Université Paris Nanterre
200 av. de la République
92001 Nanterre Cedex
www.parisnanterre.fr

Université de Montréal

Membre de l'Université Paris Lumières
École doctorale 138 : Lettres, langues, spectacles
Histoire des Arts et des Représentations

Marie Ève Loyez

Les collections de merveilles du cinéma de Johan van der Keuken

Thèse présentée et soutenue publiquement le 08/06/2022
en vue de l'obtention du doctorat en Arts du spectacle: cinéma de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de Mme Barbara Le Maître (Université Paris Nanterre)
et de Mme Michèle Garneau (Université de Montréal)

Jury :

Rapporteure :	Mme Viva Paci	Professeure à l'Université du Québec à Montréal
Rapporteur :	M. Benjamin Thomas	Professeur à l'Université de Strasbourg
Membre du jury :	Mme Silvestra Mariniello	Professeure à l'Université de Montréal
Membre du jury :	M. Philippe Despoix	Professeur à l'Université de Montréal
Membre du jury :	M. Peter Szendy	Professeur à Brown University et à l'Université Paris Nanterre
Président du jury :	M. Hervé Joubert-Laurencin	Professeur à l'Université Paris Nanterre
Co-directrice :	Mme Barbara Le Maître	Professeure à l'Université Paris Nanterre
Co-directrice :	Mme Michèle Garneau	Professeure à l'Université de Montréal

Les collections de merveilles du cinéma de Johan van der Keuken

Résumé et mots-clés

La présente thèse propose de traverser l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Johan van der Keuken (1938-2001) en suivant le fil de la collection. Partant d'une reconnaissance de curieuses configurations d'objets et de corps rappelant les chambres de merveilles de la Renaissance et les entresorts du 19ème siècle, elle élabore un cadre théorique original fondé sur des travaux de Stanley Cavell, Gilles Deleuze et Siegfried Kracauer, afin d'analyser ce qui dans ce cinéma réfléchit le devenir filmique d'objets et d'êtres vivants saisis à même la vie ordinaire. Cette analyse s'enracine dans la pratique d'une forme d'ekphrasis qui veut épouser les rythmes, mouvements et inflexions de ce cinéma et de ses personnages, dont l'écriture répète les collections musicales.

La thèse expose ainsi les responsabilités du cinéaste aux prises avec diverses formes de difformités, de marginalité et d'exclusion dues au colonialisme et à la logique réifiante du monde capitaliste, et montre comment les images qu'il réalise par les moyens propres au médium cinématographique manifestent un regard qui à la fois assume la violence inhérente à ce médium et parvient à en faire un instrument d'émerveillement. Ce regard collectionneur et merveillant affronte résolument l'exhibition, le voyeurisme, la stigmatisation, le sensationnalisme, l'accumulation, l'abstraction, la dispersion, la réification, pour en dégager une ligne de fuite au lieu d'en reconduire la violence. Tout en les heurtant, il suscite dans notre regard et notre écoute un amour du monde tel qu'il est. Van der Keuken met ainsi en œuvre, jusque dans le dernier film qu'il réalise alors qu'il est mis devant l'inévitabilité de sa propre mort, une éthique du cinéma dans l'oscillation entre merveille monstrueuse et merveille merveilleuse.

Mots-clés : Johan van der Keuken, Stanley Cavell, cinéma, documentaire, esthétique, éthique, violence, musicalité, collection, merveille

Collections of Wonders in Johan van der Keuken's Cinema

Abstract and keywords

This dissertation offers a path through the complete œuvre of filmmaker Johan van der Keuken (1938-2001), guided by the notion of collecting. Highlighting the curious configurations of objects and bodies that call to mind Renaissance-era *Wunderkammern* and nineteenth century freak shows, this dissertation formulates an original theoretical framework based on the works of Stanley Cavell, Gilles Deleuze and Siegfried Kracauer. This framework enables the dissertation to analyze how van der Keuken's cinema thinks through the filmic becoming of objects and living beings plucked out of ordinary life. This analysis is rooted in an ekphrastic practice that seeks to mold itself to the rhythms, movements, and inflections of this filmic universe and its characters, whose composition repeats musical collections.

The dissertation thus demonstrates the filmmaker's responsibilities as he grapples with diverse forms of deformity, marginalization and exclusion due to colonialism and the objectifying logic of a capitalistic world, and shows how the images he creates through the means unique to the medium of cinema manifest a gaze that both acknowledges the inherent violence of the medium and manages to turn it into an instrument of wonder. This collecting and wondering gaze resolutely confronts the risks of exhibition, voyeurism, stigmatization, sensationalism, accumulation, abstraction, dispersion, and objectification, in order to open a line of flight rather than reproducing violence. Even while shocking our eyes and ears, van der Keuken elicits in our gaze and in our listening a love of the world just as it exists. He thus experiments, up through his final film, directed as he faces his inevitable death, a film ethics that oscillates between monstruous wonder and wonderous wonder.

Keywords : Johan van der Keuken, Stanley Cavell, cinema, documentary, aesthetics, ethics, violence, musicality, collection, wonder

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements……...11

Introduction

1.0. Entrée en matière…….13
1.1. Objet de la thèse : les collections de merveilles du cinéma de Johan van der Keuken…….18
1.2. Esquisse de l'état actuel des recherches sur le cinéma de van der Keuken…….21
1.3. Problèmes……30
1.4. Cadre théorique……...31
1.5. Approche méthodologique……..35
1.6. Plan de la thèse……....41

Chapitre premier

1. Résurgence des chambres de merveilles……...43

1.1. Une collection filmique d'objets qui rappelle les *Wunderkammern*……..44

1.1.1. Une accumulation éclectique d'objets singuliers…….44
1.1.2. Entre montage et démontage des perceptions et des savoirs……47
1.1.3. Tentatives de réduction taxinomique : Quicchelberg et Neickel…….50
1.1.4. Comment les films de van der Keuken produisent de nouveaux effets combinatoires……...54

1.2. De l'exhibition des objets à celle des enfants aveugles……..55

1.2.1. Gestes et visages curieux……..55
1.2.2. Attraction / répulsion : intensification du travail de la merveille…….57

2. Retour de la monstration des monstres……..62

2.1. Le surgissement du *freak show*, descendant des chambres de merveilles……..62
2.2. L'histoire monstrueuse de la représentation des aveugles……64
2.3. Insistance filmique d'un phénomène disparu……68
2.4. Violence et responsabilité morale du cinéaste collectionneur de monstres et merveilles……...72

2.4.1. Des risques et des effets dans les films de Johan van der Keuken……...72
2.4.2. Propositions pour une éthique cinématographique de l'accentuation…..75
2.4.3. Infléchissement mélancolique de la leçon d'anatomie……88
2.4.4. Convertir la violence en moyen d'expression……..93

2.5. Comment les films de van der Keuken reconfigurent l'histoire de la représentation des monstres au cinéma……..95

3. Rendre l'aveugle à son corps : présence filmique et déclaration d'existence…….100

3.1. Devenir aveugle sans fermer les yeux : la mise en œuvre d'un tact de l'écoute…….100
3.2. Écouter et répondre : une éthique du cinéma documentaire fondée sur le comportement mimétique du cinéaste……..105
3.3. Pour une reconnaissance de la personne et de l'existence humaines……...107
3.3.1. Ce « *quelque chose* d'humain » que peut le cinéma……..107
3.3.2. L'objet trouvé et la magie du cinéma……110
3.3.3. *L'Enfant aveugle* : où van der Keuken trouve dans le rapport au monde des aveugles une réponse exemplaire à la menace du scepticisme……...119
3.3.4. *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2* : où van der Keuken, suivant Herman Slobbe, trouve un style documentaire propre……124
3.3.4.1. Portée éthique de l'analogie……...124
3.3.4.2. Musicalité du montage de collection……..128
3.3.4.3. La merveille comme résistance à la normalisation de l'ordinaire……..132

Chapitre deux

1. Le déploiement des collections de merveilles dans l'œuvre filmique de Johan van der Keuken……..137

1.1 Collections débridées : rythmes et variations……...137
1.2 Les différentes modalités du montage de collection……150
1.3 Problèmes et questions soulevés par la collection comme forme filmique…...154

2. La question de la valeur……160

2.1. Le montage de rebuts……...160
2.2. Mise en résonance avec les œuvres de Kurt Schwitters et d'Alfred Jarry…...162
2.3. La contre-effectuation, ou la collection comme forme de vie……..171

3. La collection comme contre-effectuation du capitalisme dans *I ♥ $*……177

3.1. L'abstrait, le concret, le réel……177
3.2. La littéralisation de l'image : permettre au regard de se libérer……...180

4. « Devenir le comédien de ses propres événements » : la collection de merveilles au principe de la « fiction du pauvre » ……...190

4.1. Les grands contre-effectuateurs, ou les types du cinéma de van der Keuken..190
4.2. Les modalités filmiques de la contre-effectuation……...199
4.3. L'intérieur d'une tête……...209

4.3.1. Le réel filmé comme interprète d'un espace mental……..209
4.3.2. Distraction et collection……213
4.3.2.1. Porter un masque : conformisme ou anticonformisme……..215
4.3.2.2. La vidange, ou le sans-abri spirituel……..220
4.3.2.3. Petits maux et vains remèdes : la collection de soi……226
4.3.2.4. Un faire-collection filmique comme ordre de pensée……233

Chapitre trois

1. Toucher à sa fin : faire surgir la merveille de l'événement de la mort…….237

1.1. Amplification jusqu'à extinction……...237

1.2. Passages et passations : les puissances merveillantes de l'image face à la mort de l'autre……242
1.2.1. Formes consolidées : impossible partage du deuil ?.....242
1.2.2. Composer avec l'absence…….246

1.3. La collection de soi du cinéaste…….251
1.3.1. Tout un monde sorti du frottement de deux tasses, ou la création d'une merveille de cinéma……251
1.3.2. Faire tenir……254

2. Les aventures d'un regard merveillant……..260

2.1.Image primitive, écho décisif et puissances désorganisatrices……260
2.2.Démultiplier l'expiration finale : Ben Webster en Europe……..263
2.3.Entre un rapport au monde et un rapport à soi : le film vespéral d'un irréconcilié……...267
2.3.1. Le corps mourant sismographe……267
2.3.2. Dissolution du corps et rassemblement des images…….269
2.3.3. Le malentendu entre moi et le monde……..271

3. Tenir le passage : faire musique de l'amour du monde tel qu'il est……275

3.1.Un cinéma de friction……..275
3.2.Faire d'une fin un passage : une ligne musicale de merveillance……....278

Conclusion…….....287

Bibliographie……293

Filmographie……309

à Johan, Gilles, Stan et Krac

REMERCIEMENTS

Cheminer dans les films de Johan van der Keuken, écrire une thèse, sont des joies lumineuses qui ne laissent pas indemne. Parce que j'ai eu la chance de ne pas avancer seule sur ce chemin ardu, je tiens à dire ma reconnaissance émue à celles et ceux qui m'ont soutenue.

Je remercie chaleureusement Barbara Le Maître et Michèle Garneau d'avoir dirigé ma recherche avec rigueur et enthousiasme. Nos échanges, toujours d'une grande richesse, leurs propres recherches inspirantes ainsi que leurs encouragements jusqu'au dernier moment ont été précieux.

À mes deux universités d'accueil, et en particulier à l'École doctorale 138 de l'UPN et au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'UdeM, qui m'ont permis de travailler dans des conditions privilégiées et offert l'opportunité d'enseigner, je tiens à témoigner ma gratitude.

Je souhaite remercier également Silvestra Mariniello, Viva Paci, Philippe Despoix, Peter Szendy, Hervé Joubert-Laurencin et Benjamin Thomas d'avoir accepté de prendre part à mon jury et de me faire l'honneur de leur lecture.

Ces années d'étude à l'Université de Montréal ont été rythmées par les réunions de travail et les projets merveilleux du laboratoire La création sonore, dont je remercie tous les membres : Serge, Frédéric, Simon, Ariel, Charlotte, Solenn, Pierre et Krishvy, pour leur aptitude inestimable à la collaboration joyeuse, leurs idées musicales et leur talent généreux.

J'adresse une pensée amicale et pleine de gratitude aux prêteuses et prêteurs de livres de la Bibliothèque des Lettres et Sciences Humaines à l'UdeM, qui ne sauront jamais combien ils ont éclairé, par leur gentillesse et leur dévouement spontanés, chacun de mes incalculables passages en ces lieux.

Ma profonde reconnaissance va à Serge Cardinal, qui m'a non seulement accueillie, guidée, accompagnée, mais m'a appris à tendre l'oreille et à me livrer en confiance aux puissances merveillantes de l'écriture.

Nul doute que je n'aurais pu venir à bout de ce travail sans le soutien indéfectible de ma famille qui, de si loin pourtant, n'a jamais manqué de m'encourager. Mes remerciements les plus aimants vont à chacun, et tout particulièrement à mes parents, Maryse et Michel Loyez, à mes grands-parents, Charline et Georges Reynolds ainsi que Rose Loyez, à ma grande sœur Aurélia Bryckaert, et à ma cousine Marie-Charlotte Merlier. Leur présence si forte, leur confiance souriante et nos conversations renouvelées m'ont beaucoup inspirée.

À mes chers, chers amis, de là-bas et d'ici, et tout particulièrement à Hélène, Guillaume, Mélanie, Patrick, Julien, Kunal, Abigail, Thomas, Frédérik, Geneviève, Renaud, Ana, Myriam, Chloé, Chris, Mathilde, Manu, Marion, Ketty, Florian, Xavier, Hélène, Nicolas, Mathilde, Daniel, Viviane, Gabriele, Martine, j'adresse un éclatant merci – pour m'avoir attendue, pour m'avoir accueillie, pour avoir patiemment enduré ma relation passionnelle avec des films néerlandais, pour les promenades entre les érables, pour les cartes postales de Berlin, pour le ciné-toit montréalais ou le canapé-lit parisien, pour les coups de téléphone hilares, pour les discussions passionnées, pour les retrouvailles trop rares et pour leur soutien discret, pour leur amour des films, pour leur intelligence du monde, leur aide inestimable et l'entretien de la pensée vive.

Du fond du cœur je remercie enfin Peter, *fenségesem*, mon complice de coin de rue, de petit parc, de grand cinéma et de vie philosophique, de m'avoir tenu la main qui écrit.

