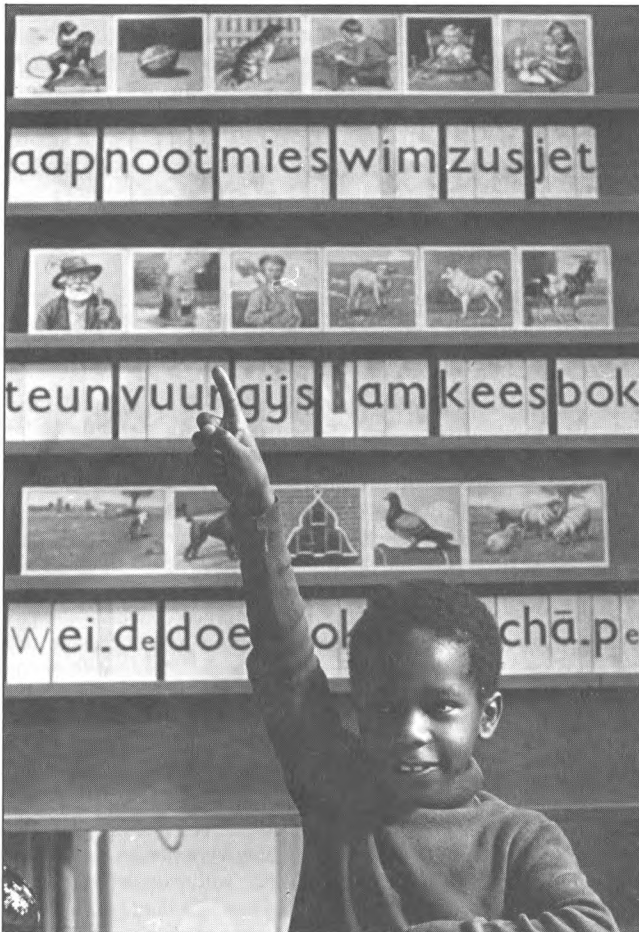
Là aussi il y a énormément de problèmes. Par exemple, beaucoup de cinéastes, surtout latino-américains je crois, disent: "il faut faire abstraction de toute complexité formelle ou psychologique et simplifier le langage cinématographique au maximum pour en arriver à transmettre le contenu le plus simplement, le plus directement possible". Ça, je dois dire, c'est une position qui me tracasse beaucoup et qui continue à me tracasser. On peut être d'avis que ces gens-là ont parfaitement raison de suivre cette ligne; seulement, pour ma part, je crois que ma démarche à moi est plus vraie. Ça tient peut-être à ma situation de cinéaste européen, mais je n'en suis pas certain. Par exemple, un film comme COUP POUR COUP qui, je crois, a été assez bien reçu, je me demande si un film comme ça

c'est beaucoup plus valable comme instrument de lutte? Je me pose la question parce que je pense que ce film ne fait pas seulement abstraction des complexités formelles, mais aussi des complexités de la société même. Et d'une manière générale, pour moi, ça ne sonne pas tout à fait juste... Mais d'autre part peut-être que c'est beaucoup plus accessible aux gens que ce que je fais. De toute façon, sur cette question je me sens très peu sûr. Seulement, pour ma part, je sais bien que j'ai besoin d'aller au bout des choses dans les limites de ce que je fais. Il m'est pratiquement impossible de ne pas "définir", de laisser un truc non défini quand je soupçonne qu'il y a quelque chose à définir. Il y a évidemment aussi des films qu'on revoit un an, deux ans plus tard, et on se rend compte qu'une chose, qu'un aspect n'est pas suffisamment défini, mais c'était souvent à cause d'un manque de connaissances à ce moment-là. Mais quand j'ai l'impression que je peux développer davantage un aspect, un certain moment du film, alors il faut que je le fasse.

R.D. *Mais est-ce que tu ne te demandes pas parfois si tu ne devrais pas définir davantage ce que tu viens d'appeler le "contenu"?*

J.V.D.K. J'ai dit qu'il y avait d'une part le processus intérieur au film — la création du film — et d'autre part le processus de définition de lui-même du spectateur. Et je crois que les connaissances objectives qui sont transmises par le film, c'est tout ce que j'arrive à apprendre dans le courant de la production du film. C'est donc en quelque sorte inutile de m'en demander plus au sujet du contenu, parce que tout ce que j'en sais c'est dans le film: cette connaissance c'est le résultat de tout le processus.

Je crois que le spectateur, en s'engageant dans un processus similaire, peut aussi arriver à cette connaissance qui est donc essentiellement différente d'une connaissance acquise dans un enseignement classique où c'est encore une fois une réalité extérieure qui est apportée au spectateur, tandis qu'ici, si je puis dire, le spectateur peut aller chercher cette connaissance de lui-même, dans la confrontation avec la réalité du film. Pour moi, abstraitement, ça correspond à l'idée de la démocratie à la base où finalement tout le monde a la même position de départ vis-à-vis une connaissance et où la connaissance n'arrive pas d'en haut mais est acquise comme faisant partie d'une réalité qui est accessible en principe à tous.



LA LEÇON DE LECTURE: "Le processus de la connaissance acquise"

R.D. *J'ai l'impression que dans LA FORTERESSE BLANCHE et LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE il est beaucoup question d'aliénation, mais pas beaucoup d'exploitation. Disons qu'on s'intéresse davantage aux effets qu'aux causes. Pourtant le travail prend de plus en plus de place dans tes films et dans LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE c'est même le lieu-clé. Je me demandais donc si, quand on en arrive à ce niveau-là de description de la réalité, il n'y a pas un danger à ne pas nommer davantage les choses?*

J.V.D.K. Mais je crois justement que dans le commentaire de LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE le niveau de l'exploitation est très exactement nommé — et j'estime qu'on peut très bien se servir du commentaire pour amorcer cette description. Mais de façon plus générale tout le tournage péruvien parle de l'exploitation: d'abord l'exploitation des Indiens par les Espagnols (par le moyen des plantations de coca), la vente du coca, le financement des cathédrales, puis le vol des matières premières, les investissements et les revenus des compagnies américaines et des compagnies internationales... Et cela aboutit au "statement" que tout doit être gagné par le travail du mineur. Je pense que c'est très présent. Évidemment du côté hollandais du film, c'est beaucoup plus difficile; l'exploitation appartient ici à une autre phase du capitalisme, c'est une exploitation beaucoup plus cachée et il est beaucoup plus difficile de démontrer l'exploitation matérielle parce que du moins en Hollande, on en est arrivé à un certain minimum matériel — les gens, normalement parlant, ont un toit au-dessus d'eux et ils possèdent quelques biens matériels. Le rapport est beaucoup plus compliqué. Il s'agit, je crois, de montrer les conditions dans lesquelles ils gagnent ces biens matériels, puis à quoi leur servent ces biens matériels, puis le but de leur travail et l'utilité du produit de ce travail. Je crois que ces éléments-là sont montrés implicitement dans l'image: que la production, le travail, est largement inutile; qu'ils sont là comme une extension des machines et que normalement le travail pourrait être fait par une machine; et donc que le travail des hommes est meilleur marché pour l'entrepreneur que d'acquérir une machine plus compliquée.

Dans ce cas-là je pense qu'il y a lieu d'insister davantage sur les effets — de quelle façon les gens sont exploités — et je pense que ça démontre davantage. Tu peux continuer le discours au niveau des salaires et des heures de travail, mais je crois que là tu passes à côté; on pourrait te contredire avec des arguments qui sont valables à l'intérieur de la société même, alors qu'il s'agit de démontrer que c'est toute l'orientation de cette société qui est fautive. Il s'agit de montrer justement que pour le Péruvien, l'homme du Tiers-Monde, qui vit en dessous du minimum vital admis, la lutte c'est pour les besoins premiers, pour le droit à ces besoins. Mais si le droit à la liberté de décision n'est pas gagné dans les sociétés sur-développées, il ne pourra jamais non plus y avoir satisfaction des besoins premiers dans les sociétés du Tiers-Monde. Je crois que ce rapport-là existe.

R.D. *Quand on repense à tes trois longs métrages dans leur ordre chronologique (DIARY, LA FORTERESSE BLANCHE, LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE) on a l'impression que le premier c'est un temps d'inquiétude: tu commençais à te poser un certain nombre de questions, mais sans trop voir ce que tu pouvais faire face à ces questions (c'était d'ailleurs le ton de la fin du film) — et ces questions passaient par la présence très importante du cinéaste. Dans le deuxième film il y a amorcé d'un certain nombre de réponses, mais des réponses de type humaniste: un peu la volonté de dire qu'il faut que ça change, mais en même temps une certaine ambiguïté par rapport aux outils qu'on doit utiliser pour que ça change. Enfin, dans le troisième film, le propos se clarifie: on identifie des lieux, on dit: "sur la planète, il y a des lieux par où le changement va nécessairement passer; ce sont les pays qu'on dit, en vocabulaire capitaliste, en voie de développement, et là, comme dans les pays capitalistes avancés, c'est par le travail que le changement doit nécessairement passer..." Je pense que le propos change beaucoup.*

J.V.D.K. Le propos change, mais pas si subitement que tu le suggères. Au moment de la présentation de LA FORTERESSE BLANCHE à la télévision hollandaise, j'ai dit que le film était la description d'une chaîne de montage qui court à travers le monde. Et je pense que la question du travail était déjà très présente dans ce film: le travail agricole, le travail de tricotage dans la campagne (travail pour subvenir à ses propres besoins), puis le travail des ouvriers étrangers (travail loué aux autres), aussi le travail publicitaire qui est aussi un travail vendu, puis enfin le travail de production dans les usines automobiles. Plus généralement tous les mouvements du film, des pieds qui marchent dans le parc, etc. s'inscrivent dans ce rythme de chaîne de montage que j'ai essayé de donner au film.

Le thème essentiel de LA FORTERESSE BLANCHE est la description du ghetto de Columbus. On y voit que le manque d'utilité du travail se reflète dans le manque d'utilité absolu des hommes et que finalement c'est leur "esprit" qui leur est enlevé.

Dans LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE, la différence c'est qu'une relation a été établie entre le point de vue humaniste, si tu veux, et le point de vue politique: on parle maintenant

des conditions très concrètes et on personnalise le travail. Mais pour moi le point de vue “humaniste” reste absolument valable; je trouve que de supprimer ce côté-là, ce côté “transcendant”, ce serait aussi simplifier la réalité.

La relation entre DIARY et LA FORTERESSE BLANCHE était d’ailleurs d’un ordre semblable. Dans DIARY, dans les textes à lire, il y a des tas de mesures proposées, mais ces mesures ne sont pas concrétisées dans la lutte quotidienne des gens qui finalement seront responsables de ces changements: ce ne sont pas des savants, ou des leaders politiques, ou des chefs d’industrie, mais des gens “normaux” qui devront faire les changements. Il fallait donc parler des conditions dans lesquelles ces gens vivent, les conditions qui leur rendent justement très difficile le fait de changer quoi que ce soit.

Entre LA FORTERESSE BLANCHE et LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE il y a donc eu nécessité de personnaliser le travail, de regarder de près des gens au travail, et d’élaborer l’idée d’autogestion. Déjà, dans LA FORTERESSE BLANCHE, il y avait le groupe de “teen-agers” qui traduisait cette idée de démocratisation à la base, mais c’était quand même un groupe très limité et cette présence restait un peu symbolique. Il fallait donc des situations beaucoup plus dures où la démocratie est une question de survie.

Avec le troisième film il fallait inscrire les questions objectivement dans l’actualité. Alors que dans les deux autres c’était en quelque sorte un débat au niveau des principes (l’énorme dimension historique de DIARY par exemple, qui va des outils primitifs jusqu’à l’ordinateur), il fallait maintenant préciser que ces questions-là se posent dans l’actualité, que c’est maintenant qu’elles se posent, que ce n’est pas une espèce de traumatisme indéfini, mais que ça se joue maintenant et que c’est maintenant qu’il faut agir.

R.D. Dans chacun des trois films dont nous parlons le choix des lieux est extrêmement important, étonnant aussi, Cameroun, Maroc et Hollande dans DIARY; États-Unis, Espagne et Hollande dans LA FORTERESSE BLANCHE; Pérou et Hollande dans LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE. Je pense qu’il serait intéressant que tu expliques ces choix-là.

J.V.D.K. Au départ de DIARY il y a la question du bonheur. Le bonheur c’est un de ces mots dont on ne veut plus se servir maintenant et je me suis demandé si on avait jamais pu s’en servir. J’ai cru comprendre que dans le passé, très loin dans le passé, le bonheur n’était pas une catégorie séparée; c’était être là, exister, vivre son existence et peut-être que c’est à partir du moment où on a commencé à se rendre compte qu’on était malheureux qu’on a développé la faculté d’objectiver ce genre de catégorie, qu’on a commencé à parler de bonheur. C’est donc à partir de cette question que j’ai commencé à penser au film, en tenant compte du fait que maintenant on est capable de voir certaines choses, d’être témoins de différentes phases dans l’histoire de l’homme. J’ai donc voulu voir ces différentes phases: une société tribale, une société féodale et une société capitaliste comme la nôtre.



DIARY: à la caméra, Johan van der Keuken

J'ai fait ce retour sur l'histoire par le biais des outils de l'homme — on est déjà dans le travail! — qui lui servent à transformer le monde: ça va de la houe africaine à l'ordinateur de chez nous. J'ai donc été amené à rechercher une société tribale, assez pure au départ, dans laquelle on pouvait voir des signes de transformations sous l'influence de la culture occidentale. Comme on m'avait parlé de situations au Cameroun qui correspondaient à cette idée et que j'avais certains contacts qui me permettaient d'y aller, le Cameroun est devenu le premier lieu du film. En second on a choisi le Maroc parce que c'est un pays où il y a encore beaucoup d'artisanat, dans une structure féodale: le milieu exact entre les outils primitifs et la technologie industrielle. Enfin la Hollande parce que c'est la société industrielle avancée.

DIARY ne parle pas tellement de la structure sociale de ces sociétés; il essaie de rendre sensible le rapport direct qu'il y a entre l'image du monde, des gens et des outils. Le film parle de notions très élémentaires; je l'ai pensé dans les termes d'être couché, être assis, être debout, marcher. À partir de ce mouvement très élémentaire, j'ai voulu constituer un plan de coupe du monde. C'est évidemment une ambition énorme, une idée tellement grande que ça risquait de devenir tout de suite vaseux; c'est pourquoi je crois qu'il fallait quelque chose comme ce texte à lire qui revient périodiquement dans le film pour donner un peu de contrepoids à cette idée — un élément dialectique pour ramener les choses au présent.

Pour le second film, LA FORTERESSE BLANCHE, je sentais le besoin de rétrécir la dimension, de voir, comme je l'ai dit précédemment, ce que les thèses de DIARY signifiaient dans l'existence quotidienne, à l'intérieur du monde occidental. Mais je gardais aussi cet élément de comparaison entre monde féodal et monde industriel. Il s'agissait donc de définir plus intimement les rapports entre ces deux mondes, pas seulement en termes d'influence d'une partie du monde sur l'autre, mais au niveau même du sort des gens: pas seulement l'idée du pouvoir de l'Occident sur le Tiers-Monde, mais la réalité des gens dont la vie est changée quotidiennement par ces rapports.

La contribution de Bert Schierbeek a été très importante dans le développement de cette idée de base. Bert travaille depuis 1949 à des expériences de destruction du récit chronologique en utilisant la superposition d'images qui viennent de situations et de cultures différentes. La structure du film a donc été déterminée par ma volonté de mettre la main sur plusieurs éléments dispersés, mais aussi, techniquement, par la collaboration de Bert.

Le premier lieu c'était Formentera, une île des Baléares espagnoles que Bert connaissait bien et où on pouvait trouver trois catégories de gens: les gens de l'île qui vivent dans une société traditionnelle et close, les travailleurs étrangers à l'île qui viennent y construire des hôtels et enfin les touristes qui gagnent leur argent à la chaîne de montage des pays industrialisés. On pouvait donc trouver sur cette île toutes les contradictions du système de la soi-disant économie libre: tandis que les uns (les insulaires) perdent la valeur de leur travail et sont voués à l'élimination, d'autres sont appelés à venir travailler dans un lieu qui leur est étranger où ils ne peuvent vivre normalement — et tout ça au profit de gens qui viennent s'amuser (mais aussi se faire exploiter!).

Ensuite à partir de l'idée de la pauvreté et de la possession des biens, Rob Stam nous a parlé du Settlement House de Columbus où il avait travaillé durant six mois; et il nous a semblé qu'on pourrait faire le prolongement de la situation de Formentera là-bas. Une espèce de contre-image: non pas la société capitaliste massive qui va venir, mais la société capitaliste qui a déjà passé à travers un lieu et qui y a laissé ses traces. C'est le portrait de la société capitaliste qui, concrètement, ne fonctionne plus pour les gens qui y vivent: les gens ont été délaissés par le système, à tous les stades. On peut même dire que c'est là leur fonction dans le système: le réservoir de déchets nécessaires à ceux qui veulent grimper. C'est une espèce d'image négative de celui qui est à l'intérieur du système et qui essaie d'y faire son profit.

Il y avait donc un rapport entre les deux situations. Puis il y avait la question de la pauvreté. Pour celui qui vit encore de son travail agricole, il peut se passer de beaucoup d'objets; il n'a rien, mais il n'est pas pauvre parce qu'il a besoin de très peu d'éléments extérieurs. Alors qu'en Amérique il s'agit d'une autre forme de pauvreté: on est pauvre en relation avec l'offre énorme de biens matériels. Je crois que c'est là une notion très importante et, comme je l'ai mentionné, on l'a utilisée également dans le troisième film.

La pauvreté des gens de Columbus montre que la dignité humaine dans cette société est définie uniquement en termes de possession matérielle. Et on est toujours en danger de devenir pauvre du fait de l'offre énorme de biens matériels.

