Drôle de vie, numéro 4, février 1990

Voir regarder figurer

POLITIQUE CULTURELLE

Un chat un chat

IL S'AGIT DONC de savoir si la Ville de Genève décidera ou non de prévenir la destruction de ce qui incontestablement sa plus belle salle de cinéma.

Au delà des polémiques juridiques, et au delà également des considérations d'ordre architectural – on ne va pas ressasser ad aeternum les qualités évidentes du Manhattan – la question qui se pose véritablement est celle du rapport qu'une ville comme Genève compte entretenir avec le cinéma. Et là, c'est en somme de deux choses l'une.

Soit Genève décide de prendre une position cohérente par rapport à sa politique d'aide au cinéma, à savoir le financement de projets de scénarios et de films, le financement de l'association Fonction:Cinéma, etc., aide qui, pour être minuscule, n'en demeure pas moins nécessaire et utile, et semble tout du moins traduire un vague intérêt de la classe politique pour la chose cinématographique; soit au contraire Genève décide que le truc des vingt-quatre images par seconde n'est décidément pas son truc et y renonce donc une fois pour toutes.

Dans le premier cas, on ne peut pas imaginer que la destruction du Manhattan puisse être cautionnée. Personne ne parle sérieusement de transformer le Victoria Hall en supermarché et on ne va pas édifier une succursale de l'Union de banques suisses à la place du Musée Rath. Pourquoi? Parce qu'on respecte un tant soit peu la musique (classique) et l'art (figuratif) à Genève. Logique.

Si, dans le cas contraire, les personnalités politiques de la Ville ne tiennent pas au cinéma, le méprisent, le prennent pour un gouffre à argent sans charme et sans intérêt, si par exemple nos autorités estiment que le cinéma est une espèce d'abrutissement de masse, destiné à des adolescents abêtis par l'électronique et la musique binaire – ce qui est parfaitement défendable – il faudrait simplement qu'elles le disent et que l'on sache bien à quoi s'en tenir. Je le répète, si en leur for intérieur nos autorités pensent que le cinéma est inutile, ou bien vulgaire, ou bien nuisible, si elles pensent que ceux que l'on ose encore à peine appeler les auteurs sont des raseurs, fauteurs d'un insondable ennui, si elles estiment qu'il n'y a pas un soupçon d'art ou de beauté dans ces kilomètres de celluloïd encombrants et prétentieux, qu'elles le fassent savoir et qu'elles aillent vite casser le plus beau cinéma de la ville, sans l'ombre d'un remords. La destruction du Manhattan serait alors la conséquence logique d'une politique claire. Un peu philistine, certes, mais claire.

Mais qu'on ne s'y trompe pas. Dans la décision qui concerne le Manhattan, c'est l'attitude de la Ville envers le cinéma qui est en cause. Ou bien c'est le mépris (on casse), ou bien c'est le respect (on préserve – du moins ce qui a le mérite d'être bon). Il faut appeler un chat un chat.

En toute modestie, je me permets de leur demander, de mon côté, de pencher pour le respect. On ne sait jamais. Le cinéma a peut-être encore son mot à dire. Tout n'est peut-être pas encore tout-à-fait cuit. Et le Manhattan est devenu aujourd'hui, incontestablement, l'enjeu de cette petite espérance.

Jacob Berger
réalisateur

Le cinéma de Johan van der Keuken

Photographe, cinéaste, écrivain...

IL PEUT SEMBLER paradoxal d'introduire l'œuvre d'un cinéaste à partir de photographies et de textes, de ses photographies et de ses textes. Or la photographie que Johan van der Keuken pratique très tôt et à laquelle il lui arrive de recourir à la place ou contre le cinéma (quand, «mauvais élève» de l'IDHEC dont l'enseignement normatif le dégoûte, il se met à photographier *Paris mortel)* ou qui lui permet d'y revenir (son premier album finance son premier film, *Paris à l'aube),* la photographie ne fait pas qu'accompagner son travail de cinéaste, elle participe de sa démarche.

Il en va de même pour l'écriture. Quand il prépare un projet, van der Keuken écrit des textes qui tiennent lieu de scénario, après le montage, il aime bien revenir par ce moyen réflexif sur le film achevé. Entre les films ou parallèlement, il est essayiste, chroniqueur dans la revue hollandaise Skrien. Il y parle de ce qu'il fait, vit et voit, mais aussi des photos ou des films des autres.

Dans quelques-uns de ces textes, l'approche d'une photo par le texte – qui déplie les potentialités temporelles de l'image fixe, imagine l'effet de tel geste, l'issue de tel mouvement – débouche naturellement sur le cinéma, un cinéma «par écrit».

Dans les films aussi bien, on peut repérer un point de vue de photographe – l'attention du regard à l'objet, l'encoignure, un visage, un rapport de proximité et de distance, de lumière et d'ombre – que le montage filmique développe, déplace. Le «grand» problème de l'esthétisme photographique – que dès les années 20 on accusait d'enjoliver les choses («Die Welt ist schön») ou de projeter n'importe quel rebut dans un firmament d'objet désirable (la publicité a conduit ce travers à son comble) – qu'il s'agisse de l'œil géométral de Cartier-Bresson ou de l'action painting de William Klein – deux adeptes opposés de l'instant décisif –, ce problème s'est, on le sait, trouvé dépassé, périmé par Robert Frank et son attention au moment quelconque, au creux, au vide, à la déflation, au hors-champ, soit une attention à une dimension temporelle, à la durée que l'instant décisif excluait bien évidemment.

