

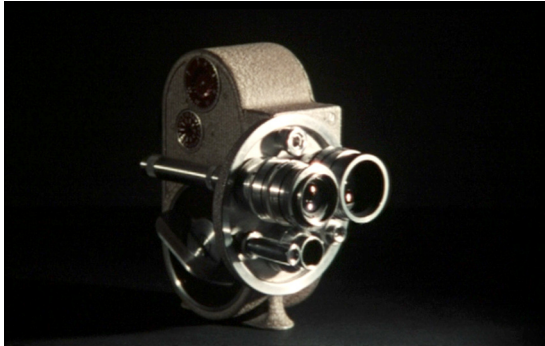


JOHAN VAN DER KEUKEN

DOCUMENTER UNE PRÉSENCE AU MONDE

Sous la direction de
Antony Fiant, Gilles Mouëllic, Caroline Zéau

Yellow Now
Côté cinéma



Vacances prolongées.

SOMMAIRE

Gilles Mouëllic. Introduction. Le réel, matière vivante

François Albera. Les aventures d'*Aventures d'un regard*

Pierre Eugène. Coups du cadre et balance des corps. L'éthique contrariée de Johan van der Keuken chez Serge Daney

Caroline Zéau. « Le cinéma que je fais n'est pas du cinéma direct... »

Vincent Sorrel. Le bruit blanc de la caméra. Une réalité vibrante et colorée

Bertrand Bacqué. Le montage, du texte à l'image. Allers et retours

Alain Bergala. Le réel selon van der Keuken

Carine Bernasconi. Le colonialisme dans les films de van der Keuken. La place de l'individu dans le système de domination

Frédéric Sabouraud. Un cinéaste en tension

Benoît Turquety. Réel dehors / Réel dedans

Romain Lefebvre. Du monde extérieur au monde de l'image : le journal filmé

Gilles Mouëllic. Penser van der Keuken avec Tim Ingold

Thierry Roche. Un ethnographe du monde sensible

Antony Fiant. L'artiste et le monde. Mise en place d'une poétique de la porosité

Thierry Nouel. Proposition pour un abécédaire Johan van der Keuken

Harry Bos. Postface. Un cinéaste-passeur entre la vie et la mort

Filmographie

Bibliographie



Étude.
Photo Johan Heijmel,
1948.

Gilles Mouëllic

INTRODUCTION

Le réel, matière vivante

Dans le coin vide d'une pièce, un jeune garçon prend la pose, assis sur un tabouret, la main gauche posée en haut du manche d'un violoncelle, la main droite tenant l'archet. Tout contribue à l'immobilité de cette photographie : l'inexpressivité du visage, la raideur des gestes, l'apprêt de la tenue, la géométrie des lignes. Cette absence de mouvement nie l'essence même de la musique : aucun son ne semble pouvoir émaner de cette image silencieuse prise le 23 mai 1948 par Johan Heijmel, grand-père de Johan van der Keuken alors âgé de 10 ans. En mars 1994, le cinéaste consacrera deux courts textes à cette photographie sous le titre « L'amertume du dernier morceau de jeunesse¹ ». Dans le premier, il écrit : « [...] voici un otage de la culture, aspirant ardemment au foot et à tout ce qui est swing : les Ramblers, les Skymasters et, un peu plus tard, le cri claironnant d'Armstrong, qui me prit par surprise, comme c'est souvent le cas de l'expression authentique indomptée.