On s'est beaucoup cassé la tête pour exprimer cette idée d'offre de biens et on a finalement trouvé un moyen très simple: c'est le plan de la bonne femme dans le super-

marché qui montre tous les produits qu'il faut avoir et qu'elle-même ne peut sans doute pas se payer. On a demandé de faire cela à quelqu'un qui de toute évidence ne correspond pas à l'image du bonheur qui est liée à l'idée de possession de beaucoup de choses. C'est un moyen très direct et très simple, mais c'était absolument nécessaire, sinon on n'aurait pas pu exprimer cette idée de pauvreté relative. Et cette image a même eu des répercussions sur la forme plus générale du film: comme il fallait que cette espèce de commercial raté s'enclenche dans tout ce qui se passe dans le film, on a ajouté des "jingles" et des textes commerciaux sur des images qui, en principe, n'étaient pas encore touchées.

Le troisième lieu représente l'élément de production de masse: c'est *Philips* en Hollande et *Ford* en Belgique.

Enfin pour LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE, comme je l'ai déjà dit, je voulais personnaliser la question du travail: présenter des gens qui ne sont pas éloignés de nous — ça pouvait être des Hollandais — et avec qui il y a une certaine possibilité d'identification. D'autre part, je tenais à montrer que cette identification est toujours limitée par le rapport des classes et que nous, cinéastes, sommes toujours là en tant qu'appartenant à une classe moyenne — que nous avons accès à une certaine information que nous pouvons manipuler, que nous avons le pouvoir de la parole alors qu'eux ne l'ont pas et que finalement il s'agit d'un faux rapport et donc d'une fausse identification d'un certain côté. (J'ai voulu souligner ça en mettant dans le film ce qui normalement se passe avant que la caméra ne se mette en marche et après son arrêt — dans la scène de l'interview du père par exemple). Mais néanmoins je voulais indiquer qu'en dehors de cette question de la manipulation, il reste une façon plus fondamentale de s'identifier et je me suis demandé où on pourrait filmer une structure qui soit déjà en voie de changement. On avait déjà montré que ça ne va pas très bien dans le monde; maintenant je voulais montrer une situation où ça va mieux.

J'ai d'abord pensé à la Chine. Mais il se trouvait qu'un autre cinéaste venait de faire trois documentaires en Chine pour la télévision hollandaise et qu'il m'aurait été difficile d'y aller. D'autre part je me suis rendu compte qu'il y a un tel fossé culturel entre nous et les Chinois que la Chine ne peut pas encore avoir une valeur exemplaire et que ça demande un énorme travail d'explication avant que tu puisses vraiment aborder le problème qui te préoccupe.

Puis j'ai pensé au Chili. Mais alors que je me documentais pour le film, ça commençait déjà à aller mal. Par contre j'avais lu quelques articles sur le Pérou qui étaient assez positifs. Mais les informations étaient contradictoires: ou bien élogieuses sur ce qu'on était en train de mettre sur pied, ou bien très critiques, disant qu'on voulait installer là un état corporatif. C'est un régime militaire progressiste qui est au pouvoir et c'est extrêmement difficile de comprendre comment c'est structuré. Les problèmes sont énormes et la menace d'intervention américaine tellement constante que, pour tout régime, la marge de jeu est très limitée.

Au Pérou on parle tout le temps de révolution, mais ce n'est pas un état de choses qui est bien visible. C'est plus visible quand on va à l'intérieur des coopératives agraires, qui sont les anciennes haciendas, les anciennes grandes propriétés qui ont été redistribuées entre les paysans et où il y a une unité de production à base égalitaire — qui est cependant dirigée par des agronomes du gouvernement qui gagnent 20 fois plus que les paysans qui eux sont encore au minimum vital.

C'est donc une situation très ambiguë. L'État a quand même repris en mains les mines, le pétrole et maintenant nationalisé les journaux. Il y a donc certaines actions, mais on ne voit pas encore clairement si ça rapporte au peuple; mais peut-être faudra-t-il dix ans pour que ça produise quelque chose.

Mais dans le contexte du film ce qui était important c'était que ces conditions aient permis une situation comme Salvador (banlieue de Lima) qui, à mon avis, est exemplaire. Salvador c'est vraiment la parole donnée à ceux qui ne possèdent rien. Et je reviens à cette notion de pauvreté relative: en Hollande les ouvriers n'ont pas faim, ils possèdent quelques trucs, ils vont danser dans des boîtes, ils ont la télévision; seulement ils n'ont pas la parole. Alors que les Péruviens de Salvador ne possèdent pratiquement rien sur terre, mais ils ont la parole: ils savent où ils en sont, ce qu'ils veulent et ce qu'ils veulent **collectivement**.

Et beaucoup de spectateurs se demandent à la fin du film qui est dans la situation la plus dramatique. Il n'y a évidemment pas de réponse à ça: nous sommes face à deux phases fondamentalement différentes du mode de production, l'exploitation très primaire au Pérou et l'exploitation à un stade avancé (en Hollande) où on a enlevé aux gens leur cerveau.

Enfin je voudrais ajouter que par rapport à cette notion de parole la question de l'ouïe (de la surdité dans la famille) qui intervient au milieu du film a une fonction symbolique. On ne peut pas séparer les choses et la surdité ce n'est pas qu'un problème existentiel — certains sont frappés par le sort et d'autres ne le sont pas. J'ai fait deux films sur les aveugles et j'ai compris que c'est justement le cadre social dans lequel le handicap peut se présenter qui détermine le degré de malheur qu'il apporte (et c'était justement le propos de L'ENFANT AVEUGLE de montrer que la cécité ne pouvait pas être considérée en dehors des notions sociales et politiques). Ce contact avec les aveugles a été pour moi ma première découverte des notions du monde politique. Herman Slobbe avait une agressivité énorme et qu'on pourrait dire d'ordre politique contre l'attitude du monde qui voit.

R.D. *L'insistance sur les plans d'oreilles au début du film (et qui reviennent plus tard) est-elle liée à ce que tu viens de dire?*

J.V.D.K. C'est plus une question technique; ça tient au récit. Dans la troisième partie du film on part tout à coup sur la question de la surdité; on quitte même les personnages pour suivre le cours dans l'école spécialisée. C'est en rupture totale avec le propos du film. C'est une coupure qui veut souligner qu'il n'y a pas de catégorie isolée qui échappe à notre propos.

C'est de fait un de ces éléments destructeurs dont je parlais au début. Il faut à un certain moment détruire le courant bien dirigé pour parler d'autre chose, pour mieux revenir au propos. Certains critiques ont refusé ça en disant: "Tu prends des sourds, tu perds toute valeur exemplaire". Or il s'agit justement de détruire la notion d'homme exemplaire.

Il était prévu qu'on tournait avec des jeunes travailleurs. Or, en route, il se trouve qu'ils sont sourds, alors je n'exclus pas, j'essaie au contraire de laisser entrer cet élément nouveau. Et au moment où j'ai décidé de m'embarquer sur la question de la surdité, je me suis dit que c'était un choix et que je ferais un film tout-à-fait différent si je laissais ça de côté. Mais je pense justement qu'il faut s'ouvrir au maximum aux choses qui se présentent à nous; le travail à ce moment là consiste, tout en gardant notre point de départ, à réorienter tout le film en fonction de cet élément nouveau. Les plans d'oreilles au début du film c'était seulement pour annoncer que plus tard il va être question des oreilles, c'est tout. On a déjà "généralisé" l'oreille, dès le début.



Van der Keuken et Willem Breuker pendant l'enregistrement de la musique du NOUVEL ÂGE GLACIAIRE

R.D. *Quand tu parlais tout à l'heure de la femme noire du super-marché avec le panier de fruits et les appareils électro-ménagers, tu as dit: "on a trouvé cette façon très directe pour produire l'idée de l'offre énorme de biens..." Dans ce cas-ci, c'est à proprement parler une mise en scène, mais je pense qu'à d'autres niveaux ce type d'image revient fréquemment dans l'organisation de tes films; des images dont le choix, la composition, la production n'a comme but que de produire une idée, un concept. Ainsi dans DIARY, le plan de la jeune fille qui se caresse avec un nounours; ainsi dans LA FORTERESSE BLANCHE le plan de la femme du super-marché. Ce sont là des images dont la réalité n'existe pas; ces images n'existent que pour produire une idée, pour amener le spectateur à se dire: "Bon, il est question de telle chose..."*

J.V.D.K. C'est un peu aussi mon commentaire sur le film à sujet, sur le "feature film". Je suis arrivé à considérer le film à sujet lui-même comme une machine avec un circuit très programmé dont la fonction est de produire un certain effet sur le spectateur; une manipulation avec un énorme pouvoir, avec une énorme capacité de travail et un mécanisme bien déterminé pour dominer le spectateur. C'est pas très nuancé, mais c'est un peu ça! Il y a d'autre part le débat sur la pertinence à utiliser les moyens d'écriture de ce cinéma à des fins autres — disons à des fins politiques. Certains cinéastes, qui sont dans une position de lutte, disent que oui, que ce n'est pas leur souci de définir les moyens du langage; or moi je dis qu'il faut, pour ma part, attaquer le langage lui-même. Et ces scènes dont tu parles veulent produire un effet, une idée, en mettant justement ce langage prédéterminé hors d'état de fonctionner.

Ainsi dans DIARY c'est le cas de la scène du patron qui précède d'assez près la scène de la jeune fille au nounours: on s'est d'abord intéressé à un crucifix, un crucifix déjà placé dans le contexte d'un premier gros bonhomme en Afrique, un bonhomme qui ressemble même un peu physiquement au personnage du patron. Puis on fait intervenir une musique dramatique qui te fait supposer un climat de mystère; puis le patron arrive, il est immédiatement pris en travelling, il y a un moment de silence, il voit le crucifix et alors il se passe tout-à-fait autre chose que ce que tu avais prévu: le patron pose sa serviette devant le crucifix et nous montre son costume.

Dans cette scène le système du film à sujet, qui consiste à découper la réalité en morceaux en la recomposant selon un schéma prévu, ce système est tourné en dérision.

BEAUTY a été fait entièrement à partir de cette idée de subversion de l'écriture. BEAUTY c'est essentiellement le champ/contre-champ. Sauf que dans le contre-champ il se passe continuellement des choses qui n'étaient pas prévues. Le personnage du film est déchiré par le fait qu'il n'arrive plus à recoller le champ et le contre-champ.

R.D. *Dans le texte que le Dr. Visscher² a écrit sur tes films, il insiste beaucoup sur la qualité de leur construction dans l'espace, plutôt que dans le temps (comme le fait habituellement le cinéma avec sa construction en séquences)... Ainsi il n'y a plus de chronologie, la matérialité des images devient la réalité même du film...*

J.V.D.K. Le problème avec ce genre de question c'est évidemment qu'on devrait en parler des heures. Ou bien dire: "Oui, c'est comme ça". C'est comme avec un morceau de musique: si tu te mets dans le bain, tu sais très bien qu'après telle partie, il fallait telle autre partie, après tel intervalle, tel rythme, etc. Ça provient de l'intérieur même de la musique, mais si tu devais expliquer ça selon des théories de structures, ça serait très difficile!

Par exemple, il y a des solos de Parker ou de Sonny Rollins que je connais depuis vingt ans et qui, en plus de l'émotion qu'ils me procurent, témoignent d'un tel sens de la construction qu'ils m'émerveillent chaque fois que je les ré-écoute. Il y a là un sens de l'efficacité totale de chaque élément. Que le musicien ait été capable d'une telle construction, exactement dans le temps où il jouait, comme résultat de toute sa pensée mais pas comme schéma prédité, comme un acte instantané mais pas seulement comme une effusion, cela m'émerveille. Je me dis comment est-ce possible de faire un truc si travaillé qu'on ne pourrait pas faire mieux si on écrivait chaque note!

(Propos recueillis au magnétophone par Robert Daudélin. Amsterdam, le 25 octobre 1974.)

1/ Depuis 1981 van der Keuken travaille avec une Aaton. (n.d.l.r.)

2/ H.S. Visscher. *The Lucid Eye, Johan van der Keuken filmmaker*, United Netherlands Film Institute, Amsterdam, 1974.

Rendre visibles les Palestiniens

Le travail effectué dans LES PALESTINIENS est, pour moi, la suite logique des idées développées dans le tryptique Nord-Sud¹. Le tryptique parlait des rapports entre le développement dans les pays pauvres et celui dans les pays industriels. La commande de LES PALESTINIENS contenait, pour ma part, la question de savoir s'il m'était également possible de rendre visible cet ensemble "théorique" dans une situation très concrète, actuelle, chargée et extrêmement complexe.

Cette situation se caractérise par le fait qu'il est impossible d'en discuter, et que cet état des choses est maintenu délibérément. Mais si on maintient l'histoire récente et la position politique du peuple palestinien dans cette situation indiscutable, on admet alors que penser, parler et filmer doivent s'arrêter ici. En ce sens, cette commande m'était en quelque sorte inévitable.

Un des moyens utilisés pour maintenir ce caractère indiscutable, consiste à représenter deux partis massifs, le Juif et l'Arabe, dans un combat primaire, mythique et chargé de culpabilité: en quelque sorte comme s'il s'agissait de l'équipe d'Ajax opposée à celle de Feyenoord. À cette image impénétrable, nous avons opposé une considération des contradictions entre classes (qui se font également jour dans les contradictions entre pays, entre continents), qui permet d'un peu mieux comprendre les conflits du Moyen-Orient. Ces contradictions entre classes, nous les avons touchées du doigt dans un pays arabe complexe: le Liban. La réalisation du film fut précédée d'une discussion de plus d'un an et demi avec le *Comité Palestine*, dont émanait la commande. Je voulais conserver les mains tout-à-fait libres, tout en réalisant un film "utilisable".

Parce que les motifs de l'opposition palestinienne trouvent en majeure partie leurs racines dans le passé, le film se devait d'en parler, de l'expliquer. Il ne s'agissait donc plus seulement de la forme et de la force de l'information, mais encore de peser et de situer le fleuve de données, dont l'essentiel doit être atteint en un court laps de temps. Dans de tels cas, je crois que le recours au langage est indispensable.

Nous avons pratiquement réalisé tout le film en arabe. Cela vous rend aussi plus proche des gens. Le rôle du cinéaste consiste à faire jaillir des hommes et du langage les données nécessaires à une construction visuelle claire et vivante.

(De *Groene Amsterdammer*, Amsterdam, août 1975)

1/ DAGBOEK (Diary), HET WITTE KASTEEL (The White Castle / La forteresse blanche), DE NIEUWE IJS-TIJD (The New Ice Age / Le Nouvel Âge glaciaire).

Un petit moment de montage

Je vais tenter de décrire très précisément un petit moment de montage. Nous sommes lundi, le 6 février, il est onze heures et quart. L'endroit où nous nous trouvons depuis novembre est une pièce partiellement occultée dans une baraque située sur le terrain derrière les studios *Cinetone* de la Duivendrechtsekade dans Amsterdam-Est; l'intérieur y est d'un vert dur mais cependant indéfinissable; l'extérieur, que l'on perçoit à travers la fenêtre, a ce côté pittoresque inconsolable d'un décor ayant servi à la réalisation d'un eastern voici déjà de nombreuses années. À la table de montage on a le monteur, le coupeur, le cutter Jan Dop, qui, assis sur l'extrême rebord de son tabouret mobile réglable dévissé, très haut — à vrai dire presque debout —, a quelque chose d'un cavalier de film.

À ses côtés, légèrement en retrait, à moitié pendant, assis sur son bas-dos, déplaçant les jambes d'une table à l'autre, se balançant parfois dans la pièce avec agitation sur sa chaise tournante réglée considérablement plus bas, le soussigné. À l'arrière-plan grésille le percolateur hongrois de Jan, un instrument qui travaille intensivement et, qui dans sa forme générale, fait fortement penser à une locomotive à vapeur; muni d'un solide sifflet à vapeur, il redonnerait une crédibilité nouvelle au décor derrière la fenêtre: un cantonnement dans la puszta où, à tout moment, peut éclater une violence stylisée. Excepté le montage, Jan et moi sommes occupés une grande partie de la journée par le percolateur.

Nous en sommes environ aux trois quarts de notre film sur les "Régions des Wadden", LA JUNGLE PLATE. Les premiers mois, nous n'avons fait qu'assembler des fragments épars, des clusters d'images et de sons, qui n'ont été placés que bien plus tard dans un certain ordre. Ainsi, nous avons approché de l'intérieur chaque bout de film au lieu de le tricoter d'un bout à l'autre. De cette manière, chaque séquence devient en quelque sorte son propre centre. Elle ne sera définie comme séquence-capitale ou séquence de liaison que plus tard, lors de la construction de l'ensemble. Ainsi on obtient une construction dans laquelle tous les éléments sont traités avec la même intensité, car au départ aucun élément n'était subordonné à un autre. Cependant, maintenant que nous en sommes aux trois quarts du film, il ne reste que relativement peu d'éléments — durant le montage nous les avons réservés — ou tout simplement mis en attente, pour la dernière partie. Avec ce matériau plus ordonné, plus contrôlable, nous pouvons terminer complètement la construction du film et le figoler; le but est plus précis, nous tâtonnons moins que dans la période précédente. Le film est constitué de couches. Des couches de production naturelle auxquelles sont superposées des couches de production humaine. Un monde suffisamment menaçant a été mis en place, lorsqu'arrivent les vacances. Récréation. Il s'agit du seul passage filmé en blanc et noir à l'intérieur de l'ensemble coloré du film. Les vacanciers sont étrangers à ce territoire, ce sont de vieilles images quelque peu nostalgiques. Mais tout n'y est pas blanc et noir, de temps à autre l'image se colore, lorsque le rêve du vacancier devient la réalité d'un moment, comme la caravane fleurie fixe portant l'inscription "Eldorado", ou encore la dune agitée par le vent. Les vacances donc, une séquence qui d'après notre estimation devait durer 5 minutes, après quoi pourront vraiment se déchaîner les avions, les usines et les centrales atomiques. Un peu de répit, quelques moments de joie, quelques moments de jouissance opposés à ce monde indifférent.