En quelque sorte, Johan van der Keuken réalise ce dépassement dans ses films en reprenant le photographique – très cadré, saisi – par le filmique auquel non seulement la durée et le mouvement appartiennent de droit, mais aussi le point de vue – de l'opérateur –, le temps du filmage et non seulement du filmé.

Le deuxième ou troisième temps du texte vient encore compliquer ce schéma de travail: les mots qui nomment les choses et parfois font éclater la coïncidence des deux, les mots qui soupçonnent les apparences ou qui voient plus loin, tel est le statut du texte dans des films qui viennent presque ressasser l'idée que «le cinéma n'est pas un langage», que les images, selon leur association, prennent des sens différents (axiome koulechovien). L'intérêt pour la poésie de Bert Schierbeek (dans le magnifique *La Porte*) ou la polémique avec l'abécédaire dans *La leçon de lecture* parcourt toute l'œuvre de manière plus ou moins évidente (dans *Tempête d'images* par exemple, lors des récitals de poésie japonaise) et elle postule des interrogations sur le cinéma lui-même. La voix off par ailleurs, autre support du texte, offre une temporalité autre, un a-posteriori du travail souvent attaché à énoncer les conditions et les limites de l'expérience filmée.

Ainsi, ce cinéma de photographe, d'écrivain – et plus encore de «petit entrepreneur» comme il se définit, c'est-à-dire d'un créateur autonome –, par cette liberté de pensée qu'il se donne, offre-t-il un type de discours infiniment plus complexe que tout film attaché à dévider son récit linéaire ou à suivre les développements d'une situation dramatique. Les films de van der Keuken s'apparentent à un labyrinthe ou une spirale, on y circule pendant et après la projection, ils donnent à voir et percevoir un mouvement mental – mais que la concrétude des choses, des sons, des couleurs ancrent dans le réel, mais ils font douter de celui-ci, toujours en défaut, toujours incomplet, mis en doute, fût-ce parce que les moments successifs qu'on a brièvement évoqués interagissent et se contredisent.

François Albèra

MULTI MELKWEG MEDIA

De Beeldenstorm

Tempête d'images

DE MELKWEG (la *Voie lactée),* centre multi-medias 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.

A l'intérieur et à l'extérieur du Melkweg j'ai fait un film, *De Beeldenstorm,* 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 électronique, 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'œil dans leur vie. D'opinions et de milieux différents, avec des perspectives d'avenir pas très roses, ils vivent sur la marge de la société ou rament à contre-courant.

Le fil a soulevé un certain nombre de questions, telles que: 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, a lancé le terme marcusien de «grand refus».

Tel que je l'ai compris, Marcuse nous a montré comment la négation et la position négative ont été bannies de la pensée philosophique et scientifique en faveur d'une pensée instrumentale, dans laquelle l'observation et la morale sont dictées par les exigences et les limites de la société technologique en développement. A 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 ambiguité. Ainsi l'impressionnisme 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 ambiguité 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'originalité 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» (marginaux) qui ont écrit ces slogans sur les murs, et lorsque je les lis je me retrouve chez Wagner et même pire. Mais cela ne signifie pas que cela. L'histoire ne se 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.

Le *Melkweg* est une entreprise culturelle qui opère précisément dans cette zone frontière. Elle a déjà été, pendant sa courte existence, conduite 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 le *Melkweg* (on ne les trouve pas que là, mais ils sont là aussi...), cela signifie: ne pas se laisser subjuguer 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 saoûl. 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 situe sur fond d'une attitude de résistance nouvelle, plus prosaïque, ... 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 «hors d'âge» que pour des jeunes gens et des jeunes filles qui «sont devenus sages».

En plus d'une entreprise culturelle, le *Melkweg* est aussi une véritable usine, un lieu réel, un espace architechtonique 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 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 du *Melkweg.* 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 *De Beeldenstorm* 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 tous les composants 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 du *Melkweg* 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 du *Beeldenstorm.* Cela ne provient pas du fait qu'ils vivent totalement sans valeur, 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 quel que 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 pas 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, comme leurs mots sont également écoutés très attentivement. Chaque fragment de la narration a sa place

Photo Johan van der Keuken

Paris mortel (Ile Saint-Louis, 14 juillet 1958)

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 *De Beeldenstorm,* 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, tout comme la pensée de mon entourage le plus large est formée par lui. Je sais que dans les Etats bureaucratiques et militaires du monde communiste l'homme est également bafoué. Mais puisque ces Etats 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-mêmes. Même si beaucoup de slogans de gauche ont été déçus 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 vis *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 propore personnalité à 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 *De Beeldenstorm* 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.

Johan van der Keuken
traduit du néerlandais
par Frans De Haes
et Michèle Audureau.

Films de

Johan van der Keuken

en sa présence

5 – 9 mars 1990

CINEMA
SPOUTNIK

lundi 5, 20 h. – ESAV (2, rue Général-Dufour)
L'œil au-dessus du puits (1989) 90' coul. 16 mm
Le masque (1989) 55' coul. 16 mm

mardi 6, 20 h. – Fonction: Cinéma (Grütli)
I love Dollars (1987) 147' coul. 16 mm