Puis vint Parker, le Bird. Sans effort, je m'envolai dans le sillage de ses figures musicales, pures configurations qui restaient en suspens sous la voûte de mon crâne, immobiles de célérité, matière musicale en suspension. Sur les ailes de Bird, je m'engouffrai dans ma propre tête et là, il y avait de l'espace ». À ces lignes rédigées un mardi soir répondent quelques phrases écrites le lendemain matin : « J'observe à nouveau l'image de quand j'avais dix ans et je me dis : même l'espace de Parker n'a pas réussi à changer ma perception. Le garçon au violoncelle reste un symbole indivisible, que je tolère et préserve dans ma vie : Mon Oppression. Enfin, réveille-toi donc et vois avec quelles forces les pieds, les genoux, les bras et les mains mettent l'instrument sous tension et, lui arrachant un son ultime, imperceptible mais perçant, le font implorer. »

Van der Keuken fait partie de ces nombreux artistes, toutes disciplines confondues, passés par le jazz pour libérer des forces créatrices : la voix d'Armstrong, l'inventivité de Parker, les colères de Mingus, les explorations sonores de Coltrane. Se revendiquer *improvisateur* plutôt que *documentariste* lui permet de se situer

aux côtés de ces formidables musiciens, mais aussi et surtout de refuser de se laisser définir par les autres en affirmant une pratique du cinéma impossible à fixer dans de confortables catégories. Sans doute est-ce là une des raisons de l'importance de l'écriture dans son travail, et de l'existence de ce livre intitulé *Aventures d'un regard* auquel est consacré le premier texte de cet ouvrage, livre qui sera abondamment cité tout au long des contributions qui vont se succéder ici. En définissant comme « un film de van der Keuken » l'ensemble de photographies, de textes, de photogrammes, de cartes postales, de dessins, voire de partitions graphiques, qui constitue *Aventures d'un regard*, François Albera dévoile ce que sera le mouvement du présent livre : une circulation libre dans une œuvre protéiforme, impossible à circonscrire, nourrie d'histoire des arts, d'engagements politiques, d'incessants voyages, de multiples déplacements et remises en question.

L'enfermement perceptible du jeune homme au violoncelle, van der Keuken le vivra à nouveau à son arrivée à Paris en 1956, quand il tentera de suivre les enseignements de l'Idhec, faute de pouvoir rejoindre une école de photographie digne de ce nom. La découverte des moments de vie captés par Robert Frank pour son album *Les Américains*, puis, sur les écrans parisiens, de la liberté de *Moi, un Noir* et d'*À bout de souffle* sont pour lui la preuve que l'œil peut créer des images aussi audacieuses que les sons du jazz, et faire implorer à son tour l'académisme de l'Idhec. Sa chance est alors d'avoir vingt ans au moment où le cinéma vit un des « moments techniques » qui ponctuent son histoire et contribuent au renouvellement des formes. Au tournant des années 1950, des cinéastes soucieux de donner à voir et à entendre le monde tel qu'il va contribuent à l'invention de nouveaux appareils de prise de vues et de prise de son dans le but de parvenir, quelles que soient les conditions de tournage, à une synchronisation parfaite entre l'ouïe et le regard. Brault, Perrault, Carrière, Leacock, Pennebaker, Maysles, Rouch, Morin, Ruspoli participent à l'avènement de ce que l'on appellera bientôt *cinéma vérité*, puis *cinéma direct*. En 1966, van der Keuken met à son tour en scène l'expérimentation du son direct synchrone dans une remarquable séquence de *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2*, quand le jeune Herman, micro à la main et magnétophone en bandoulière, commente en direct ses sensations dans la grande roue de la foire de Haarlem, face au cinéaste caméra à l'épaule, embarqué dans la même nacelle. Toute la puissance figurative de ce nouveau cinéma déborde de ces quelques minutes de complicité joyeuse entre filmeur et filmé, le visage hilare d'Herman faisant alors écho à celui du jeune homme crispé sur son violoncelle. Sur ce manège de fête foraine, van der Keuken s'envolait enfin dans le sillage des figures musicales de Bird.