INTRODUCTION

1.0. Entrée en matière

Au Kérala à la fin des années 1980, nous sortons de l'école védique où nous avons vu de jeunes garçons, après les gestes rituels de purification au bord du fleuve, répéter les textes récités par le maître, puis manger avec appétit le plat de riz qui vient scander leur journée d'étude. Quittant la grande salle sombre et nue dans laquelle la lumière ne s'invitait que par les interstices parcimonieux entre les lattes des volets de bois, nous retrouvons au dehors, dessinant sur le sol des ombres de dentelière, un soleil généreux difficilement contenu par la végétation qui entoure les murs blancs des bâtiments entre lesquels circulent tranquillement de jeunes gens, tandis qu'aux voix enfantines laissées en arrière se mêle le crissement incessant des cigales. Un second plan au sol sur la terre inondée de soleil dans laquelle se projettent de grandes feuilles de palmier s'étire en un lent panoramique vers le haut qui laisse progressivement apparaître un large escalier de pierre, une moitié plongée dans l'ombre et l'autre baignée de lumière, cadré par une verdure retombant en rideaux luxuriants. On n'entend plus qu'à peine, au loin, les voix des enfants, qui se seront tues au plan suivant, faisant place aux cris gutturaux de grands oiseaux invisibles. C'est encore à la terre jonchée d'un épais tapis de feuilles et de trouées lumineuses que nous intéresse la caméra qui, en un mouvement de balayage, semble tranquillement repérer le chemin menant, entre deux bâtiments rapprochés, vers la ville affairée dont on commence à percevoir le vacarme en sourdine. Un dernier plan fixe de transition est pris depuis une cour d'entrée ceinte d'un haut mur et donnant par une grille ouvragée, quoique passablement rouillée, sur la rue où filent les autocars et les voitures dans une cacophonie de klaxons maintenant bien sonore. Nous voilà dans la rue. Le montage s'accélère alors en faisant défiler une série de vues brèves sur tout ce qui, dans ce milieu coloré, foisonnant, populeux, mouvementé, assourdissant, attire l'attention du filmeur : des tas d'immondices de part et d'autre d'un caniveau, une roue de chariot en marche, un homme en haillons chaussé d'une unique sandale endormi par terre, une main

sur la joue ; une vache noire immobile en pleine rue, dépassée par les piétons et les autobus qui vont leur chemin sans la voir ; un petit homme à l'arrêt, debout, le regard perdu, semblant reprendre son souffle une main sur le front ; un policier qui surveille la circulation ; une vieille femme à l'air fatigué assise sur le trottoir contre un poteau, qui semble venue vendre des bouquets d'une plante inconnue ; un homme juché haut sur un échafaudage de troncs élancés qu'il finit d'assembler avec de la corde ; le dénivelé entre le trottoir et le sol de terre battue, les pieds qui le franchissent ; une façade délabrée couverte d'affiches abîmées ; trois hommes sur un échafaudage qui peignent le lettrage d'un grand panneau publicitaire ; une enseigne rouge vif surmontant une échoppe saisie à son tour par décadrage rapide, et où pendent de longues grappes de fruits mordorés ; un nouveau décadrage latéral et c'est une publicité immense qui montre un couple nu, de dos, façon Adam et Ève, se dirigeant vers une cascade : *See it with someone you love* ; des caisses de bois empilées ; retour de la terre battue souillée de détritus ; gros plan sur le couple à la feuille de vigne, décadrage sur un présentoir de bouteilles de soda multicolores ; une fenêtre bleue cernée d'enseignes en tous genres ; un gros orteil, au bout d'une jambe tendue, auquel est enroulée une ficelle tiraillée par deux mains expertes à des fins inconnues ; un vieil homme élégant vêtu d'une chemise blanche qui lit le journal debout adossé à un arbre ; des pieds de femmes dans des sandales de cuir autour desquelles virevoltent des saris brodés ; encore un écriteau : *Still Photo* ; des lignes d'écriture en malayalam sur un mur, que l'on suit en travelling ; un jeune homme assis sur le trottoir, des moignons malingres en guise de bras ; *Jesus* inscrit au frontispice d'un autobus jaune ; un homme peignant une camionnette sur un rideau de fer ; le visage apprêté d'une jolie jeune fille qui gratifie le filmeur d'un radieux sourire ; un homme accroupi occupé à écrire sur une enseigne rouge ; un homme qui s'enfonce et disparaît, dos, épaules, tête, dans le vert laiteux des eaux du fleuve ; l'effigie peinte d'une divinité montrant les dents qui fait faire à la caméra des gestes nerveux ; des pieds qui enjambent le caniveau – et soudain, gisant en plein milieu du trottoir, un homme-tronc, une gamelle en fer blanc sur le ventre, attendant une aumône qui ne vient pas, la tête légèrement relevée, les yeux droit dans ceux du filmeur. Le regard se prolonge durant quelques instants, un nouveau plan s'en rapproche et s'y attarde encore, un troisième le prend d'un peu plus loin, de derrière, comme si le filmeur l'ayant dépassé s'était retourné une dernière fois avant de passer son chemin, le champ de vision peu à peu obstrué par le flot

des saris aux mille couleurs. Et la collection de vues de reprendre à bon train pour quelques secondes encore : passagers regardant par les fenêtres d'un autobus en marche, passagers descendant d'un autobus à l'arrêt, pieds enjambant un caniveau, homme-araignée se déplaçant à quatre pattes de manière latérale, alignement bien ordonné de fenêtres sur une façade d'immeuble, etc.

Johan van der Keuken est revenu à plusieurs reprises sur cette séquence de son film *L'Œil au-dessus du puits* (1988) pour évoquer ce qui en constitue le point d'orgue : le surgissement du cul-de-jatte, « moment intolérable[1] » et même « impardonnable[2] », et rapporter ce moment à une série de questions, de problèmes, de considérations, d'intentions, enfin de décisions esthétiques et poétiques sous-tendant à la fois le film dans son entier et, plus largement, l'œuvre cinématographique dans laquelle s'inscrit *L'Œil au-dessus du puits*. Ainsi écrit-il à la sortie du film :

> Je n'ai pas voulu mettre la pauvreté au centre mais il fallait trouver une forme pour évoquer cette composante horrible de cette société. Il en est surtout question dans la dernière partie du film. Le chaos dans la rue, les gens mutilés. Je ne voulais pas être le voyageur des Indes qui passe au-dessus de tout ce qui a produit, surtout dans les années soixante, des choses assez nauséabondes. Les Indiens eux-mêmes sont d'ailleurs assez calés pour ne pas faire attention à ce qui gît en dessous du niveau du genou. Je pensais que cela devait être présent sans pour autant dominer. C'est en rapport avec les conceptions de la réalité des Indiens : ils sont très préoccupés par leur position à l'intérieur de cette réalité, ce qui est formalisé dans le système des castes.
>
> C'est aussi en rapport avec la position qu'ils occupent à l'intérieur d'eux-mêmes et qui détermine ce qu'ils vivent et ce qu'ils sont. C'est déjà plus près du genre de questions que je me posais.
>
> J'ai essayé de mieux approcher l'idée qu'il y a de tout autres visions et structures du réel, une tout autre expérience de la réalité. Il est important pour moi de m'approprier de la sorte quelque chose de cet autre monde. Je veux me l'approprier sans le voler. C'est un problème auquel je suis devenu plus sensible ces dernières années. Autrefois, j'entrais là-dedans avec une certaine audace qui faisait parfois des dégâts que je montrais dans le film mais qui n'étaient pas moins là. Je pense que cette transgression se produit aussi à certains moments dans *L'Œil au-dessus du puits*, comme dans la scène du mendiant cul-de-jatte – je le regarde, il me regarde à son tour de sa position basse –, et c'est le moment intolérable. Mais dans ce film, ces moments sont réduits au minimum[3].

Douze ans plus tard, face à la caméra de Thierry Nouel, van der Keuken dira :

> J'ai fait dans *L'Œil au-dessus du puits* deux séquences où c'est le regard sur la ville, et je prends un certain nombre de plans de deux ou trois secondes – *il mime un cadre avec ses mains*

1. Johan VAN DER KEUKEN, « L'Œil au-dessus du puits » [1988], dans *Aventures d'un regard. Films, photos, textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 170.
2. Thierry NOUEL, *Johan van der Keuken*, 2000.
3. Johan VAN DER KEUKEN, *op. cit.*, p. 170.

> *et fait mine de le braquer vivement sur des objets dans une direction puis l'autre tout en bruitant : « crrrr… crrrr… »* – et n'importe quel sujet est un sujet. C'est aussi, si tu veux, le regard touristique qui est normalement ressenti comme négatif.
>
> Comme le film que j'étais en train de faire était assez poétique, assez lyrique, il me fallait une image de transgression, la chose qu'on ne peut pas filmer, la chose qu'on n'a pas le droit de filmer, mais quelque part qui est là tout le temps en Inde. Il me fallait cette image une fois. Et c'est le regard, l'échange de regards avec cet homme couché par terre, posé par terre, et qui me regarde moi aussi avec un regard quand même terrible. J'ai été chercher ma caméra quand je l'ai vu. Maintenant il faut le faire. Je l'ai approché vraiment en tremblant, je l'ai fait, puis je me suis approché *sur* lui… je l'ai regardé… il m'a regardé… et c'est ça. Donc c'est le moment – je veux dire : le moment d'abîme dans le film. Le moment impardonnable[4].

Si j'ai tenu à décrire dans le détail une séquence et à citer deux longs extraits des propos réflexifs du cinéaste, c'est que cette description et ces retranscriptions me permettent, dans leur mise en regard, de repérer, dans l'œuvre de van der Keuken comme dans ma manière de l'aborder, un certain nombre d'éléments d'ordre thématique et formel, problématique, enfin méthodologique, qui se trouvent au fondement de la présente thèse. Je préciserai et développerai ces éléments dans les rubriques suivantes de cette introduction.

Je relève tout d'abord la constitution d'une collection disparate de choses vues, ou de vues sur des choses : objets, gestes, motifs, parties du corps, êtres humains, postures, que le cinéaste rapporte de son voyage en Inde. C'est donc tout autant la constitution d'un regard collectionneur qui s'effectue sous nos yeux, par la mise en œuvre de procédés de cadrage et de montage orchestrant le prélèvement, l'accumulation, l'assemblage composite et l'exhibition des objets élus. Ce rapport électif, qui fait des objets remarqués et retenus des pièces de collection tout en qualifiant le regard du cinéaste, van der Keuken y fait allusion lorsqu'il affirme que, distingué « dans le chaos de la rue », placé dans cette succession de plans, « n'importe quel sujet est un sujet ».

Je note ensuite que cette collection produit des effets, ou met en jeu des affects multiples, contradictoires à première vue, complexes en tout cas. Attraction et répulsion sont tour à tour suscitées lorsque se côtoient la calligraphie tout en boucles du malayalam et les façades délabrées, un tas d'immondices et une mosaïque d'affiches colorées, le visage souriant d'une jeune fille et les contorsions de l'homme-araignée. À l'émerveillement devant des réalités curieuses, des gestes insolites ou des beautés

4. Thierry NOUEL, *Johan van der Keuken*, 2000.

inconnues, peut répondre le dégoût de l'immonde ou de la monstruosité. Mais le cas du mendiant cul-de-jatte, tel que van der Keuken dit en avoir fait l'expérience, suggère plutôt que les deux affections sont mêlées : irrésistible est l'attirance du cinéaste pour cet homme-tronc qui l'incite à courir chercher sa caméra avant de s'en approcher en tremblant. Et pourtant, la vue de cet homme est « horrible », son regard est « terrible », et le geste que commet à son égard le cinéaste est, de l'aveu même de celui-ci, irréparable. Ce cas qui ne marque pas une limite sans en effectuer le franchissement, risque dès lors de faire basculer l'ignoble et le monstrueux du côté du filmeur, ou du regardeur.

Ainsi s'opère la convergence des plans esthétique et éthique, qui peut se lire à plusieurs niveaux lorsque le cinéaste confronte ce qu'il filme, comment il le filme et comment il le montre, à des considérations d'ordres divers mais qui toutes engagent des questions humaines dérangeantes, et des prises de position fortes : qu'il s'agisse de refuser d'« être le voyageur des Indes qui passe au-dessus de tout ce qui a produit, surtout dans les années soixante, des choses assez nauséabondes », de chercher à « [s']approprier sans le voler […] quelque chose de cet autre monde », de contrebalancer la tonalité « assez poétique, assez lyrique » de son film ou de comparer son regard au « regard du touriste », c'est d'abord à l'aune des violences de l'histoire coloniale et postcoloniale, mais aussi des logiques et des pratiques capitalistes, que van der Keuken mesure les violences potentielles ou actuelles de son médium.

Plus sourde, plus trouble sans doute est l'affirmation d'une nécessité de la transgression : « il me fallait une image de transgression […] il me fallait cette image une fois […] maintenant il faut le faire ». On notera l'insistance et en particulier l'usage répété du verbe « falloir » exprimant une forme d'obligation intime, mais dénotant également le besoin de s'exhorter à se jeter dans ce que l'on sait être un « abîme ». À quoi répond cette obligation ? Pourquoi faut-il filmer « la chose qu'on ne peut pas filmer, la chose qu'on ne doit pas filmer » ? Qu'est-ce, au juste, qu'on ne doit pas filmer ? Y a-t-il une manière de filmer qui rende possible, ou pensable, de filmer l'infilmable ? On voit que l'idée d'un devoir moral se double d'une sorte de responsabilité ontologique, ou peut-être métaphysique, de se confronter à l'horreur, ou à l'horreur de l'autre, ou simplement à l'autre.

Sans vouloir entrer trop avant, à ce stade introductif, dans le développement des implications éthiques ou existentielles que l'on pourrait formuler à partir de ces passages filmiques et textuels, et des réponses qu'y expérimente van der Keuken, j'insisterai pour l'heure sur le fait qu'en collectionnant ces vues, en filmant ces corps difformes, en poussant au-delà des limites « l'échange de regards » scandaleux, en flirtant avec la figure du touriste et du « voyageur des Indes », le cinéaste se met volontairement en mauvaise posture ; et qu'il semble que ce soit au cœur de ce risque, voire du fond de cet abîme, que se jouent des exigences de responsabilité sérieuses et incontournables.

1.1. Objet de la thèse : les collections de merveilles du cinéma de Johan van der Keuken

La présente thèse se propose de traverser l'ensemble de l'œuvre cinématographique de Johan van der Keuken (1938-2001) en suivant le fil de la collection. Elle part de l'hypothèse que se forment dans ses films de singulières collections audio-visuelles qui entrent en résonance avec les collections princières de la Renaissance, de prodigieuses accumulations de merveilles marquées par l'hétérogène et l'éclectique, le rare, l'étrange, l'hybride, le fabuleux. C'est que tout spectateur de ses films est tôt ou tard amené à s'étonner de l'apparition fréquente d'objets ou de séries d'objets sur lesquels le cinéaste arrête sa caméra. Ils sont parfois isolés, insérés entre deux plans dont ils viennent briser, contrarier ou questionner l'enchaînement, parfois montés les uns à la suite des autres et comme assemblés en collection de façon plus manifeste. On peut en voir revenir certains à plusieurs reprises dans un même film, soit par le retour d'un même plan, soit par une nouvelle prise de vue suivant un cadrage, une focale ou un angle différents. Tantôt ces objets composent avec des corps, comme lorsqu'ils passent entre les petites mains ou par le récit en voix off des jeunes pensionnaires de l'institut pour aveugles de Huizen dans *L'Enfant aveugle* (1964) et *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2* (1966). On remarquera de tels agencements dans de nombreux films comme *Cuivres débridés, à la rencontre du swing* (1993) où l'on aperçoit un homme dévalant une montagne une machine à coudre sur le dos, un musicien la taille ceinte des enroulements monstrueux d'un gigantesque bombardon dont la gueule béante, ou l'œil

formidable, lui passe par-dessus la tête, ou encore toute une troupe de fabricants et de joueurs de cuivres les mains et la bouche à leurs fantasques instruments. Tantôt ils sont captés hors de toute manipulation, là où ils ont été posés, sur une table ou un trottoir, derrière une vitrine. C'est le cas d'une séquence d'*I ♥ $* (1986) où van der Keuken juxtapose une impressionnante série de plans sur des objets vus dans chacune des quatre villes qu'il a traversées : poubelle, lampion, amoncellements de lingots d'or, potelets, pièces de viande sanguinolente, rideau de plastique brillant, statue de lion ou de dragon, moignons de chiffon sur un échafaudage, montre en or, tas de vêtements usagers, Ferrari miniature, panneau de la voirie, service en argent, caméra de surveillance, petit cochon d'or… Toujours ils s'accumulent en un butin pour le moins éclectique, dont la logique nous échappe et parfois même la reconnaissance, comme dans *Bert Schierbeek. La porte* (1974) où alternent des gros plans sur le poète prononçant des textes pour son épouse défunte, avec des plans rapprochés surprenants sur un tire-bouchon, un oscilloscope sur lequel se tord en tournoyant une forme serpentine lumineuse, une manière de borne-frontière fichée en terre, une pastille en plastique rouge criard curieusement plaquée sur la borne de pierre. Certains objets ou types d'objets surgissent même comme des leitmotive d'un film à l'autre tout au long de l'œuvre, ainsi des potelets dans les rues d'Amsterdam, de Genève ou de Paris dans *I ♥ $*, *Le Masque* (1989) ou *Vacances prolongées* (2001), ou de pierres de toutes formes, qu'elles soient isolées comme la grosse tête de roche émergeant d'une meule de foin dans *Vers le sud* (1981) ou le minuscule calcul rénal examiné au creux de la paume d'une chamane dans *Vacances prolongées* ; rapprochées d'exemplaires semblables sur un rebord de fenêtre dans *Journal* (1971) ou *Les Vacances du cinéaste* (1973) ; ou entassées telles les galets grimés en visages horrifiques dans *Un Film pour Lucebert* (1967).