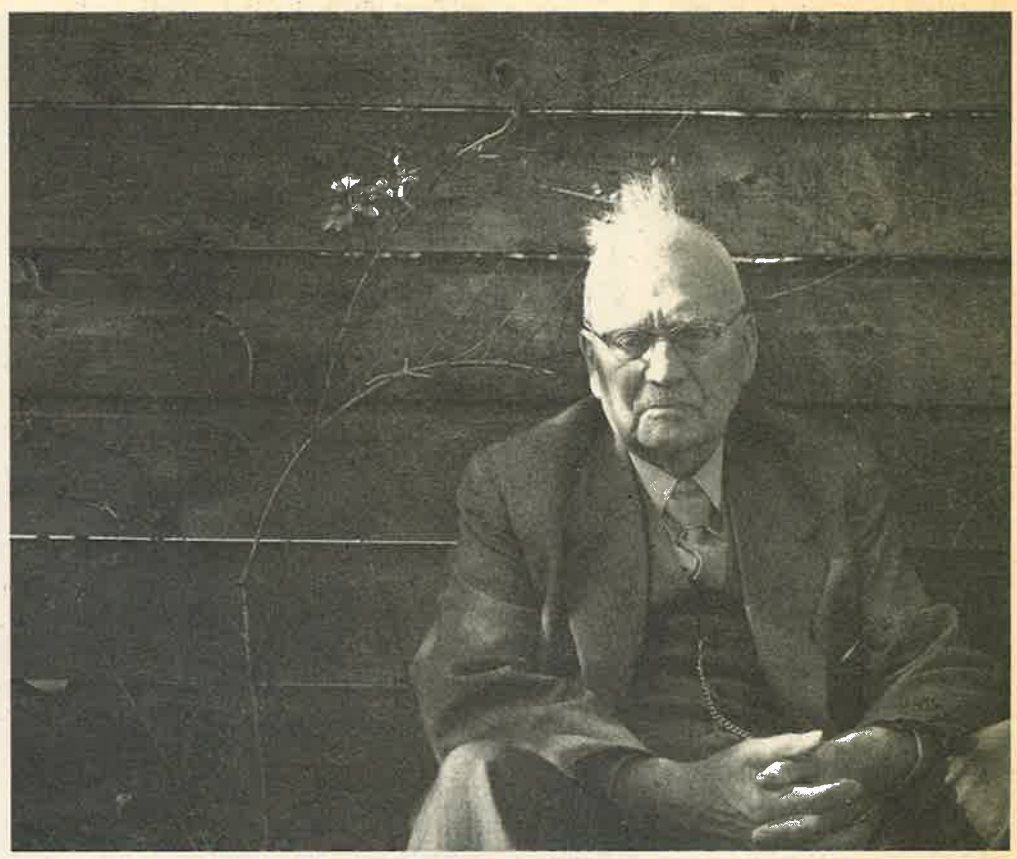
jeudi 8, 20 h. 15 – Cinéma Spoutnik (L'Usine)
Tempête d'images (1982) 85' coul. 16 mm

vendredi 9, 20 h. – Uni II, auditoire Piaget
Le maître et le géant (1980) 70' coul. 16 mm

D'autres films de J.v.d.K.
les 14 et 15 mars au Cinéma Spoutnik

Cinéma Spoutnik
Ecole supérieure d'art visuel

Activités culturelles de l'Université
Fonction: Cinéma



Vakantie van de filmer

Les vacances du cinéaste

1. Au début du siècle mon grand-père était socialiste.

2. Sa vie d'instituteur de campagne en était compliquée.

3. Il avait été un père sévère pour ma mère.

4. Il jouait bien du violon.

5. A l'approche de la soixantaine, il commença à s'intéresser...

6. à la photographie – une passion qui dura jusqu'à sa mort.

7. A l'âge de douze ans, cette passion me gagna moi aussi.

8. Me voici à quatorze ans, avec mon vieil appareil à plaques.

9. J'étais fasciné par la manière dont cet octogénaire...

10. produisait des images dans la pièce la plus mystérieuse de la maison.

11. Pendant les vacances, nous flânions à bicyclette...

12. et prenions des photos, toujours aux mêmes endroits.

13. J'ai bien dû m'arrêter dix fois devant cette ferme.

14. Parfois mon grand-père bavardait avec un ouvrier...

15. dans le dialecte incompréhensible du Nord.

16. Il pensait que les socialistes étaient trop à droite.

17. Il s'abonna au journal communiste et ricanait...

18. avec mépris en entendant les mensonges de la radio.

19. C'est en 1955 qu'on lui vola son vieux Rolleiflex.

20. Il ne parvint plus à s'habituer à l'Ikoflex que ses enfants...

21. lui achetèrent. Il [illegible]t un peu découragé.

22. Pourtant à quatre-vingt-six ans, il prit cette photo de moi.

23. Et moi, j'ai pris cette photo de lui...

24. il y a dix-huit ans, j'avais alors dix-huit ans.

25. Bien sûr mon grand-père n'est qu'une image, un souvenir.

26. Et pourtant...

.....

30. Je ne puis voir le visage de la terre.

31. Je regarde par dessus son épaule dans les ténèbres.

32. La campagne se vide.

33. On assassine lentement l'agriculture.

34. La vieillesse, pauvre et douce, plane sur la terre.

.....

36. La photo est un souvenir.

37. Je me souviens de ce que je vois maintenant.

38. Mais le film ne se souvient de rien.

39. Le film se déroule toujours maintenant.

.....

42. Des vieux saluent un enfant.

43. Je pense à Remco Campert...

44. poète, plus près de la vérité en décembre qu'en juillet.

45. D'adulte, Remco devient enfant.

46. Il y a dix-huit ans j'ai pris cette photo de lui.

47. Il y a quatorze ans j'ai fait un film: *Un moment de silence.*

48. Et là je vois Remco, avec le ballon.

49. Ou est-ce le petit garçon qu'il doit devenir?

Froid

L'hiver approche.
Je le sens dans l'air
et dans les mots que j'écris.
Tout se clarifie: on peut voir,
jusqu'au bout de la rue.
Les mots sont sans fin.

