

# le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

Le cinéaste néerlandais Johan van der Keuken est une figure isolée parmi la génération des jeunes cinéastes modernes qui combat pour essayer de lancer définitivement «le film néerlandais».

Sa position isolée n'est pas due à des traits de caractère qui rendraient les contacts difficiles. Au contraire, Johan van der Keuken est un homme aimable, ouvert et affable. Mais sa façon de filmer est unique et fait de lui une figure solitaire en dépit du succès dont jouissent ses films, dont la plupart lui ont été commandés par la télévision. Ses films ont été couronnés à plusieurs reprises, ce qui a contribué à le faire connaître, mais cela n'a pas aidé à le faire un cinéaste célèbre.

Les traits de son visage ressemblent à ses films et à son vocabulaire: lucides, sensibles, bien dessinés, saillants. Des images et des formulations claires, un regard clair. Mais ses explications accompagnant ses films suscitent autant d'énigmes que les films eux-mêmes. Pendant quelque temps on croit reconnaître précisément ce qu'il dit et montre, et soudain on découvre qu'on s'est égaré dans un espace inconnu. Dans un style incisif et clair sont formulées des énigmes pour qui se met à regarder ou à lire en se figurant comprendre.

Sans toutefois être le plus jeune, il est toujours un «cinéaste jeune». Né à Amsterdam en 1938, il commença sa carrière de photographe au cours de ses études secondaires en 1955, en publiant *Wij zijn 17* (Nous avons 17 ans), album de photos qui devint célèbre immédiatement. Il y donnait une vision tout originale pour cette époque de ses compagnons de classe et des jeunes gens de sa génération. Puis,

## **h.s. visscher**

Né à Amsterdam en 1919. A étudié la langue et la littérature néerlandaises à l'Université comunale d'Amsterdam.

A été commentateur de films de la station de radio V.P.R.O. Fut chargé de cours à l'Académie néerlandaise cinématographique. Actuellement, est professeur à lycée à Haarlem et critique de films pour le journal protestant *Trouw*. Membre du Conseil de l'Art, section films.

Publications: *Dromen in de moderne Nederlandse poëzie* (Thèse de 1953 - Le rêve dans la poésie néerlandaise moderne), *De aantrekkingskracht van de western* (La force d'attraction des westerns) et *Een hand van celluloid - een semiologische verkenning* (1969 - Une main de celluloid - exploration sémiologique). Des articles dans les revues *Wending*, *Streven*, *Skoop* et *Ons Erfdeel*. Entre 1946 et 1953, quelques romans publiés sous le pseudonyme de Hank Veraert.

En 1963, Visscher reçut le *Graadt van Roggenprijs*, prix qui couronne des critiques de films.

Adresse:  
Willem Pijperlaan 10, Heemstede, Pays-Bas.



## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

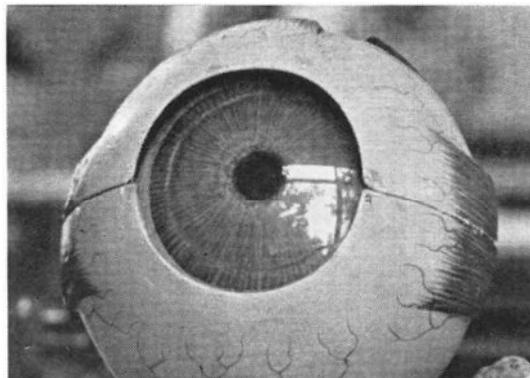


Quatre murs (Vier muren - 1965).

il y eut d'autres albums de photos: *Achter glas* (1957 - Derrière la vitre) et *Paris mortel* (1963).

De 1956 à 1960, il reçoit une formation cinématographique à l'IDHEC de Paris. Un premier film de courte durée *Een zondag* (1960 - Un dimanche) est manifestement une œuvre de débutant, présentant déjà un conditionnement tout particulier de l'atmosphère. Il devient critique de cinéma. En 1962, la télévision VPRO lui commande quatre courts métrages sur les peintres Yrrah, Tajiri, Lucebert et

L'œil dans *Enfant Aveugle* (Blind Kind 2 - 1966).



Opland. A la même époque, il réalise encore deux films: *De oude dame* (La vieille dame) et *De Indische jongen* (Le garçon indien). *Een zondag* et *De oude dame* sont tournés d'après des nouvelles de Remco Campert.

Le véritable début se situe en 1964: *Blind kind* (L'enfant aveugle) est une observation aiguë et sensible de la façon dont les enfants aveugles établissent leur relation avec la réalité, avec l'aide d'infirmiers et de professeurs, dans un hospice pour aveugles. L'observation pleine d'amour mais réaliste attire l'attention sans faire appel à un sentimentalisme facile.