Certains de ces objets ainsi recueillis et exhibés par des gestes de filmage ou de montage à déterminer m'interpellent particulièrement car ils renvoient à des objets caractéristiques des « chambres des merveilles » renaissantes, relevant aussi bien des *naturalia* que des *artificalia*. C'est le cas notamment des calculs rénaux extirpés puis interprétés par la chamane au Népal ; du modèle d'œil géant ou de l'oiseau empaillé de l'institut pour aveugles ; des carcasses d'animaux d'*Un film pour Lucebert* ou d'*I ♥ $*, ou des poissons séchés de *La Forteresse blanche* (1973) et de *La Jungle plate* (1978) qui

rappellent les « sirènes » fabriquées à partir de raies par des marins futés ; des machines industrielles omniprésentes, des instruments de mesure ou de musique à foison, des cartes ou des globes aperçus dans les salles de classe ; des ferronneries ouvragées de *Tajiri* (1962) ; de l'imagier de *La Leçon de lecture* (1973) ; du motif récurrent de la spirale (sculptée dans un muret de pierre de *L'Œil au-dessus du puits* ; tracée mécaniquement à l'encre ou en signaux lumineux dans *Journal*), motif morphologiquement lié à celui de la coquille, élément phare des *Wunderkammern* que l'on retrouve aussi sous les espèces d'une coquille Saint-Jacques dans la collection personnelle du cinéaste présentée dans *Vacances prolongées* et où figurent de non moins typiques pierres curieuses, un morceau de corail ou encore une horloge. De manière générale, le fait même que les objets collectés le soient au gré des voyages filmés remonte au principe des chambres de merveilles, qui rassemblent des objets de toute provenance rapportés par les voyageurs et les grands découvreurs. Notons d'ailleurs que les Pays-Bas, pays d'origine et lieu d'investigation privilégié du cinéaste, font partie des pays de tradition de cette forme de collectionnisme, mais aussi des genres picturaux de la nature morte et des vanités qui peuvent y être associés.

L'hypothèse ainsi formulée se complexifie si l'on considère que les films de van der Keuken font collection non seulement d'objets curieux mais aussi de corps problématiques ayant à composer avec de multiples formes d'infirmité, de réduction, d'exclusion, de pauvreté. Aux enfants aveugles déjà mentionnés, aux mendiants apparus dans la présentation liminaire d'une séquence de *L'Œil-dessus du puits*, on peut ajouter les sourds-muets du *Nouvel âge glaciaire* ou de *Face Value*, le sans-abri aux pieds enflés d'*Amsterdam Global Village* (1998) et ceux qui hantent l'Armée du Salut ou la Gare de Lyon dans *Le Masque*, les mal-logés de *Quatre murs* (1965), ou encore le bébé au crâne dépecé de *Journal*, le bébé mou comme un flan de *Vacances prolongées*, sans parler des réfugiés des *Palestiniens* (1975) ou des assiégés de *Sarajevo Film Festival Film* (1993). Aussi ces images travaillées par la merveille et son revers le monstre, par des gestes de capture et d'ostension, inscrivent-elles son cinéma dans la lignée des cirque Barnum et autres *freak shows* héritiers des chambres des merveilles, et mettent en question la violence de regards et de pratiques qui stigmatisent le hors norme, épinglent le difforme,

rassemblent et parquent les déclassés, les tiennent à distance derrière une vitrine – ou un écran.

1.2. Esquisse de l'état actuel des recherches sur le cinéma de van der Keuken

Pour esquisser un paysage de la réception critique et des travaux de recherche consacrés jusqu'à ce jour au cinéma de Johan van der Keuken, il faut d'abord évoquer les articles, numéros spéciaux ou dossiers de revues ayant commenté l'œuvre sur le vif dès la sortie de ses films, quoique assez tardivement. Véritables compagnons de route pour certains, ils ont à la fois largement contribué à sa reconnaissance internationale et donné le ton aux lectures que l'on a pu faire de son œuvre. Dans son article « Le tour d'une œuvre en 80 critiques[5] » publié en 1998, Robin Dereux livre une recension détaillée de cet accueil contemporain dont je rappellerai quelques éléments circonstanciels et mentionnerai certains textes qui intéressent mon propos.

Alors qu'il débute sa carrière de cinéaste avec le court-métrage *Paris à l'aube* en 1960, il faut attendre 1973, une vingtaine de films à son actif et le sursaut d'une presse hollandaise jusque-là peu abondante et plutôt réticente, pour que paraisse dans la revue *Skoop* le premier numéro spécial entièrement dédié à son cinéma par son compatriote H. S. Visscher, qui en est le seul rédacteur. Cette étude, qui se contente d'abord de présenter en quelques lignes les premiers films pour proposer ensuite une série d'analyses plus approfondies à partir d'*Un Film pour Lucebert* (1967), s'appliquant à en faire ressortir les traits récurrents de son cinéma, sera traduite en anglais deux ans plus tard et jouera un rôle essentiel dans l'appréciation et la circulation de son travail au-delà des Pays-Bas. Très sensible à l'éclectisme des images, aux compositions mouvantes et aux associations libres, Visscher insiste sur la radicale originalité d'un cinéma qui, partant de situations réelles, propose un véritable langage singulier et énigmatique : « *a documentary subject forms the basis for a structure of signs*[6] ».

5. Robin DEREUX, « Le tour d'une œuvre en quatre-vingt critiques », *Images documentaires*, n° 29-30, 4e trimestre 1997-1er trimestre 1998, p. 51-71.
6. H. S. VISSCHER, *The Lucid Eye. Johan van der Keuken Filmmaker*, Amsterdam, United Netherlands Film Institute, coll. « Reconnaissances of the United Netherlands Film Institute », n° 19, 1975.

Il faut également saluer l'intervention décisive de la Cinémathèque québécoise en la personne de son directeur Robert Daudelin, qui organise à Montréal en 1975 la première rétrospective des films de van der Keuken, un événement au retentissement mondial qui entraînera notamment les premières publications critiques en français dès 1977 sous la plume de Serge Daney aux *Cahiers du cinéma* et d'Alain Bergala dans *Le Monde diplomatique*. Si l'on y ajoute celle de Jean-Paul Fargier, voilà trois voix dès lors déterminantes dans la défense du cinéma de van der Keuken comme dans l'ouverture de pistes de recherche importantes qui seront souvent empruntées par leurs successeurs. Bergala évalue les films de van der Keuken à l'aune de son rapport au réel, s'intéressant bien plus à sa manière de filmer qu'à toute considération de montage, célébrant la force avec laquelle il se collette le plus directement avec la réalité, ainsi que sa remarquable « confiance absolue dans le filmage[7] » qui le rend apte comme nul autre à capter la singularité des êtres qu'il rencontre. Fargier, sans écarter la teneur documentaire de ce cinéma, insiste au contraire sur « l'extrême complexité formelle[8] » des films, impressionné par « cette rhapsodie des matériaux épars qui *fond* tout en musique[9] » et qui peut également recouper ou produire, dans les grands films voyageurs, d'audacieuses mises en relation de zones géographiques et de réalités multiples traitant de grands thèmes politiques rarement abordés au cinéma. Il dénote également l'inscription dans l'image d'un regard affirmé, non seulement subjectif mais qui se sait surdéterminé. Cette « collision *marquée* du réel et d'un regard[10] » est ainsi envisagée comme le lieu d'une négociation complexe entre documentaire et mise en scène touchant à la fiction.

Quant à Daney, c'est sur le plan moral qu'il situe d'emblée sa critique. Au détour d'un article sur la réception d'un film d'Antonioni, il est d'abord cinglant à l'encontre d'une tendance keukenienne au surcadrage qu'il dénonce laconiquement, et non sans mauvaise foi, comme une « mise *en boîte*[11] ». Il se montrera cependant beaucoup plus disposé par la suite à reconnaître, dans le travail du cadre propre à van der Keuken, une manière affirmée pour celui-ci d'accuser à la fois les inégalités dont il veut donner une

7. Alain BERGALA, « C'est difficile de toucher le réel », *Cahiers du cinéma*, n° 332, février 1982, p. 10.
8. Jean-Paul FARGIER, « Sans images préconçues », *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1978, p. 14.
9. *Idem.*
10. *Idem.*
11. Serge DANEY, « La remise en scène », *Cahiers du cinéma*, n° 268-269, juillet-août 1976, p. 24.

image, et la part qu'il y prend nécessairement comme filmeur. Dans ses quatre recensions de films rédigées entre 1977 et 1983 comme dans l'article de 1978 intitulé « La radiation cruelle de ce qui est[12] », où il veut énoncer en quelques formules frappées les lignes de force du cinéma de van der Keuken, il n'a de cesse de rappeler l'intransigeance avec laquelle ce dernier refuse de se mettre « à la bonne place[13] ». Posant son regard sur le monde « avec la tendresse du scalpel[14] », le cinéaste cultive plutôt sciemment « l'échange inégal[15] » que produit à trois niveaux le médium cinématographique : en braquant sa caméra de préférence sur les infirmes et les miséreux, les exploités, les opprimés, il rend criant le pouvoir dont il dispose en tant que filmeur sur l'image de ceux qu'il filme ; en opérant des rapprochements entre pays riches et pays pauvres, affrontant chaque fois le scandale de l'incommensurable, il affiche ce qui me semble être selon Daney une forme d'impérialisme du montage ; en pratiquant de fréquents décadrages, il signale l'arbitraire de ses propres plans qui apparaissent comme des fragments taillés dans le vif du monde, et invite ses spectateurs à questionner la légitimité de ce qu'il choisit ou non de filmer.

S'il n'est pas rare de voir « La radiation cruelle de ce qui est » cité dans les textes ultérieurs s'intéressant à van der Keuken, aucun ne semble particulièrement interpelé par la radicalité de son propos, ni prêt *a fortiori* à affirmer – pas plus qu'à contester – aussi radicalement la violence du cinéaste. Seul Pierre Eugène, qui a consacré une part importante de ses recherches à Serge Daney, en prend la mesure dans un article éclairant[16] qui replace le regard posé par Daney sur les films de van der Keuken dans les trajectoires et les mouvances de la critique cinématographique du premier envisagée plus globalement, et met notamment l'accent sur l'insistance avec laquelle Daney ramène ces films à sa propre obsession du cadrage – quitte à cantonner van der Keuken, dans son admiration ambiguë pour l'éthique paradoxale de la cruauté qu'il voit à l'œuvre dans ses films, à une image quelque peu bornée de cinéaste hollandais figé dans une raideur et une

12. Serge DANEY, « La radiation cruelle de ce qui est », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 290-291, juillet-août 1978, p. 68-72.
13. Serge DANEY, « *Le Printemps* », *Cahiers du cinéma*, n° 276, mai 1977, p. 50.
14. Serge DANEY, « *Vers le sud.* Johan van der Keuken », *Libération*, 2 mars 1982, repris dans *Ciné journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 87.
15. Serge DANEY, « La radiation cruelle de ce qui est », *art. cit.*, p. 70.
16. Voir Pierre EUGENE, « Coups du cadre et balance des corps. L'éthique contrariée de Johan van der Keuken chez Serge Daney », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *Johan van der Keuken. Documenter une présence au monde*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2019, p. 35-47.

austérité toutes calvinistes. On ne retient plus communément du texte de Daney que deux remarques, certes d'importance, sur le cinéma de van der Keuken : son usage singulier du décadrage, devenu l'une de ses signatures les plus reconnues, et son approche récurrente de personnes infirmes. Et, dans les deux cas, on tend à oblitérer le problème moral du point de vue du cinéaste pour aborder plutôt des questions de perception (la relativité du regard et le refus de prétendre à l'objectivité, ou la transparence, ou la vérité ; les limites du sens de la vue avec le paradigme des aveugles) ou pour souligner l'empathie, voire l'humanisme de van der Keuken, sans en passer par la part de violence qu'il prend lui-même en charge. Comment van der Keuken répond-il des violences inhérentes à sa prise d'images : ce n'est qu'en affrontant cette question que l'on peut, à mon sens, rendre pleinement compte de la grande puissance de son cinéma.

Les études universitaires qui, depuis la toute fin de la carrière du cinéaste et surtout depuis sa mort en 2001, s'efforcent d'offrir une perspective sur un thème circonscrit, un ou plusieurs films en particulier, ou encore un trait notable de son approche, de son style ou de sa poétique, ont tardé à se manifester, et l'on ne doit pas s'en étonner, compte tenu à la fois de la radicalité de son cinéma et de l'ampleur d'une filmographie comptant une cinquantaine de titres, sur un spectre pouvant aller du très court métrage de quelques minutes au *magnum opus* de quatre heures. Van der Keuken lui-même, comme on a pu s'en faire une idée plus haut à propos de *L'Œil au-dessus du puits*, a abondamment écrit sur son œuvre, ce qui a pu orienter pour une part, voire contraindre la critique. Ces travaux sont pour la plupart des articles ou des chapitres d'ouvrages dans lesquels le cinéma de van der Keuken est étudié parmi d'autres. Il faut toutefois mentionner que l'intérêt pour ce cinéaste a été relancé en France ces dernières années à l'occasion d'une rétrospective intégrale de ses films inaugurant en 2018 la Cinémathèque du documentaire créée au Centre Pompidou. L'année suivante, un colloque s'est tenu dans son sillage qui a donné lieu à la publication d'un ouvrage collectif intitulé *Johan van der Keuken. Documenter une présence au monde*[17]. La présentation qui suit procède à un certain nombre de regroupements de façon à faire ressortir, quand cela s'y prête, des affinités d'intérêt, de thème ou d'approche.

17. Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit*.

Dans la conclusion de l'article déjà cité de Dereux, ce dernier résume en trois axes importants les directions prises par la critique contemporaine des films de van der Keuken :

> les tenants du Réel privilégient l'aspect « direct » du tournage, les références au genre documentaire, les distances à respecter vis-à-vis des personnes filmées ; d'autres mettent en avant l'approche « artistique », et voient plutôt dans ses films un aspect expérimental ; les défenseurs d'une attitude « politique » enfin, s'engagent auprès de van der Keuken à lutter contre les inégalités en général (et plus particulièrement celles qui existent entre le Tiers-Monde et l'Occident), le désastre écologique, et pour la défense de la démocratie la plus directe possible[18].

