

## Le cinéma néerlandais

### Dick Ouwendijk



Né en 1907 à Delft (province de Hollande septentrionale). Etudes littéraires et philosophiques. Auteur de plusieurs romans, notamment *Het geschonden gelaat* (1940 - Le visage mutilé), *De duivelse drieëenheid* (1946 - La trinité diabolique), *Van Job tot Job* (1952 - De Job à Job), *De vorst en zijn schaduw* (1956 - Le souverain et son ombre). Collabore en tant que critique littéraire et cinématographique à plusieurs publications. Rubrique cinématographique notamment dans *De Nieuwe Linie* et *Ons Erfdeel*.

Adresse:  
Kijkduinstraat 1064, Den Haag-Kijkduin (Pays-Bas).

Ecrire sur le film aux Pays-Bas est une affaire assez compliquée. Il est exact qu'il y a, aux Pays-Bas, des Néerlandais qui tournent des films, mais il ne faut pas en conclure à l'existence de quelque chose comme un art cinématographique spécifiquement néerlandais. On ne peut pas affirmer non plus, du reste, qu'il y ait des traces d'internationalisme dans l'activité cinématographique telle qu'elle est pratiquée aux Pays-Bas. En effet, si les films réalisés aux Pays-Bas sont loin de se caractériser par un style plus ou moins déterminé et unificateur, chaque film qui sort des mains d'un cinéaste néerlandais n'en comporte pas moins un certain nombre de caractères spécifiques. Il s'agit principalement de détails typiquement néerlandais, qui trahissent certes l'origine, mais qui, en même temps, ne sont pas à ce point essentiels ni déterminants qu'ils puissent passer pour constituer un style.

Ce qui est particulièrement funeste, c'est le manque d'audace, et cela pour une raison évidente, qui n'en demeure pas moins triste et décourageante, je veux dire l'influence qu'exerce l'appareil de distribution. Disons que d'une manière générale, des réalisateurs néerlandais talentueux - et il y a en a un certain nombre - et animés d'un esprit d'initiative peuvent, par divers canaux, réunir des fonds en vue de la réalisation de leurs projets. Mais entre le financement d'un projet et des bénéfices raisonnables - c'est-à-dire un bilan non déficitaire -, la marge est grande. Cette distance, c'est à l'appareil de distribution qu'il convient de la franchir. Et c'est là précisément que le bât blesse. Une chaîne de distribution a-t-elle subi un échec, elle se montrera peu disposée, même si le film était une bonne production, à plus forte raison s'il s'agit d'une production à peine satisfaisante, à accorder une seconde chance au même réalisateur.

Il en résulte, évidemment, que les cinéas-



tes débutants sont trop enclins à se conformer aux critères d'appréciation du spectateur néerlandais moyen. Or, ces critères convergent vers une préférence pour le drame familial quotidien et facilement reconnaissable. La localisation (Amsterdam, surtout les ponts sur les canaux, les cafés à l'intérieur brun, les maisons le long des quais), les acteurs (d'un «naturel» si forcé qu'il en devient caricaturalement artificiel) et les situations (toujours dans les limites d'un réalisme modéré) sont tout à fait axés sur cet aspect pseudo-dramatique. Voilà qui peut déjà provoquer des frictions chez les jeunes réalisateurs.

La *Nederlandse Filmakademie* (Académie du cinéma néerlandais) donne une excellente formation. Toutefois, sous la pression du caractère à la longue paralysant du drame familial cinématographique

dont nous avons parlé, elle s'est vue contrainte de diriger ses étudiants curieux d'expérimentation vers l'art plus original de la télévision. C'est là, du moins, que l'on parvient aux résultats les plus intéressants. Pour le reste, la formation s'avère, là aussi, conventionnelle et prudente. Compte tenu de l'avenir des candidats cinéastes, c'est là une attitude tout à fait compréhensible, mais elle est aussi particulièrement frustrante pour un avenir plus libre, plus prometteur du cinéma néerlandais.