En 1965, il y eut *Beppie*, étude d'une enfant précoce du peuple de la ville d'Amsterdam. Durant le tournage, cette enfant s'habitua rapidement à la caméra sans perdre son ingénuité. Le film fut couronné d'un grand succès. Beppie devint une star éphémère que les reporters assiégeaient nuit et jour...

*Vier muren* (1965 - Quatre murs) étudiait le problème de la crise du logement et les conditions affreuses dans lesquelles de nombreuses gens sont encore obligés de vivre. Ce film ne manqua pas de laisser une forte impression, tout comme *Blind kind II* (1966). Dans ce dernier film, Van der Keuken observe et suit la vie de Herman Slobbe, un des garçons aveugles dont il avait fait la connaissance lors du tournage de *Blind kind I*. Le premier de ces deux films voulait cerner le problème des aveugles de façon générale. Le deuxième observait méticuleusement la confrontation entre le jeune aveugle et le monde extérieur, et la façon dont il crée sa réalité à lui. De nouveaux éléments étrangers et singuliers intervien-

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais



Le poète néerlandais Lucebert (à gauche) et le cinéaste Johan van der Keuken (février 1966).

nent: l'intérieur de la caméra dont le mécanisme de transport s'arrête, des manipulations de montage qui ne sont pas habituels pour un reportage, une caméra qui a l'air de vouloir s'éloigner constamment du sujet vers ce qui se passe alentour, un *timing* de certaines images qui n'a plus aucun rapport avec leur valeur d'information.

En 1967, après tous ces films commandés par la télévision, Van der Keuken reprit un sujet qu'il avait déjà traité: le peintre et poète Lucebert, à la demande du Ministère de la Culture, des Loisirs et des Affaires sociales. Le film ne prétendait point être une biographie ni un portrait de Lucebert. Le titre *Een film voor Lucebert* (Un film pour Lucebert) est déjà caractéristique. Dans le commentaire très sommaire du début du film, on entend la voix de Van der Keuken: «Pour toi, Lucebert, pour qui j'ai vu ces images...». Dans un commentaire du film, il

écrit: «Ce n'est pas un film artistique mais un film pour un artiste et un film sur la réalité».

Il y a une grande affinité entre ces deux hommes: ils ont le même regard lucide et perçant, le même style «apodictique» dans une forme et une formulation à la fois claires et énigmatiques. La base du projet du film est le contraste qu'entrevoit Van der Keuken dans l'œuvre de Lucebert entre un monde de lutins et d'enfants, d'intimité familiale et de tapage carnavalesque, et une prise de position en faveur des socialement faibles, des politiquement arriérés, et contre l'autorité aveugle, le pouvoir et le *statu quo*. En septembre 1965, Van der Keuken a composé une ébauche du film à l'intention du ministère. Il a voulu travailler sur quatre groupes d'images différents: a) des scènes biographiques claires et joyeuses de la réalité quotidienne de Lucebert; b) la réalité: des scènes, enregistrées directe-

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

ment avec une vive sensibilité de la vie dans quelques grandes villes mondiales et à la campagne; c) des images de terreur, d'angoisse et de violence; d) les tableaux et la peinture.

Van der Keuken juxtapose ces quatre catégories d'images durement et sans synthèse romantique. Il écrit à ce sujet: «Le film a maintenant une structure libre, dont quatre catégories différentes d'images et de bruits sont les composantes. Comme il n'y a plus de chronologie, les scènes des quatre groupes peuvent être agglomérées comme des éléments libres et indépendants, non comme des facteurs du temps mais comme des facteurs de l'espace. La composition du film sera spatiale, plastique et émotionnelle; il ne sera ni un «récit» ni une «succession».

Le film n'est donc ni une explication ni un commentaire ni un reportage sur l'activité picturale de Lucebert. Les images du quatrième groupe, composées surtout de détails de tableaux, traversent les prises de vue des autres groupes. Elles n'expliquent pas les images de la réalité, pas plus que celles-ci n'expliquent les peintures, comme c'était par exemple le cas dans le film de Jan Vrijman sur le peintre Karel Appel. Toutes ces images des différents groupes se situent au même niveau, dans le même «espace»: l'une à côté de l'autre, elles se juxtaposent comme des signes de structures différentes, en une «structure libre et plastique» selon les termes de Van der Keuken, qui ajoute: «Le temps du récit doit être absent de ce film et faire place au monde de l'objet tel qu'il a occupé la peinture de tout le vingtième siècle».