À sa suite, je dirai que les questions posées par ceux qu'il appelle « les tenants du Réel » reviennent le plus souvent, non seulement dans les années 1990 comme il le note en 1998, mais jusqu'à aujourd'hui. Dereux lui-même s'adonne à un relevé des déclarations de van der Keuken, dans ses écrits et entretiens, sur son rapport à la notion de documentaire, notant ses évolutions et ses ambiguïtés à ce sujet[19], tandis que Caroline Zéau entreprend de cerner, dans ses textes également, les principes d'un « direct keukenien[20] ». Des travaux comme ceux de Thomas Tode[21] ou de Marie-Jo Pierron-Moinel[22] s'intéressent à l'expérience de perception que propose le cinéma de van der Keuken à partir notamment de ses films sur les aveugles. Le premier, qui se fonde lui aussi principalement sur les écrits du cinéaste en ne se prêtant que très peu à l'analyse filmique, tire de l'approche keukenienne de la cécité une modélisation de la perception cinématographique. La seconde, reprenant dans une perspective kantienne l'idée relevée précédemment chez Fargier d'un « cinéma du regard », cherche à définir certains schèmes de l'imagination qui informent les films de van der Keuken, et à situer ceux-ci dans l'évolution des pratiques ethnographiques à l'aide de la notion d'observation participante. La question des affinités de ce cinéma avec l'ethnographie ou l'anthropologie, malgré la méfiance

18. Robin DEREUX, *art. cit.*, p. 68-69.
19. Robin DEREUX, « L'œuvre de Johan van der Keuken et son contexte : contre le documentaire, tout contre », http://www.acrif.org/sites/default/files/loeuvre_de_jvdk_par_robin_dereux.pdf
20. Caroline ZEAU, « Le cinéma que je fais n'est pas du cinéma direct », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 48-61.
21. Thomas TODE, « Démontage du temps définitif », *Images documentaires*, n° 29-30, 4ème trimestre 1997-1er trimestre 1998, p. 37-50.
22. Marie-Jo PIERRON-MOINEL, « L'observation participante. Affichage de la subjectivité. Van der Keuken : un cinéma du regard », chap. dans *Modernités et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », p. 221-274.

voire le mépris qu'affiche van der Keuken à leur endroit, est reprise par Thierry Roche[23] et Gilles Mouëllic[24], le second l'étudiant dans ses films impliquant des artistes. On peut encore citer le dernier article d'Alain Bergala[25] qui revient sur le rapport de van der Keuken au réel en suivant la distinction lacanienne entre réel et réalité. Enfin, certaines recherches ancrent leur analyse de l'approche keukenienne du réel et des personnes filmées dans le rapport du cinéaste aux espaces, et en particulier à la ville. C'est le cas notamment de l'ouvrage qu'Aurélien Py consacre à *Amsterdam Global Village*[26], d'un article de Patricia Pisters[27] qui remarque chez van der Keuken une évolution dans sa manière de filmer Amsterdam, ou de celui de Marion Froger[28] qui soutient que se met en place, entre le filmeur et les sujets qu'il rencontre dans la rue, une forme de sociabilité discrète et non intrusive.

D'autres chercheurs se sont davantage concentrés sur les pratiques ou les effets de montage mis en œuvre par van der Keuken. Ainsi, Bertrand Bacqué[29] met en regard des textes du cinéaste à ce sujet et certains passages de ses films pour démontrer le caractère dynamique et dialectique du montage keukenien, tandis que Frédéric Sabouraud[30] et Thierry Nouel insistent encore sur toute une série de tensions – entre art et documentaire, filmeur et filmé, son synchrone et son libre, parole et musique, montage direct et montage différé, etc. – dans une acception plus large de l'idée de montage. Suivant une approche plus spécifique mais soulevant nécessairement d'importantes questions de montage, Barbara Le Maître et Caroline Lardy se sont intéressées aux relations entre images fixes

23. Thierry ROCHE, « Un ethnographe du monde sensible », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 157-168.
24. Gilles MOUËLLIC, « Penser van der Keuken avec Tim Ingold », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 148-156.
25. Alain BERGALA, « Le réel selon van der Keuken », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 87-95.
26. Aurélien PY, *Amsterdam Global Village de Johan van der Keuken*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2006.
27. Patricia PISTERS, « Form, Punch, Caress : Johan van der Keuken's Global Amsterdam », dans Marco DE WAARD, *Imagining Global Amsterdam : History, Culture and Geography in a World City*, coll. « Cities and Cultures », Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 125-141.
28. Marion FROGER, « Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken », *Intermédialités*, n° 14, automne 2009, p. 127-141.
29. Bertrand BACQUE, « Le montage, du texte à l'image. Allers et retours », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 72-86.
30. Frédéric SABOURAUD, « Un cinéaste en tension », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit.*, p. 107-122.

et images mouvantes dans *Les Vacances du cinéaste*. Si Caroline Lardy[31] se contente de procéder à un inventaire pointilleux des types de matériau insérés dans la trame courante du film – photographies contemporaines du tournage, photographies plus anciennes, extraits de films précédents du cinéaste, affiches ou pages de journal – et à quelques timides hypothèses sur leurs modalités d'insertion, Barbara Le Maître[32] propose en revanche une lecture inspirante du film fondée sur une analyse minutieuse mettant au jour le travail de la mémoire dans le tissage serré entre film et photographie, en montrant comment revient dans le film la technique antique des arts de la mémoire, et comment s'y dessine, par le surgissement d'un certain nombre de figures absentes, un autoportrait du cinéaste. Cette étude trouvera écho dans mon interprétation du retour des chambres des merveilles renaissantes, comme dans celle de la collection de soi aux abords de la mort menée au troisième chapitre. Je veux mentionner enfin l'article dans lequel François Albéra relate les « aventures d'*Aventures d'un regard*[33] », retraçant le travail complexe ayant abouti au recueil de textes et de photographies de van der Keuken ainsi que les difficultés et rebondissements qu'aura connus sa publication, en comparant les procédés de composition et de recomposition de cet ouvrage au montage caractéristique des films du cinéaste.

Certains textes ciblent dans le cinéma de van der Keuken un motif récurrent et significatif. Avec son étude sur les seuils[34], Thierry Nouel propose de saisir un trait essentiel de ce cinéma à partir d'un motif suivi à la fois dans ses occurrences concrètes et dans une acception plus abstraite : le seuil, c'est aussi bien ce que doit accepter de franchir le spectateur pour entrer dans ces films difficiles, que les pas de porte sur lesquels ont lieu nombre d'échanges, ou encore la mort. Benoît Turquety[35], pour sa part, analyse le motif de la fenêtre, variante du seuil, comme un dispositif du regard. Quant à Caroline Zéau,

31. Caroline LARDY, « Les images auto-empruntées dans *Les Vacances du cinéaste* », *Mise au point* [En ligne], n° 11, 2018, mis en ligne le 22 octobre 2018, consulté le 8 janvier 2022 sur http://journals.openedition.org/map/2910.
32. Barbara LE MAITRE, « La mécanique des images : l'assemblage expérimental. *Les Vacances du cinéaste* (Johan van der Keuken, 1974) », dans *Entre Film et photographie : essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004, p. 111-142.
33. François ALBERA, « Les aventures d'*Aventures d'un regard* », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit*., p. 15-33.
34. Thierry NOUEL, « Johan van der Keuken, cinéaste des seuils », *Communications* nº 70, 2000, p. 271-293.
35. Benoît TURQUETY, « Réel dehors / réel dedans », dans Antony FIANT, Gilles MOUËLLIC et Caroline ZEAU (dir.), *op. cit*., p. 123-135.

elle évoque les rapports de la collection d'objets à la mort et à la mémoire dans *Vacances prolongées*[36].

Compte tenu de l'importance que prend, dans ses films, la composition sonore et musicale, et bien que celle-ci n'ait pas manqué d'être saluée, on peut s'étonner à la fois du peu de travaux consacrés à cette dimension du cinéma de van der Keuken, et de la façon dont son amour pour le jazz et les usages qu'il en fait oblitèrent souvent toute autre considération. Gilles Mouëllic[37] a traité plusieurs fois de l'influence du jazz sur les pratiques de tournage du cinéaste, pour montrer comme celui-ci fait de l'improvisation une méthode de création, un moyen terme entre fiction et documentaire. Le bref article qu'il consacre à *Big Ben : Ben Webster in Europe*[38], ainsi que celui de Simone Vannier[39], réduisent le son à des fonctions de soulignement ou d'inquiétude de l'image, laissant de côté des rapports musicaux-visuels beaucoup plus intimes qu'il me paraît essentiel d'interpréter. Seul un texte de Thierry Nouel[40] dessine une forme de panorama des usages de la musique chez van der Keuken qui en fait apparaître le large spectre, et met le doigt sur une musicalité de l'image. Enfin, si l'intérêt que porte Judith Visioli[41] à la musique diégétique est louable, on peut douter du choix d'exclure de son étude tout autre matériau sonore et musical avec lequel la musique filmée compose pourtant nécessairement, et son idée de la musique comme créatrice d'effets de territoire repose sur des arguments qui me paraissent assez peu étayés.

---

36. Caroline ZEAU, « La vie, la mort, les objets… *Vacances prolongées*, Johan Van der Keuken (2000) », *Vertigo*, n° 39, hiver 2011, p. 15-19.
37. Voir notamment Gilles MOUËLLIC, *Jazz et Cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2000, p. 226-234 et *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2011.
38. Gilles MOUËLLIC, « Filmer le son (*Big Ben : Ben Webster in Europe*, 1967) », *Images documentaires,* n° 59-60, 4ème trimestre 2006-1er trimestre 2007, p. 75-79.
39. Simone VANNIER, « Écouter/voir : recherche sonore dans les œuvres de Johan van der Keuken », *Images documentaires,* n° 59-60, 4ème trimestre 2006-1er trimestre 2007, p. 81-87.
40. Thierry NOUEL, « Partout où l'on joue, ils doivent danser » (Keuken/films/la musique) », dans Marie-Noëlle MASSON et Gilles MOUËLLIC (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2003, p. 237-248.
41. Judith VISIOLI, « Quand Johan van der Keuken filme la musique : des musiques et des territoires », dans Marie-Noëlle MASSON et Gilles MOUËLLIC (dir.), *op. cit.*, p. 229-236.

Pour finir, je relèverai un article fécond de Thomas Elsaesser[42], qui réfléchit sur ce qui pourrait constituer l'héritage hollandais de l'œuvre de van der Keuken. Après avoir mis en évidence certains traits rapportant celle-ci aux traditions documentaire et picturale de son pays, il propose de changer d'approche pour la rapporter plutôt aux développements plus récents d'un cinéma du corps symptomatique de la fin de la prééminence du sens de la vue dans toute la culture occidentale, au profit d'une recherche de rapprochement et de reconnaissance tactile des corps entre eux qui relèverait d'une ré-ethnicisation des sens. C'était ouvrir la voie à la perspective postcoloniale dans laquelle s'inscrivent notamment les travaux de Hing Tsang[43], qui étudie à la lumière de la sémiotique de Peirce la manière dont certaines minorités ou certaines personnes en position de faiblesse regagnent une forme d'agentivité (*agency*) dans les films de van der Keuken.

Les analyses de fond du travail de van der Keuken saisi dans sa globalité comme dans le détail de ses occurrences singulières ou de ses mouvances sont finalement peu nombreuses au regard de l'appréciation générale de son cinéma. Le livre d'Aurélien Py sur *Amsterdam Global Village* et le recueil des actes du colloque « Johan van der Keuken : documenter une présence au monde » sont les seules monographies en langue française consacrées à cette œuvre, le premier concentré sur un unique film, le second réunissant des textes issus de mains diverses traitant de sujets variés. Il n'existe donc aucun ouvrage qui propose un point de vue singulier fondé sur une lecture suivie de l'ensemble de sa filmographie.

---

42. Thomas ELSAESSER, « The Body as Perceptual Surface : The Films of Johan van der Keuken », dans *European Cinema : Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Film culture in transition », 2005, p. 193-211.
43. Hing TSANG, « War and Biophilia in the Cinema of Johan van der Keuken », *Semiotics and Documentary Film : the Living Sign in the Cinema*, Boston / Berlin, De Gruyter Mouton, coll. « Semiotics, communication and cognition », 2013, p. 99-141 ; « Rethinking Ability and Disability in the Work of Johan van der Keuken », dans Catalin BRYLLA et Helen HUGUES (dir.), *Documentary and Disability*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, p. 115-127 ; « Christians, Moors and Jews in the Work of Johan van der Keuken », *Interventions*, n° 14 / 3, p. 410-428, mis en ligne le 29 août 2012, consulté le 12 septembre 2020 sur https://doi.org/10.1080/1369801X.2012.704499.

1.3. Problèmes

Certains des travaux précédents ont relevé l'abondance de plans sur des objets dans les films de van der Keuken, notant parfois la récurrence de certains objets ou motifs d'un film à l'autre, comme les potelets dans les rues d'Amsterdam et d'ailleurs. Toutefois, il n'existe pas d'étude du traitement des objets comme collection dans la totalité de son œuvre. Or, la présente thèse, partant des chambres de merveilles, fera de la collection et de la merveille à la fois un thème et un problème.

Parler de collections de merveilles pour caractériser le cinéma de van der Keuken comme je voudrais le faire dans les pages qui suivent n'a rien d'évident. Il ne suffit pas à mon sens de dénoter, comme pourrait le faire tout spectateur de ses films et comme l'ont fait certains commentateurs qui y ont été sensibles, la répétition d'images, d'objets, de gestes ou de parties du corps, ni la sérialité fondée sur le travail sonore et en particulier les rythmes propres au jazz, pour parler de collections de merveilles. Je soutiens qu'une telle caractérisation du cinéma de van der Keuken nous pousse à nous demander ce que signifie faire collection à l'aide de moyens cinématographiques, quels procédés le permettent, et comment et à quels risques ces procédés peuvent faire merveille. S'il fait collection par accumulation, énumération ou répétition, c'est d'une manière parfaitement consciente des risques de contribuer à la réification déjà massive des êtres humains, de leurs comportements, de leurs relations. Un problème sera donc de montrer que, tout en accumulant, en énumérant ou en répétant, ses films créent des collections dont la merveille est de déjouer la tendance mortifère tant de la production et de la consommation, que de leur médiatisation, ce dont à mon sens on n'a pas suffisamment pris la mesure. Le cinéma de van der Keuken apparaîtra donc comme une mise en cause bien singulière du capitalisme et du colonialisme, mais aussi de certaines formes de la vie ordinaire.

Ainsi, en identifiant la formation, dans ses films, de collections d'êtres vivants, je soulève le problème d'une violence inhérente au médium cinéma, et par conséquent celui de la responsabilité du cinéaste. C'est que les procédés cinématographiques par lesquels se constituent chez lui des collections, tout en donnant certainement aux sujets filmés une

visibilité, risquent d'un même tenant de les exhiber et d'en faire des attractions. En effet, à la fois les objets et les êtres humains dont van der Keuken fait collection, de même que son approche de ceux-ci, donnent à penser les enjeux éthiques qui accompagnent nécessairement l'émerveillement qu'ils peuvent susciter. Je soutiens que van der Keuken connaît la violence inhérente au médium qu'il a choisi et tout en la reconnaissant parvient à en faire un instrument d'émerveillement. Van der Keuken affronte résolument l'exhibition, le voyeurisme, la stigmatisation, le sensationnalisme, pour en dégager une ligne de fuite au lieu d'en reconduire la violence. Il s'agira de défendre qu'il met en œuvre une éthique du cinéma dans l'oscillation entre merveille monstrueuse et merveille merveilleuse.