Je suis un poète,
plus près de la vérité
en décembre qu'en juillet.
Je suis un poète, semble-t-il,
par la grâce du calendrier.
Pourtant ce sont les villes,
et non les mots,
qui tirent à leur fin.

Si seulement quelque part
été et hiver: une étoile
pouvait briller, répandant
une ardente lumière blanche.
Je dis une étoile, mais ce
pourrait être n'importe quoi.
Tant que cela brille et donne
aux mots de la chaleur.

Mais je ne crois pas en une
telle étoile,
encore moins en hiver.
Je dois croire aux mots.
Pourtant qui peut le faire?
Je suis une voix, mourante et
froide, pleine de mots d'hiver.

69. La sagesse est dans le ventre du petit gros.

70. Il y a trois ans, le petit gros était dans ce ventre-ci...

71. dans le film *Diary*.

72. Nous l'attendons. Ses frères sont pleins de curiosité.

73. Nous ne savons pas encore que c'est lui.

74. Nous ne le saurons qu'à la fin du film.

75. Et ce ventre est maintenant ce ventre.

76. Quelques rides témoignent que le petit gros y a séjourné.

.....

79. Je ne puis voir le visage de la terre.

80. Je regarde par dessus son épaule dans les ténèbres.

81. Le critique André Bazin a dit...

82. que le cinéma est le seul média capable de montrer...

83. le passage de la vie à la mort.

84. J'ai filmé ce passage plusieurs fois.

85. J'ai vu qu'il n'y a rien à apprendre: il ne se passe rien.

86. Il est plus difficile de montrer le passage de la mort à la vie.

87. Il faut créer ce passage, car il ne se passe rien.

88. Ben Webster est mort l'année dernière.

89. Mais ici il est vivant, tel que je l'ai filmé il y a sept ans.

90. Ben est le chouchou de sa mère.

91. Ben est un gentleman qui chuchote quand il jure.

92. Ben sait qu'il est un grand homme,...

93. mais une seule méchanceté peut l'abattre.

94. Ben dit: on ferme les rideaux le soir,...

95. parce que sinon on verrait ce noir.

96. Ben boit, la vie est un fardeau pour lui.

97. Mais quand il joue, il tire la rage du silence...

98. et pose le silence sur la rage.

99. Il joue et il dit: «Ecoutez, il ne se passe rien».

.....

156. De la nuit surgit un poème.

157. Un poème auquel je pense très souvent.

158. Il figure dans un film que j'ai fait il y a douze ans:

159. *Lucebert, poète et peintre.*

Il y a de tout dans
le monde c'est tout
le sourire des chiens
enragés la faim
la peur des sorcières
la douleur
le grand vautour
le désir les grands
vieux et lourds
rossignols

il y a de tout dans le
monde c'est tout
tous ceux qui vivent
privés de lumière
libellules enfermées dans
des poumons d'acier
ont des montres en pierre dure
la force et la rapidité

dans le papier brisé
du pouvoir
bâille sous la balle
perdue de la paix
bâille devant la balle
myope de la guerre
le crâne pillé
l'érosion

il y a de tout dans le
monde c'est tout
pauvre et étroit
et lentement né
des somnambules dans
un cirque froid tout
est dans le monde
il y a tout
sommeil.

178. On allume la lumière.

179. La photo est un souvenir.

180. Je me souviens de ce que je vois maintenant.

181. Mais le film ne se souvient de rien.

182. Le film se déroule toujours maintenant.

183. Je ne puis voir le visage de la terre.

184. Je regarde par dessus son épaule dans la lumière.

185. Et la lumière, c'est moi – parmi d'autres.

J.v.d.K.

Blind kind

L'enfant aveugle

LA PERCEPTION de la réalité est un processus qui se met en branle en nous de 1/10ᵉe de seconde en 1/10ᵉ de seconde. Notre environnement nous inonde d'une quantité inimaginable de sensations: couleurs, mouvements, formes, signes. Jusqu'à la mort, nos jours sont remplis à en être combles du découpage et du pétrissement de ces sensations jusqu'à en obtenir des ensembles: cette activité détermine notre pensée, notre communication. Les agglomérats de signes deviennent un visage, une ville, une histoire, une vitesse, une image dans laquelle les compositions les plus énormes et les unités les plus simples peuvent être différenciées ou résumées en un coup d'œil.

Derrière chaque biographie, il y a probablement cette persistance d'une pluie continue ou la rotation d'un ouragan de drames, d'anecdotes, de beautés et d'espaces illimités à peine entrevus. Une provision d'images et d'émotions et celui qui ne peut voir les images est aveugle. Notre époque s'occupe activement de rendre visible les espaces immenses et les 1/10ᵉ, les 1/100ᵉ et les 1/1000ᵉ de seconde; et derrière la biographie des gens s'est entassée une nouvelle provision de signes qui peuvent être traduits et compris. La biographie – celle du manger et de la pauvreté – se modifie ainsi elle-même.

L'art de notre temps est double: rapport terre-à-terre d'un témoin oculaire, communication, divertissement; un œil dans lequel les signaux présumés se muent en signes visibles; une chose dans laquelle les ombres sont figées. La peinture contient tout cela. Le film également tend vers un état des choses, la réconciliation entre ce qui est écrit (l'argument dans le temps) et ce qui est vu. Celui qui a résolu ce problème (Alain Resnais, pour le citer) est délivré des frères «Forme et Contenu», les amis familiers de la maison d'un nombre encore toujours énorme de cinéastes et de critiques. Celui-là détient en ses mains un outil formidable...