Les techniques du direct, mises en œuvre ici grâce à un bricolage entre un des premiers modèles de magnétophone Uher 4 000 et une caméra Bolex, rendent ainsi possible une nouvelle relation entre le cinéma et le monde, entre ceux qui filment et ceux qui sont filmés. Van der Keuken n'hésitera pas à se figurer en infatigable homme qui marche, caméra portée à la manière d'un instrument de

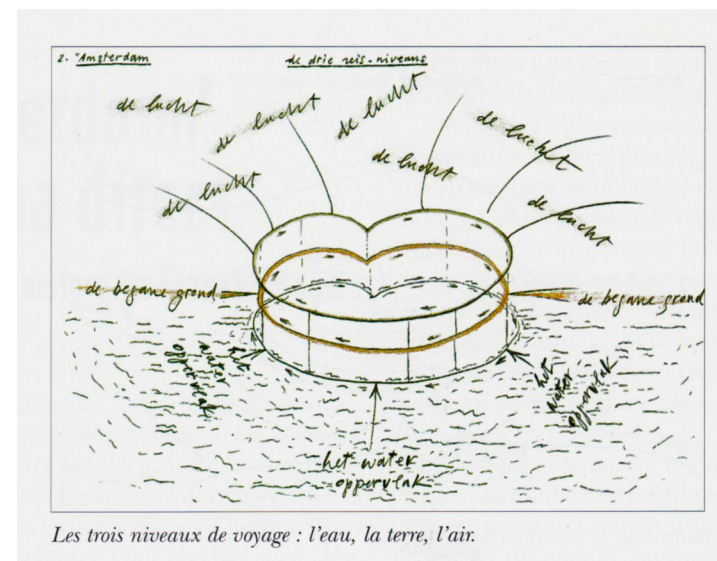
musique ; ainsi, dans les premiers plans de *Cuivres débridés* (1993), un homme descend de la montagne avec un fardeau identifié d'abord, en accord avec le titre du film, comme un instrument de musique avant de se révéler être une machine à coudre. Parvenu au village dans la vallée, le cinéaste affirme sa présence aux côtés du voyageur et, symboliquement, franchit avec lui la porte de la modeste maison. Les relations qui naissent de ces déplacements *in situ* et de l'apparente modestie des moyens engagés, van der Keuken ne cessera tout au long de sa vie de les interroger à partir d'un même dispositif mobile : un preneur de son et un cinéaste preneur d'images. S'il a souvent évoqué la nécessaire proximité entre lui et la personne filmée, celle-ci étant alors susceptible de mettre fin au tournage en posant simplement la main sur l'objectif, ce n'est pas pour revendiquer une quelconque transparence dans la relation mais, au contraire, pour signaler la densité de cet autre regardé, sa profondeur, sa complexité, ce qu'Édouard Glissant appelle son « opacité² » : « Plus l'autre résiste dans son épaisseur ou sa fluidité (sans s'y limiter), plus sa réalité devient expressive, et plus la relation féconde », écrit-il dans *L'Intention poétique*³.

Le « direct » selon van der Keuken n'est pas une fin mais un moyen : pour parvenir à atteindre la densité de cette relation, à en révéler la complexité et la fécondité, la maîtrise formelle sera le complément nécessaire à l'immédiateté des images et des sons enregistrés. C'est sans doute à cette part de lui-même qu'il fait allusion avec un peu d'ironie quand il écrit, toujours à propos de la photographie de ses 10 ans : « [...] même l'espace de Parker n'a pas réussi à changer ma perception. Le garçon au violoncelle reste un symbole indivisible, que je tolère et préserve dans ma vie : Mon Oppression ». Pourtant, quand d'aucuns feront le lien entre cette « oppression » et la morale calviniste des pays du Nord⁴, à laquelle cette image peut être aisément associée, il niera avec beaucoup de véhémence cette commode filiation, se situant du côté « de l'amour et de la vie⁵ ». S'il lui est arrivé, par excès de didactisme, notamment dans les moments les plus politiques de son œuvre, d'avoir recours à ce que l'on pourrait appeler un « verrouillage formel », sa maîtrise est bien plus proche de celle des compositeurs de jazz tels Duke Ellington ou Charles Mingus que des écheveaux des orchestrateurs virtuoses de la musique « savante ». Composer du jazz, ce n'est pas imposer à la matière et aux interprètes des chemins balisés mais c'est accompagner cette matière et donner la possibilité aux musiciens de libérer des puissances inédites. L'intérêt de van der Keuken pour la forme est de même nature, et l'objectif du montage est d'entrer en relation avec ce qu'il appelle le « fonctionnement autonome de l'image filmée⁶ ». L'ambiguïté de ses prises de position à propos du cinéma direct⁷ révèle bien une tension entre un appétit pour l'événement en train de se produire et un goût pour une structure garante de la solidité de l'œuvre, qu'il résume ainsi : « D'un côté Hitchcock, de l'autre Leacock. En peinture Mondrian et Pollock, ou Mondrian et Van Gogh : l'apollinien et le dionysiaque, je veux les deux, je suis toujours entre les deux⁸. » Mais