1.4. Cadre théorique

L'objet, les hypothèses et les problèmes de la présente thèse déterminent le cadre théorique que j'y propose. Comme la thèse s'enracine dans une reconnaissance de gestes de collectionnisme filmique, elle se doit de prendre en compte à la fois les spécificités du médium cinématographique et une histoire des pratiques de la collection auxquelles les films de van der Keuken me semblent renvoyer : les chambres de merveilles de la Renaissance tardive et les exhibitions d'êtres humains (considérés comme exotiques, monstrueux ou marginaux) de l'industrie du spectacle du 19ème siècle.

On lira dès le tout début du premier chapitre la présentation d'une histoire critique des collections de merveilles en suivant l'approche qu'en effectuent Julius von Schlosser en 1908, puis plus récemment Patricia Falguières. C'est von Schlosser, et Falguières le rappelle et y insiste, qui met au jour la filiation des chambres des merveilles avec la monstration des monstres opérée par l'industrie du spectacle au 19ème siècle, laquelle mènera aux monstres du cinéma. Alors que Falguières suggère que ce dernier est le maillon qui suit les chambres des merveilles puis les entresorts et les *freak shows*, ma lecture des films de van der Keuken démontre que le cinéma rend possible, par ses reconfigurations, ce que ni les vitrines des *Wunderkammern*, ni les tréteaux des foires ou des cirques ne permettaient. Autrement dit, c'est à partir des traits spécifiques de ces collections que je forge les concepts de collection et de merveille pour penser la manière

dont le cinéma de van der Keuken produit des collections filmiques. Ceci me parait un outil théorique pertinent et bien adapté à un cinéma qui veut par ailleurs résister plus que d'autres à sa conceptualisation. En effet, l'ambivalence de la merveille correspond à l'ambivalence inhérente à la violence et à la joie singulières de son cinéma – un cinéma effrayant et merveillant tout à la fois. La fécondité de cette hypothèse devra s'avérer au cours de la démonstration.

Afin d'étudier les spécificités de l'usage que fait van der Keuken du médium cinéma, dans son approche à la fois crue, voire cruelle, et merveillante du réel, j'ai eu recours à certains textes, concepts et propositions de Gilles Deleuze, Siegfried Kracauer et Stanley Cavell.

L'attention que porte Deleuze au différentiel, sa manière propre de répéter, et d'insister sur la répétition, rencontrent à plus d'un égard celles de van der Keuken et conviennent dès lors singulièrement pour penser ses collections filmiques et leurs modalités. En effet, van der Keuken comme Deleuze travaille en maniant les effets de surprise et de surgissement, voire d'événement, que produisent l'accumulation, la série, la juxtaposition, les multiplicités, afin de déjouer le confort des logiques binaires et attendues. Plus encore, leur pratique à tous deux s'intéresse aux exclus de ces logiques, en qui ils trouvent des forces vitales et des puissances de création insoupçonnées, grâce auxquelles le monde et le réel redeviennent devenir. J'approche les films et les personnages de van der Keuken en tirant inspiration de la pratique deleuzienne de la contre-effectuation, dont je propose de faire un concept de cinéma, ce que Deleuze lui-même n'a pas fait. Pourtant, je soutiens que van der Keuken met en œuvre une logique qui déjoue, renverse, subvertit, relance chaque fois les possibilités de son propre cinéma d'une manière que suggèrent les textes de Deleuze que je convoque dans mon analyse.

Ma thèse s'appuie d'autre part sur les travaux de Siegfried Kracauer, qui s'interroge dans un nombre étonnant de publications, dès les années 1920 en tant que rédacteur du feuilleton de la *Frankfurter Zeitung* et jusqu'à sa *Theory of Film* publiée en 1960, sur ce que permet le médium cinématographique. S'il peut paraître étonnant que je recoure au plus brillant critique de cinéma de la République de Weimar, l'on verra que le

flâneur que fut Kracauer trouve écho chez le filmeur-collectionneur que fut van der Keuken. En effet, Kracauer dès ses premières critiques de film thématise l'ambivalence du nouveau médium de masse. S'il peut très tôt déplorer l'apathie des spectateurs qui trouvent dans les salles de cinéma les mêmes prétextes à dispersion que dans les rues de la ville moderne, il souligne également la capacité de ce médium à produire pour cette ville et ses habitants un regard plus lucide sur les spécificités de leur condition. De même, s'il voit bien comment le cinéma peut malmener l'autonomie, la responsabilité et la vitalité de la pensée jusqu'à servir à une propagande de masse désastreuse, il en relève également le potentiel démocratique. En cela, il est tout à fait proche de son compagnon de pensée Walter Benjamin. Van der Keuken, marqué à la fois par ses années d'études à l'IDHEC et par la pratique de photographes comme Izis, Doisneau ou Brassaï, a pu lui aussi se concevoir comme un flâneur caméra à l'épaule dans les rues de Paris et en garder durant toute sa vie de filmeur un attrait prononcé pour les rythmes urbains et les mouvements et attitudes de l'homme dans la métropole. Il étendra toutefois son rayon d'action à un monde qui se globalise, si bien que, tandis que Kracauer repère et fait le portrait de types psycho-sociaux se limitant à l'Allemagne ou à l'Europe, van der Keuken observera, d'un pays voire d'un continent à l'autre, comme au sein d'une même ville, des types qui transcendent les frontières.

L'œuvre du philosophe américain Stanley Cavell oriente aussi à plusieurs égards ma lecture des films de van der Keuken. On pourra là encore se surprendre de retrouver, à propos d'un cinéaste que l'on a tendance à considérer comme un documentariste, les réflexions d'un philosophe dont une connaissance superficielle peut le cantonner à une analyse du cinéma de l'âge d'or hollywoodien. Or, son traitement de la collection comme thème et comme problème philosophiques, et la place qu'y prend le cinéma, nourrissent mon étude des collections filmiques de van der Keuken. De plus, comme les films de ce dernier, les travaux de Cavell sur le cinéma font état d'une sensibilité aiguë à la violence originelle du médium et au devenir filmique des personnes et des relations humaines, lesquelles pourraient certes demeurer invisibles si elles n'étaient pas filmées mais s'exposent, en s'y prêtant, à toutes sortes de métamorphoses et de défigurations. Cette violence engage par conséquent une responsabilité dont Cavell ne démord pas et qu'il thématise d'une façon qui me permet de penser la dimension éthique de certaines

décisions et certains gestes poïétiques de van der Keuken. Ainsi, mon analyse de la manière dont van der Keuken fait de certaines personnes rencontrées des personnages éminents renvoie à ce que Cavell dit de la création des individualités au cinéma et de la part qu'y prennent les acteurs. C'est que pour l'un comme pour l'autre, et qu'il s'agisse de documentaire ou de cinéma de stars, ce qui importe est que le cinéma permet à l'être humain filmé de participer de son apparaître et de déclarer son existence. Dans cette optique, j'étudie un certain nombre de sujets dans les films de van der Keuken à la lumière de ce que Cavell appelle la photogenèse, en raccordant cela à la pratique de la contre-effectuation mentionnée plus haut, afin de montrer comment ces sujets deviennent des figures esthétiques et les comédiens de leurs propres événements.

Ma thèse fait dialoguer Kracauer, Cavell et Deleuze dans la mesure où le cinéma de van der Keuken comporte une dimension philosophique indéniable, et où tous trois ont fait de l'interprétation des œuvres du cinéma un passage obligé de la pensée compte tenu des bouleversements de la perception et des relations humaines à l'âge de la technique. Chez le premier, le médium cinéma rédime la réalité physique et l'expérience concrète du monde vécu, et j'ai voulu rapprocher cela de la participation des êtres et des choses à la genèse de leur image dont Cavell fait un principe de l'ontologie du film. Deleuze, pour sa part, considère et analyse l'image filmique comme un composé d'affects de temps, d'espace et de matière, ce qui correspond au caractère composite, dynamique et énergétique des images de van der Keuken. Si Cavell peut penser le cinéma comme une image mouvante du scepticisme, tous trois se rejoignent dans la lutte contre l'abstraction et dans la ferme conviction que le cinéma, avec des moyens pourtant formels, est un instrument d'enracinement dans notre expérience de ce monde-ci. Le cinéma de van der Keuken me semble mettre en œuvre de manière singulière et cette lutte et cette conviction.

1.5. Approche méthodologique

C'est d'abord dans la posture à laquelle engage Stanley Cavell[44] que j'ai cherché à me tenir afin de tirer des films eux-mêmes un enseignement sur la manière dont il convient de les regarder – les écouter – et de les penser. Pour être comprise et expérimentée, cette posture, et c'est là son premier mérite, oblige à se poser et se reposer, à l'orée de chaque analyse, deux questions s'impliquant mutuellement : pourquoi écrire (sur un film) ? et comment écrire (sur un film) ? À la première, il me semble que je peux répondre, en suivant Stanley Cavell, que j'écris sur un film pour en faire l'expérience, d'un faire qui tiendrait tout à la fois de la répétition et de la contre-effectuation, dans l'idée non pas que le visionnement du film ne serait pas une expérience en soi, qui me comble à sa manière, mais plutôt que le passage du film par l'écriture permettrait de mener plus avant la conversion d'une expérience esthétique en expérience de vie. L'écriture critique est pour Cavell le lieu d'une conversation entre la philosophie et les films, conversation envisagée à la fois comme la reconnaissance de leur nature et de leurs préoccupations partagées, et comme leur mutuelle interprétation. Leur nature partagée, c'est leur caractère spéculatif, cette façon qu'ils ont de se chercher eux-mêmes, ou de se prendre eux-mêmes pour objets – de se représenter et se penser eux-mêmes, c'est-à-dire de ne jamais montrer ni poser un problème sans mettre en question les conditions de la perception ou de la pensée – dans le même temps qu'ils reconfigurent le monde. Leurs préoccupations partagées, ce sont celles de la vie ordinaire, des formes qu'elle prend, des gestes qui la font et la défont, des mythes dont elle se nourrit, des existences qu'elle produit ou détruit, des choix éthiques et politiques qu'elle exige. Si la nature spéculative de la philosophie n'est pas à prouver, on ne comprendra pas ces positions de Cavell sans se rappeler d'une part l'importance qu'il accorde au médium, d'autre part quelle philosophie – quelles conceptions de la philosophie, quelles manières de philosopher, quelles formes de vie philosophique – l'intéresse. La base photographique du cinéma, qui

44. Pour tenter de dégager les traits essentiels de ce que Cavell appelle une lecture d'un film, les lignes qui suivent se fondent sur plusieurs textes ou passages de son œuvre, en particulier : Stanley CAVELL, « Introduction : words for a conversation », *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 1-42 ; Stanley CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 29-32 ; Stanley CAVELL, « North by Northwest », *Themes Out of School. Effects and Causes*, San Francisco, North Point Press, 1984, p. 152 et p. 155.

fait de tout film « *a succession of automatic world projections*[45] », le met en prise directe avec ce dernier, qu'il est seul capable de laisser se montrer tel qu'il est : voilà qui explique ses formidables puissances de révélation, et par là même de problématisation, de la vie ordinaire. Encore faut-il que ces puissances-là soient actualisées : les possibilités d'expression du médium ne sont en effet pas données mais doivent être découvertes par les films, et cette découverte consiste à explorer ce qui, dans certaines formes et pratiques établies, est susceptible de donner sens, c'est-à-dire signification et importance, aux propriétés du médium. Autrement dit, tout film sérieux actualise les puissances de sens du cinéma dans et par la transfiguration cinématographique de formes et de pratiques existantes, transfiguration effectuée au moyen des possibilités spécifiques au médium révélées dans et par leur mise en œuvre même. Telle est la nature spéculative du cinéma : chacune de ses productions expose à sa manière les conditions de sa mise en œuvre, rend manifeste par sa manière, et à même ses matériaux, ce que peut le cinéma, si bien que la valeur d'un film se mesure à sa capacité à relancer la théorie du cinéma – c'est-à-dire tout aussi bien à entrer dans le monde : à susciter une réponse critique. Enfin, si Cavell relève de si fortes affinités entre les films et la philosophie, c'est qu'il considère que celle-ci non seulement s'enracine dans la vie de tous les jours, mais doit constamment y être ramenée, relayant en cela les appels d'Emerson au commun, au familier, au bas, de Thoreau au proche, d'Austin ou de Wittgenstein au langage ordinaire. Un corollaire concernant pleinement la posture et l'acte critiques est que la philosophie n'est pas seulement l'affaire de celles et ceux qui en font profession, mais de quiconque prendrait intérêt à sa propre expérience – à son rapport au monde – et serait décidé, en l'examinant, c'est-à-dire en trouvant les mots pour la décrire, à l'éduquer ou la réformer : à se rendre meilleur, et avec soi le pan de monde impliqué par ces mots. Dès lors, je comprends que la théorie puisse être envisagée non seulement comme une pratique, mais comme une pratique conjointe des films et de la critique, s'il est vrai que les films produisent de la théorie et que la critique lui donne de la voix. En ce sens, la critique est inhérente au cinéma :

> *giving significance to and placing significance in specific possibilities and necessities (or call them elements ; I sometimes still call them automatisms) of the physical medium of film are the fundamental acts of, respectively, the director of a film and the critic (or audience) of film ; […]*

45. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 72.

> *what constitutes an "element" of the medium of film is not knowable prior to these discoveries of direction and of criticism*[46].

On en revient donc à l'expérience des films, qu'il faut ainsi entendre dans les deux sens objectif et subjectif, inextricablement : mon expérience d'un film est indissociable de l'expérience que fait ce film de lui-même, ou encore : l'intérêt que je prends à un film m'engage immédiatement dans une conversation entre l'intérêt que je prends à mon expérience du film (ma capacité à travailler avec lui à la réévaluation voire la transformation d'une forme de vie dont je participe), et l'intérêt que le film prend à lui-même (sa capacité à réfléchir les moyens par lesquels il interprète un mythe, invente un geste, crée un nouveau mode d'existence, configure un problème). Penser et surtout pratiquer cette conversation comme une interprétation mutuelle, c'est tout à la fois accompagner un film dans sa lecture de lui-même et se laisser lire par lui, c'est-à-dire, déployer

> *one's capacity for critical description in accounting for one's experience of film. Such description must allow the medium of film as such and the events of a given film at each moment to be understood in terms of one another*[47].

Une description qui, en rendant compte de mon expérience d'un film donné, fasse entendre les termes dans lesquels ce film interprète le cinéma : voilà qui est propre à relancer la seconde question : comment écrire – non plus sur un film, mais avec tel film ?