C'est ce passage que Jan et moi sommes actuellement en train de ficeler. Nous sommes arrivés à l'image d'un couple relativement âgé, assis sur des chaises pliantes devant une tente qui claque au vent. Elle porte un petit chapeau mou et des lunettes solaires de fantaisie; lui, coiffé d'un petit chapeau de paille, il ressemble étonnamment à W.C. Fields, mais en plus gentil. Depuis la tente nous parviennent les échos de "B.B. met R" dans

l'interprétation communicative de Max Woiski. Le couple assis reste immobile tandis que la musique s'élançe joyeusement contre le vent. Le plan suivant montre encore le couple, vu d'un peu plus près, toujours immobile et regardant gentiment l'objectif. La radio continue à jouer. La séquence suivante est encore plus rapprochée, l'homme parle et dit: "Lorsque nous sommes venus ici, il y a 40 ans, on voyait les phoques couchés sur le bas-fonds. Mais maintenant on ne les voit plus et nous trouvons cela tellement regrettable." (La radio fait entendre des éclats de rire lors d'une conférence de Toon Hermans). "On voit aussi moins de petits lapins qu'avant", dit la femme, "mais ils sont plus apprivoisés." "Oui", répond-il, "on les voit galoper en toute liberté, savez-vous, tout autour de la tente". Tandis qu'il dit cela, il pointe une place qui doit se situer hors de l'image et immédiatement après on voit la caravane du nom d'Eldorado. Un enchaînement conventionnel, qui semble être un accrochage "fautif": quelqu'un montre quelque chose du doigt et l'on fait voir ce qui est montré. Seulement le compte n'y est pas l'homme montre en blanc et noir et la caravane est en couleur.

Après la caravane vient un autre plan du couple, cette fois en couleur. La tente-habitation devant laquelle il est assis semble d'un orange vif. L'homme poursuit son texte: "En fait, nous venons ici pour la nature. Tout ce que nous avons vécu ici à Ameland, c'est la nature, les oiseaux et les lapins, les dunes, la mer — tout ce que nous voyons ici, c'est pour nous ce qu'il y a de plus grandiose et de plus beau." L'image orangée du couple est enchaînée à celles d'ammophiles brillantes et d'un large panorama des dunes, toutes deux en couleur. Le texte de l'homme se poursuit durant ces images.

Cet ensemble nous l'avons déjà en boîte, cependant Jan et moi allons essayer de rendre les choses un peu plus compactes. D'abord raccourcir un peu le texte: nous coupons les mots "autour de la tente". Nous écoutons trois fois pour voir si le son s'enchaîne bien. "En fait, nous venons ici pour la nature" vient donc un peu plus tôt. L'image connexe, le plan orangé du couple, peut donc être quelque peu raccourci. Nous coupons aussi dans la séquence des ammophiles, de sorte que le passage de l'image du panorama de dunes vient se situer précisément après la phrase: "Tout ce que nous avons vécu ici." Pour maintenir le rythme nous coupons aussi dans la séquence du panorama de dunes, ce qui rend le tout un peu plus intéressant, car le texte de l'homme est plus long maintenant que la durée des images, il déborde donc sur les images qui ont déjà été montées à la suite: une petite série de gros plans, en noir et blanc, de boîtes de bière en conserves et de bouteilles en plastique, à moitié enfouies sur la plage. Nous voyons la possibilité de faire coïncider ces images avec l'énumération de l'homme: "les oiseaux et les lapins, les dunes, la mer" — nous avons de nouveau un accrochage "fautif": une énumération verbale accolée à une énumération visuelle; seulement, ce que l'on cite ne correspond pas à ce que l'on voit.

Afin d'obtenir cette combinaison nous coupons encore dans les séquences précédentes — orange, couple, ammophiles et panorama de dunes — de manière à ce que le texte arrive à se situer encore plus à l'arrière, précisément au-dessus des boîtes de conserves et des bouteilles. Après les boîtes de bière et les bouteilles, après le texte de l'homme, vient l'image d'une buanderie carrelée, au-dessus de l'évier dans lequel se trouve une bassine de linge sale, le robinet coule. L'image est statique, dure quelque huit secondes et est suivie d'une vue panoramique d'un horizon côtier, dans le lointain on voit une tour d'habitation et en avant-plan une énorme quantité de guérites portant de grands chiffres sur le dos: 2.432., 2.448, 2.352, etc... Nous décidons de laisser couler le son de l'eau du robinet à toute puissance sur ces guérites, en premier lieu pour rompre complètement, durant un instant, le naturalisme de ce "reportage", en second lieu pour laisser couler du robinet, par association, tous les chiffres des chaises, et cela au moyen d'un "effet" clair et relativement gros, qui est une autre variante de l'accrochage volontairement "fautif" que nous avons vu voir dans les combinaisons montrées / Eldorado et énumération / boîtes de conserves. Il s'agit plus d'un principe de variante, parce que les guérites ne s'accordent pas à l'eau du robinet, ce qui dans les autres combinaisons était encore quelque peu le cas.

En fin de compte, sur le papier tout cela semble fort compliqué, c'est pourquoi rien ne vaut le médium film. Il est maintenant midi moins le quart. Durant cette demi-heure faisant partie des 750 heures de montage nécessaires à LA JUNGLE PLATE, nous avons façonné, écourté, mis les textes en place d'une série de dix séquences, ayant une durée totale de 42 secondes. Tout en écrivant j'ai clairement pris conscience du fait que ces 42 secondes sont sous-tendues constructivement de trois accrochages "fautifs", qui tous les trois fonctionnent de manière différente: le premier au moyen d'un court-circuit entre action et réalité-hors-de-l'image, (montres/Eldorado), le deuxième par le biais d'un court-circuit entre ce qui est montré et ce qui est dit (boîtes de conserves et bouteilles / énumération faite par l'homme), le troisième grâce à la superposition de l'élément sonore et d'une image discordante (guérites / eau du robinet). Le troisième enchaînement n'a pas l'alibi du con-

tenu, il est aussi le plus dur. Ainsi, dans ces deux secondes nous assistons à une petite escalade qui se cache sous le contenu documentaire du film.

Pour bien faire, le film, qui dure une heure trente, devrait être analysé en son entier, d'une manière analogue. Allez-y donc voir. Le côté amusant de l'affaire, c'est que ces liens sont trouvés durant le travail grâce à un jeu attentif avec le matériau. Voilà peut-être pourquoi nous sommes capables de rester assis, durant 750 heures, sur ces chaises tournantes mobiles. Constatamment s'ouvrent de petites perspectives inattendues.

P.S. La séquence avec Eldorado a malgré tout été déplacée par la suite... Maintenant l'homme montre les ammophiles. Cela rend plus sensible ce à quoi il pense lorsqu'il parle de la nature. L'enchaînement devient ainsi plus frappant, et nous pouvons mieux le mettre en relation avec notre série boîtes de conserves, bouteilles de plastique. La séquence orangée du couple a été coupée entièrement, la raison en est pratiquement la même: elle était un peu trop "spirituelle" et concurrençait les séquences en couleur des ammophiles et du panorama de dunes. Il nous faut nous brancher sur la longueur d'onde de la nature.

(Skrien, Amsterdam, avril 1978)



LA JUNGLE PLATE

On voudrait que tout reste toujours pareil

De retour à Formentera, pour la troisième fois, je vois que le petit moulin à vent est presque écroulé. Il n'en reste que quelques perches et poutres. Le temps et la conjoncture changeante s'en sont chargés. En Europe du Nord, les moulins à vent sont progressistes, ici les mécaniques clémentes à l'environnement ne servent plus. J'ai filmé le petit moulin il y a sept ans. Un cercle tournant, parfait et rêveur, avec des palettes, au-dessus d'un paysage clair comme le cristal, qui évitait tout juste d'être plat et que je ne comprenais pas alors aussi bien que maintenant. Quoique, qu'est-ce que j'en comprends maintenant? Peut-être que le fait qu'il ne soit pas tout à fait plat peut le rendre sublime aux yeux d'un Hollandais, pour peu qu'il ait un peu perdu son désir de montagnes et de vallées, cette surenchère du drame. Je m'en rends mieux compte depuis que je pense souvent à Cézanne (je voudrais bien faire quelque chose sur lui un jour, mais je ne sais pas comment): ces inclinaisons très douces, ces angles faibles entre les surfaces et la différence essentielle qu'ils forment pour la lumière. Giacometti, l'homme dans cette surface: un "filifer" tout aussi minimal, et l'énorme force plastique qui se dégage de cette forme émaciée. Un homme sur une surface, une autre surface contre elle, à peine ondulée, qui ne se soulève qu'à peine. On n'a pas besoin de plus.

Cet homme en rencontre un autre. Peut-être qu'un troisième se joint à eux, et ils poursuivent ensemble leur chemin. Une route se creuse dans la surface. Qui décide de sa direction? Qui assure le ravitaillement? Comment est répartie la nourriture? "First there is a mountain, then there is no mountain, then there is" chantait Donovan d'une voix traînante. Pour moi, c'est devenu une devise: si on l'écrit, ça devient de la culture, alors qu'en fait, ce n'est guère plus qu'un grand amour encombrant pour "le corps de la réalité". Ou pour le corps tout court. Le petit moulin, tel qu'il a été filmé à Formentera et utilisé dans le film *LA FORTERESSE BLANCHE* était suivi de l'image d'une vieille noire, maigre et triste, une cigarette à volutes au coin des lèvres, qui regarde par la fenêtre de son ghetto américain. Par la convention du montage, qui crée une relation entre une simple succession d'images, la femme *regarde* le moulin. Désir suprême de ce qui lui a été pris: le cercle. Un des moments qui m'a le plus ému, et qui est dû au subterfuge du montage, un de ces moments aussi qui ne se remarquent pas outre mesure dans le courant du film.

La noire qui regarde vers un petit moulin lointain établit un lien politique. C'est mystérieux. On ne dit pas expressément: "on le lui a pris"; le spectateur reste libre de ne pas le remarquer. Mais si on le lui dit, il est concerné et il s'oppose: "ah, le motif de la perte". À mon avis, il faut quelquefois prendre à son compte des platitudes et dire: "c'est vrai, on le lui a pris". Cela se passe ailleurs, dans d'autres films, où l'on se fâche, en boxant contre des cohortes d'inepties et de mensonges, en risquant d'ajouter de l'absurde à l'absurde. On doit quelquefois sortir des rangs de l'émotion.

Regarder quelque chose qui ne s'y trouve pas: un homme dans une surface, et la lumière qui l'éclaire; en route; l'écoulement du temps; le partage des vivres: c'est un peu ce dont parle le cinéma. Il existe beaucoup de cinéastes, d'artistes qui parlent ou écrivent rarement: ce ne sont pas les pires. Pour moi, écrire était devenu parfois nécessaire, quelque chose vivait en moi, dansait devant mes yeux que je voulais saisir avec des formules hermétiques ou des bredouilllements intuitifs, des épanchements spéculatifs ou des prescriptions sévères à l'adresse du monde. Quelquefois, c'est un petit bonhomme hargneux qui parle, qui tente de rester maître de la confusion. Relire ses anciens textes n'est pas toujours très drôle; pourtant, je ne les corrige pas, car la censure fait obstacle à l'évolution.

Au fil des années, à force de jouer avec les matériaux visuels et sonores qui se présentaient dans l'encadrement de l'image, faire des images est devenu mon métier. Mais que peut-on filmer tout au long de la journée? Pour pouvoir fixer la caméra sur d'autres personnes, je dois surmonter un certain dégoût, car l'image paralyse la vie, la réduit et la fausse. Le métier, c'est vaincre ce dégoût. En écrivant j'approche à peine le problème du dégoût. Écrire n'est pas mon métier: c'est une activité qui en relie d'autres.

Certains textes du début des années soixante montrent que je pouvais formuler certaines choses bien avant de pouvoir les réaliser dans mes films. Depuis un certain temps, je soupçonnais le film d'être une chose où le temps et l'espace ont fondu et coagulé, avant que je puisse réaliser véritablement cette chose. Dans l'entretemps, j'avais besoin de mots pour faire la liaison entre ma tête et mes mains. On peut aussi constater des glissements. Une réflexion aussi générale que "la politique devrait aussi pouvoir être traduite par une tasse de thé ou par la Banque des Pays-Bas (considérations au sujet de L'ESPRIT DU TEMPS, 1968)", a très vite cessé d'être mienne. Cela vaut encore plus pour mes affirmations sur "la femme" et "la culture occidentale" dans le texte de DIARY. Mes vues sur les média ont changé aussi. Dans le compte-rendu coléreux d'une semaine de télévision néerlandaise en 1966, la télévision est considérée comme forme creuse, une présence latente, un vide qui attend un message. L'année d'après, je fus fasciné par Marshall Mac Luhan qui, dans UNDERSTANDING MEDIA remarque que la façon turbulente, tâtonnante, un peu floue dont est formée l'image électronique est lourde de conséquences pour nos observations et nos réactions. Cette image incomplète nous associe tous immédiatement et simultanément dans un courant alternatif à l'échelle mondiale. Cette vision m'a fourni l'inspiration pour la réalisation de L'ESPRIT DU TEMPS, un film qui signifie pour moi une rupture vers une forme plus autonome: le médium est le contenu, la forme est le message.

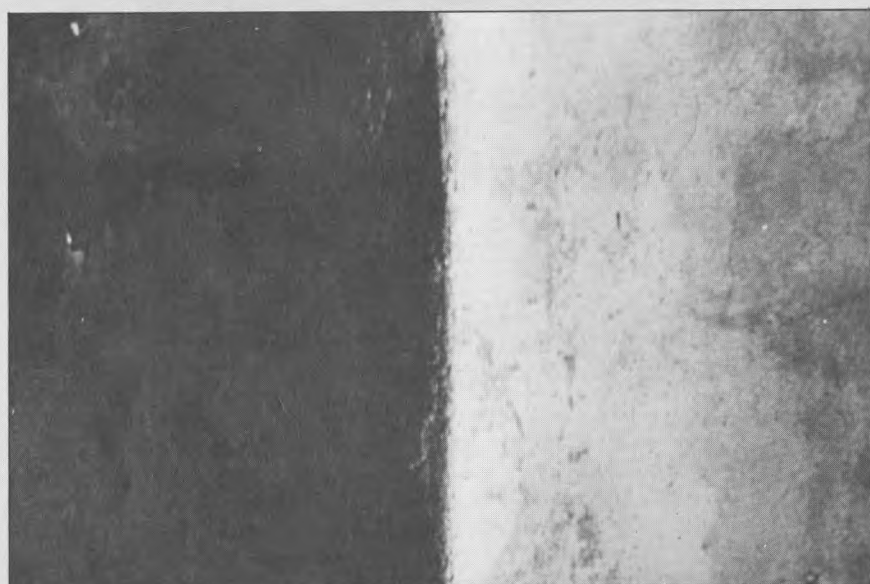
L'esquisse que j'ai réalisée dans la même période pour le film BEAUTY (connu alors encore sous son nom de travail "Private Dick"), laisse voir une attitude plus cynique à l'égard des média froids de l'âge électronique et, quelques années plus tard, l'attente du salut sera jetée vigoureusement par-dessus bord. "Les masses devront changer leur propre destin — l'électricité pouvant servir à l'extension des connaissances nécessaires — mais l'électricité, aussi, est devenue un moyen d'oppression", constate le texte didactique projeté entre les images de DIARY. Les média sont indissociables de l'intérêt économique qu'ils doivent servir: pas le village global, mais le marché global.

Pourtant, je reste fasciné par l'information incomplète et floue, l'image diffuse que Mac Luhan entoure de son cadre féérique. Je pense à l'émotion intense qui nous a saisis, à la projection d'une copie d'un film, d'une bande vidéo, d'une émission de télévision où l'on voyait et entendait John Coltrane, Elvin Jones, Jimmy Garrison et McCoy Tyner: image vague, presque engloutie par le brouillage. C'est l'expérience la plus directe qui reste encore de ce quartette et par là, l'expérience la plus directe qu'on puisse imaginer. On a besoin d'un mythe pour que ce flou puisse produire son effet: ce que l'on voyait là ne **pouvait** pas être transcrit en image, c'était trop grandiose, trop intense. On ne pourra jamais approcher plus près. C'est comme avec les notes aiguës de Coltrane plus vieux: un peu comme s'il n'y parvenait pas, larmoyantes, stridentes, voilées, cassées — parce qu'elles ne pouvaient pas être jouées. C'était quelqu'un de religieux.

En hommage à la "low definition", j'insère une photo de mineurs péruviens dans l'ascenseur, qui émergent juste à la surface. La photo, tirée du film LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE a été reproduite avec une notoire perte de qualité, mais je pense que, très nette, elle ne serait pas meilleure. Je connais aussi le penchant contraire: la silhouette très affinée, la reproduction détaillée d'une surface cutanée dans toutes les teintes de la lumière. On voudrait que tout reste toujours pareil.

(Texte de présentation de *Zien Kijken Filmen* — Voir, Regarder, Filmer — recueil de textes, photos et interviews de van der Keuken publié à Amsterdam en 1980.)





Présentation de BEAUTY

BEAUTY constitue, avec mon long métrage *LE MAÎTRE ET LE GÉANT*, l'un des points extrêmes, l'un des pôles de ma démarche entre documentaire et fiction.

On y trouve de façon aiguë la recherche d'une limite à ce qui reste acceptable dans l'image lorsqu'on se risque à briser l'interdit.

Il y a des films dont émane une impression de chaleur, d'autre de froid. *BEAUTY* travaille dans le froid.

C'est le monde du film policier, ses principes, qui sont ici détournés de leur sens, déroutés.

À travers le côté artificiel et faux du film, on assiste également à la création d'images quasiment insupportables.

C'est, par ailleurs, l'un de mes films qui continue à m'interpeller, à me gêner car il révèle des choses de moi-même qui me mettent en question par leur caractère honteux, caché.