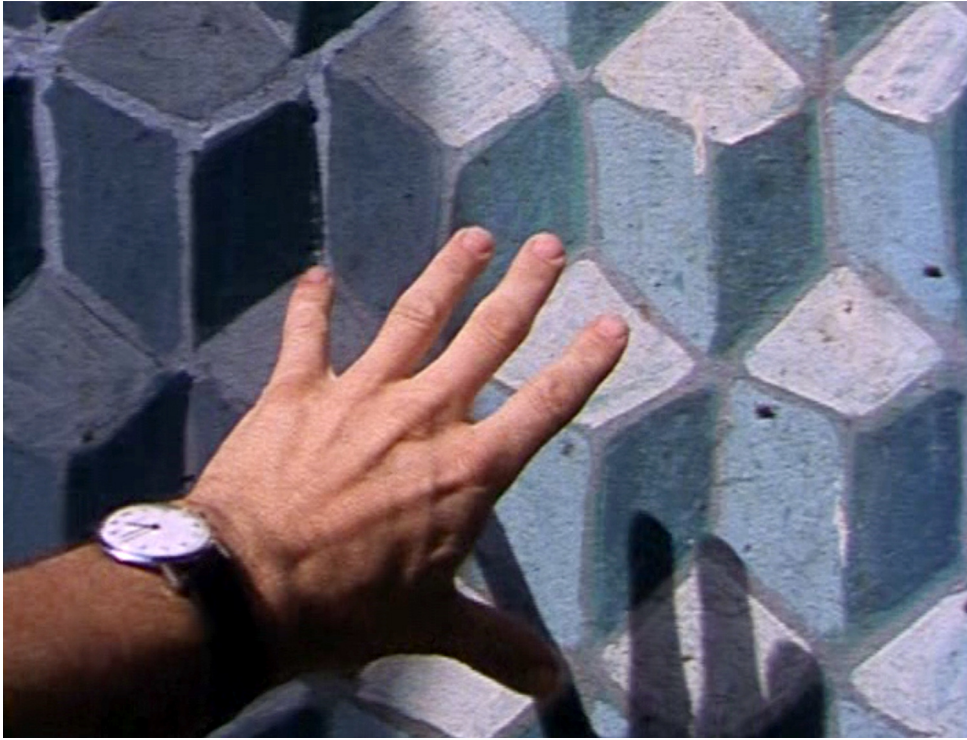
Mondrian, pris en exemple pour les règles strictes de ses compositions, était lui aussi fasciné par les harmonies et les rythmes du jazz, cette musique à la fois apollinienne et dionysiaque qui inspire tout autant mais d'une tout autre manière Pollock. Le long compagnonnage du cinéaste avec le saxophoniste, compositeur et chef d'orchestre Willem Breuker montre combien van der Keuken cherchait toujours une résistance, une dissonance, une tension irrésolue, cette part imprévisible du direct explorée avec détermination par les jazzmen à partir d'un matériau sonore sans cesse en mouvement. Le jazz est emblématique de toutes les pratiques artistiques filmées par van der Keuken dans lesquels artistes et artisans se confrontent à une matière active dans un dialogue ininterrompu avec le monde vivant. Le cinéaste se reconnaîtra alors dans la figure du forgeron, filmée depuis l'un de ses tout premiers courts métrages consacré au sculpteur Shinkichi Tajiri (*Tajiri*, 1962) jusqu'à *Cuivres débridés* plus de trente années plus tard, ce forgeron dont le métier consiste, pour parvenir à donner forme aux objets, à entrer en dialogue avec les variations de la matière⁹.