Il s'intéresse surtout à des situations de couleur contrastantes, «utilisées comme

des signes indépendants indiquant les contours mouvants d'une vision. Le regard dur de la caméra doit ouvrir l'espace à ces signes, le montage doit leur donner une tension, les aplatir et les approfondir. Le montage ne travaille pas sur une «idée», mais exclusivement sur la connaissance du caractère de toute image enregistrée.»

Le film sur Lucebert révélait soudain plus clairement ce que les films précédents de Van der Keuken montraient avec moins d'évidence: à l'occasion d'un objet documentaire s'est créée une structure de signes.

«Notre sujet est probablement le double regard d'un œil de l'esprit vers la société et vers le rêve. D'autres visions doubles peuvent s'y ajouter, selon le goût: le ciel et l'enfer, le maître et le valet, le noir et le blanc, l'abîme et l'homme de l'espace. Notre sujet principal qu'est la couleur, joue un double rôle grandiose: régner sur les rêves et crier l'injustice sociale.» Cet autre passage caractéristique du vocabulaire à la fois clair et secret de Van der Keuken, les mots «probablement» et «selon le goût» surtout, trahissent l'essentiel de son art de filmer: ses films sont une structure de «signes» mais, comme ceux-ci s'accordent avec des données de la réalité, ils sont aussi ambigus, aussi équivoques que la réalité. Chacun «lira» donc dans ces signes son propre film. Lors de la sortie d'un film ultérieur, *De Tijd Geest* (Le Temps Esprit), Van der Keuken déclara: «Chacun prend ce qu'il peut et ce qu'il veut y trouver».

En 1967 également, Van der Keuken fait *Big Ben* pour la télévision VPRO. Il était grand amateur de jazz. Son attention fut tournée vers Ben Webster après la lec-

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais



Ben Webster dans *Europe* (1967).

ture d'un article de Dolf Verspoor dans la revue *De Jazzwereld* (Le monde du Jazz) de septembre 1966.

Après un passé de grandeur et de célébrité de joueur de jazz aux Etats-Unis - il joua aux côtés notamment de Fletcher Henderson, de Cab Calloway et de Duke Ellington -, Ben Webster est arrivé à Amsterdam dans une chambre coquette (avec loggia) pension de famille, quelque part dans la partie sud d'Amsterdam, où il est dorloté par son hôtesse. On pourrait croire qu'il donnait là l'image d'une gloire révolue; mais cette gloire se manifesta tout de suite lorsqu'il joue du saxophone dans la loggia, dans une froide salle de répétition ou comme soliste sur quelque scène. Ce colosse - colosse tant du point de vue physique que du point de vue de l'art -, au grand passé américain, prisonnier dans une chambre louée à Amsterdam, devint le sujet du film *Big Ben*: Ben Webster chez lui, en voyage, au jardin zoologique, au bistrot, dans le train, sur la scène... On pourrait parler en effet d'un «portrait», car tous les aspects de *Big Ben* - son génie, son

esprit enfantin, son amabilité et sa violence - sont représentés. Toutefois, ce n'est pas un portrait psychologique, pas une étude de caractère. L'observation et le montage de Van der Keuken ont transcendé consciemment la continuité biographique ou psychologique. Son *timing* se détache fréquemment de la durée d'information de l'image. Son film est plein d'élan, de «collisions», de chocs - des scènes se terminent abruptement, comme s'il y avait «une erreur» -; des objets accidentels comme un couteau de cuisine ou la serrure d'une porte de W.C., un petit vase à fleurs sur une tablette de fenêtre apparaissent à l'écran comme des signes inévitables, marquant une distance. Cela ne signifie pas que le portrait de Webster n'y soit pas, mais toutes sortes de mouvements du film disent que le portrait n'est pas un but en lui-même, que le Webster colossal devient en même temps signe et forme dans cet espace mental propre à Van der Keuken: une sorte de film-derrière-le-film: un *méta-film*.

Les films de Van der Keuken délimitent très clairement un chemin; avec un grand esprit de suite, sans compromis, il crée un langage, une forme de communication, une structure de signes. Le film *De Tijd Geest* (Le Temps Esprit) pour la télévision VPRO en 1968 était un grand pas en avant dans cette direction. Le film fut joué à deux reprises et rencontra beaucoup d'incompréhension. D'autre part, il fut fort apprécié par un public qui, sans doute, ne le comprenait pas analytiquement, mais qui éprouvait de façon émotionnelle ce que Van der Keuken avait voulu exprimer.