Dans notre ère visuelle, la cécité est à l'ordre du jour. On pourrait en faire un film pour ce grand déverseur de signaux qu'est la TV, qui négligerait les docteurs, les éclaireurs et les cheftain(e)s, les organes et numéros de comptes bancaires qui les coiffent. Car l'aveugle a su, d'une certaine manière, quitter sa position «d'autre» (pour parler comme le présentateur qui décrète la fin des programmes). Avant, l'aveugle était un cas limite de l'humain. Dans *Los Olvidados* de Luis Bunuel, un mendiant aveugle est rossé et délesté par des garçons pauvres: le sans-défense, qui est dépendant, et n'a aucune part dans notre combat, mais continue à alourdir la conscience. Le psychologue aveugle Thomas Cutsforth émet l'hypothèse que le mendiant aveugle est en réalité celui qui a mis le mieux en harmonie sa position d'aveugle avec son existence.

Mais celui qui est d'avis que l'harmonie n'est pas la même chose qu'être en vie, comprend que les aveugles ont un terrible combat à mener à notre époque pour percevoir par d'autres chemins que ceux de la vue les signaux de la réalité. La cécité n'est pas le manque d'une faculté qui percevrait la même chose que toutes les autres.

C'est ne pas se promener dans le même monde, ou alors dans le noir: en fait, «le monde de l'obscurité» est le malentendu le plus grossier, mais aussi le plus répandu, concernant la cécité; la cécité totale lorsque manque la référence lumineuse est situation de gris total, une absence. Cette absence ne fait pas de l'aveugle un être agissant sur base d'un manque, l'organisation de ses facultés de la perception est autrement conçue, ce qu'il perçoit n'est pas la m chose moins un phénomène; l'environnement lui parvient de manière totalement différente, le monde, pour lui, est différent.

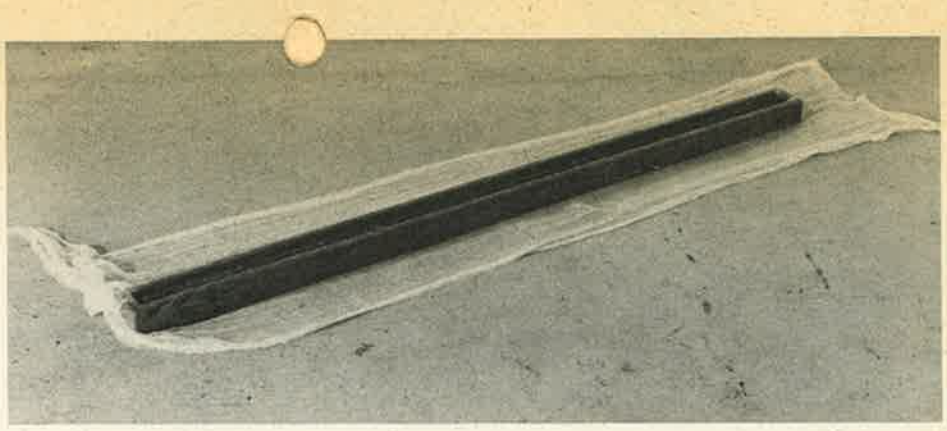
Les moments où les voyants embrassent du regard des terrains entiers, l'épingle que nous apercevons à plus d'une lieue dans une meule de foin, la lune et le soleil dans le ciel (nous le plaignons de ne pouvoir faire l'expérience de toute cette beauté), ne sont qu'abstractions pour l'aveugle, des notions sans véritable contenu.

Son processus de perception est inverse au nôtre; alors qu'en général un enfant qui voit est progressivement touché par des mouvements et des couleurs dans l'image générale, disons d'une chambre, les examine et les distingue (le début d'un tourbillon de sensations qui soufflera toute sa vie), le monde d'un enfant né aveugle est long et large comme son corps. Ce qui est hors de portée de main n'existe pas. Rien ne le met en mouvement, rien n'attire son attention de manière sensée, les bruits produits en dehors de sa portée ne sont pas liés aux choses ou aux êtres. Il est lié au lieu, rien n'arrive vers lui. Seul le touche ce que son corps peut toucher.

Sa sujétion au lieu, qui limiterait ses expériences à presque rien, son conditionnement à l'égocentrisme, on essaie de les percer au moyen d'un entraînement dur et d'une stimulation incessante. L'entraînement qu'il subit vise à lui faire perdre son isolement et son angoisse dans l'espace et à lui procurer un nombre aussi grand que possible d'expériences du toucher ou de l'ouïe. Le développement spirituel d'un enfant aveugle dépend dans une large mesure de sa connaissance et de son maniement des choses, de sa motricité corporelle. Chaque notion est liée à une connaissance sensorielle, mais si pour les

7/7
plats du jour · plats du soir
dimanche et lundi · cuisine mexicaine
Restaurant-Bar 4, Vieux-Billard 1205 Genève tél. 283 444

KEITH SONNIER
exposition jusqu'au 3 mars 1990



Place de l'Ile - 1204 Genève - Tél. 022. 28.46.20 - Fax 20.98.22

ATELIER
DE SÉRIGRAPHIE
C. HUMBERT-DROZ
150, rte de Genève
1226 Thônex
Tél. 49 98 25