Les tentatives des cinéastes qui cherchent à se soustraire à l'influence cinématographiquement frustrante du drame familial sont plutôt exceptionnelles. Comme en témoignent deux films sortis récemment et issus du groupe des jeunes cinéastes de vingt à vingt-cinq ans, la nouvelle génération ne se hasarde pas (plus) sur le chemin de l'aventure. Il s'agit de *Blindgangers* de Ate de Jong et de *Het debuut* (Les débuts) de Nouchka van Brakel.

Le premier film nous présente un jeune couple, cohabitant heureusement depuis deux ans, confronté à un problème de communication. La grossesse initialement tenue secrète de la jeune fille n'apporte pas de solution ni, en dépit de l'avortement qu'elle choisit de subir, ne devient la cause directe d'une rupture définitive. Cette rupture est l'aboutissement normal d'un processus par lequel les deux personnages s'éloignent progressivement l'un de l'autre. Le film de Nouchka van Brakel évoque la première expérience amoureuse adulte d'une jeune fille de quatorze ans, qui s'éprend d'un ami de son père. Plus amusé, au début, qu'intéressé par l'aventure érotique, l'homme répond de plus en plus passionnément aux avances de la jeune fille primesautière. Leur liaison devient passablement orangeuse, mais l'homme garde toujours une ouverture vers sa propre femme. De son côté, la jeune fille est déçue par ce qu'

Bambergen dans le film «Sherlock Jones».



elle considère dans cette attitude comme une malhonnêteté. Elle part à la recherche d'excitations plus joyeuses auprès de jeunes gens de son âge, ce qui aboutit à la rupture avec l'homme - un vieux bouc, comme l'appelle une amie de la jeune fille.

Les deux films ont été réalisés avec un budget plutôt maigre. La concentration de l'action devenant ainsi une nécessité, cela peut être un avantage. Mais cela doit aller de pair avec un approfondissement du sujet. Il faut éviter le plus possible de déborder le sujet en largeur. Or, ce n'est pas le cas ici. Les deux films se caracté-

risent par une composition par trop détaillée. Ainsi on obtient un jeu filmé après coup. Des événements sont juxtaposés ou mélangés dans un réalisme où des détails infimes sont reconnaissables. Ainsi le public néerlandais se sent-il, une fois de plus, bien chez lui dans le schéma du récit on ne peut plus familier. Pas de drame analytique, mais un drame purement descriptif. Donc pas d'aventure, pas de risques, mais la méthodologie éprouvée et sûre d'une moralité en dernière instance bonhomme.

Certains cinéastes néerlandais ont su exploiter intuitivement la prédilection natu-



Lucie Singeling et George Bruens dans le film  
«Elckerlyc» de Jos Stelling.



relle du Néerlandais moyen pour des moralités sous forme de récit. Les plus entreprenants parmi eux sont Pim de la Parra et Wim Verstappen, qui ont pendant longtemps groupé leurs activités au sein de la société de production Skorpio Film, ainsi que le réalisateur Paul Verhoeven, qui travaillait sous la production de Rob Houwer.

Les films les plus connus de Verhoeven sont *Wat zien ik?* (Que vois-je?), tourné d'après un livre anodin passablement érotique d'Albert Mol, *Turks Fruit* (Les délices de Turquie), histoire d'amour réaliste à coloration tragique, d'après le roman de Jan Wolkers, et *Keetje Tippel* (Keetje Trottin), d'après le livre de Neel Doff. Du point de vue de la création, le duo De