Toute l'action naît de quelques décors: une chambre avec de sombres papiers peints, très exigüe. Une évidente volonté d'user d'un espace très plat. La sensation de l'espace n'est jamais créée par une perspective à l'intérieur de l'image, mais toujours par la mise en opposition de deux images.

Seuls des éléments de construction produisent ici un effet spatial.

Souvent ces images opposées appartiennent aux catégories de la culture, de l'artifice et de la nature.

Les images de la nature ont plus de profondeur. Elles sont organisées en couches d'éléments qui se dévoilent. Cela par opposition à l'enfermement du personnage qui sans cesse se heurte à des murs, dans un espace sans aucune profondeur.

Ma volonté était que le spectateur soit à tout moment conscient de l'éclairage. Aussi ai-je non seulement éclairé l'action dans le décor artificiel décrit plus haut, mais aussi le décor naturel pour que la présence du personnage dans la nature soit également perçue comme anti-naturelle.

Le montage hitchcockien repose sur le principe que deux choses que l'on assemble au montage entretiennent un rapport, se regardent, se menacent. Je joue, dans *BEAUTY* de cette règle sur laquelle repose le film de fiction, en utilisant les effets du champ/contre-champ d'une manière singulière.

En effet, le personnage regarde une chose et la chose regardée — le contrechamp — se situe toujours dans un autre espace.

En même temps, le montage produit un autre effet: il mélange les qualités primaires du réel, les perceptions sensorielles.

Le personnage est dans la rue, il regarde la foule. Celle-ci défile sur l'écran noir de ses lunettes solaires. En même temps, on entend couler de l'eau. En contrechamp à cette image, une piscine au bord d'un lac. On entend marcher. Le personnage est, à présent, derrière des barreaux. Il regarde une montagne.

Ce jeu du champ/contrechamp confronte donc des éléments très séparés dans la réalité, géographiquement et spatialement.

L'isolement ou la schizophrénie du personnage naît du fait qu'il ne sait plus joindre le champ et le contrechamp, que son monde est fragmenté. Le contrechamp est toujours l'autre. De même les sons qu'il produit ne sont audibles que dans ce qu'il voit.

Le personnage, en sa quête de la réalité, pèse un flacon de parfum. Naturellement, il ne parvient pas de la sorte à qualifier correctement ce réel qui échappe à ses mesures. Car mesurer le poids d'un parfum fait appel à deux qualités qui ne sont pas sujettes à commun dénominateur. L'opération à laquelle je me suis livré était donc d'isoler les qualités tactiles, sonores et olfactives, et de les placer dans d'autres séries ou dans d'autres contextes.

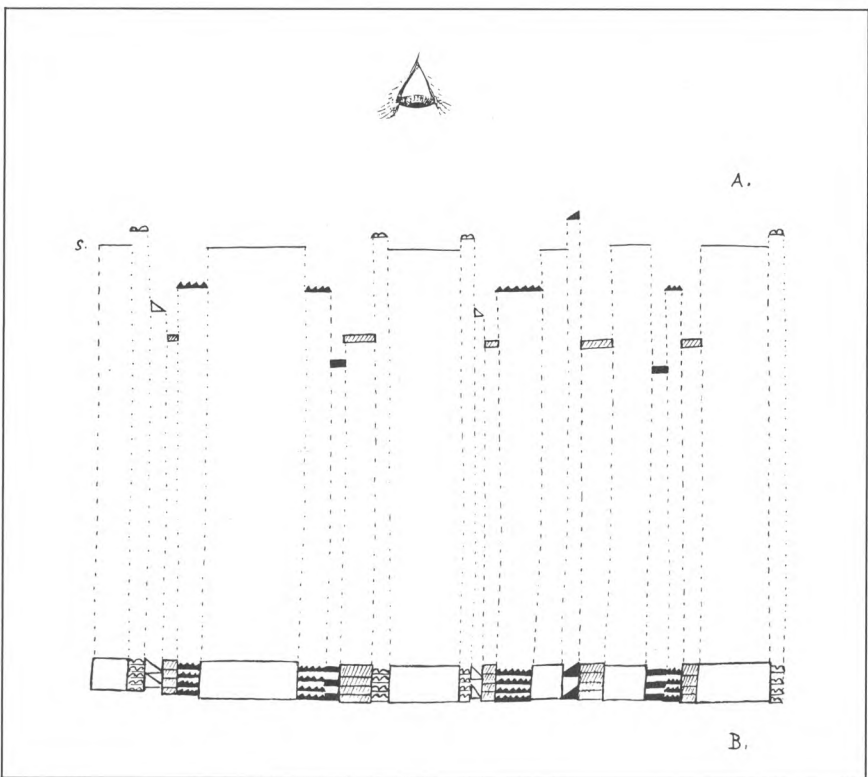
Le montage d'un film n'implique donc pas seulement un développement du contenu, mais procède aussi à travers ces qualités primaires des choses et leurs oppositions: plat/profond, lumière/ombre, mouvement/arrêt, chaud/froid, dur/doux, etc...

Ces qualités sont ici utilisées pour casser la perception d'un réel organisé, hiérarchisé, pour y introduire un élément de résistance, de subversion.

C'est cette volonté d'ordonner le réel une fois pour toutes et le désespoir de ne pas y parvenir qui conduit le personnage de BEAUTY à se supprimer.

Ce traitement du corps met en jeu la peur de l'impuissance et notamment de l'impuissance sexuelle où s'enracine aussi le fascisme. Cette angoisse culmine dans la scène où le personnage masculin manipule le corps nu d'une femme de ses mains gantées de plastique. Mais elle est également évoquée par d'autres images évoquant l'enfermement: l'oreille munie d'écouteur, le cache-sexe, les yeux bandés. Tout cela est livré au spectateur de façon primaire.

(Ce texte de 1981 a été originellement publié dans *Johan van der Keuken, Cinéaste et photographe*, Ministère de la Communauté française, Bruxelles, 1983)



D'un avion à haute altitude

Mon type d'écriture et ma technique de montage sont souvent caractérisés comme une "répétition d'images". À première vue, ce n'est pas faux. Mais il y a encore un autre aspect. Regardez le schéma ci-contre d'un oeil qui regarde le diagramme (A) d'un film. Le diagramme représente le film vu de profil et montre les différents niveaux auxquels se trouvent les images, à diverses distances de l'observateur. On pourrait imaginer que tous ces niveaux d'images s'écoulent indéfiniment et qu'un niveau plus éloigné ne devient perceptible que lorsque le niveau le plus proche présente des trous. En ce sens, l'image n'est donc pas répétée, elle sort de temps en temps — littéralement — des profondeurs où elle se trouve. C'est un peu la même chose que ce que l'on voit d'un avion à haute altitude: des nuages, en dessous des nuages, en-dessous encore des nuages et, à la faveur d'une trouée dans la dernière couche de nuages, un morceau de la terre. L'image de la terre ne se répète pas, la terre **existe** en permanence, mais la plupart du temps, elle se dérobe à la perception de l'oeil.

Chaque fois qu'une image surgit des profondeurs, quelque chose change: en grandeur, en intensité ou en mouvement, par rapport aux autres images — placées à d'autres niveaux. Et c'est au cours de ces changements que se développe le discours, le raisonnement, l'histoire du film.

Dans le profil A, le trait interrompu horizontal S représente le niveau de l'image, qui correspond à l'écran où est projeté le film. Ce niveau se trouve à une distance concrète de l'observateur. Les autres niveaux de l'image se trouvent donc **devant** et **derrière** l'écran: la fiction totale, la vraie fiction du film: l'espace cinématographique.

La figure B représente le même film, vu d'en haut. Les images visibles provenant des différents niveaux, sont projetées à plat et c'est la succession d'images que l'oeil voit: l'oeil, placé au-dessus du profil, qui voit les images d'en-haut. C'est aussi la succession d'images que vous, lecteur, voyez en ce moment. L'oeil dessiné est votre oeil. Les moyens qui permettent de réaliser sur la surface de projection la fiction des différentes distances visuelles — les grosseurs de plans, un cadre fixe ou "chercheur", une composition d'image plate ou en perspective, des mouvements glissants ou saccadés, harmonie ou désaccord entre les couleurs et les tons (chaud-froid, clair-obscur), une liaison explicite ou associative, conflit ou assonance entre l'image et le son, mélange ou concurrence entre bruit et musique, mélange ou concurrence entre texte et musique, un texte synchrone ou off, régularité et variation rythmiques, en bref: le jeu infini des unions et désunions au sein de la matière — sont traités dans un certain nombre d'articles parus dans le livre *Voir, Regarder, Filmer*.¹ Ces moyens ne font pas partie d'une théorie cinématographique bien arrêtée, mais plutôt d'une théorie qui surgit, se précise et s'élargit constamment dans des circonstances chaque fois différentes, dans la pratique vivante de la création du film. Comment peut-on, à une époque de désintégration sociale, d'impuissance politique et de luxueuse suprématie des conventions filmiques, se précipiter encore dans ce monde de pensée spatiale indémontrable? Je crois que c'est l'espoir qui fait jouer.

(Skrien, Amsterdam, hiver 1982-83)

1/ van der KEUKEN, *Zien Kijken Filmen*, Van Gennep éd., Amsterdam, 1980.

Présentation de TEMPÊTE D'IMAGES

De Melkweg (La Voie lactée), centre multi-médias et foyer de la contre-culture installé dans les bâtiments d'une ancienne laiterie, est une création de l'esprit des années soixante. Semaine après semaine, un public international y voit apparaître une profusion déconcertante d'images et de sons. C'est une sorte de refuge où le slogan sur la tolérance néerlandaise a encore quelques fondements.

À l'intérieur et à l'extérieur du Melkweg j'ai fait un film. TEMPÊTE D'IMAGES, une composition rythmique de moments poétiques, théâtraux et musicaux. C'est aussi le premier film dans lequel j'ai travaillé de façon un peu plus approfondie avec la musique électrique, le rock, le new wave, l'afro-caraïbe. Il y a cinq personnages (le cinquième est en fait composé de deux personnes), qui nous permettent de jeter un coup d'oeil dans leur vie. D'opinions et de milieux différents, avec des perspectives d'avenir pas très roses, ils vivent sur la berge de la société ou rament à contre-courant.

Le film a soulevé un certain nombre de questions, comme: comment définir la contre-culture, comment déterminer la bonne distance (critique) par rapport aux gens que l'on filme? Lors d'une discussion au sujet du film, le cinéaste néerlandais Rudolf Van Den Berg, tentant de le caractériser idéologiquement parlant, a lancé le terme marcusien "le grand refus".

Tel que je l'ai compris, Marcuse nous a montrés comment la négation et la position négative ont été bannies de la pensée philosophique et scientifique en faveur d'une pensée instrumentale, à l'intérieur de laquelle l'observation et la morale sont dictées par les exigences et les frontières de la société technique en développement. À l'extérieur de cela, il n'y a plus de pensée pensable.

Contre cette évolution, on a vu surgir, plusieurs fois, de nouveaux mouvements culturels, qui sans doute n'ont jamais été totalement exempts de toute ambiguïté. Ainsi l'impressionisme en peinture a réclamé une place privilégiée pour les pulsions, mais cette autonomie du sentir et du voir ne peut être détachée de l'attitude fondamentale de la science au XIXe siècle: attitude qui divise le monde en terrains bien séparés de recherche empirique.

On constate une ambiguïté semblable dans la soi-disant contre-culture (qui n'est pas du tout à penser comme d'une seule pièce, qui change beaucoup et rapidement dans ses formes et qui est nourrie par des sub-cultures assez divergentes). Beaucoup d'expressions de cette contre-culture nous frappent par leurs refus radicaux du monde automatisé, mais leur dépendance de l'appareillage, de la technique et de l'électricité est plus grande que jamais auparavant. Il y a pas mal de micros, de tuyaux, de commutateurs, d'amplificateurs et de tiroirs-caisses dans le champ de l'image.

On peut affirmer des différentes formes de la musique rock ou pop qu'elles sont basées sur les schémas de la musique bourgeoise des siècles précédents et qu'elles ont plus ou moins consciemment digéré les rythmes de la musique noire américaine. Mais si vous affirmez cela, vous ne dites encore rien quant à ce que cette musique produit: l'origine et l'actualité sont traitées de la même façon assez brutale; le désir, la colère, l'angoisse sont présentés comme des faits parmi des faits. Des faits massifs de bruit. "Gefühl und Härte" (sentiment et dureté), voilà ce que je lis sur les murs de Berlin. Ce sont des "Aussteiger" (marginiaux) qui ont écrit ces slogans sur les murs, et lorsque je les lis, je me trouve chez Wagner et même pire. Mais cela ne signifie pas que cela. L'histoire ne se



photo: Gerda van der Veen

TEMPÊTE D'IMAGES

répète jamais tout à fait. Les contre-mouvements ne sont jamais purs, eux non plus, ils absorbent ce qui a précédé.

La nouveauté se produit comme un flash pour celui qui la vit et qui la reconnaît immédiatement, au moment même de son surgissement. Après cela la nouveauté devient "style", c'est-à-dire: échange, compromis ou conflit sur les frontières flottantes entre culture et contre-culture, entre centre et périphérie.

"La Voie lactée" est une entreprise culturelle qui opère précisément dans cette zone frontière. Elle a déjà été, pendant sa courte existence, marquée par des traditions — ou des lieux communs? —: "L'imagination au pouvoir". Mais sa tendance est constamment modifiée par des styles nouveaux qui ont un mot clé en commun: "La réalité": la réalité de la survie quotidienne, réalité à laquelle de plus en plus de gens aujourd'hui sont confrontés. Pour des groupes aussi distincts entre eux que les punks désabusés, les Wintis du Surinam avec leur rapport magique à la nature, les jeunes immigrés —qu'ils soient ou non Européens — et les féministes actives, qui à des moments différents et pour des motifs différents fréquentent "La Voie lactée" (on ne les trouve pas *que* là, mais ils sont là aussi...), cela signifie: ne pas se laisser subjugué par une majorité de moins en moins silencieuse.

Naturellement, pendant les vacances, on y trouve aussi beaucoup de hippies allemands et une partie d'entre eux viennent y faire ce qu'ils n'ont pas le droit de faire chez eux: fumer tout leur saoul. Ce qui n'est pas toujours très stimulant à voir. Mais, sont-ce nos adversaires parce qu'ils sont Allemands et hippies? Nous est-il impossible de comprendre leur fuite hors des villes où l'on ne fait que travailler et dormir comme Francfort, Wuppertal et Stuttgart? L'ironie avec laquelle ce groupe est rejeté se passe sur fond d'une attitude de résistance nouvelle, plus prosaïque, mais aussi et surtout à cause d'une intolérance petite bourgeoise qui depuis très longtemps a voulu régler ses comptes à cette crapule. Et voilà: ils sont toujours là! Je ne me sens quant à moi aucune envie d'y participer. J'ai toujours plus d'admiration pour un hippie "surâgé" que pour des jeunes gens et des jeunes filles qui "sont devenus sages".

Outre une entreprise culturelle, "La Voie Lactée" est aussi une véritable usine, un lieu réel, un espace architectural qu'en principe on ne peut pas reproduire sur une surface plane. Des détails, des coupes de l'intérieur projetés sur l'écran rappellent cet espace. Mais, en même temps, avec les détails, quelque chose d'autre est composé: le lieu de rencontre hypothétique où un certain nombre de récits se rejoignent pour la durée d'un film — un peu de la même manière que celle dont les récits se rejoignent dans RASHOMON sous la porte de la ville, pour la durée d'une averse. Peut-être que les narrateurs auraient pu aussi se rencontrer ailleurs, mais ceci est le décor choisi et ce décor influence à son tour le cours des narrations. Les plans de détails de l'usine, les coupes de l'intérieur offrent encore une troisième possibilité: perdre leur place et devenir des signes dans des séries d'images, libres, associatives; fournir un commentaire sur des situations qui n'ont rien à faire avec le concept ou le bâtiment de "La Voie lactée". Dans des situations pareilles, ils peuvent alors fonctionner comme des *extérieurs*, comme des images qui viennent littéralement du dehors. De cette manière les rapports entre "extérieur" et "intérieur" sont

inversés. On ne sait pas toujours où l'on se trouve. Cette "Voie Lactée" existe et n'existe pas, tout comme la "Forteresse blanche" dans le film du même titre existe et n'existe pas; tout comme la révolte du quartier du Jordaan, dans UN FILM POUR LUCEBERT ne fournit à ce film qu'un début supposé: et pourtant elle existait aussi. Dans TEMPÊTE D'IMAGES, l'unité du lieu est posée de façon plus accentuée que dans les films précédents, excepté peut-être LE MAÎTRE ET LE GÉANT, mais aussi détruite plus radicalement. Les images se perdent presque. Cette désorientation détermine les rapports entre toutes les composantes du film: textes, sons, musique, impressions lumineuses, images.

Pour certains spectateurs, c'est encore un pas difficile à franchir de voir que les décors ou les coupes de ces décors fonctionnent en même temps sur des niveaux réels et fictifs, comme des documents et comme des inventions, comme des indications de lieux bien précis et comme des éléments d'une construction purement conceptuelle. La tension entre ces deux niveaux n'est jamais vraiment résolue. On ne néglige, dans cette démarche, ni le plus élevé ni le plus banal. Même si mes films incarnent, de temps en temps, une idée — par exemple l'idée de liberté — ce ne sont pas des films idéalistes.

Tous les narrateurs qui se rencontrent dans ce décor semi-réel de "La Voie lactée" ont eu des expériences qui les ont amenés à quitter le centre de la société. Leurs récits, qui sont aussi des coupes, des fragments — ils commencent à peine et ils se terminent à mi-chemin — nous laissent deviner ces expériences. D'autres fragments textuels, poétiques et théâtraux élaborent ces conjectures d'une manière à la fois spécifique et collective. Tous les narrateurs, malgré les différences qui les séparent, sont à même de voir ce que la société, en tant que totalité, produit: la destruction. En ceci, ils se différencient d'un certain nombre d'autres individus que j'ai filmés ces dernières années. J'ai montré plusieurs fois comment des gens peuvent prévoir à la longue les conséquences négatives de leurs actions, mais ces actions étaient déterminées une fois pour toutes par des valeurs bien établies (l'idée par exemple d'expansion continue) et, au moment où valeurs et conséquences étaient posées les unes à côté des autres, le dialogue s'arrêtait parce que la pensée était suspendue.