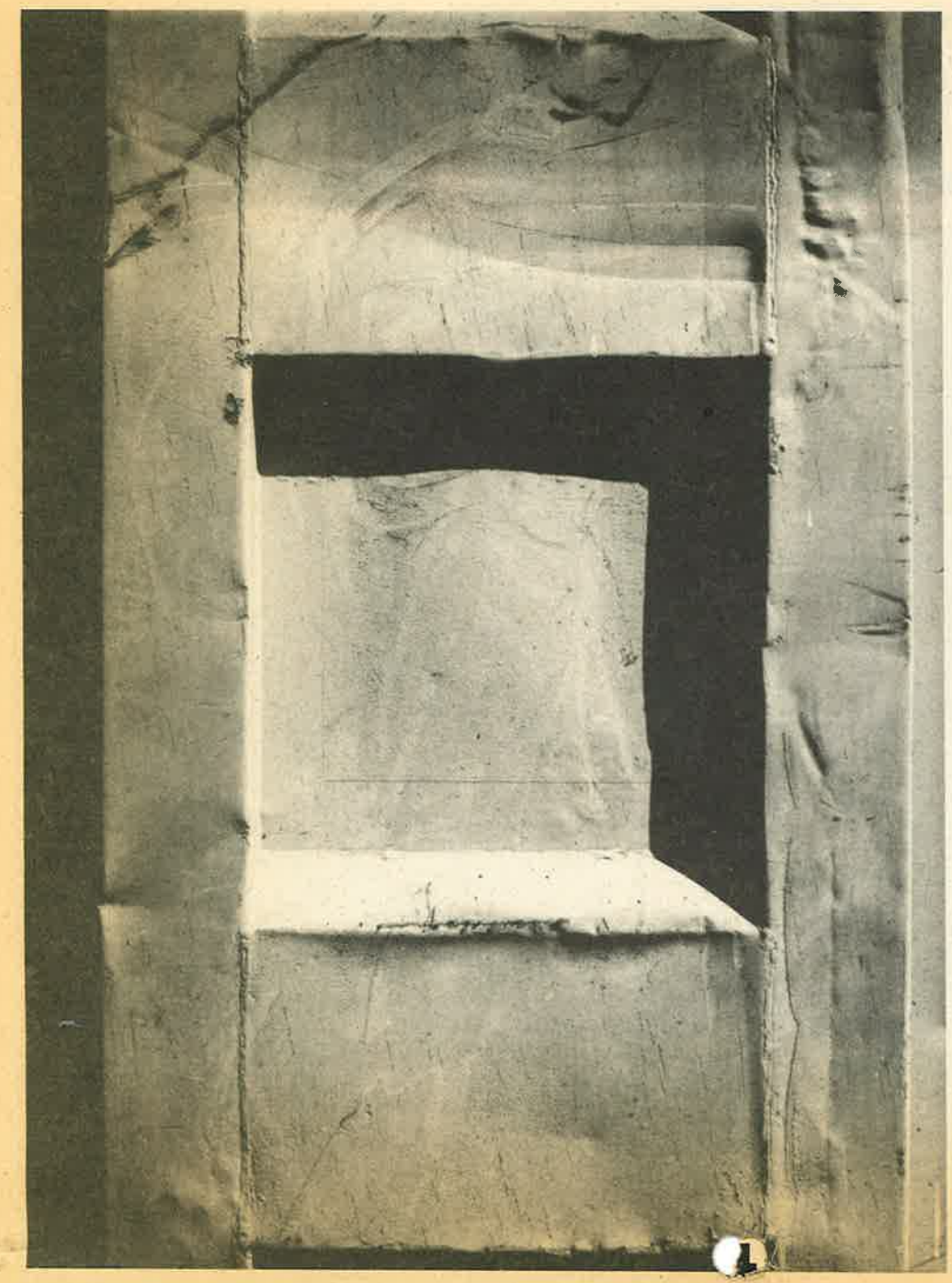
Jazz à Genève? Quatre soirs par semaine
au Sud des Alpes
Centre musical A.M.R.
10, rue des Alpes 022/732 30 95

