

JOHAN VAN DER KEUKEN

LA RADIATION CRUELLE DE CE QUI EST

PAR SERGE DANÉY



Il n'y a pas, à proprement parler, de plans dans les films de Johan Van der Keuken, mais des *fragments*. Non pas les parties d'un tout à venir et surtout pas les pièces d'un puzzle à reconstituer. Mais des fragments *de cinéma*, c'est-à-dire portant en eux, avec eux, sur eux (c'est toute la question) trace d'un prélèvement hors du réel, opération imaginaire dont ils seraient le reste énigmatique. Il y a quelque chose de chirurgical dans ces fragments, qui ne vient pas uniquement, dans le cas de Van der Keuken, de son passé de photographe (mais son premier album s'intitule *Paris mortel*) mais aussi de sa position, de sa *posture* plutôt, de caméraman, d'homme-caméra ou de caméra-faite-homme : l'œil rivé à l'ocille d'une caméra trop lourde, l'œil qui voit et dans le même temps choisit, c'est-à-dire découpe, tranche net, à la manière d'un rayon laser. Il y a une attention extrême, tyrannique, pour tout ce qui cadre, et le sentiment vécu sans doute jusqu'à la nausée d'un *trop de cadre*, partout, toujours, qui fait qu'il ne reste plus qu'à surcadrer, recadrer, décadrer. Et ce qui constitue le fragment, bien sûr, c'est d'abord cela : le cadre qui l'isole du reste, qui renvoie le reste aux limbes du hors-champ. Ensuite, c'est que le fragment fixe notre regard, se l'approprie et à son tour, nous regarde. Coupé de tout, le fragment de cinéma nous fait de l'œil.

Quand on dit que le fragment nous fait perdre le tout, ce tout constitué par « tout ce qui reste », il s'agit indifféremment du reste du monde, du reste des images du monde, du reste indéfini de tout ce qui aurait pu aussi bien venir *à la même place*. Aussi le fragment est-il ce que le documentariste professionnel doit éviter à tout prix, lui qui a pour mission de nous faire oublier jusqu'à l'idée d'*arbitraire* dans le choix des images. Le paradoxe de Johan Van der Keuken qui, s'il vient à être connu, sera inmanquablement classé comme « documentariste », c'est d'avoir fait des films contre lui-même, comme on nage à contre-courant, contre cette part de lui-même qui se contente de la beauté facile des images. De son cinéma, Van der Keuken a fait une étrange machine à dé-méduser, à dé-sidérer, une machine de guerre contre l'énigme du mouvement arrêté, contre la photographie. Pas en « dénonçant » la séduction trompeuse des images, mais plutôt par excès (au point que la somptuosité plastique de son dernier film, *La Jungle plate*, a quelque chose de décourageant, voire d'écœurant). Et il n'a pu monter cette machine qu'en faisant tout pour nous rendre témoins et complices de cette opération imaginaire (le prélèvement, la greffe) qui mue l'image en fragment.

Le fragment est affecté de deux devenirs possibles. Un devenir-fétiche et un devenir-dialectique. Ou bien il se suffit à lui-même, fait oublier le reste, méduse et sidère. Ou bien il ne vaut que comme moment d'un processus, maillon d'une chaîne, articulation à ce qui n'est pas lui mais qui, avec lui, travaille (à quoi? Au sens, toujours à venir, au dernier mot, jamais prononcé). Mais l'opposition n'est tranchée qu'en apparence. Ou plutôt : elle ne se rencontre, avec son maximum d'acuité, que chez les cinéastes qui sont les mystiques de l'inscription vraie et parmi lesquels, outre J.-M. S. et J.-L.G. (1) il faut compter JvdK. C'est chez eux que l'oscillation entre les deux devenirs du fragment est vécue avec le maximum de violence - et de sérieux. Tantôt la pétrification du temps dans une image, fétiche qui ouvre à la jouissance (perverse), tantôt les étapes, les phases, l'entre-deux, la dialectique qui couvre le désir. C'est chez eux (et chez Eisenstein, bien sûr) qu'on voit le mieux *à quel point, au cinéma, la volonté de dialectique a toujours eu partie liée à l'exorcisme du fétiche*.

1. Jean-Marie Straub et Jean-Luc Godard. Sur l'inscription vraie, voir le texte de Bonitzer (*Cahiers* 264) et celui de Narboni (*Cahiers* 275).