Je crois que la dissonance entre valeurs et conséquences n'existe pas de cette manière là, chez les narrateurs de TEMPÊTE D'IMAGES. Cela ne provient pas du fait qu'ils vivent totalement sans valeurs, mais parce qu'ils ont écarté leurs valeurs comme inutilisables, trop vulnérables ou trop menaçantes. Ces valeurs ne peuvent pas supporter l'épreuve des rapports réels. Parce que les gens ne peuvent sans doute que très difficilement vivre sans échelle de valeurs individuelle et sociale, ces narrateurs-ci vivent à l'intérieur des codes et du langage de leurs milieux respectifs dans un état que l'on pourrait comparer à l'émigration intérieure des Allemands des années trente: le monde intérieur et le monde extérieur ne coïncident plus (nous avons d'ailleurs vu qu'au niveau même de la forme du film l'*extérieur* et l'*intérieur* ne sont plus combinables).

Ces narrateurs ne sont pas des héros. Ils ne sont pas plus tragiques que d'autres minorités. Leurs souffrances et leur résistance ont peu de poids dans le drame social: pire, ces narrateurs choisissent pour leur propre plaisir, pour leur propre satisfaction, leur propre jouissance, leur propre façon d'être eux-mêmes ou quelque soit le nom qu'on puisse donner à cette tendance. Ils ne communiquent pas l'analyse unique, l'expérience inouïe. Ils parlent dans l'idiome de leur sub-culture et, à l'intérieur de cet idiome, leurs mots sont très quotidiens. Là où leurs mots présentent des lacunes, là où ils clochent, ne s'entendent pas les uns avec les autres, à cet endroit précis, ils racontent quelque chose d'absolument substantiel et personnel à propos des *hommes*: leurs rêves et souhaits cachés, leur amour de l'art et de la vie (de pareilles choses ne peuvent décemment être couchées sur le papier, je le sais). Ces gens nous sont montrés alors qu'ils effectuent des actes assez quotidiens. Ceux-ci sont examinés très attentivement; tout comme leurs mots sont également écoutés très attentivement. Chaque fragment de la narration a sa propre place dans le film, là où le flux associatif des images, des textes et des bruits se fait plus doux. Lorsqu'on reconnaît un lieu propre à la narration, si incomplète et si brisée qu'elle soit, on cède à un besoin conventionnel. C'est dire qu'on laisse encore intacte la continuité de la personnalité, on accentue le personnel face au général. Ceci est une espèce de convention avec l'ancienne culture dominante qui est restée ici telle quelle et à juste titre. Parce que, face à ces gens-là, les narrateurs dans TEMPÊTE D'IMAGES, je n'ai pas voulu prendre une position didactique comme cela m'est arrivé dans certains de mes films précédents. Ils éprouvent les contradictions que je veux montrer dans leurs corps mêmes, et ils les comprennent. Mes films plus didactiques circulent toujours. L'image qui en surgit, je la considère toujours comme valable. C'est l'image d'un monde qui investit plus dans les machines que dans les hommes; l'image de l'absence d'harmonie et de l'inégalité qui sont condition et conséquence de cette manière de travailler; image de la violence qui ne peut être évitée si cette situation n'est pas renversée. C'est une image du monde capitaliste que je montre dans le monde capitaliste. Parce que je vis dans ce monde et que ma pensée est formée par lui, toute comme la pensée de mon entourage le plus large est formée par



photo: Gerda van der Veen

TEMPÊTE D'IMAGES

lui. Je sais que dans les états bureaucratiques et militaires du monde communiste l'homme est également bafoué. Mais puisque ces états nous sont présentés comme nos ennemis, ce n'est sûrement pas *là-bas* que nous devons aller chercher l'identification qu'il nous faut briser en nous-même. Même si beaucoup de slogans de gauche ont été contredits par l'histoire, nous devons continuer la lutte pour l'égalité et des échanges équitables si nous voulons nous attaquer sérieusement aux problèmes de ce monde. Même si actuellement la droite a le vent en poupe: il n'y a pas d'autre choix.

En 1968, lorsque je fis *L'ESPRIT DU TEMPS*, j'avais quelque espoir de voir surgir une nouvelle génération qui serait inutilisable pour les buts de la société existante. Cette génération inutilisable, vulnérable et parfois blessée, se dessine plus précisément aujourd'hui. Elle désigne, de toute façon, une phase qui se termine, la décadence, mais peut-être aussi quelque chose de nouveau, un comportement qui serait peut-être moins porté vers la domination physique, l'accumulation et la consommation non réfrénées de biens matériels.

Il n'y a pas de solutions simples: les rêves cachés et l'énergie latente des individus qui ont quitté le centre de la société sont encore tournés vers l'intérieur et divisés. La grande méfiance, d'ailleurs justifiée, envers les leaders et les institutions, et le refus de sacrifier sa propre personnalité pour une idéologie, rendent difficile le développement d'un mouvement de résistance large et concret. Et encore, pareil mouvement ne peut réussir s'il n'arrive à aspirer de plus en plus de gens hors du centre de cette société, des gens ordinaires qui en fait, sont déjà refoulés de ce centre mais qui ne le voient pas encore ou qui ne veulent pas le voir.

Dans *TEMPÊTE D'IMAGES* on regarde vers le passé, on pose des questions, on cherche, on attend aussi longtemps que la narration a lieu. Ce n'est que lorsque la narration s'arrête que l'on passe à l'acte: l'ordre est dérangé — c'est tout ce qu'on peut faire à ce moment-là — l'ordre qui rassemble des centaines de milliers de personnes pour une démonstration de la force aérienne, pour acclamer la violence par laquelle ils se détruiront eux-mêmes. On hurle contre cet ordre, on hurle contre la meute qui regarde aveuglément vers le haut et qui sacrifie ses enfants à des dieux jaloux.

(Texte de présentation de *TEMPÊTE D'IMAGES*, 1982.
Traduction de Frans de Haes et Michèle Audureau)

Pierre Hébert, entre autres...

En vitesse maintenant.

16 mai, 2 heures du matin. Vu ce soir l'émission *L'Air du temps* dans laquelle Ad's Gravesande parle avec des enfants turcs et marocains, des jeunes immigrants de la seconde génération. On est touché par la présence constante et étonnamment expressive de gestes qui laissent transparaître, peut-être même à l'insu de ces jeunes, leur ancienne culture, et par une langue qui, arrachée à ses habitudes plus séculaires, produit des expressions intéressantes et poétiques.

La dignité et la beauté des hommes, que l'on ressent souvent quand on visite leur pays, mais qui se laissent difficilement décrire en termes non sentimentaux: ici, à la lumière peu flatteuse des projecteurs, on les sent naturellement présentes. Si l'information fonctionnait toujours comme ça, c'est-à-dire que si l'état, la télévision, la presse, les entreprises, toutes les instances qui ont leur mot à dire faisaient preuve de volonté politique, les racistes et les fascistes auraient auprès de nous peu de chances.

Quand, plus tard, je suis revenu dans le salon pour prendre un café, dans l'espoir de rester réveillé pour pouvoir écrire cet article, Stijn était en train de regarder MEAT de Fred Wiseman sur la troisième chaîne allemande. Au cours d'une discussion des "Cinéma-tes du réel" à laquelle je participais il y a trois ans à Bruxelles, Wiseman avait dit que son but était d'approcher les portions de réalité qu'il analyse sans idées préconçues. J'avais des doutes.

On a déjà choisi avant même de s'en apercevoir. Et maintenant que je tombais au beau milieu d'un de ses films et que je restais un quart d'heure à le regarder, je me suis aperçu que Wiseman savait très précisément ce qu'il devait faire, où il devait placer sa caméra, comment il devait hacher le processus de production de la viande et de l'aliénation en plans séparés, pour le reconstruire ensuite dans l'espace, par des "frappes" dosées, rythmiques. En bref: une mise en scène parfaite, grande classe. Il y a une dizaine d'années, lorsque je faisais LA FORTERESSE BLANCHE et LE NOUVEL ÂGE GLACIAIRE, je me suis rendu compte aussi qu'il faut très bien avoir en tête toute la chaîne de production — dans mon cas il s'agissait de sièges de voiture et de glaces alimentaires — avant de pouvoir reproduire en images la fabrication de toute cette misère mobile et glacée. Étudier d'abord, et savoir d'avance à quelles idées on donnera priorité, comme le fait aussi Wiseman, apparemment. Je suis pressé, car nous sommes en train de préparer le tournage du TEMPS. Nous commençons samedi, avec des acteurs, des figurants, un chariot-travelling, des rails, des éclairages, une sorte de décor, une histoire sans histoire. Tout ce que je ne peux pas maîtriser vraiment à fond parce que je n'ai pas d'exemples: pas dans ce que j'ai déjà réalisé, où tout n'est présent que sous la forme d'un Problème passionnément posé! Comment faire pour que les acteurs deviennent des porteurs de vide, pas tellement de vide avec un grand V, mais un vide plus terre à terre, plus profane, avec la langue pâteuse d'un homme ivre de paroles et le regard glauque du zombie amateur; pas non plus dans l'oeuvre de Bresson ou de Straub, qui ont porté leurs principes si loin que leur lumière me fait cligner des yeux, abasourdi et hilare devant tant de beauté. Ces hommes-là n'attendent pas après ma présence un peu confuse à la cambuse. Même pas dans l'oeuvre de van de Staak, qui n'habite qu'à cinq minutes de chez moi et, là aussi, quelqu'un de turbulent: très tentant, mais on ne doit pas chercher à l'imiter. Pas non plus chez Kees Hin, somnambule lucide au pied léger dans des villes presque oubliées; ou chez Zwartjes, qui tient des conversations mystérieuses avec des waranes, des iguanes et des salaman-

dres; ils creusent leurs propres tunnels dans l'archéologie, que l'on croise rarement. Oui, tous ont été compris et appréciés, mais c'est tout seul qu'il faut faire le saut indispensable dans les profondeurs du bain de jouvence. Ceux qui dorment à proximité et qui sont réveillés par les éclaboussures ne sont peut-être pas contents, moi, ça me rafraîchit.

Il faut donc se presser avec LE TEMPS. *Le Temps*, c'est l'une des magnifiques compositions monumentales de Louis Andriessen.¹ On construit un film accoté à la musique: le café accoté à l'église. Avant d'aborder le vrai sujet de cette nuit, je voudrais encore faire une remarque sur le problème du vide. Je me rends compte que l'acteur, comme représentant du vide, agit dans un film sans substance. Et c'est de ça qu'il s'agit: **un film moderne n'a pas de substance**. Il peut encore avoir un message très banal, tel que: "la vie vaut la peine d'être vécue" ou très précis: "nous exigeons le droit à la reconnaissance du peuple palestinien". Il peut tout montrer, démontrer et expliquer, il n'aura toujours pas de substance. Difficile à expliquer, surtout à nos critiques, que Wenders par exemple, aussi bon soit-il quelquefois, est toujours un cinéaste conventionnel: il y a de la substance, et que Bresson, qui, en fait, raconte une histoire beaucoup plus concrète, ne l'est pas: il n'apporte en fin de compte que le niveau de vide le plus absolu et par là fait partie des champions de la modernité. Ozu aussi, y joue une excellente partie.

Le véritable sujet de cette nuit est Pierre Hébert, cinéaste de Montréal. Je vais volontiers à Montréal: c'est la première ville en dehors des Pays-Bas où mes films ont été présentés, grâce à Robert Daudelin de la *Cinémathèque québécoise*, qui fait pour moi tous ces efforts depuis 1965. On y rencontre de bons cinéastes (Jean Pierre Lefebvre); j'aime bien aussi Jacques Leduc, et j'y rencontre aussi Pierre une fois tous les deux ou trois ans. Dans une certaine mesure, lui et moi allons dans le même sens: le vide, chez lui comme chez moi, vient du trop plein, un processus trompeur qui favorise la méconnaissance.

Pierre Hébert est méconnu à grande échelle, mais, heureusement, il a beaucoup d'influence à une petite échelle. Je pense que cette influence est tenace et durable. Pierre fait des films d'animation, le travail le plus opiniâtre qui soit, et encore, il le fait de la façon la plus opiniâtre qui soit: des morceaux de papier découpés qu'il fait bouger avec une certaine raideur, des bouts de films en prise directe, durs et granuleux, des lambeaux d'albums de poésie bien dressés qu'il broie, fortes explosions de noir et blanc qui taillent les formes dans l'oeil, et surtout, la technique, mise au point par Norman Mc Laren, et que Pierre a largement développée: la gravure sur pellicule, l'image directement gravée dans l'émulsion du film, image par image. Un travail de bénédictin: 6 mois de gravure pour 10 minutes de mouvement; mais, chez lui, cet effet doit moins à la mortification du cloître qu'à la violence la plus brute qui se dégage des images. Une violence qui surgit au-dessus du champ ou de la ville sous la forme d'une boule de feu tourbillonnante toujours frémissante; on est glacé de terreur mais on tremble aussi, tout tremble sans arrêt, les tuyaux des pompes à essence s'enroulent autour du cou et brisent les vertèbres, les



SOUVENIRS DE GUERRE de Pierre Hébert

oiseaux deviennent des tanks, des avions rapaces n'en finissent pas d'avaler des rues, juste en-dessous de la fenêtre. C'est la tempête — et ton bébé ne dort pas. Comment le nourrir, l'aimer, l'élever? Lorsque j'ai vu son dernier film *SOUVENIRS DE GUERRE*, l'année dernière en novembre, j'ai été littéralement projeté contre le mur par un coup de poing de 15 minutes, chargé d'une analyse politique latente et d'une tendresse infinie et cachée. Je pourrais citer des pages entières de textes, qu'il produit envers et contre tout, d'une façon bien à lui, mais je me contenterai de quelques idées sur sa technique de gravure directe:

“L'intérêt acharné que je porte à la gravure sur pellicule tient précisément à ce qu'elle impose à la totalité de l'image cette extrême présence corporelle de l'animateur. (...) La gravure sur pellicule est ainsi le lieu d'une étonnante rencontre entre une extrême concentration du geste et de l'effort sur une surface d'environ 20 mm sur 13 mm pour y inscrire des marques minuscules, et une extrême explosion sur l'écran, ces marques étant grossies plusieurs milliers de fois par la projection. Cette conjonction d'un geste contraint par la petitesse du support et de la démesure de sa projection exacerbe la présence du corps et fonde la possibilité de ce que j'appellerais un rapport d'intimité violente entre le film et le spectateur.

Considéré du point de vue de la succession des photogrammes, le graveur sur pellicule exécute des gestes aveugles, c'est-à-dire aveugles dans leur rapport avec l'image inscrite sur le photogramme précédent. Résultant de cette difficulté dans le placement précis des traits, l'image projetée sur écran est animée d'un sautilllement et d'un clignotement caractéristique. Ainsi, l'illusion d'une continuité homogène, sur laquelle se fonde le cinéma, ne s'y réalise qu'incomplètement, la discontinuité des images distinctes qui se succèdent y laisse une trace visible, ineffaçable. On peut y voir un brouillage inopportun de la lisibilité de l'action et une agression intempestive contre le spectateur. Pourtant, il m'a toujours semblé que c'était peut-être ce qu'il y avait de plus précieux dans cette technique et qu'il s'y révèle une donnée fondamentale de tout film d'animation.”

J'ai dit à Huub Bals, qui était aussi à Montréal, au *Festival du Nouveau Cinéma*, qu'il devait aller voir *SOUVENIRS DE GUERRE*. Huub m'a dit: “je n'aime pas particulièrement les dessins animés” — façon de le dire qui fait qu'on l'aime tant! Il ne pouvait naturellement déjà plus le voir, gêné dans sa perception par le souvenir de l'infantilisme patenté qui, par tradition, colle au dessin animé. Moi non plus je n'aime pas particulièrement le dessin animé, ni n'importe quel autre genre d'ailleurs. Les genres n'existent que pour être renversés, foulés, balayés. Comme le fait Pierre Hébert. En juin, il vient à Amsterdam, avec ses films. Il est maintenant cinq heures moins dix. Bonjour.

(*Skrien*, Amsterdam, été 1983)

I/ Compositeur hollandais contemporain dont l'oeuvre “Le Temps” a été “adaptée” au cinéma par van der Keuken en 1982-83 (n.d.l.r.).

Conversation avec Louis Andriessen

Mes films se déplacent souvent selon un certain nombre de voies parallèles. Parfois, les différentes lignes serpentent l'une sur l'autre comme des anguilles en route vers la mer. Ces derniers temps, dans *LE TEMPS*, j'avance sur deux voies bien droites comme des rails: la musique du même titre de Louis Andriessen et la série d'images que j'y ai juxtaposée, sont tout à fait indépendantes. Maintenant que le film a commencé sa carrière publique, je vais un instant **discuter avec Louis**.

1. Dans la tête

Johan *Quand j'étais encore occupé à me demander quelles formes prendrait LE TEMPS, tu m'as envoyé une carte d'Amérique¹: tu as écrit au verso une idée évocatrice: "même sans les piliers, la route resterait suspendue".*

Louis Le pont, sur cette carte, *n'existe pas vraiment*, il est transparent comme un ruban qui flotte au vent. Une seconde d'inattention, et il a disparu avec le vent. Le film, tel qu'il est devenu, est au contraire très proche. On y trouve peu de panoramas et c'est pourquoi les moments où on sort procurent un soulagement.