Van der Keuken a déclaré qu'à un mo-

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

ment donné, il avait été très frappé par l'atmosphère parfaitement détendue de la salle, lors d'un concert de Donovan dans le *Concertgebouw* d'Amsterdam. Il s'est senti confronté avec une nouvelle mentalité qui tourne simplement le dos à l'aspect spasmodique et à l'esprit de compétition de la société établie, parce que le contexte existant dans lequel les choses fonctionnent est ressenti comme dépourvu de valeur. Dans le numéro de Noël 1963 de l'hebdomadaire *Vrij Nederland*, Van der Keuken a dit: «C'est cela qui m'intéresse: un panorama des différents *states of mind* qui déterminent notre société, et où apparaît un rapide changement de mentalité des jeunes dans la société occidentale».

*De Tijd Geest* observe des représentants de cette nouvelle mentalité. Quelques fragments sont consacrés aux groupes *pop* «Dragonfly», d'autres à des manifestations de gauche ou de droite, aux hippies, aux *drop-outs* et aux *provos*, mais également à des personnes comme Johnny the Selfkicker, Ewald Van Vugt et Santiago, par exemple: «ensemble assez détendu d'une série d'images détendues où il n'arrive rien que ce qui se développe dans une durée déterminée».

Il devait être clair pour tout le monde que pour le cinéaste il s'agissait de beaucoup plus que d'une compilation d'observations aiguës. De façon éclatante, Van der Keuken élimine le temps chronologique en le découpant, en l'accéléralant, en le reculant ou en le contraignant à se dérouler dans une répétition cyclique interminable. S'il reste quelque malentendu, la dernière séquence le dissipera définitivement: quatre prises de vue à partir d'une fenêtre sur un toit couvert de tuiles ou

sur un mur orbe. Les prises de vue sont statiques; dans la dernière seulement, la caméra zoome hors de la fenêtre. Toutes ces vues, où il n'arrive rien, où rien ne bouge, et les deux dernières surtout, durent très longtemps. Fin étrange qui révèle deux aspects: le caractère complètement détendu des images et la durée, un Temps sensible. Un troisième aspect est l'observation inhabituellement aïgue des choses. Le film a pour objet aussi bien l'observation que les *drop-outs* et les manifestants. *De Tijd Geest* oblige les spectateurs à une observation qui bouleverse toutes les habitudes de l'œil et de l'oreille. C'est aussi une sorte d'assemblage d'observations de la réalité de plus en plus divergentes, à l'intérieur duquel les sujets documentaires, représentants d'une mentalité nouvelle, sont devenus des signes d'une expérience émotionnelle de cette mentalité. Il en découle surtout une notion d'un Temps derrière le temps chronologiquement figé, un Temps où se produisent des changements, où s'annoncent des choses nouvelles, repoussantes et fuyantes à la fois. *De Tijd Geest* est un des films d'avant-garde les plus avancés de notre époque, du point de vue tant international que national. En 1970, on a commémoré le vingt-cinquième anniversaire de la fin de la seconde guerre mondiale. La ville d'Amsterdam chargea Van der Keuken de faire un film de commémoration. Le titre, qui intrigue, est *De Snelheid: 40-70* (La vitesse: 40-70). Aucune image de guerre, aucune séquence d'archives. Toutes les images sont «vues» en l'an 1970. Il y a un magnifique reportage d'une femme racontant ce qu'elle a vécu à Auschwitz: à ce moment-là, le film perd sa couleur et a une teinte de «documentaire». Mais

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais



La Vélocité (De Snelheid 40-70 - 1970).

l'image est de 1970: c'est arrivé aujourd'hui; le visage est «vu» aujourd'hui, le récit est fait aujourd'hui. Les paroles vont à la recherche d'un passé qui ne peut être retrouvé, mais les images sont une actualité de 1970.

L'idée est claire. Van der Keuken appartient à la génération qui n'a guère pu vivre consciemment la guerre, mais qui la connaît pour en avoir beaucoup entendu parler. Il n'a pas «vu» la guerre, et comme en de nombreux autres domaines, cela creuse un fossé entre les générations.

Dans ce film commémoratif, Van der Keuken parle du passé en se servant d'images d'aujourd'hui. Des signaux sur un radar renvoient par association d'idées aux projecteurs scrutant le ciel durant les bombardements nocturnes. La porte glissante d'un wagon se ferme en faisant un bruit aigu, mais la caméra ne veut pas camoufler que le wagon est vide: à l'intérieur, il n'y a plus de Juifs destinés aux fours crématoires. Le sujet, le geste, le bruit sont d'autrefois, l'action est contemporaine: on ferme simplement un

wagon. On ne voit pas les chambres à gaz d'Auschwitz, mais on voit le couvercle d'un puits sur lequel est écrit le mot «gaz»... Des bagues sont jetées sur un tas - qui ne penserait pas avec horreur aux lugubres réserves de métaux précieux fournis par les camps de concentration? Mais les bagues ont une ligne, une forme moderne; elles ont le *glamour* des annonces pour alliances modernes...