la Parra - Verstappen a été le plus actif dans le domaine du cinéma néerlandais. Ils étaient convaincus d'emblée de la possibilité de mettre sur pied une industrie cinématographique néerlandaise. Ils croyaient en avoir trouvé la formule dans le travail continu. Grâce à la continuité dans la création cinématographique, le public néerlandais aurait eu la possibilité de reconnaître dans les programmes des salles de spectacle la production nationale face aux produits étrangers importés en masse. L'idée était juste, certes, mais il eût fallu que la continuité du travail pût s'appuyer sur une continuité stylistique. Toujours recourir au récit est une méthode, bien sûr, mais ce n'est pas nécessairement un style. C'est pourquoi le film

dans son ensemble en est resté à la production de récits filmés parfaitement secondaires. Skorpio Film a produit aussi une série de récits, sous la production et la régie de Verstappen et de De la Parra alternativement. Les plus connus sont *Blue Movie*, *Frank en Eva*, *Mijn nachten met Susan*, *Olga*, *Albert*, *Julie*, *Piet & Sandra* (Mes nuits avec...), *Alicia*.

Il n'aurait guère de sens de nous attarder sur l'éventuelle valeur cinématographique des différents films des duos Houwer-Verhoeven ou De la Parra-Verstappen. Dans l'ensemble, ils atteignent tout juste une moyenne plutôt médiocre, se situent parfois un peu au-dessus, parfois un peu au-dessous. On se trouve toujours en présence de tant de formation technique que l'échec total est pour ainsi dire impossible.

Il n'en reste pas moins que ces réalisateurs méritent de figurer dans un aperçu global du cinéma néerlandais actuel, ne serait-ce que parce qu'ils ont été à l'origine d'une tendance de mode prédominante qui a abouti à l'étouffement regrettable de beaucoup de talents cinématographiques authentiques aux Pays-Bas.

Cette mode, ce fut la rage des films dits érotiques dans le cinéma néerlandais. Or, cette qualification n'est que partiellement exacte. Expliquons-nous à l'aide d'un autre exemple: les premiers films du cinéaste américain Warhold étaient des films pornographiques à cent pour cent, parce que le sujet dramatique en était l'expérience sexuelle individuelle dans la simplicité aussi bien que dans la complexité, dans l'unicité aussi bien que dans la multiplicité. Dans les films des cinéastes que nous avons nommés, il s'agissait de récits où les gestes et actes sexuels jouent un rôle incontestable, mais plus à titre d'illustration à but commercial qu'en tant qu'élément dramatique fondamental. Le film *Turks Fruit*, probablement sous l'influence du roman dont il est tiré, est en-

core celui qui se rapproche le plus de ce dernier type. Mais là aussi, la tension vitale née de la sexualité se trouve compromise par des scènes de nu purement décoratives de caractère exclusivement commercial. En d'autres termes, les films érotiques néerlandais sont principalement des films où l'on utilise le nu pour ne pas dire que l'on en abuse, en tant que caresse pour les yeux lucrative au premier chef. En l'occurrence, le nu n'a qu'une fonction commerciale purement additionnelle, nullement essentielle.

Il faut reconnaître que cette fonction commerciale additionnelle était très adroitement incorporée dans les films, de sorte qu'on pouvait avoir l'impression que le cinéma néerlandais était sur le point d'acquiescer un visage propre. Mais comme il s'agissait d'un visage essentiellement préfabriqué, et qu'on en est resté à ce stade-là, il devint impossible, à la longue, de dissimuler qu'il s'agissait d'un adroit travail de confection, d'un travail à la chaîne. Le public finit par en avoir son souïl, ce qui non seulement mit fin à cette orientation du cinéma néerlandais, mais encore laissa celui-ci dans l'impasse totale.