Johan *Le film se déroule dans un intérieur double: d'abord les panneaux du décor qui suggèrent l'intérieur d'un salon ou d'une chambre et, à l'extérieur, plus en documentaire, le grenier sombre, avec les taches vives de lumière derrière les fenêtres. C'est l'intérieur d'une tête. Quand, aujourd'hui, j'étais à la recherche d'idées pour notre entretien, j'ai retrouvé un texte que j'ai écrit en 1968: "l'espace que le film crée dans la tension entre tous ses sons et ses images est le même que celui qui se trouve à l'intérieur d'une tête. (Comme si on déplaçait dans le temps la paroi intérieure du crâne)".*

Louis Ça, tu l'as très bien réussi avec *LE TEMPS*, tu regardes tout le temps sous la calotte crânienne.

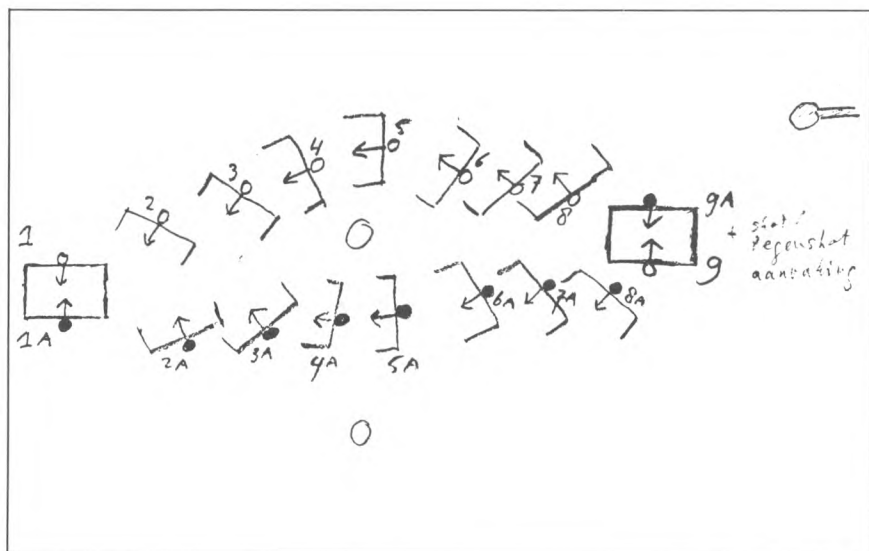
Johan *C'est pourquoi les vues générales sont rares. Le film constitue, comme c'est souvent le cas chez moi, un voyage de l'obscurité vers la lumière, comme si on sortait d'un tunnel. Et, en même temps, il existe encore un autre mouvement, un mouvement artificiel — les gens et les choses que je mets en scène sont assez massifs — vers quelque chose que je nommerais plus documentaire, et qui laisse voir les irrégularités de la vie. Ces gens-là, ces parents-là, qui embrassent leur enfant sur un carré de pelouse.*

Louis Mais il se passe quelque chose de terrible avec cette famille: elle est encerclée d'une façon cosmique, ce qui la rend très petite et très fragile.

2. Les gens et les symboles

Johan *J'ai composé une partie des images de telle façon qu'elles se trouvent en relation tendue avec la musique. J'y ai introduit quelque chose d'anecdotique, des débuts ou des résidus d'histoires. Ce qui n'est pas possible avec la musique, je le fais avec des signaux bien précis. On en a discuté assez longtemps.*

Louis Il existe une certaine polémique entre les images des gens et la musique. Les personnes gardent malgré tout un certain naturel, ce qui n'arrive pas avec un mur ou un paysage. La vue d'êtres humains limite l'imagination, on te met le nez dessus. Le grand avantage



de la musique, c'est en fait qu'elle est ininterprétable. On peut lui appliquer n'importe quelle interprétation qu'on veut. Les délices de la liberté.

Johan J'indique justement les éléments de non-liberté. Et je dois m'en sortir tout en filmant. L'effet symbolique qui s'en dégage à première vue est anéanti. On ne peut rien faire de ces symboles; ils ne correspondent à rien dans le reste du film. Quand on regarde ces gens qui rampent dans la boue, des associations surgissent avec des reptiles, avec des situations préhistoriques ou avec les difficultés de la condition humaine. Mais, les imperméables encore relativement propres qu'ils portent, les tennnis, les talons hauts et les coiffures bien contemporaines anéantissent la comparaison. Ensuite, on s'occupe de la boue **en soi**, de son effet tactile. L'image des gens rampant dans la boue est suivie de l'image de la boue seule: et cet ordre ne peut être inversé.

Louis Non, car si la boue venait en premier, il s'agirait seulement d'un lieu d'action, l'endroit où l'on rampe.

3. Distances et significations

Johan Ta musique n'évolue pas seulement par des changements en climat, en couleur, en épaisseur. J'ai remarqué qu'elle fonctionne aussi par des distances différentes. La musique se trouve plus près ou plus loin par rapport à l'auditeur. Les peintres pensent en distances (à quelle distance de l'observateur se trouve une couleur ou une forme?) Les compositeurs le font aussi, je pense.

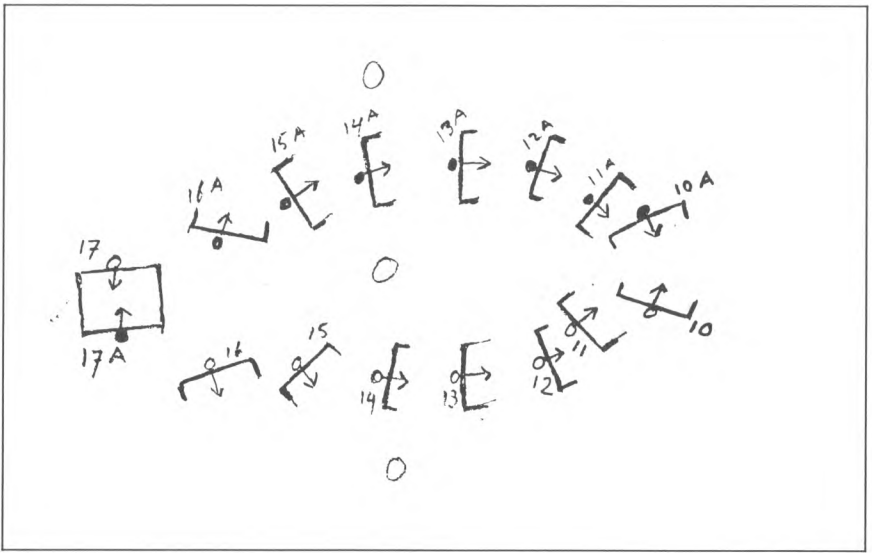
Louis Pourtant, la notion de distance n'est presque jamais utilisée en musique. J'y pense beaucoup. Depuis 1800, on remarque dans la musique quelque chose comme de l'espace; en fait, cela a sûrement à faire avec l'extension de l'orchestre symphonique. Chez Mahler, on a l'impression que certains passages sonnent plus près que d'autres. Comment cela est-il possible? D'un point de vue technique, les notes rapides sont plus près que les lentes. Une note prolongée se répand dans l'espace; elle occupe un large espace acoustique. Mais si l'on veut suivre la mélodie (qui souvent est faite de notes plus courtes) on doit la talonner avec les oreilles. La distance jusqu'à la mélodie est plus courte.

Johan La lune, au lointain, se déplace lentement avec nous — les arbres au premier plan défilent très vite. Au cinéma, on a aussi beaucoup à faire avec les distances. L'alternance d'images arrangées artificiellement avec des images puisées directement dans la réalité visible apporte aussi une alternance de distances. Comme spectateur on n'est pas à la même distance d'une image selon qu'on voit des acteurs ou le bord d'un trottoir par exemple.

Louis Pour être plus concret: qu'est-ce qui est le plus proche de toi: un plan moyen de Jack Vecht ou un travelling le long du bord du trottoir?

Johan Difficile à dire. D'un point de vue graphique, le trottoir est plus près, mais les rapports instinctifs qui ont trait au personnage de Jack le rapprochent davantage, psychologiquement.

Louis Est-ce que Jack peut être aussi près que le trottoir?



Johan *Oui, c'est ce qu'on appelle la coupe douce.*

Louis Quand je regarde le trottoir, je peux être Dieu qui plane au-dessus de sa création, ou un chien dont le museau se trouve juste au-dessus. Alors que la distance qui me sépare de Jack est définie et sans équivoque.

Johan *Oui, mais ce qui m'occupe, c'est ce qui se trouve entre ces deux sortes de distance. En soi, le trottoir et l'homme ne sont pas assez animés, ce sont des aspects partiels. Mais ce qui se trouve entre les deux, et la distance sur laquelle le spectateur doit miser pour le voir; là il se passe quelque chose de nouveau, et ça me passionne.*

Louis J'ai moins cette impression que toi. Mais chez Straub, au contraire, je la ressens. L'un ou l'autre communiste italien est en train de lire un texte² et après 5 minutes, l'homme est dépouillé de toute signification ou de toute symbolique; je ne m'occupe que du texte. L'image acquiert la qualité "bord du trottoir". La tension que tu suggères, c'est un terrain qui a quelque chose d'une jungle: parviendras-tu jamais à couper assez de branches pour pouvoir obtenir une vue dégagée?

Johan *Regarde, Straub parle de "respecter l'espace" et peut-être peut-on dire que ses films commencent quand la bataille pour purifier la signification a déjà été gagnée. L'espace filmique qui reste (pour la pensée et les sentiments) est comme un hall de départ pour la fantaisie, relativement vide. Mais je ne respecte pas l'espace à chaque coup. Le film étant un regard photographique dans le temps sur le monde matériel et social, ses images m'envoient en permanence leur contenu: situations et symboles, lieux et lieux communs, histoires et allégations de tous alois. Les signes fins et gras que j'arrive à trouver pour ces contenus-là, je les place sans complexe — et plus le temps passe, moins j'ai de complexes dans ce domaine. J'essaie de n'exclure aucun niveau, et c'est pourquoi ma belle construction est constamment menacée par un langage vulgaire ou ronflant. En ce sens, je ne suis pas un cinéaste classique comme Straub l'est peut-être au fond, et un très grand! Je suis gêné en permanence par un trop ou un trop peu. Mon monde n'existe que par approximation.*

Louis Je vais t'expliquer! Ce que tu cherches, c'est, au moyen d'images symboliques, à désymboliser la symbolique. C'est ça ce que tu veux!

Johan ... *pour arriver à une autre sensation, à des émotions qui, en fait, se trouvent dans une terre inconnue. Et lorsque je suis en route pour cette terre, je suis très souvent pris de doutes. En fin de compte, je ne peux pas juger de l'effet produit sur les autres — bien que je puisse naturellement essayer — car je n'ai aucune pré-connaissance de ce terrain où la symbolique, l'histoire, l'information et même l'abstraction, commence à vaciller. C'est en filmant que je le découvre.*

Louis Tu sous-estimes le conditionnement historique des spectateurs. Ils sont toujours prêts à y voir tout de suite une signification. Pourquoi est-ce que tu te rends les choses si difficiles? Pourquoi tous ces détours compliqués?

Johan *Je pense qu'il ne s'agit pas de détours mais de pas en avant. Je suis conscient de travailler avec un langage décomposé et dont les composantes, les restes, gisent entas-*

sés les uns sur les autres. Ces restes nous sont constamment présentés dans un semblant d'ordre — par la télévision, par tout ce qui se passe — et je crois que l'histoire du film coïncide en grande partie avec la création de ce semblant d'ordre. D'un côté, je remarque toujours davantage combien je suis déterminé par une tradition, d'un autre côté, je suis conscient que cette tradition était déjà entamée au moment où, au cinéma, elle commençait à prendre corps. On taille dans la masse et on se retrouve ainsi plus nu devant l'image.

Louis Dans ce film — LE TEMPS — le problème est un peu différent, on a l'information permanente de la musique. L'abîme entre l'image à sens fixe et l'image à sens flottant se remarque davantage par le fait que le fleuve musical continue à couler. Il y a davantage de confrontation. D'ordinaire, la musique dans les films ne vient qu'en seconde ou même en troisième position. Mais toi, tu la fais vraiment retentir.

4. Deux temps

Johan J'ai remarqué au cours du montage, que ta musique conserve quelque chose d'imprévisible. Bien que je reconnaisse chacun des morceaux, car je l'ai entendue d'innombrables fois sur la table de montage, elle reste imprévisible, elle reste indépendante.

Louis C'est dans sa nature. L'opposition entre les notes longues et courtes, dont j'ai déjà parlé, est ici extrême. La base du morceau est un continuum musical, une ligne continue de longs accords, où se produisent peu de changements; au-dessus, on trouve un mouvement, composé d'une multitude de coups frappés, plus ou moins longs; c'est le mouvement directement perceptible que l'on suit dans le détail. L'attention se fixe donc surtout sur ce mouvement plus rapide, sur le moment lui-même.

Johan On ne maîtrise donc jamais tout à fait la structure plus large. C'est encore comme avec la lune lente et les arbres rapides. Peut-être que cela tient aux aspects de la mémoire, la mémoire à court terme et la mémoire à long terme.

Louis Oui. Mais en musique, les deux aspects doivent couler agréablement l'un dans l'autre. Les bons compositeurs savent en jouer avec raffinement. Le *Boléro* de Ravel suit aussi ce principe, avec la tension entre rapide et lent. D'ailleurs, si tu parles de musique classique, dans le sens musical spécifique, la concentration sur le moment lui-même est typiquement classique, car on n'avait pas, à l'époque de la musique baroque, l'idée de la longue durée. La baroque raisonne beaucoup à partir du **présent** musical, il s'agit davantage de broderies que de l'entité. Tout comme en architecture: la forme d'une église est moins importante que les babioles et les bricoles dont on l'emplit. Si on prend l'exemple de *La Passion selon Saint Mathieu*: Bach était moins intéressé de savoir qu'elle durait deux heures et demie que de pouvoir dire quelque chose de spécifique sur toutes les petites formes qu'on y trouve — c'est un catalogue de formes: une chorale, un air, un choeur, un ceci et un cela composés à une époque où la conscience d'une forme très longue commence juste à s'éveiller. On se trouve encore dans le continuum, on n'a pas de mémoire. Et dans cette situation, Bach est le premier qui va modifier les tonalités: ce morceau est en ré, il en fait un si mineur et c'est le début de l'articulation de la grande forme. C'est déjà le début de l'époque moderne, des Lumières, du Rationalisme je pense.

Johan Tu n'en as que pour la mémoire. Seulement, il y a chez toi un abîme entre la grande forme et le moment lui-même, entre le continuum et l'instant présent. Tu ne concilies pas ces deux temps. Est-ce que ce n'est pas une cassure? Est-ce que cela ne signifie pas que, toi aussi, tu te trouves placé en-dehors de la tradition?

Louis Non. Je pense au sujet de ce morceau la même chose que ce que tu dis de Straub, cela se situe très bien dans une évolution de la musique, dans une tradition du renouveau — la tradition révolutionnaire.

Johan Alors que moi, tout compte fait, je ne m'y sens pas à l'aise. Car cela reste malgré tout une tradition qui se trouve à l'intérieur de l'art. Je ne peux pas m'en contenter, bien que je sache que se tenir en-dehors de la tradition n'est guère possible non plus car on continue de rechercher un équilibre — aussi surprenante et sinieuse soit son origine. Le sentiment d'équilibre est pour nous une seconde nature. Notre champ d'action reste limité.

(Skrien, Amsterdam, mars 1984)

1/ Une carte de Louis Andriessen de San Diego, représentant la Coronade Bay Bridge, septembre 1982: "Cher Johan, fais le film le plus transparent possible. Et même, si c'est possible, ne tiens pas compte des piliers du pont, car même sans les piliers, la route resterait suspendue".

2/ FORTINI/CANI de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Italie 1976)

Photographe-cinéaste

Entre douze et dix-sept ans, je suis devenu photographe tout en bricolant avec le matériel dont je pouvais disposer plus ou moins par hasard. En 1955, j'ai publié mon premier livre, *Wij zijn zeventien* ("Nous avons dix-sept ans"), un portrait en trente photographies d'un groupe d'élèves dont je faisais partie à Amsterdam. En 1957, il a été suivi par *Achter Glas* ("Derrière la vitre"), un livre romantique paru alors que j'étudiais déjà à l'*IDHEC* à Paris. J'avais abouti à l'*IDHEC* parce qu'il n'existait pas alors de bourses pour étudier la photographie, comme c'était le cas pour le cinéma. Le cinéma, c'était plus sérieux.

Je ne savais pas grand-chose sur le cinéma. Je connaissais le *DREIGROSCHENOPER* de Pabst, *QUAI DES BRUMES* de Carné, *NANOOK OF THE NORTH* de Flaherty et quelques films poétiques de Hollandais spécialisés dans le documentaire. Ce qui était visuellement provocant, je l'assimilais à l'art photographique; c'est ce que je voulais poursuivre. Le reste — l'organisation des événements, des choses, des hommes, l'organisation de la production — me convenait moins.

Ce qui, aujourd'hui encore, compte toujours autant pour moi, c'est la matière purement visuelle, ou plutôt sensorielle: l'image et le son. C'est le noyau autour duquel tout tourne. Le premier tour de la spirale qui se développe autour de ce noyau, c'est le montage, le processus qui consiste à démonter et à recombinaer des (impressions) perceptions



Nous avons dix-sept ans, 1955

pour en faire un discours visuel, un objet dans le temps. Reconnaître ce premier tour de la spirale me faisait supposer l'existence d'autres tours, d'enchaînements de problèmes dont je ne voulais pas encore m'occuper, mais que, par la suite, j'allais aborder film après film: quelle place faut-il donner dans un film au message, au motif, par rapport à l'énergie purement sensorielle que l'on poursuit? (Car on s'aperçoit, dans la pratique, qu'il est difficile de trouver un principe formel pour le montage, si l'on ne dispose pas d'un tel motif.) Comment peut-on formuler le contenu d'un film en termes de durée, de mouvement, de cadrage? Comment l'approcher plastiquement et musicalement sans tomber dans un impressionnisme superficiel? Comment créer une composition autonome qui montre néanmoins un point de vue précis sur les faits? Comment représenter un espace vécu sur une surface plane? Comment introduire un texte dans cet ensemble, et à quelle signification celui-ci se réduit quand le regard devient plus politique?