Il serait inexact, toutefois, de voir en ces images, des symboles faciles: une indication symbolique chaste et délicate du passé. Tout d'abord, la partie «Après la libération» est pour le moins surprenante: à quoi servent les prises de vue italiennes d'une fête populaire, de manifestations de rue et d'une pauvreté honteuse? Puis, Van der Keuken n'a jamais été l'homme de symboles faciles et évidents. En troisième lieu, abstraction serait faite, dans ces images, de ce qui fait l'objet de ses autres films: l'abolition du temps chronologique. C'est ce temps chronologique qui scinde la réalité: le présent, le passé ici, l'avenir là-bas...

On ne peut mieux indiquer la structure du film que par ce qu'il faut sans doute appeler l'image clé. Il commence par le gros plan d'une boîte d'allumettes sur une étagère d'un bleu métallique. Une main prend la boîte pour allumer une cigarette. Puis l'image clé: une vue aérienne prise d'un avion volant à quelques centaines de mètres au-dessus de la terre: le paysage, des arbres, des routes, des maisons, un grand port passent lentement et un peu irrégulièrement, sous nos yeux; l'image est un peu vague, d'un grain grossier, la couleur d'un vert clair peu nuancé. A l'avant-plan, à la même hauteur que l'appareil dans lequel nous,

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

les spectateurs, sommes censés nous trouver, et duquel nous observons tout, une «escadrille» curieuse se dirige dans la même direction que nous: dans une formation impeccable, six boîtes d'allumettes à merveilleuse étiquette d'un jaune éclatant survolent le pays. Au même instant, nous entendons le vrombissement de nombreux moteurs d'avions que nous avons encore à la mémoire, ainsi que les voix déformées des communications radiotélégraphiques. Ce sont des boîtes suédoises; une hirondelle est peinte sur les étiquettes jaunes; ce sont des oiseaux de feu.

L'image reste longtemps devant nos yeux. Elle a une qualité *art pop* insurpassable, mais nous rappelle aussi certains tableaux du surréaliste belge Magritte. Des vues de stations radar et de panneaux électroniques l'interrompent de temps à autre.

Le contraste en photographie et en couleur entre l'avant-plan et le fond donnent à l'image une valeur tout autre que symbolique. Sachant qu'il s'agit d'un film de commémoration, tout le monde est prêt à y voir symboliquement le bombardement de Rotterdam en mai 1940, d'autant plus que dans la dernière prise de vue des boîtes d'allumettes, «l'escadrille» va dans la direction opposée. Mais en réalité, il y a beaucoup plus. En regardant à partir de cet horizon significatif du passé, nous voyons une boîte d'allumettes comme nous ne l'avons jamais vue auparavant. Nous voyons pour la première fois un objet d'usage courant: tout en étant une boîte d'allumettes, c'est aussi un mystère, «signe» d'une réalité devinée, énigmatique. Tout replié sur lui-même, il a en même temps un rapport avec tout,

notamment avec le bombardement de Rotterdam... Ainsi, Magritte peignit un jour une «vraie» pipe, et écrivit en dessous: «Ceci n'est pas une pipe»...

Dans un dépliant distribué lors de la première du film, Van der Keuken dit avoir tourné en partie en Italie, et en partie aux Pays-Bas; et écrit entre parenthèses: «la respiration des choses». Cette formulation trahit l'influence du poète Gerrit Kouwenaar qui a été mêlé de près à la conception de *De Snelheid: 40-70*. Il est aussi l'auteur du poème: «Het is een heldere dag het is een donkere wereld» (C'est un jour clair c'est un monde obscur) qui est lu par Hidde Maas sur la bande sonore. Cette idée rejoint celle du film sur Lucebert où Van der Keuken parlait du «monde de la chose».