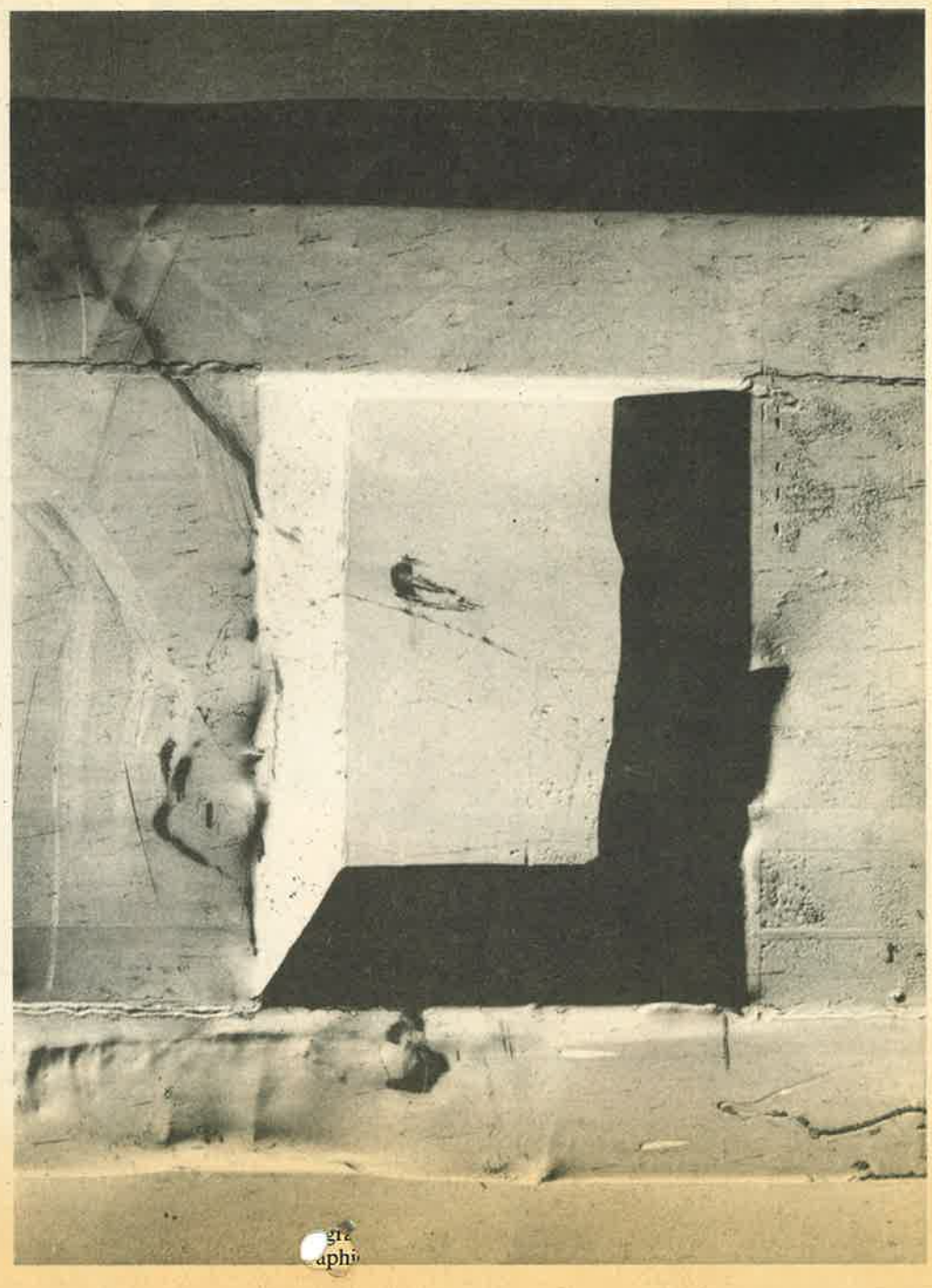
CINÉMA

Containers, 1988

Photos Johan van der Keuken

Drôle de vie, numéro 4, février 1990





voyants cette connaissance est un processus automatique, pour les aveugles il s'agit d'une technique qui doit être apprise.

Les conséquences de ce processus de perception inverse sont vertigineuses, c'est du moins ce que je pense, mais il semble que la plupart parviennent à les surmonter et à se créer un monde d'expériences personnelles. Mais leur image est une autre image: des appréciations en termes de supériorité sont absurdes, de même que l'attribution de qualités supérieures à des aveugles n'est que mystification. Il est même impossible d'évaluer avec combien de précision et d'endurance ils doivent se procurer leur expérience.

De quoi a l'air le monde sensible des aveugles? C'est une de ces questions intriguantes qui ne livrent aucune réponse. Ces enfants disent naturellement: voir, je ne sais pas ce que c'est.

Leur autre monde est leur monde habituel et il leur est impossible de le quitter, fût-ce quelques instants. On peut seulement entrevoir quelques caractéristiques.

Des déplacements dans l'évaluation esthétique: lisse et doux est beau, une grande forme simple plus ou moins symétrique est significative, le rugueux est laid. Une forme sculptée fermée peut être belle, une représentation spatiale contenant des trous et des vides rompt le contact.

La créativité est dirigée vers la musique (je n'avais jamais vu autant de pianos ensemble qu'à l'Institut pour aveugles de Huizen, où j'ai réalisé le film), le contact avec les gens par le biais de la voix: les voix et les intonations déterminent leur sympathie ou leur aversion; grande sensibilité pour la parole qui, détachée de l'accompagnement expressif du visage et du geste, obtient une grande force, il en résulte chez les jeunes enfants une capacité étonnante de formulation et un besoin incessant de parler: celui qui ne parle pas, n'est pas.

En général, un intérêt relativement minime pour ce qui est plastique, l'expression en est également grandement visuelle. Une pomme de terre dans laquelle on aurait piqué quatre allumettes peut créer l'illusion d'un bonhomme, mais au toucher elle n'a rien d'un bonhomme; incapacité à traduire de manière plastique des formes dynamiques: une chose, un être peut être tâté lorsqu'il est à l'arrêt, alors que sa caractéristique se situe justement souvent dans ce mouvement (un oiseau vole, une voiture négocie le virage très rapidement). A défaut de mieux, on enseigne au moyen d'oiseaux empaillés. Mais un oiseau empaillé est une chose dure et froide et inerte, ce n'est pas un oiseau. (On m'a raconté que les enfants reconnaissent les oiseaux grâce à la forme de la planchette sur laquelle ils sont fixés.) Dans le film nous avons réalisé une séquence à Artis, où les enfants reçoivent entre les mains de véritables oiseaux, on peut voir la différence de réaction.

Conditionnement du monde extérieur par la cécité: la salade est une nourriture malpropre; parce qu'elle ne pèse presque rien, il est pratiquement impossible de la manger sans gâchis; une circulation intense est incommode, on ne peut entendre les obstacles sur sa route; la neige (élément poétique pour le voyant) étouffe les sons et rend pratiquement impossible de trouver son chemin; une fille m'a dit qu'elle trouvait que Rotterdam est une drôle de ville parce qu'on y construit tout le temps – l'arrêt du tram est déplacé ou la rue est ouverte, ainsi on perd son chemin.