Pour le cinéaste, le dialogue doit s'établir avec la matière-monde et van der Keuken arpentera inlassablement la planète pour porter un regard généreux mais lucide sur les multiples manières d'être vivant afin d'en sonder les mystères. Il sait pourtant que, malgré ces milliers de kilomètres parcourus, il ne quittera jamais sa fenêtre, figure géométrique devenue très tôt une des plus récurrentes et des plus complexes de son cinéma¹⁰. Partout où il se trouvera, à quelques rues de sa maison d'Amsterdam ou dans les zones les plus reculées de pays lointains, il interrogera sa place de cinéaste et ce qu'il appellera plus tard les « aventures » de son regard. Faire du cinéma consiste alors à mettre à l'épreuve une présence au monde, présence intranquille et sensible, tout autant curieuse et étonnée devant les énigmes de l'inconnu que devant l'inintelligibilité des choses les plus proches¹¹. Cinq années avant sa mort, van der Keuken réalise *Amsterdam Global Village*, véritable film-somme dans lequel proche et lointain sont réunis dans le même mouvement. Dans *Aventures d'un regard*¹², trois petits dessins figurent la diversité des mouvements internes du film à venir en combinant forces centripètes et forces centrifuges, itinéraires à l'intérieur de la ville où tout semble relié par les canaux et trajectoires vers des destinations lointaines dont le point de départ est la ville-monde. Sur ces petits dessins, une ligne courbe surlignée en rouge destinée à représenter l'anneau formé par les canaux prend étrangement la forme d'un cœur. Peut-être est-ce là la trace de quelque chose que ce regard inquiet a tenté de dissimuler avec persévérance, quelque chose qui nous aide pourtant à comprendre pourquoi van der Keuken n'a cessé de repartir à la découverte du monde, et pourquoi ce cinéma nous aide à penser ce monde autant qu'il nous émeut : sa capacité d'émerveillement, une certaine tendresse pour la matière vivante du réel, et, osons cette qualité que personne n'aura sans doute l'audace, tout au long de ce livre, de lui attribuer : une *naïveté*.

1. Repris dans Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 96-97.
2. Voir à ce sujet Ines Moatamri, « "Poétique de la Relation" : Amina Saïd et Édouard Glissant », *TRANS-* [En ligne], 3, 2007, mis en ligne le 4 février 2007, consulté le 29 janvier 2019.
URL : <http://journals.openedition.org/trans/180>; DOI: 10.4000/trans.180.
3. Édouard Glissant, *L'Intention poétique*, Paris, Seuil, 1969, coll. « Pierres vives », p. 23.
4. Voir notamment *Microfilms*, émission hebdomadaire de France Culture, du 25 février 1990, dans laquelle Serge Daney reçoit van der Keuken, analysée dans le texte de Pierre Eugène, *infra*.
5. *Id.*
6. *Aventures d'un regard*, *op. cit.*, p. 12.
7. Voir *infra* les contributions de Caroline Zéau et de Frédéric Sabouraud.
8. *Aventures d'un regard*, *op. cit.*, p. 104.
9. Antony Fiant et Gilles Mouëllic consacrent leurs études à cette relation entre van der Keuken et les artistes ou artisans.
10. Cette figure est interrogée par Benoît Turquet.
11. Thierry Roche fait de van der Keuken un « ethnographe du monde sensible » et Romain Lefebvre met au jour la place singulière du journal intime dans son œuvre.
12. *Op. cit.*, p. 183-185.



Les trois niveaux de voyage : l'eau, la terre, l'air.



Vers le Sud.