*De Snelheid: 40-70* nous montre les choses en elles-mêmes, détachées de tout lien de signification hiérarchique, de tout rapport de récit. On voit une patte de cochon accrochée, le verrou de la porte d'un camion, des nains pour le jardin, des signaux électriques, le signal lumineux tournant d'une ambulance, un morceau de plastique battant au vent au milieu d'un tas de débris, des boîtes d'allumettes, etc. Van der Keuken laisse les choses libres en les détachant de ce qui peut leur donner un sens et, en particulier, du poids symbolique que nous leur accordons à l'intérieur des limites significatives d'un film de commémoration; il enlève aux choses toute catégorisation et signification hiérarchique. Il le fait aussi en évoquant ce qu'il appelle «les prototypes apparents d'une image mentale». Dans une séquence du film, on fait l'encéphalogramme d'une jeune fille. Ce fragment est fait d'éléments qui semblent

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

imposer une symbolique trop facilement reconnaissable du passé des camps de concentration. Ainsi on interprète l'encéphalogramme - les aiguilles nerveuses qui notent et «trahissent» méticuleusement ce qui se passe dans cette tête - comme un symbole du regard des bourreaux du camp qui, par de petites fenêtres, regardaient le spectacle à l'intérieur des chambres à gaz. Dans cette série d'images, le cinéaste insère d'autres images-signaux: un accident de voiture, le signal lumineux tournant d'une ambulance, plus tard dans la nuit l'ambulance qui s'en va. C'est donc presque un «récit», assez chronologique, mais au milieu de cette série, nous voyons comme une image symbolique brutale un morceau de viande rouge sang que l'on découpe à l'aide d'un couteau de boucher. Le film nous avait déjà montré ce morceau de viande, seulement alors il ne symbolisait pas un accident sanglant, mais les terreurs du camp de concentration. Ainsi, par les glissements des horizons de signification à l'intérieur duquel il est observé, l'objet se délivre, devient indépendant et d'une tout autre façon, devient «signe» - signe de violence - tout comme le signal lumineux tournant de l'ambulance ne devient que par la suite un signe d'alarme provoqué par le cinéaste, indépendamment de tout «récit». *Snelheid: 40-70* nous montre pas le passé, mais des choses de maintenant, la réalité qui est «vue» par les «signes» par lesquels elle se révèle à nous.

Dans l'espace des films de Van der Keuken, la hiérarchie entre le signe et le signifié, le déterminant et ce qui est à déterminer, entre le chaos et le symbole est supprimée. Il y a un échange continu entre les signes de la réalité observée,

tout comme dans le poème de Kouwenaar. Des mots comme «clair» et «obscur» changent toujours de place, tout comme les images et les situations. Les deux dernières strophes sont complètement échangées:

je suis parti pour trouver le chemin  
mais derrière le pudding se trouve une  
assiette vide

derrière le pudding se trouve une assiet-  
te vide  
mais je suis parti pour trouver le chemin.

Là semble aussi se trouver le sens du titre du film. Il ne signifie pas «que le temps passe vite», mais il s'agit plutôt de la vitesse avec laquelle 40 et 70 sont interchangeables en tant que signe et signifié.

En 1970, Van der Keuken a encore fait un autre film, *Beauty* (La Beauté), qui a reçu des subsides du Ministère de la Culture, des Loisirs et des Affaires sociales. L'idée du film est de 1967, mais la commande soudaine du film de commémoration avait interrompu son élaboration. Titre néerlandais: *De Schoonheid*.

*Beauty* est d'abord une sorte de récit, une anecdote: un récit fictif, très conditionné par le schéma d'un genre de film classique et exploité jusqu'à la moëlle: le film policier. Pour la première fois depuis longtemps, Van der Keuken a mis en scène des fragments d'un film à scénario. Il y a même une «star: le Panamais Santiago qui, de son «siège spatial», dans *De Tijd Geest*, jette son cri qui déracine toute la ville. Dans cette œuvre la manière dont Van der Keuken manie d'une façon générale l'anecdote dans ses films, est tout à fait claire. A l'opposé de la plupart des jeunes cinéastes modernes, il ne part

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais



Santiago dans *Beauty* (1970).

pas d'un code de récit figé et traditionnel comme une donnée objective que le cinéaste affronte avec son code personnel. Dans son célèbre compte rendu sur un «langage cinématographique de la poésie», Pasolini parlait encore de cette structure. Pour Van der Keuken, l'anecdote même, et donc le code du récit, est un élément, un «matériau» pour le cinéaste, c'est-à-dire qu'il fonctionne dès le début dans son système d'images personnel, son code d'images subjectif et lyrique.

Chez lui, le film n'est jamais l'illustration ou l'imagination d'une anecdote, mais

expression, vision et effusion dans le matériel filmique auquel appartient précisément l'anecdote et son code d'images hiérarchiquement structurées.