Certains cinéastes refusèrent de se plier à cette mode. Croyant à la force de persuasion de leur talent, ils attachaient plus d'importance à une réalisation aussi intégrale que possible des récits dramatiques qu'ils avaient conçus qu'à l'éventuel succès auprès des financiers et du public. Ils ne sont malheureusement jamais parvenus à se trouver, à s'unir. Ils ne se sont jamais efforcés - et c'est là un défaut on ne peut plus inhérent aux Néerlandais - d'établir les bases, par la voie d'une concertation, d'un style cinématographique unificateur. Chacun travaille pour lui-même. Il est rare aussi d'entendre dans la bouche d'un cinéaste néerlandais une parole d'appréciation positive en faveur d'un collègue. Cela a contribué à faire du

Saïda dans le film «Max Havelaar»  
d'après le roman de Multatuli.



monde dans lequel s'élabore le cinéma néerlandais un petit univers plutôt froid, où chacun fait son travail, frissonnant, circonspect et prudent.

Des cinéastes à la réputation bien établie, tel un Bert Haanstra - sans doute le seul cinéaste «bien établi» aux Pays-Bas - ne doivent pas se préoccuper de tout cela, tout comme ils ne devaient pas se préoccuper de la rage érotico-commerciale. Mais Haanstra est issu de la génération des documentaristes néerlandais, parmi lesquels il y eut comme figure principale Herman van der Horst, auteur inoubliable, récemment disparu, de *Pan, Faja Iobbi, Toccata*. Strictement parlant, Haanstra semble prédisposé à réaliser des documentaires. Pourtant, lui aussi - toujours cet hyperindividualisme néerlandais - s'est hasardé à un film de fiction, *Dokter Pulver zaait papavers* (Le docteur Pulver sème des pavots) d'après un livre d'Anton Koolhaas. En dépit de toute son ha-

bileté technique, Haanstra n'a pas su éviter l'écueil de la plupart des films néerlandais: c'est la donnée dramatique à jouer qui est l'élément central, non pas l'image. Compte tenu de la prédilection néerlandaise pour la description minutieuse, cela favorise le microréalisme domestique. Tel est aussi le cas dans le film de Haanstra, où plus rien n'est laissé à l'imagination psychologique des spectateurs.

Tous les cinéastes néerlandais ne recourent pas à ce foisonnement de détails. Certains vont aussi dans le sens du drame à image ouverte. Ainsi fit, dans un sens plus poétique, Nikolai van der Heyde dans *Angela*, un tendre récit sur les aspects suprasensuels cosmiques en amour. L'assouvissement érotique n'y est pas le mobile essentiel, mais bien le côté insaisissable du sentiment. Van der Heyde a cherché à exprimer cela en images et non pas traduit dans une histoire, dans un

tissu raffiné d'images de la nature et de la présence cosmique de deux amoureux au sein de celle-ci. Que cette manière d'aimer doive se heurter à l'imcompréhension bourgeoise, cela relève d'un autre ordre stylistique. Cet aspect se réfère à un moralisme hyperconventionnel et hypocrite, en l'occurrence un peu trop caricaturé, ce qui nuit passablement à l'équilibre du film. Mais tout le climat méditatif et poétique est imprégné d'une mélancolie si pure que le spectateur devine chez le réalisateur une âme blessée qui peut à merveille se traduire à la limite des histoires dramatiques situées à la limite de la possibilité ou de l'impossibilité d'aimer chez les humains.

Le sort qui fut réservé au film de Van der Heyde n'a pas manqué d'accentuer encore davantage le manque d'audace déjà signalé du cinéma néerlandais. Dans les milieux cinématographiques néerlandais aux contacts si difficiles et décourageants de par les préventions, la tentative isolée que représenta *Angela* ne devait recueillir qu'un succès très modéré, un succès d'estime enregistré à contre-cœur et rongé là où c'était possible, le tout aggravé par une attitude des plus prudentes et réticentes de la part des distributeurs. Afin de prendre sa revanche auprès de ceux-ci, Van der Heyde se vit attribuer la régie du film *Help, de dokter verzuipt!* (Au secours, le docteur se noie!), une histoire à l'humour on ne peut plus populaire, d'après un livre d'Antoon Coolen, où le cinéaste sut, malgré tout et indépendamment du film dans son ensemble, transposer dans ses images quelque chose de ses réflexions cosmiques. La revanche ne fut pas très concluante, de sorte que fut mis sur pied un nouveau projet autour de Piet Bambergen, l'un des piliers de l'humour hollandais, petit bonhomme dodu aux joues rondes et tendues et aux petits yeux pétillants et perçants. Le film, *Sherlock Jones*, était une sorte de parodie des