Afin de préciser les enjeux qui sous-tendent ce « comment écrire », ainsi que les conceptions de la description que j'ai placées à l'horizon de mon travail d'écriture, je convoquerai au côté de ceux de Stanley Cavell les travaux de Jessie Martin et de Serge Cardinal. Jessie Martin défend les vertus de la description comme méthode d'analyse tout en s'attaquant aux fantasmes d'objectivité de certains modèles descriptifs. Je retiens ses propositions qui développent l'idée d'une description dynamique qui fasse surgir l'événement de la séquence ou du film, et tâchent de définir, par la notion de « compréhension » laissant au film le soin d'être sa propre norme, ce que peut recouvrir l'idée de singularité au cinéma. Pourtant, plus qu'à la méthode qu'elle formalise, c'est à

46. *Ibid.*, p. xiii.
47. *Ibid.*, p. xiv.

l'appel qu'elle lance dans la conclusion de son ouvrage que j'ai voulu répondre : prendre le relais au seuil où s'arrête son modèle, c'est-à-dire à son refus de se frotter à ce qu'elle appelle la « poéticité » des films, qui selon elle « échappe à l'emprise de la description […] parce qu'elle n'est pas l'objet d'une compréhension mais celle d'une sensation, d'une intuition », parce qu'elle « est question d'affect[48] ». Jessie Martin propose en effet un modèle d'analyse qui se donne pour règle de bien séparer en deux temps la description et l'interprétation, si bien que celle-ci se retrouve toujours en retard sur celle-là – un rendez-vous manqué, selon moi, où risque de se perdre au moins pour partie le processus de production de sens. « La description est préparatoire, elle donne à l'interprétation le matériau qui produira du sens, mais pas le sens même. Le modèle permet alors en quelque sorte de se dédouaner d'une incursion de l'interprétation dans la description[49] » : à ce genre de méfiance envers le geste interprétatif, je me propose de répliquer en pratiquant le concept de « musicalité du cinéma » créé par Serge Cardinal, qui réconcilie description et interprétation en un geste unique d'interprétation entendue dans un sens musical.

Serge Cardinal propose en effet de faire l'expérience d'un film – ce film qui précisément nous aura interpelé – par la mise en œuvre d'un certain type d'écoute qu'il nomme, en relisant T. W. Adorno, écoute mimétique. *Écoute*, *mimétisme*, *mise en œuvre* : on peut entendre dans la décomposition de ce geste critique – accorder une attention première au son et à la musique, mouler son écriture sur les rapports de composition et de décomposition des matériaux du film, prendre au sérieux l'écriture au point de faire de l'analyse filmique une œuvre à part entière, c'est-à-dire un lieu d'expérimentation des puissances de la langue – trois dimensions qui entrent chacune en interférence avec les préoccupations de Stanley Cavell, et toutes ensemble prennent à bras le corps de façon très concrète des problèmes essentiels de poïétique de l'analyse filmique. Se mettre à l'écoute, c'est d'abord en finir avec les errements et les fourvoiements des études du son et de la musique au cinéma qui considèrent la musique comme un bloc entrant du dehors dans l'image et y injectant une signification qui lui serait inhérente ou lui aurait été attribuée une fois pour toutes, ignorant donc encore que tout élément prenant part à la

48. Jessie MARTIN, *Vertige de la description. L'analyse de films en question*, Udine, Forum / Lyon, Aléas, coll. « Cinethesis », 2011, p. 255-256.
49. *Ibid.*, p. 254.

composition d'un film entre dans un devenir et que seules les interactions entre les composantes sonores et visuelles sont productrices de sens :

> je m'intéresse à ce que devient la musique au cinéma, au fait qu'elle est alors audio-visuelle, c'est-à-dire entendue, écoutée, comprise à partir de ses multiples rencontres avec le personnage, l'un de ses gestes, l'échelle du plan, le mouvement de caméra, le scintillement de la lumière, le bruit d'un moteur, le sens d'une parole, etc., – entendue, écoutée et comprise à partir de ces rencontres surtout lorsqu'elle donne l'impression de transporter avec elle ou en elle une charge capable de modifier le sens d'une action ou d'une expression[50].

Partir ou repartir du son et de la musique en logeant son écoute dans « les plissements du complexe phono-musico-visuel[51] » présente deux mérites principaux : d'abord, tout en réaffirmant que les films sont faits de « rencontres entre des matériaux[52] », celui d'exiger de l'analyse filmique une attention également méticuleuse aux composantes sonores et aux composantes visuelles, et par là-même de doubler le rétablissement d'un équilibre trop souvent négligé, de la reconnaissance d'une musicalité de l'image ; ensuite, parce que

> ce n'est jamais le son en général ni le visible en général qui se rencontrent ainsi, mais plutôt la rencontre qui découvre et rend efficaces en chaque cas des qualités sensibles locales : une valeur, une hauteur, un espace harmonique, un rythme, une tension..., et une épaisseur, une fluidité, une figure, un mouvement, un éclat...[53],

celui de faire de cette expérience d'écoute un processus continuellement remis en jeu, sommé de découvrir à son tour en chaque cas ce qui précisément rend efficace tel agencement ou telle qualité, c'est-à-dire de déterminer les traits esthétiques pertinents ainsi que les critères d'analyse en se les laissant dicter par le film, au fur et à mesure, sans qu'aucun ne lui soit donné ni avant, ni après coup. C'est par cette processualisation, qui fait se composer et se recomposer les analyses – nécessairement multiples et différentielles – au gré des agencements filmiques dont elles s'efforcent de reconstituer la nécessité afin d'en dégager un sens, que « l'expérience du film devient une réeffectuation mimétique[54] ».

---

50. Serge CARDINAL, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018, p. 184.
51. *Ibid.*, p. 186.
52. *Ibid.*, p. 197.
53. *Ibid.*, p. 186.
54. *Ibid.*, p. 188.

« [R]épéter la lettre, reproduire la courbe, rejouer, mimer[55] » : voilà qui rappelle ces moments de partage entre amis à la sortie des salles de cinéma

> *– running across lots as Indians, or in formation as biplanes, gradually giving way to sessions in which for hours we reconstructed the movie's score or dialogue or plot, or to the contentment in simply naming moments, with the pure unwanting for more than small syllables of joy or disgust or the creeps*[56]

– qui furent une part essentielle de l'expérience filmique de jeunesse de Stanley Cavell et dont il souhaite que la description critique constitue le prolongement en se faisant elle-même performance. Serge Cardinal, arrachant la description à sa fonction d'exercice préparatoire à l'interprétation auquel on veut trop souvent la cantonner, la rend à sa puissance performative en l'élevant à un geste d'interprétation musicale appelé, réclamé par la musicalité du cinéma :

> Or, « interpréter la musique, c'est la jouer », et « bien jouer la musique, c'est avant tout bien parler son langage. Ce langage demande à être mimé, et non pas déchiffré. Ce n'est que dans la pratique mimétique […] que la musique peut éclore ; jamais dans une contemplation qui l'interprète indépendamment de son exécution. » Analyser un film, ce sera donc parler son langage, le jouer, le mimer[57].

On comprend par ces quelques lignes que, sous ce rapport mimétique, l'écriture critique soit entraînée par le complexe phono-musico-visuel dans un processus d'investigation et d'expérimentation de ses propres puissances, que l'analyste réponde à cette invite en mettant toute son énergie à pousser l'écriture jusqu'aux limites de sa capacité à transposer, à adapter, à littéraliser les procédés de production de sens de l'image et, pour ce faire, déploie toutes les ressources stylistiques dont il dispose. Et si ce travail poétique – musical – de la description mimétique n'invalide pas sa valeur heuristique, c'est précisément qu'il est seul capable d'obtenir de la langue qu'elle se plie, se déplie, se replie dans le sens de l'image. Par son désir même de suivre les courbes de celle-ci, de parler sa langue, de se mouvoir avec elle, l'interprète du cinéma fait de l'écoute mimétique une

55. *Ibid.*, p. 189.
56. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 10.
57. Serge CARDINAL, *op. cit.*, p. 10. La citation incluse dans cet extrait est renvoyée à Theodor W. ADORNO, *Quasi une fantasia. Écrits musicaux II*, traduit par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1982, p. 5.

conversion éthique : « forcé de reconnaître la vie propre d'une altérité », il n'y voit que la belle occasion d'apprendre à « penser autrement[58] ».

Être attentive à la musicalité des films de van der Keuken, c'est donc chercher à aller dans le sens de ses images, afin de répondre d'une part à la singularité de la manière dont celles-ci font musique, et d'autre part à la façon dont lui-même, au moment où il procède au montage, prétend « aider ces images à trouver leur vraie tendance[59] ». Je m'efforce ainsi d'être à l'écoute de la manière dont van der Keuken lui-même s'est mis à l'écoute des images qu'il a prises et a éprouvé la nécessité de chacun de ses gestes de montage. C'est pourquoi je pratique une forme d'ekphrasis qui fait ressortir les accents, leur distribution, leur composition, leurs accords, leurs discords, leurs harmonies, leurs dissonances, leurs effets de surprise et de surgissement. L'ekphrasis telle que la pratiquait Diderot dans les *Salons* avait pour dessein de faire voir. Je veux pour ma part tout autant faire entendre les dynamiques, les enchaînements, les pulsations, les provocations, les évitements, les violences ou les rédemptions de l'image audio-visuelle. Et, dans la mesure où figer une image irait à l'encontre de cette musicalité, et où la répétition que j'en propose, en cherchant à y engager le lecteur, désire conjurer toute fixation, je ne présente aucun photogramme dans les pages qui suivent.

1.6. Plan et contenu des chapitres

Ma thèse se développe et se reprend en trois mouvements. Dans le premier chapitre, je montre comment ressurgissent, dans les deux films réalisés par van der Keuken auprès d'enfants aveugles dans les années 1960, les collections de merveilles de la Renaissance, entraînant avec elles dans leur reconfiguration filmique les entresorts du 19ème siècle. Je tire de cette monstration un problème de responsabilité du cinéaste, avant d'analyser par quels moyens van der Keuken convertit la violence de son médium en puissance d'émerveillement. Dans le deuxième chapitre, après avoir mis en évidence la multiplicité des collections qui se forment dans l'ensemble de la filmographie, j'étudie comment ces collections déjouent la logique d'accumulation, d'abstraction, de

58. *Ibid.*, p. 200.
59. Johan VAN DER KEUKEN, « La violence du regard », *op. cit.*, p. 12.

réification, de dispersion, de normalisation du monde capitaliste. Dans le troisième chapitre, je m'efforce de retracer le cheminement de van der Keuken dans son dernier film, *Vacances prolongées*, afin de considérer comment, confronté à l'inévitabilité de sa propre mort, il remet en jeu les puissances de son regard merveillant.

CHAPITRE PREMIER

1. Résurgence des chambres de merveilles

C'est une voix de jeune fille qui nous emmène d'abord en souvenir au musée. La jeune fille est aveugle, nous l'avons entendue un peu plus tôt regretter amèrement qu'au royaume des voyants, l'aveugle fût reine : « En montant dans un train, c'est terrible. Tout le monde se lève comme si tu étais la reine – uniquement parce que tu es aveugle. C'est injuste ! » Mais au musée, c'est elle qui est venue voir – avec ses mains et ses oreilles : « On palpe tout et quelqu'un vous dit les couleurs » – et elle en rapporte une collection d'objets passés à l'état d'évocation, d'impression, de description par le micro de van der Keuken. « Je suis allée dans un musée pour tout voir : ces pots, vieux et lourds, ces boîtes à ouvrage, ces vieilles cuillers. J'aime ça. […] On touche les bosses, les creux, le relief. On se dit que ça doit être très beau. Et le gardien dit : c'est ciselé ». Une autre voix, celle d'un jeune garçon aveugle lui aussi, lui aussi en butte avec le monde (« Dans la rue, on entend souvent : voilà un aveugle ! C'est terrible. Ça me met en rogne. Ça me rend furieux au point de vouloir me battre. Voilà un aveugle ! C'est terrible d'entendre ça »), ce garçon sort à son tour de sa mémoire un objet qui lui plaît : « Le tuyau d'échappement d'une moto neuve a une belle forme creuse. Et lisse ! » – qui lui plaît, c'est-à-dire qui lui parle, pour reprendre les mots d'un troisième dont la voix montée par bribes en alternance avec celle des deux autres compose cette trame sonore[60] : « Heureusement, il y a la musique. La musique te dit tellement de choses », et plus loin, entre les vieux pots et le tuyau d'échappement : « Les formes simples me disent quelque chose. Elles donnent une vue d'ensemble à mes mains ». Un autre fragment de voix de la jeune fille convoque un nouveau trésor, celui du fond des poches de tout enfant qui a vu la mer : « J'adore les coquillages. Ceux qui sont lisses et ceux qui sont striés, les grands, les petits, les allongés ». Et, après un enchaînement de considérations unanimes sur le désagrément des

60. Un montage d'images d'archives en noir et blanc, muettes ou rendues telles, entrecoupées de plans noirs d'une à quelques secondes, compose avec cette trame sonore : j'y reviendrai.

villes bruyantes et de la foule, c'est la voix du premier garçon qui fera de la fin de cette première séquence une ouverture, en faisant surgir son objet favori : « J'aime avoir cette clé dans ma main. Je la fais tournoyer. Je la fais tournoyer et j'invente des histoires pendant des heures. Je ne peux pas m'en passer. J'ai ma clé, et je parle devant mon poste émetteur. Et donc j'invente des histoires, pendant des heures ». Cette ouverture *ad infinitum* : « Je fais semblant d'être à la radio : "Les meilleures émissions pour vous tous ! Nous sommes sur les ondes jour et nuit. Vous êtes toujours chez vous à Radio Bilibonia !" Et puis je continue toujours comme ça » semble générer une deuxième séquence où une valse triste jouée un peu maladroitement au piano remplace les voix, tandis qu'arrivent à l'image, en médaillons sur fond noir se succédant plan par plan comme dans un album de portraits animés, les visages sans voix d'enfants aveugles. Trois d'entre eux manipulent, à hauteur des yeux ou de la bouche, un objet : un étrange sifflet-boussole en métal, un morceau de pellicule de film, un adaptateur de prise électrique, qui font soudain résonner la clé tournoyante évoquée plus tôt comme le premier élément d'une curieuse série.

Nous sommes en 1964 à l'institut pour aveugles de Huizen, aux Pays-Bas, où Johan van der Keuken tourne en noir et blanc *L'Enfant aveugle*, court-métrage de vingt-quatre minutes qui sortira la même année. Avant de nous faire entrer dans les lieux, le cinéaste nous a fait entendre les enfants, d'abord au son de trois voix porteuses de trois récits intimes – de colère et de plaisir, d'un rapport au monde et d'un rapport à soi –, puis sans doute par la petite valse dont on peut supposer qu'elle est interprétée par l'un d'eux. De ces voix qui étaient des corps ont ensuite jailli d'autres corps, dont le filmeur nous a montré le visage, les mains qui palpent et les lèvres qui remuent, les moues, les sourires, les dents de guingois, la mèche affolée, les yeux impénétrables. Et de la composition audio-visuelle de ces voix en émoi et de ces corps en mouvement, j'ai saisi le fil naissant d'une collection de merveilles.