Quatre murs

Car n'appelle-t-on pas dialectique cette ruse qui consiste pour le cinéaste à ne cesser de revenir sur ses pas, vers ses propres productions, ses images, pour feindre de les trouver changées, devenues « autres » (altérées par le regard du spectateur - ce rival), et se donner le droit d'y revenir, « sous couvert de dialectique ». Refus de les abandonner, refus de les manipuler, honte faite au spectateur de les avoir mal vues, devoir d'en faire quelque chose, c'est une seule opération, mais en plusieurs temps, comparable au geste du peintre qui « prend du recul » par rapport à sa toile, pour la voir autre (détachée de lui, comme faite par un autre), avant que l'ordre silencieux d'y revenir ne lui soit intimé (et, entre deux touches, le mot d'ordre justement c'est : *n'y touchez pas !*). Ainsi peut-on faire de ses productions les objets de sa pensée, ainsi se conjuguent dans ce détour qui est un aller et retour (2) les deux devenirs du fragment. Je pense à Godard « mis dans l'obligation » d'avoir à revenir sur certains moments de son film (*Victoire* devenu *Ici et ailleurs*), comme on revient sur les lieux d'un crime, ou à Straub-Huillet filmant un livre qu'ils ont lu et filmant l'auteur de ce livre lisant aujourd'hui ce qu'il a écrit hier. Ou encore à Van der Keuken refaisant *L'Enfant aveugle*.

Il est une expression qui résume assez bien le cinéma de Van der Keuken, forme et contenu, c'est celle d'*échange inégal*. Cela désigne aussi bien une réalité politique qui est le dernier mot des rapports entre pays riches et pays pauvres (réalité que Van der Keuken a mise au centre de plusieurs de ses films, dont le triptyque Nord/Sud) que le statut de tout fragment cinématographique. Tout fragment est *gagné* (à la fois victoire, extorsion et prélèvement) *sur quelque chose*, cruellement, arbitrairement. L'échange inégal constitue le fragment mais en retour, le fragment fait oublier l'échange inégal et tend à jouer comme fétiche. L'échange inégal se repère aussi bien dans la situation du filmage (extorsion de « surimage ») que dans le choix des lieux ou des cadrages. C'est à travers cette dimension omniprésente d'échange inégal que se fait la moralisation du rapport film/spectateur (la possibilité qu'un film soit abject). Il faudrait aller jusqu'à dire que tout fragment (tout ce qui résulte d'une décision, d'un choix, d'un coup de dés) est *injuste*.

Et cet échange inégal, s'il ne peut être aboli (il est incontournable), doit être au moins rendu présent, doit marquer les images et responsabiliser les spectateurs. « *Chaque plan, écrit justement Fargier (Cahiers, 289), avant même d'être incorporé dans une séquence, se voit déjà stratifié au tournage par la collision marquée du réel et d'un regard* ». Depuis une quinzaine d'années, les films de Van der Keuken (c'est là leur dimension politique) ne cessent de proclamer : *tout échange est inégal*.

Echange inégal (1) : filmeur / filmés. Que dans l'acte même du filmage se manifeste l'impossible réciprocité entre filmeur et filmé, c'est ce que Van der Keuken illustre, de la façon la plus radicale, en faisant de *l'infirmité* un de ses thèmes de prédilection. Face aux aveugles (sur *Herman Slobbe*, voir le texte de Fargier), aux sourds (dans *The New Ice-Age*, des ouvrières hol-

2. Il ne peut s'agir que d'un va-et-vient. S'abîmer dans le fétiche est, à la limite, impossible (ce serait se faire draguer par ses propres images, comme Wenders). Retarder le sens à l'infini au nom de la dialectique, c'est, comme on dit vulgairement, reculer pour mieux sauter. Ainsi, dans *Fortini/Canis*, le jeu rétroactif des blocs signifiants, l'interrelation de tous les fragments, la différence du dernier mot n'empêchent pas le film de se clore sur une des phrases *fétiches* du marxisme (celle où il est question de l'analyse concrète d'une situation concrète).

landaises sont rendues sourdes par le travail d'usine, à ceux qui ne disposent pas d'espace vital (dans *Four Walls*, petit film sur la crise du logement, l'impossibilité de se tenir debout – voir *Cahiers* 289, page 20 : « Espaces contraignants »), face à toutes ces limitations de la perception, il ne saurait y avoir pour le cinéaste de « bonne place ». L'échange inégal crève, si j'ose dire, les yeux.