Quelles tensions sont possibles entre le texte et l'ensemble des signes visuels? Quand un acteur fait son entrée, comment parle-t-il, comment se déplace-t-il, comment se situe-t-il dans l'espace? Et si, à travers tous ces mouvements, on en vient à rencontrer un récit, ce récit se situe-t-il à la surface du film ou dans ses couches profondes? Existe-t-il en des fragments d'anecdotes déchirées ou se projette-t-il dans les trous, les images manquantes du film, comme une absence active?

Ces interrogations, ce voyage à travers les tours d'une spirale, je les ai conduits jusqu'à aujourd'hui. Les problèmes que je n'ai pu résoudre il y a trois ans, je les reprends de nouveau dans le film que je suis en train de faire; les problèmes d'une année se retrouvent de nouveau l'année suivante. Ainsi, mon approche est changeante, tantôt abstraite, tantôt figurative. Se poser des questions et chercher des réponses vont de pair avec la découverte de la vie.

En ce sens, je suis un autodidacte. L'*IDHEC* ne visait pas à poser des questions, mais plutôt à transmettre les valeurs et les techniques d'un système. Un système qui ne me convenait pas vraiment, parce qu'il était fondé sur le théâtre, la littérature et la production industrielle.

J'avais été formé par la tradition de l'oeil vagabond et solitaire — un mythe que j'avais fait mien depuis mon adolescence. Je flânais entre dix-huit et vingt ans dans Paris. Je manquais les cours de l'école du cinéma quand je pouvais, je faisais de la photographie. Je tentais de traiter ce grand thème de l'homme dans la métropole, et luttais pour en tirer quelque chose de personnel. J'avais déjà bien étudié le travail de Cartier-Bresson (je l'étudie toujours). J'étais plus ou moins familiarisé avec Izis, Doisneau, Bishoff, Brassai, Seymour, Capa, Haas, Ronis, Roitier, Emmy Andriessse, ainsi qu'avec les Américains qui travaillaient avec la lumière existante. J'avais été stimulé par Ed Van der Elksen: par le courage avec lequel il se mettait en scène comme l'observateur de son propre entourage, par la manière dont il cassait l'attitude objective et sociologique du reportage et par sa façon de traiter la couleur *noir*.

J'avais été influencé par l'album de photographies intimistes de René Groebli, *The Eye of Love*, où il montrait comment on peut créer une continuité avec un minimum d'informations et de commentaires. Et maintenant, à Paris, j'étais frappé comme par un coup de poing par le *New York* de William Klein: personne n'avait parlé encore aussi directement — il y avait là une occasion de briser le mur de la culture. Il y avait d'autres influences: le solo de John Coltrane dans *Straight, no Chaser* sur le disque de Miles Davis intitulé "Milestones"; ce solo nous faisait découvrir les intestins de la musique. Avant, il y avait déjà eu Parker et d'autres musiciens de be-bop ainsi que des tableaux que j'avais vus depuis quelques années dans les musées d'art moderne.

Le résultat a été mon livre, *Paris mortel*, la dernière oeuvre importante d'une période où je me développais comme photographe et ne me considérais pas encore comme cinéaste. Après la période d'introspection de ma jeunesse à Amsterdam, celle-ci était marquée par une forte confrontation avec le monde extérieur: Paris, dans les jours qui ont suivi la période coloniale, la tentative de putsch de Massu et Salan en Algérie, la venue au pouvoir du général de Gaulle. Le jeune garçon que j'étais se sentait perdu dans cette période mouvementée et essayait de la comprendre. Le livre ne devait sortir que cinq années plus tard, en 1963, dans une édition à tirage limité, mais après quatre versions que j'avais dû faire entre-temps. Ce délai m'a permis de laisser émerger ce qui m'était personnel parmi toutes ces influences. Les tensions dans le monde extérieur fragmenté et le monde intérieur somnolent étaient résolues par le choix assez équilibré d'un petit nombre de photographies. L'explosion, la tourmente et l'isolement étaient exposés un peu plus calmement sur une surface plane. *Paris mortel* se situe pour moi dans la même perspective que les films que j'allais réaliser par la suite. Il y a dans ces films, à côté d'une forte préoccupation formelle, presque toujours le contact direct avec les gens, la confrontation avec les circons-



Paris mortel, GARE DE LYON, 1-5-1957

tances, les échanges émotionnels entre celui qui voit et celui qui est vu, et souvent une résistance, un dégoût presque, à braquer la caméra sur quelqu'un. À la fin des années cinquante et au début des années soixante, la photographie avait pour moi cette dimension de la lutte et de l'action, de l'intervention sociale et d'un contact d'une grande intensité qui m'est apparu moins nécessaire au fur et à mesure que j'avais appris à filmer et que la caméra a fait partie de mes jeux et de mon corps, comme, avant, l'appareil photographique.

J'ai conservé mon amour instinctif pour la photographie, mais cette passion est devenue plus douce, plus nourrie de réflexion. J'ai cessé d'être démonstratif dans mes images; j'y prends des notes sur la vision en elle-même: combien de choses peut-on voir dans très peu de choses, comment effectuer un cadrage qui laisse percevoir ce qui est en dehors du cadre, comment faire de la couleur par des glissements du blanc au noir, comment représenter des objets de façon douce mais non fade, comment les éclairer? À quel endroit précis le photographe doit-il se situer? Les personnages qui peuplent mes films sont ici plus rares et plus calmes; ce sont souvent des personnes qui me sont proches ou bien que je connais déjà pour les avoir filmées. La photographie ne vit plus pour moi sous le signe de la conquête. Ses découvertes modestes nourrissent mes films. Mais elle représente aussi *LES VACANCES DU CINÉASTE* (titre d'un film que j'ai réalisé en 1974). Je n'en dépends pas pour gagner ma vie et cela la rend moins contraignante, car, pour le photographe, l'aspect économique est encore plus important que pour le cinéaste: il n'est presque jamais maître de ses images.

Mon apprentissage du tournage dans les années qui ont suivi *l'IDHEC* a aussi beaucoup à voir avec la photographie. Le cinéma n'est devenu mon moyen d'expression qu'à partir du moment où j'ai enlevé la caméra du pied et quand j'ai osé filmer à hauteur des yeux et à bout de bras; quand j'ai commencé à inclure dans le flux des images ce qui à chaque instant se présentait à mes yeux, et à le mêler à mes idées préalables; quand j'ai commencé à improviser, à penser à travers les images qui sortaient toutes seules de la réalité, à illuminer les objets et les personnes avec une ou deux petites lampes comme je l'avais fait avec la photographie; quand j'ai commencé à prendre de la distance par rapport au naturalisme théâtral, au jeu d'imitation qui dominait et domine encore le cinéma; quand je me suis défait de cette contrainte pesante de la production et que j'ai pu, plus librement, éprouver le plaisir de faire des images; en somme, à partir du moment où j'ai osé définir le cinéma comme un art plastique. Pendant quelque temps, j'ai été néanmoins gêné par le qualificatif "film-de-photographe" qu'on accolait parfois à mon travail. Depuis que l'émancipation de la photographie (assez paradoxalement due en partie au fait qu'elle a été admise parmi les arts capitalistes qui se vendent dans les galeries) et que l'idée de combinaison des médias ont progressé, cela ne me gêne plus. "Film-de-photographe": qu'y a-t-il de plus palpitant que la **presque** immobilité, que la réalité très visiblement découpée par un cadre qui est **presque** définitif, mais qui éclate au dernier moment, en haut, en bas, sur les côtés, vers d'autres visions? La photographie ne peut pas faire cela. Seul un moyen d'expression animé peut montrer l'immobilité et le retour vers le mouvement.

En 1978, à Amsterdam, s'est tenue, dans le musée municipal, une rétrospective sur la photographie néerlandaise des trente dernières années. Cette exposition a permis de remettre en avant, après des années de silence, mon travail photographique. En 1980, ce même musée a présenté une sélection de mes photographies depuis 1955. Cela m'a incité à m'occuper de nouveau de la photographie de façon plus suivie. Je me suis seulement senti limité par la difficulté de filmer et de photographier en même temps. Même si photographie et cinéma sont parents, la conception du temps et la façon de penser **dans** le temps sont très différentes, peut-être même opposées. Pendant le tournage, on pense constamment: comment puis-je continuer, quel son, quel texte, quelle musique, quelle action, quel objet puis-je associer à l'image? Comment vais-je lier tout à tout? Le film, il me semble, fonctionne surtout par expansion. Quand on prend des photos, on pense: comment vais-je représenter un ensemble en une image? comment détacher cette seule image de toutes les autres? Comment figer le tout? La photographie fonctionne essentiellement par réduction.

Je me suis aperçu que ma manière de penser est très binaire: "et/et" plutôt que "ou/ou": l'intérieur **et** l'extérieur, les êtres **et** les choses, le nord **et** le sud... Binarité qui incite au montage.

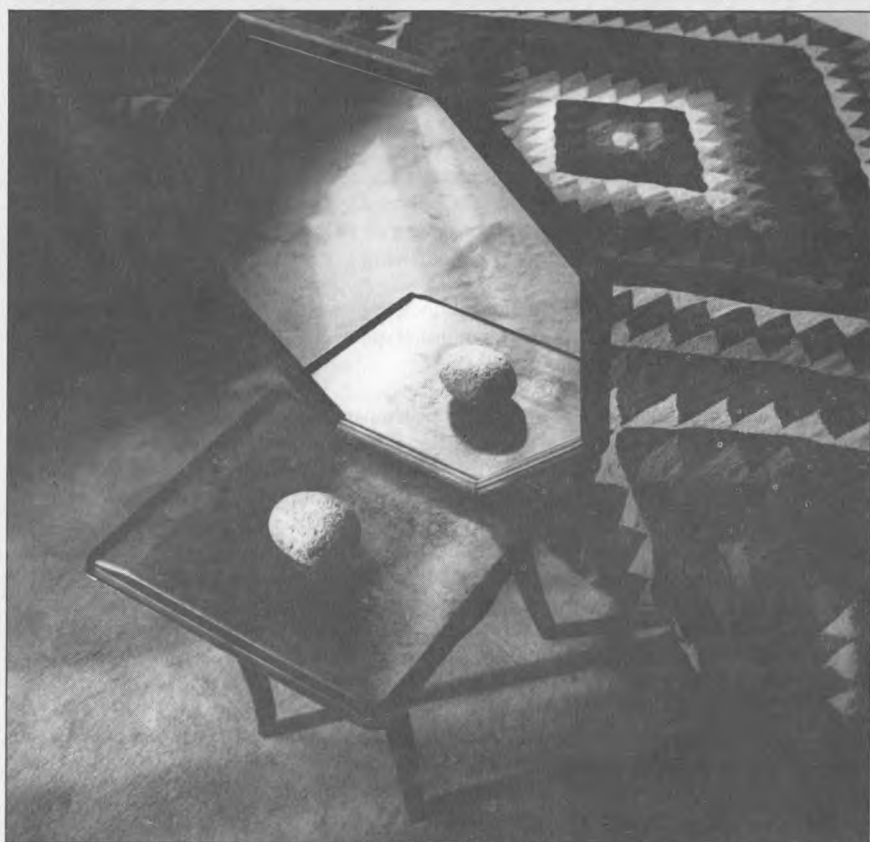
Deux éléments se confrontent et fusionnent en un seul concept, alors que leur lutte ne finit jamais: l'homme projeté sur la surface plane reste aussi l'homme qui se dresse contre la surface plane. Résoudre ce conflit en une unité de vision tout en le gardant vivant est une contradiction avec laquelle le cinéma parvient manifestement à vivre. Il est plus difficile pour le photographe de montrer le montage dans sa phase active en une seule image. Si tel est le but recherché, photographier est plus difficile que filmer, car on doit le faire avec peu de moyens.

Après des années de cinéma, l'idée de l'image unique s'est peu à peu estompée dans mon esprit. En fait, la réalité semble autant être masquée que dévoilée par elle. Une seconde de film contient souvent plusieurs photogrammes chargés de sens. Ainsi, le choix de la seule vraie photo, voulue par moi, devient problématique. La mise en train du photographe, la volonté d'agir au juste et unique moment, donnent à la photo une force que ne possède pas le photogramme cinématographique, lequel est déterminé par davantage de circonstances arbitraires. Mais une fois admis l'arbitraire, celui-ci menace l'image unique qui n'est peut-être qu'une image idéaliste, une image née de la peur de la chute libre dans le réel: une image absolue qui rappelle tous les mouvements chaotiques à l'ordre.

Ainsi, la domination de l'unique est brisée. Deux ou plusieurs images sont possibles. Le moment qu'on cherche est invisible, il se cache entre deux moments invisibles. Le temps ne s'arrête que devant l'oeil spirituel.

Peut-être que je photographie parce que le temps passe trop vite et peut-être que je filme parce que le temps me manque. Cette année, je fais un film qui s'appelle LE TEMPS. Il n'y a pas seulement le temps, il y a des strates de temps. Nous en parlons comme si c'était quelque chose, mais en fait ce n'est rien. Pourtant, nous avons à l'intérieur de ce rien un corps. Comment le nommer?

(*Photographies*, No 4, Paris, avril 1984)



LE SILENCE DANS LA PIÈCE, 1983

La mystique de la caméra (message pour Menno Euwe¹)

Comment revenir, comment quitter l'espace filmique de New York, Lower East Side, "Loisaida" comme les habitants d'expression espagnole du quartier le prononcent et l'écrivent phonétiquement: pavage disjoint, dentition pourrie, couvercles de puits, brûlure, tache de roussi dans la ville... Tout abandonner, tout oublier, devenu sénile comme dans le roman de Bernlef *Chimères*. D'un seul coup, on ne connaît plus ni nom, ni lieu, ni numéro: on est aveugle d'avoir trop vu. C'est vrai, filmer est un Travail d'Amour. Un amour infini, un grand courant indéfinissable, reçu et donné par les hommes, une force de vivre et des désirs. Un éternel trimbalage de caméra et de valise, de sacs avec les accessoires, des rouleaux de film et Nosh avec le nagra et les micros, les bandes et l'éclairage, parfois à la limite des forces physiques, chose normale pour les femmes, dit-elle. La répétition éternelle des **please to meet you, everything nice, beautiful, impressive**. C'est dingue, on voudrait filmer **how people survive and the money, how it flows, those who have it, those who don't**. C'est ça qu'on veut filmer. Bonnes gens! Ils sont simplement gentils, ça veut dire très vivants, ou morts, ou drogués, ou défoncés, ou **down-and-out**. Depuis Bessie Smith, il existe un romantisme du **down-and-out**: ça raconte, ça dit, ça nomme, ça chante une expérience inimaginable qui devient ensuite légende, puis folklore, puis mensonges. Il se glisse une forme acceptable et manipulable entre l'homme et sa vérité. *Nobody Knows You When You're Down And Out*: un refrain sifflé entre les dents par le richard qui laisse choir son derrière sur ses sacs pleins d'argent. Un problème de forme insoluble.

Électricité de l'**action** dans cette ville. Toutes ces plaintes, tous ces gémissements en Hollande, on en peut jamais rien faire. Allez, les gars, allons-y. Tout le monde peut y arriver. Mon univers est un ventre énorme, j'enfle, et par-dessus le ballon je regarde vers les autres parties du monde, en-dessous de moi, petites comme mes doigts de pieds minuscules. Ici, c'est **mon** Amérique et demain, j'en redemanderai encore, toujours plus, cela ne doit jamais s'arrêter.

Mon autre moi (l'auteur de ces lignes) dit: c'est bien dangereux pour les autres parties du monde qui reçoivent de moins en moins et qui veulent justement que cela **s'arrête**; cela crée des tensions, de la violence.

Mais oui, nous aussi, nous avons été touchés par l'étincelle énergique, tout comme l'homme de la rue, un homme fort et résistant, Portoricain ou Dominicain, qui est naturellement contre, mais qui entreprend lui aussi, **always looking for some business**, il marche ou il crève. On est charmé par cette fièvre, ça remonte, ça rafraîchit vraiment. C'est comme si on recopiait un 78 tours, les notes vont trop vite, on a vu le désespoir, oui vu, mais sénile maintenant, on se sent menacé quelquefois dans l'obscurité, marchant entre deux groupes d'individus obscurs, sur le trottoir devant des maisons brûlées, entre des morceaux de télévisions cassées, télévisions cassées et seringues. Quand on filme une arrestation, on entend des voix au-dessus de la foule curieuse: **hey motherfucker, get out of our neighbourhood**. Pris de peur soudain, peut-être tout à l'heure un couteau entre les épaules, cesser de filmer juste au moment où un flic soulève, histoire de rire, la casquette de celui qu'il arrête, peut-être qu'il y a de l'héroïne là-dessous? J'aurais dû tourner au moment le plus humiliant, j'ai des remords. Marlis, notre ange gardien dans le Loisaida, répond à ceux qui, plus haut aux fenêtres calcinées, continuent de brailler: **shut up you bitches. I live here! You just moved in from Connecticut!**

La prochaine fois, un peu plus de courage. Il existe toute une mystique de la caméra à laquelle on doit obéir. Si quelqu'un danse et que je la filme, je danse aussi avec la caméra,

je vois les contours de l'image danser avec les contours de l'être humain, la femme. Comme Adela, assez grosse, mais une femme noire qui a de l'éclat, un être appétissant, contagieux, farouche, mais décidé. Elle danse sur le trottoir, devant son restaurant Caprice, de l'Avenue C, danse sur la musique d'une sorte de petit orgue de barbarie poussé par un petit monsieur hispanique avec chapeau et cigare, au profit des enfants portoricains paralysés — **aiudales a caminar**, aidez-les à remarquer — et je danse aussi avec la caméra, un tout petit peu, et j'espère qu'on ne le remarque pas car je dois me faire tout petit auprès de ces maîtres danseurs: Adela elle-même; une autre femme du restaurant, plus petite, plus ravinée, qui sait et qui rit; un homme à moustache en veste blanche, aussi du restaurant, qui ne dit jamais rien, toujours très galant; une petite vieille avec une cigarette, édentée, ravie, pleine de swing; une jeune fille, plus loin, un peu renfermée, qui ondule toute seule des hanches; divers spectateurs, quelques uns buvant dans un sac en papier marron. Danser délicieusement et précisément avec la caméra. Je sais que Nosh s'occupe très bien du son; elle m'entraîne vers l'autre côté de l'avenue C, l'acoustique est soudain mélancolique, lointaine, néo-réaliste italienne, les danseurs deviennent petits et agités, collés contre des façades plates, des briques pourprées, de la ferraille, de l'aluminium terni, de la peinture jaunie, de vieilles dalles de trottoir, un décor avec le texte Candy Store, Caprice, et plus loin, ma chère boutique Eddy's Bakery Shop, avec le gâteau en sucre et, dessus, les mariés pleins d'espoir: Loisaïda America Decor. Il ne faut pas résister, il faut l'aimer de tout son coeur. L'espace filmique duquel on ne peut, bien sûr, chasser définitivement les références à un cinéma plus ancien — ce barbare de Fuller est en ce moment le plus fort — il faut les mettre en sursis, ne pas faire confiance à ces références; il faut se dépouiller de cette image et revenir au désespoir et à la passion du **vécu**. Des sentiments qui sont peut-être plus modestes et moins classiques, mais qui se trouvent du moins à **portée de la main**. Il faut rester latent le plus longtemps possible. Soyez sénile. **Here I stand — I'm Blind — Please Help Me — Buy A Pencil**.