En fait, il en était déjà ainsi pour les anecdotes sur Beppie, Herman Slobbe, Lucebert, Ben Webster, les drop-outs et le passé guerrier. Dans *De Schoonheid*, ce caractère est plus accentué: Van der Keuken y emploie des formes et des disciplines du genre détective comme éléments d'un système de signes personnel. Le détective *Beauty* a reçu une mission de recherche. En un certain sens, il réussit:

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

il tue le «bandit», reçoit des félicitations et des distinctions officielles de tous les côtés, il devient un «héros». Tout cela est rendu par des images froides, fort stylisées et extrêmement dépouillées dont l'aspect de «propreté» rappelle les films de James Bond.

L'objet des recherches de Beauty a peu de rapports avec le genre détective. Il est à la recherche de la réalité, d'un monde qui lui échappe et qui lui échappera toujours d'ailleurs. Il manie des instruments de pesage, cherche pourquoi deux moitiés d'un morceau de papier déchiré ne peuvent pas être jointes bout à bout, il déroule une cigarette, observe des gens, se livre à des craniométries... En vain. La réalité lui échappe. Ses lunettes *polaroid* noires reflètent tout de la réalité avant qu'il ne l'ait assimilée. Peu à peu, le caractère de ses recherches va se modifier. Ses agissements révèlent une cruauté et une violence croissantes: le geste de défaire la cigarette préfigure déjà un peu l'image clé, le torse humain tailladé par le couteau. Les sujets soumis à l'expérience de la craniométrie sont des victimes: Beauty tient déjà la dernière femme dans la bonne position, par les cheveux. Dans une ellipse écrassante, nous assistons à des violences dans une gentille maison de campagne. Dans la cave, Beauty rosse un homme, froidement, avec une efficacité impassible. Après un long gros plan d'un pissenlit fané dont les aigrettes s'envolent sur un souffle - aussi brusquement et abruptement que, dans *De Snelheid: 40 - 70*, une table de toilette est nettoyée -, vient l'image clé: le torse humain dans lequel un couteau découpe des entailles profondes et sanglantes où l'on écrase des mégots brûlants jusqu'à ce que l'ensemble ne soit plus que viscosité

sanglante et dégoûtante. Vingt fois cette image est projetée sur l'écran, interrompue chaque fois par des *black-outs*. Beauty s'approche, le *sten-gun* prêt à tirer; il abat le bourreau... qui ressemble à Beauty... Puis viennent des images ironiques où Beauty est officiellement félicité sur le fond d'un drapeau américain, où nous voyons un gros plan d'une main blanche et d'une main noire qui se serrent; mais en même temps, il y a des images de nettoyage: un laveur essuie des carreaux dans la cave.

Dans le film, nous avons déjà vu que Beauty regardait trois balais en nylon de couleurs différentes. La notion de nettoyage est employée de façon ambivalente, parce que le sens du mot néerlandais «schoon» est lui-même ambigu. D'une part, il signifie «propre», «hygiénique», «ordonné». Dans le nettoyage de contrainte, Van der Keuken reconnaît parfois la tendance qui poussait autrefois les nazis à nettoyer l'Allemagne, c'est-à-dire à l'épurer des éléments étrangers comme les juifs et les gitans. Dans les pays fascistes, l'ordre règne et, suprême louange, les trains arrivent toujours à temps. D'autre part, il y a le sens de «beau», *Beauty* signifie *De Schoonheid*. Pour les nettoyeurs, la beauté est une catégorie ordonnée, mesurable, et elle peut être répétée (dans l'idée de 1967, Van der Keuken parle d'une «notion gâchée»). Cette ambiguïté hygiénique et esthétique n'est qu'un double aspect d'une même notion négative. Le détective nettoie, épure; son geste ultime est sa propre élimination. De ce point de vue, on peut comprendre la fascination de la saleté, des débris, du bric-à-brac qui émane de plusieurs films de Van der Keuken. Que l'on pense à ces restes co-

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais

lorés et aux bouts de papier des scènes de marché du film sur Lucebert; aux lambeaux dans la chambre de la scène consacrée aux Provos dans *De Tijd Geest*; au tas de détritrus, avec un couvercle en plastique battant gaiement au vent, dans *De Snelheid: 40-70*. Dans *Vier muren* (Quatre murs) la caméra ne cesse pas de regarder avec fascination les murs délabrés des taudis déclarés inhabitables mais toujours habités par nécessité.