C'est ici que Van der Keuken s'engage, risque quelque chose. Il ne se détourne pas de ces situations-limites (que, visiblement, il affectionne), pas plus qu'il ne les enrobe dans l'abjection d'un discours de l'assistance dûe aux plus « défavorisés ». Il pousse au plus loin la recherche de la « mauvaise place ». Et si la bonne place, au cinéma, est celle où on oublie son corps, la mauvaise place, celle du moraliste, est celle où le corps se rappelle à nous. Pour mieux faire surgir le caractère incontournable de l'échange inégal, il faut d'abord faire surgir les deux pôles de l'échange, *c'est-à-dire qu'il faut faire surgir le corps du cinéaste*. Je renvoie ici aux propos de Van der Keuken et à ce qu'ils témoignent de lucidité quant à ce qu'il fait « *La caméra est lourde... C'est un poids qui compte et qui fait que les mouvements d'appareil ne peuvent pas avoir lieu gratuitement, chaque mouvement compte, pèse...* ») Nous, spectateurs, le sommes deux fois. Nous ne pouvons avoir un rapport juste à ceux qui sont filmés (tous infirmes, d'une certaine manière, parce que filmés) qu'à partir du moment où nous avons aussi rapport à la peine, au travail, à la gêne (physique et morale) du cinéaste.

La morale d'un cinéaste, c'est toujours la recherche d'une *triangulation* : filmeur / filmé / spectateur. Elle est toujours, en tant qu'elle implique une posture du cinéaste (ou une exhibition, une pose) indissociable d'une dimension de *scandale*. L'identification de Van der Keuken à Herman Slobbe est scandaleuse (l'échange est par trop inégal) parce qu'il est scandaleux que les difficultés du travail du cinéaste fassent écho aux difficultés existentielles d'un jeune aveugle. De même qu'il est scandaleux que Godard essaie de faire comprendre à un jeune soudeur que les gestes de son métier sont aussi les gestes de l'écriture, l'écriture étant le métier de Godard (*Six fois deux* : Y'a personne). *Mais ces scandales sont précieux*. Car c'est à cette condition (le surgissement du corps du cinéaste) que *L'Enfant aveugle* renvoie au néant tout ce qu'il aurait pu être (du docu humanitaire au voyeurisme honteux) et finit par nous donner accès au personnage d'Herman Slobbe, en tant qu'il existe aussi en dehors du film, avec ses projets, sa dureté, et surtout – c'est là le plus grand scandale – son rapport à la jouissance. Le film finit sur un étrange « chacun pour soi » qui n'a de sens que parce que, pendant vingt minutes de film, chacun a été (tout pour) l'autre au regard du spectateur.

Échange inégal (2) : ici / ailleurs. Pourquoi y aurait-il des fragments cinématographiques, s'il existe des gens pour qui il n'y a rien à voir ou à entendre? Cette question, nous venons de le voir, permettait de mettre en évidence, presque par l'absurde, l'échange inégal entre filmeurs et filmés, et du coup, l'arbitraire de tout fragment. Il existe d'autres questions, présentes également dans les films de Van der Keuken, plus liées à ses choix idéologiques et politiques, à son anti-impérialisme rigoureux. Pourquoi filmer ici, dans ce pays, si la clé de ce qu'on filme se trouve ailleurs, dans un autre pays, situé aux antipodes? Dans les trois films qu'il a consacrés aux rapports entre pays riches et pays pauvres (le tryptique nord/sud), Van der Keuken ne ménage pas plus de « bonne place » que lorsqu'il prend l'infirmité pour sujet. D'autant qu'il sait que l'échange entre pays riches et pays pauvres est *de plus en plus* inégal. C'est une même réalité – l'impérialisme – qui, à la fois, rend les peuples dépendants les uns des autres, les enchaîne (pillage, partage inégal des miettes du pillage) et les exotise de plus en plus (folklorisation). C'est aussi l'impérialisme qui permet au cinéaste d'entrelacer divers fragments : une usine d'ice-creams aux Pays-Bas, un bidonville tenu par la gauche au Pérou, un supermarché aux États-Unis, des pêcheurs aux Baléares, etc.

Ce jeu de l'ici et de l'ailleurs subsiste quand bien même la sensibilité (et la rhétorique) tiers-mondiste des années 70 cède le pas à un certain désenchantement. Au moment de la guerre entre le Vietnam et le Cambodge ou de l'intervention marocaine au Shaba, c'est d'abord en Europe (*Le Printemps*), puis chez lui, aux Pays-Bas (*La Jungle plate*) que Van der Keuken poursuit la dialectique de l'ici et de l'ailleurs. Dans ce rétrécissement de l'horizon politique, ce passage du macro au micro, c'est toujours la même recherche des *enchaînements* qui anime le cinéaste, qui nourrit son va-et-vient entre le fétiche (maillon faisant oublier la chaîne) et la dialectique (chaîne ne voulant rien savoir de ses maillons).