J'enfile un costume d'occasion, acheté avant le voyage chez Jojo, dans la Herensstraat, avec cravate — au moins quinze ans que je n'en ai pas mise — et nous nous dirigeons avec le sourire attendrissant et entrepreneur vers les financiers, les investisseurs. Déjà lu plusieurs brochures sur l'argent, mais ici, ce n'est pas l'univers de Heertje², ici, c'est le domaine de Mark Motroni, Peter Bakstansky, Ed Kassakian, Roger Kubarych et Mike Kajenka, qui a le regard froid de J. R. qui me fait peur — ma cravate serre. Je pense en silence, à l'écart, en secret et à crédit à l'argent, ce courant sanguin, cet assassin très propre, qui fait tout à partir de rien; je ne dénonce pas mes réflexions à ma pensée un peu absente, attendant le moment inattendu où le flot incessant d'informations se transformera en une image très réelle. Jusqu'à ce moment-là, je ne comprends rien. Je fais une composition de signes que je glané peu à peu, signes qui ont des yeux et une voix, qui sont reçus avec une femme amante et amie, dans un univers charnel où je suis heureux, dans un espace filmique où je suis heureux. Espace filmique entre les parois de gaz rayonnant et inoffensif et sur lesquels les corps et les choses s'écoulent, illuminés. Quand ça tourne bien, la caméra est une plume, une plume qui fait ressort, ou un ressort métallique. Si deux hommes regardent, c'est autre chose, Si deux femmes regardent, c'est encore autre chose. Si un homme et une femme regardent, c'est encore autre chose. Deux yeux, son et image font ensemble le troisième oeil.

(*Skrien*, Amsterdam, hiver 1984-85)

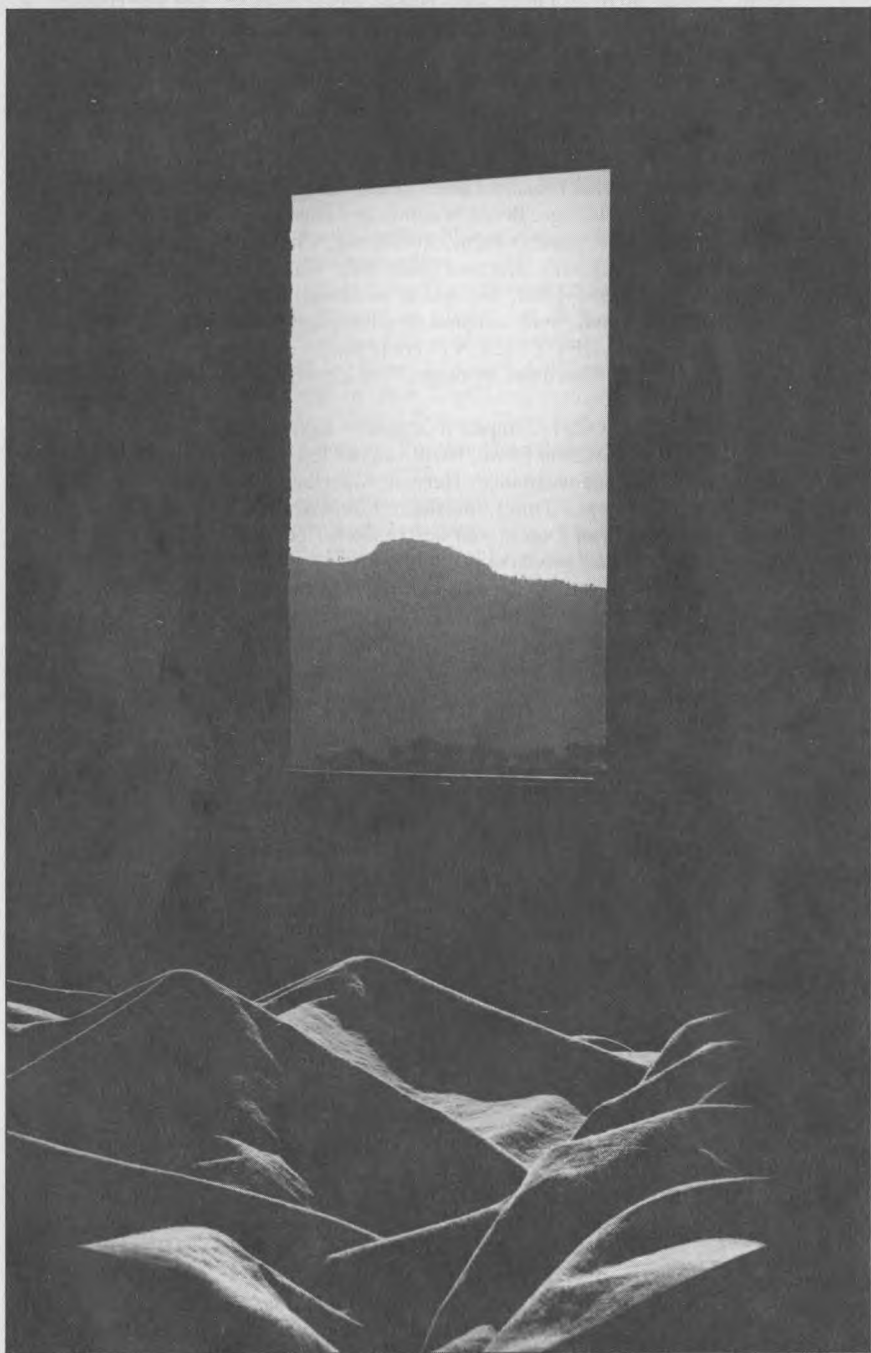
1/ Principal preneur de son des films de van der Keuken de 1976 à 1982 (n.d.l.r.).

2/ Écrivain néerlandais, ami de Johan van der Keuken (n.d.l.r.).

Bio-filmographie

- 1938 Naissance à Amsterdam
- 1955 **Wij zijn 17** (Nous avons 17 ans), album de photographies
- 1957 **Achter Glas** (Derrière la vitre), album de photographies
- 1956-58 Études à l'*Institut des Hautes Études Cinématographiques* (Paris)
- 1957-60 Nombreuses expositions de photographies (Amsterdam, Paris, Biella, Milan, Roubaix)
- PARIS À L'AUBE / avec James Blue et Derry Hall / n. & b. / 10'
- 1960-61 Critique de cinéma au Haagse Post
- 1960 EEN ZONDAG (Un dimanche) / scénario: Remco Campert / n. & b. / 14'
- 1960-63 EVEN STILTE (Un moment de silence / n. & b. / 10')
- 1962 Quatre films sur des artistes faits pour la chaîne de télévision *VPRO*: YRAAH (n. & b. / 5'), TAJIRI (n. & b. / 10'), OPLAND (n. & b. / 12'), LUCEBERT, DICHTER-SCHILDER (n. & b. / 16')
- 1963 DE OUDE DAME (La Vieille Dame / The Old Lady) / d'après une nouvelle de Remco Campert / images: Prosper Dekeukeleire / avec M. van Berckel et Roland Zeldenrust / n. & b. / 25'
- Paris mortel**, album de photographies
- Sardegna**, exposition de photographies
- 1964 INDISCHE JONGEN (Indonesian Boy) / n. & b. / 40'
- BLIND KIND (L'Enfant aveugle / Blind Child) / n. & b. / 24'
- 1965 BEPIE / images: van der Keuken et Ed van der Elsen / n. & b. / 38'
- VIER MUREN (Quatre Murs / Four Walls) / n. & b. / 22'
- 1965-66 Rétrospective photographique au musée de Den Bosch (exposition reprise par la suite dans plusieurs musées de Hollande)
- 1966 HERMAN SLOBBE / BLIND KIND 2 (L'Enfant aveugle 2 / Herman Slobbe) / n. & b. / 27'
- 1976 EEN FILM VOOR LUCEBERT (Un film pour Lucebert / A Film for Lucebert) / montage: Dick Visser / musique: Willem Breuker / c. / 20'
- BIG BEN / BEN WEBSTER IN EUROPE / n. & b. / 32'
- Photographies pour le livre de Jan Vrijman "Why Do People Read?"
- 1968 Voyage au Biafra comme caméraman de Louis van Gasteren pour REPORT FROM BIAFRA
- DE TIJD GEEST / 1968 (L'Esprit du temps / The Spirit of the Time) / avec Johnny the Selfkicker, Ewald Vanvugt, Kunst Baert Kracht, Santiago, Steve Davidson, Dragonfly et The Mounties / n. & b. / 42'
- THE CAT / n. & b. / 5'
- 1970 Opérateur du film de Roeland Kerbosch LYBIA IN THE RUSH OF REVOLUTION
- DE SNELHEID: 40-70 (La Vitesse: 40-70 / Velocity: 40-70) / scénario: van der Keuken et Gerrit Kouwenaar / images: Mat van Hensbergen / montage: Dick Visser / musique: Willem Breuker / c. / 25' (Une version raccourcie de 18' a été établie en 1976)
- BEAUTY / avec la collaboration de Jan Veenhuysen et Theo Joling / montage: Dick Visser / musique: Willem Breuker / c. / 25'
- 1972 DAGBOEK (Diary) / son: Chris Brouwer et Nosh van der Keuken / montage: Fred van Dijk / avec Nosh, Berend, Stijn et Teun / c. / 80'
- 1973 HET WITTE KASTEEL (La Forteresse blanche / The White Castle) / avec la collaboration de Bert Schierbeek, Chris Brouwer, Nosh van der Keuken, Miriam Gibson, Rob Stam / son: Chris Brouwer et Nosh van der Keuken / montage: Fred van Dijk / c. / 78'

- BERT SCHIERBEEK / DE DEUR (Bert Schierbeek / La Porte) / son: Chris Brouwer / montage: Fred van Dijk / c. / 11'
- VIETNAM OPERA / son: Chris Brouwer / montage: Fred van Dijk / c. / 11'
- DE MUUR (Le Mur / The Wall) / son: Chris Brouwer / montage: Bert Visser / c. / 9'
- HET LEESPLANKJE (La Leçon de lecture / The Reading Lesson) / son: Chris Brouwer / montage: Jac Verheul / c. / 11'
- 1974 DE NIEUWE IJSTIJD (Le Nouvel Âge glaciaire / The New Ice Age) / son: Chris Brouwer / montage: Fred van Dijk / musique: Willem Breuker / production: Chris Brouwer et Netty Rosenfeld / c. / 80'
- VAKANTIE VAN DE FILMER (Les Vacances du cinéaste) / son: Nosh van der Keuken / montage: Louis Spoelstra / avec Nosh, Berend, Stijn et Teun / c. et n. & b. / 38'
- 1975 DE PALESTIJNEN (Les Palestiniens) / son et production: Chris Brouwer / montage: Fred van Dijk / musique: Willem Breuker / c. / 45'
- 1976 VOORJAAR (Printemps) / son: Nosh van der Keuken, Menno Euwe, Chris Brouwer / montage: Fred van Dijk / musique: Willem Breuker / avec Joop Uchtman, Claude Ménard, Oncle Joop Beaux, Doris Schwert, Jan van Haagen / c. / 80' (La partie sur Doris Schwert existe également comme court métrage autonome de 15' sous le titre: DORIS SCHWERT / FRANKFURT)
- 1978 DE PLATTE JUNGLE (La Jungle Plate / The Flat Junle) / son: Menno Euwe et Nosh van der Keuken / montage: Jan Dop / musique: Willem Breuker / production: van der Keuken et Chris Brouwer / c. / 90'
- 1980 DE MEESTER EN DE REUS (Le Maître et le géant) / écrit et réalisé en collaboration avec Claude Ménard / son: Menno Euwe et Nosh van der Lely / montage: Jan Dop / éclairage: Bernd Wouthijssen / musique: Willem Breuker et Hédi Guella / production: Anna Oomens, Ali Saïdane, Chris Brouwen, Willum Thijssen / avec Maartje Seyferth, Herman Gilis, Bep Westerduin / c. / 70'
- Photographies 1955-1980**, exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam
- Zien Kijken Filmen**, livre composé de photographies, de textes et d'interviews
- 1981 DE WEG NAAR HET ZUIDEN (Vers le Sud) / son: Menno Euwe, Nosh van der Lely, Herman Meerman / montage: Wim Louvrier / musique: Willem Breuker / c. / 145'
- 1982 DE BEELDENSTORM (Tempête d'images — Iconoclastie / Iconoclasm-A Storm of Images) / son: Menno Euwe, Nosh van der Lely, Hens van Rooy / montage: Jan Dop / éclairage-assistance: Herman Meerman / c. / 85'
- 1983 DE TIJD (Le Temps / Time) / musique: Louis Andriessen / texte: Bert Schierbeek / montage: Jan Dop et van der Keuken / éclairage: Melle van Essen et Bernd Wouthuysen / production: Menno Euwe / avec Josee Ruiter, Jack Vecht, Bo Tarenskeen, Klara Mossel, Monique Kramer, Boudewijn Tarenskeen / c. / 46'
- 1984 SPEELGOED (Jouets/Toys) / montage: Wim Louvrier / avec Nosh van der Lely, Frans van de Staak, Heddy Honigmann / c. / 4'
- 1986 I♥\$ (Amsterdam-New York-Hong Kong-Genève / septembre 1984-octobre 1985) / son: Noshka van der Lely / montage / Jan Dop / musique: Willem Breuker / c. / 147'



MONTAGNES DEHORS / MONTAGNES DEDANS, 1975

Numéros déjà parus

- | | |
|---|---|
| 1- John Grierson | RAPPORT SUR LES ACTIVITÉS
CINÉMATOGRAPHIQUES
DU GOUVERNEMENT CANADIEN
(JUN 1938) |
| 2- Barthélemy Amengual | PRÉVERT, DU CINÉMA |
| 3- Pierre Véronneau | LE SUCCÈS EST AU FILM
PARLANT FRANÇAIS |
| 4- Vaclav Tille | LE CINÉMA |
| 5- Pierre Véronneau | L'OFFICE NATIONAL DU FILM,
L'ENFANT MARTYR |
| 6- Raymond Borde
Juan Chacon
Rosaura Revueltas | AUTOUR DU FILM
LE SEL DE LA TERRE |
| 7- Pierre Véronneau | CINÉMA DE L'ÉPOQUE
DUPLESSISTE |
| 8- Louise Beudet
Raymond Borde | CHARLES R. BOWERS |
| 9- Madeleine
Fournier-Renaud
Pierre Véronneau | ÉCRITS SUR LE CINÉMA |
| 10- Georges Méliès | PROPOS SUR LES VUES ANIMÉES |
| 11- Actes du colloque
de La Rochelle | ÉCRITURES DE
PIERRE PERRAULT |
| 12- Actes du colloque
de l'Association
québécoise des
études
cinématographiques | LE CINÉMA: THÉORIE ET DISCOURS |
| 13- K. Khayati
T. Chéri'aa
et al. | À PROPOS DU CINÉMA ÉGYPTIEN |
| 14- Carol Faucher | LA PRODUCTION FRANÇAISE
À L'ONF |
| 15- Germain Lacasse | L'HISTORIOGRAPHE |

Table des matières

Le détour (nécessaire) par van der Keuken par Robert Daudelin.....	3
Le film n'est pas un langage.....	5
Considérations à propos de L'ESPRIT DU TEMPS.....	9
Un renouveau de l'oeil.....	12
Du montage chez Henry Moore.....	13
À propos du tryptique Nord-Sud.....	17
Entretien.....	19
Rendre visibles les Palestiniens.....	31
Un petit moment de montage.....	32
On voudrait que tout reste toujours pareil.....	35
Présentation de BEAUTY.....	39
D'un avion à haute altitude.....	41
Présentation de TEMPÊTE D'IMAGES.....	42
Pierre Hébert, entre autres... ..	46
Conversation avec Louis Andriessen.....	49
Photographe-cinéaste.....	53
La mystique de la caméra (message pour Menno Euwe) ..	58
Bio-filmographie.....	60
Numéros déjà parus.....	63

Essentiellement inscrite dans une perspective historique, cette collection vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger. Réimpression d'écrits rares ou épuisés, publication de textes historiques qui dorment en archives, études et témoignages sur l'histoire du cinéma nationale ou internationale, tels sont LES DOSSIERS DE LA CINÉMATHÈQUE.

ISBN 2-89207-029-5