histoires de détective. Ce qui aurait dû être de l'ironie par l'image fut entièrement effacé par des personnages qui s'amusaient quasi follement dans des tribulations casse-cou. Le film annonçait clairement le déclin d'un talent, déclin irréversible, nous le craignons. Vu sous l'angle des distributeurs, toute possibilité de revanche au niveau du réalisateur semble en effet exclue, d'autant plus qu'une solution de juste milieu - c'est-à-dire conforme au principe qu'il faut mettre de l'eau dans le vin - n'est pas une solution.

Le seul moyen de rétablir la confiance qu'on a dans ses capacités créatrices, dans des films qui ne sont pas inspirés par les prescriptions indirectement coercitives du commerce, c'est de réaliser des films dans des limites financières modestes, ou comme le fait Jos Stelling, de les réaliser sous la forme d'une entreprise collective, le paiement dépendant des bénéfices éventuellement réalisés. Stelling a réalisé de la sorte des films très réussis: *Mariken van Nieumeghen* (Marie de Nimègue, miracle datant du quinzième siècle) et *Elckerlyc* (Homulus, moralité datant du quinzième siècle). A l'heure actuelle, Stelling travaille à son troisième film, qui sera une évocation de la vie de *Rembrandt*.

Il est impossible de mettre une étiquette sur les films de Stelling. Ils sont très personnels. En un certain sens, Stelling voit l'homme médiéval avec ses passions dévorantes généralement obscures aux antipodes de l'homme du vingtième siècle avec son éparpillement et son maniérisme qui le caractérisent. Stelling n'en tire pas des leçons. Il ne cherche pas à imposer aux hommes des freins, par conscience de classe ou par convention morale ou religieuse. Dans *Mariken van Nieumeghen*, le diable Moenen n'est pas, au fond de son être, un séducteur; il arrache seulement aux hommes leurs émotions



Max Havelaar (à cheval) dans le film  
«Max Havelaar» d'après le roman de Multatuli.



les plus fortes, qui les poussent. Parmi celles-ci, l'impulsion la plus forte est celle que Dostoïevski reconnaissait déjà comme l'une des caractéristiques les plus fatales chez l'homme, c'est-à-dire l'abaissement de soi et l'autodestruction. Dans *Mariken van Nieumeghen*, cette force inquiétante se trouve exprimée de la manière la plus spectaculaire, dans une intensification du monde de Jérôme Bosch.

Dans *Elckerlyc* - qui se situe au passage du Moyen Age vers la Renaissance -, cette impulsion humaine fatale se trouve nettement atténuée, notamment sous l'influence plus généreuse de la philosophie. L'accent est surtout mis sur l'isolement irrémédiable d'Elckerlyc, symbole de l'homme, l'isolement en tant qu'ultime conséquence du fait d'être un individu. Stelling n'est pas à la poursuite d'un dieu, mais de l'homme. Et ce qu'il a révélé comme originalité dans l'homme médié-

val et dans celui de la première Renaissance n'est guère glorieux, non pas faute de divinité, mais par l'absence de dignité et d'indépendance individuelle. Cette idée n'est pas imposée à l'imagination cinématographique de Stelling; elle en découle sans même qu'il la cherche et contribue à déterminer le style et le contenu de ses films.

En tant qu'auteur de films, Stelling est un phénomène unique, non pas pour les Pays-Bas uniquement, mais au sens absolu. Il ne peut avoir d'épigones et n'en aura jamais. Il doit seulement s'efforcer de se prolonger dans les perspectives encore insoupçonnées de l'humain. Dans le désir d'abaissement de soi et d'autodestruction se dissimule aussi une certaine froideur rationnelle. Peut-être que dans Rembrandt, celle-ci constituera le motif émotionnel le plus prononcé.