Ce qui se confirme alors, c'est une sensibilité *écologique*, déjà présente dans le triptyque et qui est sans doute – pour Van der Keuken comme pour tous les moralistes de l'inscription vraie – la seule façon de sauver la politique. Cela veut dire : suivre d'autres chaînes que les seules chaînes de l'exploitation économique, suivre le fil qui relie les animalcules de la Waddensee aux travailleurs de la mer et ceux-ci aux centrales nucléaires. Il y a, dans cette dialectique de la nature, une politisation de l'idée d'*environnement* qui permet en retour de faire passer la ligne entre l'ici et l'ailleurs, non plus entre des continents, mais aussi bien entre des choses infiniment rapprochées, dans un même lieu, à la limite dans un même plan.



The White Castle

Echange inégal (3) : ceci / cela. C'est la troisième opération, consiste à marquer l'arbitraire du fragment dans l'acte même du filmage (il est alors essentiel que Van DER Keulen soit son propre caméraman). Elle consiste à déplacer l'attention vers les bords du cadre et vers le hors-cadre immédiat. « *Quand je tourne, parfois, j'essaie d'aller voir juste un peu vers la gauche ou vers la droite, et puis s'il y a quelque chose de très insignifiant ou de trop signifiant qui s'introduit, alors je reviens* ». Dans cette pratique étrange du décadrage, c'est comme si le fragment se dédoublait sous nos yeux, se décrochait de lui-même, produisait le temps d'une hésitation, en une sorte d'oscillation, l'arbitraire cruel de la découpe par l'entrevision de cela même qu'elle exclut (l'au delà du bord, le *hors-bord*). Exercice d'un droit de regard, certes, mais d'un type très particulier. Car ce qu'est produit dans ce mouvement d'aller et retour, ce n'est pas la dramatisation du hors-champ comme réserve supposée de ce qui menace ou sidère le champ, mais ce que Bonitzer appelle (dans son texte sur le décadrage, *Cahiers* 284) un « *suspense non-narratif* ». Sa fonction serait plutôt d'insinuer un doute, un soupçon quant à la légitimité du cadre (filmer ceci... mais ceci, à côté, tout aussi bien...) Le fragment se dramatise, se décolle de lui-même, pour signifier qu'il est un coup de dés (arbitraire, hasard) mais aussi un coup de force.

La lutte de Van der Keuken pour dialectiser le fragment (nous avons vu successivement une dialectique intersubjective, une dialectique de l'histoire, une dialectique du bord et du hors-bord) achoppe pourtant en dernière analyse à l'irréductibilité du fragment. Du fragment de cinéma, ce fétiche. Parlant, à propos de Nietzsche, de la parole de fragment, Blanchot écrit : « *parole unique, solitaire, fragmentée, mais à titre de fragment déjà complète, entière en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée* ». Ce n'est pas par hasard que Blanchot signale l'éclat du fragment, pour ajouter aussitôt qu'il ne renvoie à nulle chose éclatée. Ni à nulle chose éclairée. Car l'éclat nous mène à la lumière. Parlant, de son côté, du fétiche, Rosolato (in *La relation d'inconnu*, p. 25) signale : « *Les objets les plus ternes, les plus sales, ont toujours cette faculté, démontrée d'une manière d'autant plus flagrante qu'elle s'impose, a contrario, d'un brillant qui n'existe et ne sourd que du seul attrait qui leur est conféré par leur rôle de fétiche* ». Et de fait, la lumière, la dissémination des sources et des points lumineux, procède chez Van der Keuken d'une sorte d'éclairage intime. La liste serait longue de toute une série de points, de ronds, de cercles lumineux. Joyaux ou immondices brillants. Cela va du miroitement d'une porte tournante (*Four Walls*) à un morceau de viande sanglante. Des yeux encastés dans un mur ou des cailloux qui regardent (*Un film pour Lucebert*). Des orbites vides des enfants aveugles (première version) redoublées d'une ouverture à l'iris, aux innombrables postes de télévision, éteints ou allumés. Cette lumière, cette matérialisation du point de regard, n'est pas le résultat d'un éclairage, mais bien d'une greffe. Il s'agit d'une greffe de lumière dans le fragment. Un plan rapide de *The Spirit Of The Time* montre un journal où l'on annonce la greffe réussie d'une cornée de babouin en Afrique du Sud. La coupure de journal a elle-même la forme d'un œil. C'est cette lumière greffée, qui dessine la place vide de l'œil, parfois littéralement, qui fait du fragment aussi un fétiche, c'est-à-dire un objet impossible dans lequel nous pouvons nous mirer.

S.D.