Pour les aveugles, les conflits, de toute évidence, naissent dans les contacts avec les voyants. Les garçons et les filles, quelque peu plus âgés, à qui j'ai parlé, souhaitaient tous, sans exception, avoir beaucoup de contacts avec les voyants. Le contact avec les voyants est un grand thème dans leurs rêves éveillés et dans leur infirmité. Tout ce qui est visuel est élevé plus haut que jamais, et leurs tentatives pour sortir d'eux-mêmes et de participer sont accompagnées d'un sentiment d'arriération et d'un besoin d'échange de leur propre expérience contre celle des voyants, d'où le sentiment de n'être rien soi-même. Un professeur m'a raconté que les enfants réussissent à merveille à associer verbalement des données visuelles telles que rouge (oui! une rose! le sang!) ou bleu (le ciel! la mer!), mais je repensais à une expérience de Thomas Cutsforth, déjà cité plus haut, qui voit dans de tels résultats le dépouillement réussi de l'expérience propre, et donc de la personnalité propre des aveugles. Cutsforth, qui ne peut être soupçonné de ne parler qu'en théorie, n'a que des mots amers pour le travail légendaire de Helen Keller. Il cite: «The frohing villages of Cornwall are very picturesque, seen either from the beaches or the hilltops, with all their boats riding to their moorings or sailing about in the harbour. One of the most impressive spectacles that has been described to me is the boats drifting on the dark waters at night with their lights twinkling. The scene is most peaceful. (...) When the moon, large and serene, floats up the sky, leaving in the water a long track of brightness like a plow breaking up a soil of silver, I can only sigh my ecstasy!»

Pour Cutsforth, cette prose est bien la fin d'une hypocrisie verbale que les aveugles apprennent par leur entourage. L'aveugle qui lutte pour sortir de son isolement sent peser la menace d'entrer dans un monde de mots creux et de se perdre soi-même. Malgré les conceptions modernes, telles qu'elles règnent dans l'Institut pour aveugles où j'ai réalisé le film, tous doivent mener ce combat sur deux fronts: pour participer et se prouver à eux-mêmes leur sentiment de dignité et pour conserver leur propre vie.

Sur le plan pratique l'aveugle doit vivre dans un monde qu'il n'a pas contribué à faire: un monde d'obstacles contre lesquels il se heurte, d'indications et de mouvements qu'il ne peut suivre, de signaux qui ne l'atteignent pas. Cette tension se nourrit d'un sentiment de dépendance et de pitié, que les gens obligeants peuvent suçoter comme un bonbon acidulé en guise de récompense. Cette pitié, les aveugles l'ont en sainte aversion: on m'a aussi raconté que beaucoup d'anciens élèves de l'Institut ont mené un foin du diable au sujet de cette vague nationale d'un sentiment fumeux «Het Dorp» (le village). La pitié est l'obstacle majeur à éloigner pour avoir des contacts plus élargis. Essayez seulement de vous rendre compte de ce que c'est de partir en camp d'été, de devenir membre d'un club, de suivre des cours de danse, d'aller en visite chez des étrangers, d'aller seul au théâtre (comme le fait une fille de l'Institut). S'il est possible de parler de qualités qui en imposent, cette dureté, ce courage qu'ont beaucoup de ces enfants et de ces hommes, le sont. Ainsi que cette défense, qui s'exprime en auto-moquerie et doit sans doute se situer à quelques milliers de kilomètres au-devant des sick-jokes de mes amis.

Une énumération complète des activités à l'Institut pour aveugles de Huizen: jardin d'enfants, primaires, enseignement secondaire élargi, enseignement technique du degré secondaire (formation d'ouvriers-tourneurs), sténotypie, formation de téléphoniste, sport: le professeur de sport dépense une énergie impressionnante pour tout ce qui a trait au développement du contrôle corporel et à la liberté dans l'espace, il conçoit du matériel éducatif nouveau et réalise des films d'expériences en relation avec la perception, la réaction et la motricité: course de vitesse, saut en hauteur et en longueur, nage, judo, lancement du poids. En outre, on trouve à l'Institut une bibliothèque Braille, un cours de construction-radio, un club de théâtre, un groupe de scouts (dans l'institution on ne trouve heureusement pas la mentalité scoute) et un cours de musique au-dessus de tout éloge, donné par un professeur de musique non-conformiste, trois ou quatre orchestres d'un niveau inouï, quelques chœurs, un band de Dixieland.

La liaison de tout ceci avec le film, pour en revenir à notre point de départ, est, pour ma part, la perception. De nombreux films peuvent être réalisés sur la cécité et ses problèmes. Ce que j'ai essayé de faire, c'est approcher ce dosage de gestes et de sons qui accompagnent justement la perception des gens et des choses: de faire prendre corps à la supposition que l'énergie que les hommes dépensent pour être en contact avec la réalité est une donnée plus élevée et plus constante que les qualités extérieures de cette réalité; de faire voir que, quel que soit l'effort fourni, il n'est possible de fixer qu'une image furtive durant un bref instant. Peut-être était-ce une entreprise impossible: tenter, au moyen de ces enchaînements de mouvements presque dus au hasard, de susciter quelque chose de cet état, en ce cas précis l'état d'être aveugle. Mais un film, quel qu'en soit le sujet, doit aussi être: un état (tout autre chose qu'une histoire) et, s'il est réussi, une chose. Mais ici encore ce bel état est entamé par les habituels fortes-têtes, pisse-vinaigres, pauvres types, figures de meneurs, ergoteurs, petites dames, personnes à principes, doucereux et petits caïds régnant sur cet Institut pour aveugles, comme partout. Très effrayants charmants enfants.

Johan van der Keuken
(Algemeen Handelsblad,
24 octobre 1964)