Stelling, c'est la preuve vivante que les



Pays-Bas disposent de suffisamment de talents cinématographiques individuels. A côté de lui, il y en a d'autres. J'ai déjà nommé Nikolai van der Heyde, avec *Angela*. Il y a aussi un George Sluizer, avec *Joao*, film tourné au Brésil, qui raconte l'amour tragique d'un homme âgé pour une jeune femme. Film plein d'images émouvantes, de passions primitives, de sentiments d'honneur excessifs et des conséquences forcément tragiques qui en découlent. Dans ce film, Sluizer a su à merveille dramatiser l'histoire d'un homme qui, dominé par sa fierté indigène (brésilienne), préfère immoler sa bien-aimée et se détruire lui-même plutôt que de laisser son amour triompher d'un prétendu affront infligé à sa fierté. Aux Pays-Bas, le secteur de la distribution ne se montra guère intéressé par un film réalisé par un Néerlandais où l'on parlait le portugais et décida donc que c'était un navet...

Très prometteur aussi fut le film *Kind van de zon* (Enfant du soleil) de René van Nie, qui se veut l'évocation tragique d'une jeune fille confrontée à une situation psychique particulièrement difficile, un peu dans le sens du film anglais *Family Life*, mais réalisé de manière très personnelle. Une jeune fille se sent opprimée dans le milieu étroit de ses parents et essaie de s'échapper vers une plus grande liberté individuelle. Elle s'y perd désespérément. Le film est en grande partie porté par la collaboration créatrice du metteur en scène et de l'actrice qui tient le rôle principal, ce qui lui confère une forte unité dramatique. Cette unité fait totalement défaut dans le film *Een stille liefde* (Un amour tranquille) que Van Nie réalisa ensuite, qui raconte les problèmes d'un homme divorcé auquel la justice interdit de voir encore son fils de douze ans. Le film veut montrer que la nature est plus forte que le formalisme juridique. Ce n'est certes pas une mauvaise formule

pour un film, mais Van Nie ne semble pas suffisamment dominer le travail individuel - si l'on peut dire - imposé par des raisons d'ordre commercial.

Nous ne pouvons clore ce rapide aperçu du cinéma néerlandais sans nous attarder sur le film *Max Havelaar* de Fons Rademakers, qui fut bel et bien un succès commercial, alors qu'il s'agit pour une grande part d'un travail individuel. En d'autres termes, ce n'est pas une œuvre mise sur pied et dirigée par l'industrie de l'argent. Rademakers a réalisé et produit le film personnellement, de façon indépendante. *Max Havelaar* est un classique de la littérature néerlandaise, biographie romancée de l'auteur Multatuli, pseudonyme d'Eduard Douwes Dekker. Dans son film, Rademakers a réussi à évoquer l'esprit de corruption qui régnait dans la colonie des Indes néerlandaises. Il a fait un excellent usage des talents d'acteur innés de la population autochtone, de sorte que son film en acquiert une authenticité très marquée.

Vu son indépendance, Rademakers n'a pas dû pencher vers la gauche ni vers la droite au sens politique des termes. La corruption de dignitaires autochtones est différente selon que l'on considère un fonctionnaire pris en particulier ou le régime impersonnel. Que l'autochtone finisse par se trouver écrasé entre ces deux «meules», cela est certes déplorable, mais inévitable pour le régime.

Il plaide en faveur du talent cinématographique de Rademakers qu'il ait réussi à faire passer cela dans des drames et des tragédies personnelles, ne serait-ce qu'à l'échelle modeste des petites collectivités villageoises. Mais... cette alouette cinématographique solitaire ne fait sûrement pas encore le printemps du cinéma néerlandais.

*Traduit du néerlandais par Willy Devos.*