Le caractère répugnant de ces observations de la caméra nous montre qu'il ne s'agit pas d'une révolte romantique contre l'ordre et d'une exaltation sentimentale du désordre. Il ne faut pas considérer non plus comme une opposition romantique facile l'opposition entre les vues de la nature, prises dans le paysage irlandais, et les images du récit de détective dans *Beauty*. Si belles et impressionnantes que soient ces images, Van der Keuken va au-delà de la beauté et atteint un domaine qui échappe à la tentation humaine de réglementation et de catégorisation de la beauté: un champ d'images non esthétiques, et non anti-esthétiques. Comme il veut nous faire percer les clichés de notre façon de voir habituelle pour mieux nous faire voir les choses simples et quotidiennes comme autonomes et particulières - le vase à fleurs dans *Ben Webster*, par exemple - il veut que nous isolions les phénomènes de la nature, de notre fixation habituelle de la «beauté». Ses prises de vue de la nature sont souvent magnifiques, mais il vaut mieux dire simplement qu'elles existent. Les cris des mouettes sont très durs, le paysage est dur et inaccessible. Ajoutez-y le bruit du rotor d'un hélicoptère et cela pourrait bien être le Vietnam...; un corbeau sans ailes ou peu s'en faut va à la

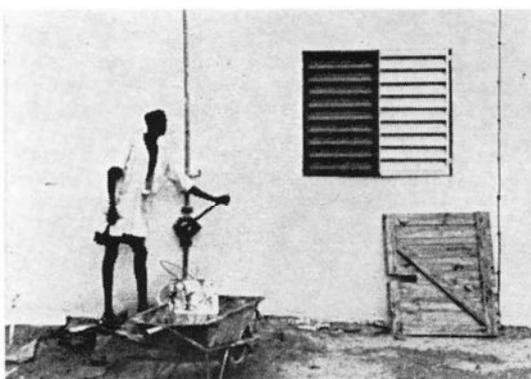
rencontre de la mort qui l'attend... Tout y est, tout vit, tout est mouvement... C'est l'élément coulant, mouvant de la nature qui fascine Van der Keuken, pas sa beauté. Le titre provisoire du film était d'ailleurs *Streams* (Fleuves). Le mouvement de la nature crée un vaste espace flexible où la caméra peut bouger. Dans la partie détective, en revanche, la caméra est liée à des modèles fixes, à des cadrages précis et à une montage de champs et contre-champs. «C'est la conception du tournage pour laquelle l'espace est découpé en morceaux plus ou moins équivalents, qui sont collés ensemble plus tard selon une vérité constatée à l'avance», avait écrit Van der Keuken en 1967 déjà.

*Beauty* ne se trouve pas dans la réalité avec ses données coulantes et flexibles; son toucher fait de toute chose qu'il atteint un «objet» et une «victime» (la cigarette, le pissenlit, le papier déchiré). Puis il y a de vraies victimes, et tout à la fin, *Beauty* devient sa propre victime...

Volontairement ou involontairement, la fin du film rappelle *De Moeder* (La Mère) de Pudovkin: le mouvement de l'eau, suivi depuis la toute petite source jusqu'à la force et la grandeur d'un fleuve puissant. Puis encore une image de Santiago, le personnage principal, mais cette fois-ci tout détendu, redevenu lui-même, avec son enfant qui parle encore de façon inintelligible. La dernière image: une troupe d'oiseaux dans le ciel, coulant, glissant, innombrable, incontrôlable... Malgré toute l'amertume de *Beauty*, tout espoir ne semble pas encore perdu pour Van der Keuken...

Son dernier film, également pour la télévision VPRO, est *Dagboek* (Journal). Il se termine sur le mot: *Révolution*. Ce

## le langage des images de johan van der keuken, cinéaste néerlandais



*Journal (Dagboek - 1972).*

n'est pas un cri triomphaliste, plutôt un cri de désespoir après qu'il a fait le bilan de la situation d'impasse dans laquelle nous vivons et où toute intervention de notre toute-puissance de Blancs ne crée

qu'un chaos plus grand encore. Dans ce film, Van der Keuken a essayé de rendre son système d'images plus accessible à un grand public, parce qu'il a la conviction que ce qu'il dit doit toucher les spectateurs. Il y a lieu de douter qu'il en soit ainsi. Réussira-t-il un jour à l'obtenir? L'avenir nous le dira. De toute façon, Van der Keuken a quelque chose à dire, et ses films se font de plus en plus nombreux. Son œuvre est déjà considérable et ne peut être nié par ceux-là mêmes qui, incapables de l'entendre, ne manifestent que de l'incompréhension en ce qui le concerne. Ces éléments menacent encore d'étouffer l'admiration et l'estime auxquelles ce jeune cinéaste néerlandais a sûrement droit. Puisse cet article contribuer quelque peu à mieux le faire connaître.

Pour donner vie à vos rêves:

un prêt de la

# KREDIETBANK



Epaulé par votre banque,  
vous pourrez réaliser pas mal de projets.

N'hésitez pas à nous demander des renseignements:  
650 filiales sont à votre disposition.