1.1. Une collection filmique d'objets qui rappelle les *Wunderkammern*

1.1.1. Une accumulation éclectique d'objets singuliers

Le montage de découpes d'entrevues sonores puis de gros plans fait en effet ressortir un certain nombre d'objets singuliers qui s'accumulent en un butin pour le moins

éclectique, non seulement parce qu'il rassemble les trouvailles de plusieurs individus, mais parce que celles-ci montrent une grande variété de formes, de matières, de natures, de provenances, de valeurs, d'états ou de conditions. La petite fille, évoquant certaines pièces de musée dont elle souligne l'ancienneté, le poids et l'ouvrage délicat, puis les coquillages admirables au toucher dans leurs moindres degrés de différence de taille et de texture, fait se côtoyer merveilles artificielles et naturelles, ces deux grandes catégories des « raretés de la nature et productions de l'art[61] », antiques et modernes, hors d'âge ou dernier cri, qui composaient les collections princières de la Renaissance. On croirait bientôt un fragment d'inventaire des trésors amassés dès le XIVe siècle par le duc de Berry, qui comptait parmi sa profuse collection « un chapelet de coquillages ; des coupes et des pots de porcelaine aux montures de métal précieux[62] ». Ajoutons-y un cylindre rutilant, une clé qui fait mine d'ouvrir un émetteur radio comme une boite à fabuler, une babiole non identifiée tenant de la boussole et du sifflet, une vulgaire prise en plastique à embranchements multiples et un ruban de cellulose perforé, et nous sommes près de constituer une version contemporaine – un modèle 1964 – de ces *Wunderkammern* dont Patricia Falguières relève l'hétérogénéité, l'hybridation et la bizarrerie, où l'on peine à démêler du bazar de bric et de broc la splendeur sans prix des pièces les plus époustouflantes :

> On vit apparaître en Europe, dans la seconde moitié du XVIe siècle, d'étranges accumulations d'objets, moitié trésors moitié fatras, des pyramides de choses précieuses, de monstres, de broutilles et de reliques dont il semble bien difficile aujourd'hui d'apercevoir le principe de regroupement. Les princes allemands s'en firent une sorte de spécialité. Ils nommaient ces cabinets où s'entassait au hasard tout ce qui tombait sous la juridiction de leur curiosité des *Wunderkammern*, des « chambres des merveilles »[63].

Lorsque la troisième séquence du film s'ouvre sur l'image d'un mur entièrement couvert de tout un bric-à-brac de menus objets parmi lesquels on dénombre une clochette, un stylo, un peigne, une poupée, une poupée un peu plus grande, une autre minuscule, une coquille de noix, un tout petit chat en peluche, une passette, une toupie, des meubles modèle réduit, une pipe, un tambour miniature, c'est encore la *Wunderkammer* qui

61. Julius VON SCHLOSSER, *Les cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme* [1908], traduit par Lucie Marignac, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2012, p. 183.
62. *Ibid.*, p. 115.
63. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003, p. 7.

ressurgit, bien que toute cette bimbeloterie renvoyant tout autant aux jouets d'enfant qu'au quotidien le plus trivial paraisse sans valeur ni prestige. Outre l'inavouable caprice des princes trop enclins à monter en merveille n'importe quelle camelote clinquante, bizarroïde ou légendaire, mâchoire de serpent, racine de mandragore anthropomorphe, bonnet de gnome, os de géant ; ou trop obstinément enfants pour ne pas accueillir en leur arche toutes sortes de joujoux horrifiques :

> miroirs déformants, coffrets d'où surgissaient des serpents (on lisait sur le couvercle de l'un d'eux : « un merveilleux tour d'adresse »), [...] une boîte remplie de vermine et d'insectes qui, quand on la secouait dans sa main, semblaient s'animer d'une vie fantastique et d'un grouillement assez répugnant[64],

ni refuser de croire aux fabuleuses bestioles fabriquées par un marin roublard (d'une dépouille de raie retournée puis astucieusement cousue on fait une admirable sirène) ; sans parler de leur fascination pour la miniature et les prouesses de minutie qu'elle demande, que l'on songe à ces meubles finement ouvragés cachant dans leurs dizaines, voire leur centaine de tiroirs et de cassettes le modèle réduit de tout un monde matériel et pratique, comme le « cabinet de Poméranie » truffé d'« instruments astronomiques, optiques et mathématiques, ustensiles de toilette, de bureau et de table, outils, matériel de chasse et de pêche, jeux de toutes sortes, et enfin une pharmacie domestique complète et un nécessaire de barbier », ou bien encore à ces prodiges d'art liliputien, « noyaux de cerise sculptés, monts du Calvaire taillés dans des tuyaux de plume[65] » ; en plus de tout cela, des collections princières on reconnaît par-dessus tout dans cette séquence l'un des modes si frappants d'exposition tel qu'on peut l'observer sur de nombreuses peintures et gravures : les objets curieux suspendus dans un désordre confondant, d'un mur à l'autre et du sol au plafond de telle sorte qu'il ne reste pas un pan d'espace inoccupé. S'en dégage d'autre part une certaine aura d'inconnu, une dose d'*unheimlich* qui, si elle ne rayonne plus d'objets devenus par trop familiers, y est en revanche réinjectée tant par leur insolite exhibition, que par les petites mains qui les découvrent. Van der Keuken s'applique à rendre au plus près les gestes d'une fillette qui effleure, caresse, palpe, saisit les objets, tous gestes de curiosité s'il en est, visant à connaître, reconnaître, distinguer les objets, y associer des noms inscrits en braille sous chacun d'eux.

---

64. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 173-174.
65. *Ibid.*, p. 210.

1.1.2. Entre montage et démontage des perceptions et des savoirs

Que cette installation murale soit un dispositif pédagogique à destination des enfants confère en fait une force particulière à cette survivance. Von Schlosser a souligné la « manière didactique[66] » propre aux collections de merveilles, qui jouent de juxtapositions, de voisinages et de toutes sortes d'associations visant à produire un savoir sur les choses et sur le monde – la « chambre » étant conçue comme un microcosme – suivant un système complexe de correspondances, voire des velléités comparatistes[67]. La prodigieuse disparate peut alors se comprendre comme le produit d'un désir d'exhaustivité : faire toucher à tout, embrasser le multiple, que le montage tend à démultiplier en faisant alterner ces plans rapprochés de la petite main parcourant le mur des curiosités avec des plans sur la même fillette manipulant les mêmes objets, placés sur une table dans des caissettes de bois rappelant les tiroirs de ces cabinets qui regorgeaient eux aussi de merveilles dans les *Wunderkammern.* La collection du chef suprême du Saint-Empire romain germanique Rodolphe II, « soigneusement abritée dans quatre salles voûtées du château de Prague », nous en indique la démesure, avec sa

> série de vitrines, trente-sept au total (désignées dans l'ancien inventaire sous le nom d'« almoire ») conten[ant] les objets de petite taille, tandis que l'on avait disposé sur une longue table centrale les pièces de dimension plus importante – cabinets, horloges, etc. –, sans parler des coffres et des petites tables dont les compartiments et les tiroirs étaient remplis de babioles les plus diverses

– et par-dessus les vitrines étaient posées des sculptures anciennes et modernes ; et par-delà les vitrines, « des cornes d'animaux rares ornaient les murs[68] ».

D'autres plans sont également insérés qui montrent des enfants s'efforçant de reconstituer un gros puzzle de bois ou de faire entrer des formes pleines dans les formes

66. *Ibid.*, p. 154.
67. Voir notamment, sur ce dernier point, Patricia FALGUIERES, « Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle », *Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, INHA / Musée du quai Branly, coll. « Les actes », 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 22 mars 2018 sur http://journals.openedition.org/actesbranly/94.
68. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 183.

découpées correspondantes[69]. Ces jouets ingénieux ainsi que les mains qui y exercent leur sensibilité et leur habileté me semblent composer dans la suite immédiate du film avec une série de configurations similaires, associant chaque fois un objet intrigant à dix petits doigts tâchant de se frayer un rapport au monde. Oiseau empaillé, carte géographique en relief, machine à écrire en braille, circuit électrique, perceuse à colonne, pince à long bec, fer à souder, magnétophone, banjo : la liste ainsi extraite des objets tels qu'ils apparaissent à l'écran dans les scènes successives d'apprentissage ou de performance des enfants, fait encore résonner les inventaires de *Wunderkammern* qui mettent en évidence les efforts de regroupements des pièces thésaurisées sous des rubriques renvoyant à telle catégorie naturelle, telle matière ou telle technique utilisée, ou encore à tel champ du savoir ou du savoir-faire, dont les collectionneurs ambitionnaient de représenter la totalité. La description que donne Julius von Schlosser, sur la base de l'inventaire dressé en 1596, du « Grand Cabinet d'art » constitué par l'archiduc Ferdinand de Tyrol au château d'Ambras, en Autriche, donne une idée saisissante de la variété des objets réunis comme des manières de les assembler :

> Dix-huit grandes vitrines en pin cembro (encore conservées, pour partie, à Ambras), placées dos à dos, et deux vitrines latérales renfermaient les collections, classées essentiellement en fonction des matériaux et, en second lieu, de la technique utilisés. [...] La première, peinte en bleu, renfermait, « en plusieurs places », un nombre important de vases de cristal artistement taillés, montés sur or et émaillés [...]. La deuxième vitrine, de couleur verte, renfermait toutes sortes de pièces d'orfèvrerie en or et en argent [...]. La troisième vitrine, de couleur rouge, renfermait presque en tout et pour tout une collection fort particulière, et unique en son genre, de ces pierres qu'on appelait « pierres historiées ». [...] La quatrième vitrine, de couleur blanche, renfermait une collection d'instruments de musique [...]. La cinquième vitrine, « de couleur chair », renfermait une autre collection formant un tout en soi, qu'on ne pouvait manquer de rencontrer dans un cabinet d'art : des horloges mécaniques, des instruments astronomiques, optiques et mathématiques tels qu'astrolabes, compas, kaléidoscopes, longues-vues, et enfin des automates [...]. On pouvait voir dans la huitième vitrine les précieux manuscrits enluminés [...] puis les albums de la collection des gravures ; et pour compléter cet ensemble, bien des raretés et des curiosités, comme un petit livre truqué. Des rouleaux d'images [...]. La treizième vitrine renfermait une collection non négligeable de petits bronzes, mêlant l'antique et le moderne. [...] Enfin, la dix-huitième vitrine, la dernière, renfermait des ouvrages de bois[70].

Dans le film, le montage qui juxtapose des plans pris dans différents lieux de l'institut – salle de jeu, salle de classe, atelier, cour où les enfants musiciens donnent un concert – rappelle ainsi cette distribution des objets par domaine, distinguant, en l'occurrence

69. On remarquera peut-être – j'y aurai mis cinq ans et d'innombrables visionnements –, inscrit sur la boîte de jeu d'un enfant, le mot « collection ».
70. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 133-174.

comme alors, ces terrains d'étonnement, grands pourvoyeurs de merveilles, que sont l'histoire naturelle, la cartographie, la mécanique et la facture d'instruments de musique.

Mais cela ne va pas sans rejouer les débordements, les paradoxes, les fantaisies ou les reniements de ces gestes d'assemblage qui trahissent davantage les multiples recoupements possibles entre les catégories, voire leurs tendances à se déjouer l'une l'autre, et font ressortir le singulier et l'inclassable, plus qu'ils n'affirment un ordre maîtrisable. Sans doute ne faut-il pas réduire les collections monumentales à leurs inventaires ou leurs catalogues, qui se prêtent à toutes sortes de réagencements textuels, tendant à une forme de mise en ordre – toute timide, maladroite, paresseuse, embrouillée, compliquée, contreproductive qu'elle puisse être en fin de compte – coextensive à la mise par écrit. On ne les confondra pas non plus avec les collections modèles, soigneusement élaborées sur le papier à deux siècles de distance l'une de l'autre, d'un Samuel Quicchelberg ou d'un Caspar Friedrich Neickel. Contemporain des chambres des merveilles, le premier s'efforce dans ses *Inscriptions ou Titres du magnifique théâtre* (1565) de tirer des collections existantes des ducs de Bavière Albert V et Guillaume V une méthodologie, la première connue, fascinant manuel pratique à usage des princes collectionneurs présenté sous la forme de listes d'objets répartis en cinq grandes classes elles-mêmes organisées en cinquante-trois subdivisions appelées « inscriptions ». En 1727, le second certainement pétri d'une longue tradition de collectionnisme des curiosités dont les chambres de merveilles ne sont que l'un des lieux, inspiré entre autres par Samuel Quicchelberg dont il cite l'opuscule dans sa bibliographie, conçoit « en imagination et en pensée » dans sa *Museographia* un musée idéal qu'il se propose « de réaliser effectivement un jour[71] ». Sous-tendus par des ambitions et des enjeux très différents, ces deux exemples n'en permettent pas moins de mesurer chacun suivant sa facture et son contexte en quoi la lettre de ces élaborations virtuelles s'écarte de l'esprit des collections princières actuelles.

71. Cité par Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 228.

1.1.3. Tentatives de réduction taxinomique : Quicchelberg et Neickel

C'est que le souci méthodologique de Samuel Quicchelberg, médecin hollandais « expert en ordonnances et classifications[72] », inscrit son ouvrage dans la tradition des grands compilateurs du siècle, les Conrad Gessner, Ravisius Textor ou Pierre de la Ramée, inventeurs de systèmes de classement et d'indexation visant la maîtrise raisonnée des connaissances encyclopédiques. Puisant dans le fonds de *mirabilia* des collections munichoises ce qui peut intéresser son entreprise d'articulation logique et néanmoins spectaculaire de tous les savoirs, il en retient non pas les objets singuliers mais les ensembles et sous-ensembles auxquels on peut les rapporter, et en organise la disposition :

> [Classe 4 : Dixième Inscription]
>
> Vêtures pérégrines, d'Indiens, Arabes, Turcs, et plus rares peuples, vêtures de plumes de perroquets, de toile, de tissages mirifiques, de peaux cousues. *Item*, vêtements en miniature de peuples exotiques, comme on en fait pour les poupées, qui servent à distinguer les costumes des vierges, des veuves, des épouses, etc.
>
> [Onzième inscription] :
>
> Habits durables des plus rares : comme des ancêtres du Fondateur du théâtre. Pourront y trouver place le *paludamentum* impérial, le *pallium* ducal, toutes sortes de costumes sacerdotaux, etc. *Item*, autres ornements comme torques, bonnets, baudriers, poches, panaches, etc., auxquels le souvenir se sera attaché.[73]

Mais si l'on peut ainsi, par un processus de généralisation et de normalisation, extraire d'une collection de merveilles un répertoire de lieux communs obéissant à une logique fondée sur des critères analytiques arbitrairement définis, la collection elle-même met en échec toute prétention à « une science du rangement universel[74] ». Les descriptions qu'en donne Julius von Schlosser le montrent : même dans son esquisse des collections d'Ambras, le bel ordonnancement par vitrine est vite inquiété par le détail du contenu de chacune d'entre elles, rendu par des énumérations dont l'historien peine à endiguer la prolifération, et avec elle le retour éclatant de l'incongru, de la dissemblance, des contrastes, des alliances surprenantes. C'est à grand renfort de « etc. » qu'il se résout à

72. Patricia FALGUIERES, « Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle », *op. cit.*, p. 8.
73. Cité par Patricia FALGUIERES, « Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle », *op. cit.*, p. 8.
74. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 41.

couper court aux accumulations d'exemples qu'il donne pour chaque ensemble, dans une langue elle-même artistement ourlée, généreuse en précisions et en anecdotes érudites, pleine de surenchères défiant l'imagination. Ainsi de son évocation de cette « collection formant un tout en soi » qui comprend

> des horloges mécaniques, des instruments astronomiques, optiques et mathématiques tels qu'astrolabes, longues vues, et enfin des automates, comme ces deux exemplaires que nous avons conservés : le jeu de trompettes à figurines, dix joueurs de trompette et un timbalier exécutant une symphonie de curieux ronronnements, et le campanile à personnages comiques variés, dont le carillon s'achève sur une de ces grosses scènes de farce qu'affectionnaient tant nos ancêtres – deux cadeaux des ducs de Bavière Ferdinand et Guillaume V à leur oncle d'Ambras, sans doute fabriqués à Augsbourg, la capitale de ce genre de jouets mécaniques. Les horloges mécaniques correspondent tout à fait elles aussi à la mentalité d'alors, car elles n'indiquent pas seulement l'heure, mais tout le calendrier, le mouvement des planètes, etc., par une série de procédés bizarres[75]

– où l'on sent bien que, s'il est possible d'en circonscrire les éléments réels dans un même meuble, aucune catégorie n'est capable de rendre compte d'un tel « tout en soi », ni aucun terme générique de donner la moindre idée de chacune de ces pièces extraordinaires, tandis que le regard et la plume affûtés de von Schlosser n'en affirment que plus superbement l'impossible réduction taxinomique. C'est du reste dans l'extravagance des collections de Rodolphe II, qui ne présentent aucune « trace d'une quelconque intention méthodique[76] » à la différence de celles d'Ambras et de Munich, que von Schlosser reconnaît les forces foncièrement désorganisatrices innervant les collections princières, voyant dans l'irréductible liberté des associations, voire la monstruosité des accouplements qui y sont à l'œuvre, leur principe dynamique. Patricia Falguières en fait expressément la marque propre de l'interprétation des *Wunderkammern* par l'historien d'art viennois, accusant même « à plaisir » les traits de ce qui ressort comme une véritable vision :

> Il n'y voulut percevoir que des objets singuliers, dont aucune classification n'aurait su rendre raison. Il babélisa à plaisir la chambre de merveilles, insista sur son caractère chaotique et ses asyndètes, comme les *items* d'un inventaire notarial soulignent le solipsisme de chaque objet rapporté à sa condition fondamentale de prodige[77].

75. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 145.
76. *Ibid.*, p. 183.
77. Patricia FALGUIERES, « La société des objets » [2012], préface à Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 54.

Si le cabinet d'art idéal de Caspar Neickel m'interpelle à son tour, c'est que cet idéal du XVIIIème siècle est précisément fort éloigné de cette réalité des collections princières de la Renaissance, dont il partage pourtant le geste fondamental de « rassembl[er] en un même lieu un nombre conséquent de raretés de toutes sortes[78] ». Avec ses considérations premières sur la salubrité et la clarté – « que l'on choisisse une pièce exposée au sud-est à l'abri des vents incommodes, aux murs sains, au plafond voûté, où la lumière du jour soit uniformément répartie[79] » –, son insistance sur la mesure et la rationalité – « l'entrée est située exactement au centre », « rangés en fonction de leur taille », « présentées d'une manière à la fois rationnelle et plaisante qui satisfait l'esprit tout autant que les yeux[80] », « il faut établir une distinction fondamentale entre l'ancien et le moderne », « il devrait également y régner un ordre déterminé », « l'ensemble étant donc classé selon un ordre bien précis[81] » –, son souci du beau – « pas besoin d'autre décoration qu'une lumineuse couleur blanche », « on peut ensuite orner le devant de ces *repositoria* d'une balustrade ou d'un arceau élégant, et les peindre d'une couleur agréable, mais décente [82] », « un beau cabinet à monnaies », « de jolies étagères », « des *repositoria* fabriqués sur mesure[83] » – ce dessein d'un lieu bien propret où chaque objet demeure à sa place et se prête docilement à l'étude est celui d'un homme de son temps, pour qui chaque objet, fût-ce le plus curieux, répond de la régularité des lois naturelles, et doit être fixé dans cet ordre immuable. Krzyzstof Pomian a bien montré le glissement progressif de la curiosité exubérante, indisciplinée, crédule, avide de symbole et nourrie de magie, caractéristique des chambres de merveilles, à la curiosité rangée, compartimentée dans les tiroirs bien ordonnés des cabinets d'histoire naturelle où cette dernière s'invente comme une véritable discipline scientifique[84]. Les élans didactiques, les gestes comparatistes que l'on a pu repérer dans les collections merveilleuses des empires du Nord n'en font pas pour autant des lieux d'expérimentation scientifique : la vocation de la *Wunderkammer* est avant tout ludique et apologétique, l'école à laquelle elle convie les princes est celle des jeux impénétrables de la nature (et à travers elle de Dieu) dont il ne

78. Cité par Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 226.
79. *Idem.*
80. *Idem.*
81. *Ibid.*, p. 227.
82. *Ibid.*, p. 226.
83. *Ibid.*, p. 227.
84. Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987, p. 109.

s'agit nullement de percer les lois mais de célébrer l'inépuisable inventivité, l'incommensurable ingéniosité, les excès effarants. Et si l'homme est fait à l'image de Dieu, c'est encore à la gloire de ce dernier qu'il faut rendre hommage en admirant les prodigieuses réalisations du génie humain, rares concessions du Créateur à sa créature allouant à celle-ci une part infime de son infinie sagesse[85]. Voilà pourquoi chaque objet qui entre dans une chambre de merveilles pose, puis inlassablement repose la question de son intégration : réfractaire aux rabotages de l'analyse dichotomique, il tend ses multiples facettes à une multiplicité de voisinages possibles, répondant autant aux tentations analogiques qu'à la fantaisie insondable des princes. Un oiseau naturalisé peut tout aussi bien côtoyer d'autres exemplaires, aviaires ou non, d'une faune plus ou moins exotique, que des artefacts tissés de plume rapportés du Nouveau Monde, ou encore des anomalies jugées contre-nature, créatures malformées ou contrefaçons chimériques, pour peu qu'il soit de ces espèces rapportées des pays de confins – colibris ou oiseaux de paradis – auxquelles le bris de leurs pattes fragiles au cours des longues traversées vaut la réputation fabuleuse d'en être dépourvues, petits corps célestes doués de la grâce de se maintenir en vol toute une vie durant. Un luth ne gagne pas sa place immuable parmi les mandolines et les théorbes : un jour, son bois précieux, le raffinement de ses rosaces, l'envoient parfaire une collection de coffrets, de statuettes, xylographies et autres hanaps de bois madré, taillés, sculptés, tournés dans des essences rares ; le lendemain, ses courbes orientales, dos bombé, moitié piriforme, cheviller renversé, le font jouxter tel éventail mauresque, telles coiffures arabesques. Où mettra-t-on ces cartes marines ornées de monstres et de constellations ? Avec les instruments de navigation, d'astronomie et de mathématiques ? Ou bien, d'un plus obscur élan, comme dans le cabinet d'art de Ferdinand de Tyrol, « dans des tiroirs et dans des coffres », avec « des miniatures, des recueils de modèles calligraphiques et autres pièces analogues », ainsi qu'une « collection de portraits historiques[86] » ?

85. Krzysztof POMIAN, « Histoire naturelle : de la curiosité à la discipline », dans Pierre MARTIN et Dominique MONCOND'HUY (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Paris, Atlande, 2004, p. 19.
86. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 174.

1.1.4. Comment les films de van der Keuken produisent de nouveaux effets combinatoires

De cela aussi, *L'Enfant aveugle* ravive la mémoire. Pigeon empaillé, banjo, carte en relief des Alpes suisses : non seulement les objets des chambres de merveilles y reviennent, non seulement y sont reconduites ou transposées certaines modalités de leur présentation (sertissage et mise en valeur par un cadrage adéquat, des ouvertures en médaillon et des plans rapprochés ; plan élargi pour une vue synoptique sur un mur couvert de broquilles ; gros plan resserré sur une caissette remplie de bricoles), mais s'y rejouent les effets combinatoires de leur comparution. Par l'articulation de différents gestes de montage – montage sonore imbriquant les uns dans les autres des morceaux de récits des enfants évoquant les objets qu'ils aiment, ont aimé ou n'aiment pas avoir en main ; montage visuel des enfants manipulant des objets pour apprendre à les reconnaître ou les identifier ; montage audio-visuel des enfants se servant d'autres objets – le film se fait le « dépôt de séries hétéroclites[87] » qui, par leur éclectisme même autant que par leurs multiples points de rencontre, ne cessent de se subdiviser, de se défaire et de se recombiner entre elles, donnant naissance à de nouvelles séries par un jeu inépuisable d'analogies et de résonances, de recoupements et d'aimantations. Un rapprochement s'est à peine opéré, dans la série des « objets évoqués », entre certains coquillages et le tuyau d'échappement ayant en partage la même texture lisse, que surgit de la série d' « objets palpés » un sifflet-boussole en métal brillant qui attire aussitôt à lui le tuyau tout neuf, qu'on imagine rutilant. Parmi la série des « objets utilisés », on a pu distinguer plusieurs catégories : la mécanique, la musique, l'histoire naturelle (et pourquoi n'inviterait-on pas les coquillages à y voisiner avec l'oiseau ?), la géographie. Mais pour cette carte parcourue par les doigts du jeune aveugle, marquée d'énigmatiques signes bosselés, où nulle couleur ne vient distinguer un fleuve d'une plaine ou d'un défilé montagneux, ne faut-il pas plutôt créer une section de « *curiosa* du monde aveugle », une rubrique de « *caecosa*[88] » qui comprendrait aussi la machine à écrire en braille et accueillerait dans la collection, tout droit sortie d'une séquence filmique ultérieure, la série de cannes blanches brandies en signe d'avertissement par trois jeunes filles qui s'apprêtent à traverser la rue ?

87. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 43.
88. Du latin *caecus, a, um*, signifiant « aveugle ».

Pourtant, il me semble que la machine à braille, avec ses touches noires et blanches, son petit air de piano, compose bien mieux encore avec le banjo. Le magnétophone appelle la prise électrique, le sifflet-boussole vient s'insinuer entre la clochette et la carte des reliefs alpestres. Entraînés par leur accumulation, les objets prolifèrent : les pots vieux et lourds, les vieilles cuillers charrient à leur suite tous les antiques du musée, la clé que le petit garçon fait tournoyer dans sa main est lourde de toutes les trouvailles serrées dans sa boîte à trésors. Et s'ils circulent si aisément entre les images pour répondre aux appels qu'ils se lancent les uns aux autres, c'est encore en vertu d'un parti pris de mise en scène doublé d'un effet de montage, chaque objet montré occupant une place similaire dans le cadre et entre les mains des enfants, l'un tout prêt à prendre la place de l'autre, rendant la composition d'autant plus apte aux recompositions.

1.2. De l'exhibition des objets à celle des enfants aveugles

1.2.1. Gestes et visages curieux

Voilà donc que des objets aussi manifestement éloignés que des poteries antiques, une poignée de coquillages, un tuyau d'échappement, un adaptateur, un morceau de pellicule de film, une clé, un oiseau empaillé ou une perceuse à colonne en viennent non seulement à se retrouver assemblés, mais à tenir ensemble : à faire collection. Une collection filmique s'institue en fouaillant les braises enfouies sous les cendres d'une espèce disparue de collectionnisme. Ranimée par le médium filmique qui se montre capable d'en intensifier certains des traits les plus saillants, la *Wunderkammer* fait alors du film un brûlot. Car nul doute qu'un pigeon naturalisé, un banjo, un magnétophone auraient fait les délices de l'Empereur Rodolphe en son temps, mais que faut-il pour qu'ils étonnent, voire qu'ils détonnent en 1964 ou en 2022 ? Comment une prise électrique ou un tuyau d'échappement peuvent-ils faire merveille ? Il ne suffit pas de voir revenir la chambre de merveilles : il faut encore se demander ce qu'elle charrie dans sa revenance, quelles puissances dormantes et quelles violences refoulées elle porte en elle, comment le contexte actuel dans lequel celles-ci sont ravivées les reconfigure, et par quels moyens filmiques les problèmes qu'elles posent s'en voient répétés. Or, la puissante aura de singularité qui émane de tous ces objets, cet air de jamais vu que fait ressortir le réseau

d'analogies dans lequel se trament leur apparition, certains d'entre eux permettent d'en donner la formule. Celui que je désigne par le bricolage lexical composite de « sifflet-boussole » est un objet mal identifié, un drôle d'hybride qui résiste à ma reconnaissance – mais n'est-ce pas le cas de beaucoup d'objets pour les enfants aveugles ? L'image en tous les cas les capture dans l'effort que demande une reconnaissance qui semble tout sauf immédiate, distincte des vitesses que l'on accorde généralement au sens de la vue capable de saisir bien des choses « d'un seul coup d'œil ». Aux mains il faut du temps, des gestes répétés, caresses du bout du doigt sur le sifflet-boussole, adaptateur tourné et retourné en tous sens, peigne appuyé dents contre joue ; et puis de la concentration, qui se lit sur les visages pris en gros plan : sourcils froncés, bouche ouverte ou moue tendue, qui font des objets triturés autant de questions non formulées. D'autres objets sont fortement singularisés par la relation particulière que l'un des enfants entretient avec eux et qui les rend insolites, comme un tuyau d'échappement élu paradigme de la belle forme, ou mystérieux, comme cette clé tournoyante qui confère à son possesseur certain don de fabulation. Pourtant, ne peut-on là encore étendre ce type de rapport solipsiste à l'ensemble des pièces évoquées ou montrées ? La façon dont les enfants les manipulent jamais ne nous est vraiment familière, qu'ils les tiennent très près de leurs yeux ou de leur bouche ou qu'ils y tendent l'oreille comme quand on cherche la mer au fond d'un coquillage. Cela s'écouterait donc, une perceuse à colonne ? À son tour celle-ci nous intrigue, et tous finalement nous déroutent par une sorte de petit saut sur place qui fait d'eux des merveilles – un piano est une machine à écrire est un orgue de barbarie dévorateur de papier perforé – dont le propre est de « sembl[er] ne pouvoir se multiplier que par propagation ou par contagion[89] ». Des objets sont évoqués ou montrés qui retiennent l'attention, suscitent la curiosité, deviennent des curiosités en se composant comme une collection de *mirabilia*, quel que soit leur degré de banalité, puisque la familiarité que le spectateur croit entretenir avec la plupart d'entre eux – ainsi encore de tout l'attirail de maison de poupée accroché au mur de la salle d'étude, qui reproduit les meubles et accessoires du quotidien – se retrouve contaminée ou bien par l'étrangeté qui se dégage des autres – telle aussi la carte en relief toute blanche ponctuée de signes indéchiffrables –, ou bien par le simple fait que tous passent ou sont passés entre les mains questionneuses et devant le visage perplexe d'un aveugle.

89. Patricia FALGUIERES, « La société des objets », *op. cit.*, p. 54.

1.2.2. Attraction / répulsion : intensification du travail de la merveille

Il serait donc plus juste de dire que ce sont ces drôles d'agencements et interactions de corps et d'objets pris dans un rapport inouï ou invu qui sont travaillés par la merveille, dont les traits se distribuent tout autant sur les objets que sur le visage et les mains, les gestes et les moues, les yeux vitreux, les regards fixes, les postures contournées des aveugles. Ce sont aussi ces derniers, et sans doute eux d'abord, dont le magnétophone ou la caméra s'efforcent de rendre au plus près la singularité, pour ne pas dire l'étrangeté, en suscitant des confessions où se livre leur penchant intime pour telle chose ou telle forme ; en multipliant les gros plans sur les doigts qui effleurent, pinçotent, tripotent, ou sur les visages parfois grimaçants, des visages modelés par les humeurs ou comme laissés à l'abandon, auxquels nul dressage social, nul souci d'apparence n'impose de retenue ; ou encore, en cadrant de telle façon que ressortent les points de contact ou d'intrication entre les enfants et les objets avec lesquels ils semblent faire corps, les machines ou les instruments auxquels ils semblent appareillés, tirant les images vers ces hybridations chères aux amateurs de merveilles. La merveille, l'étymologie le rappelle, porte en elle une tension fondamentale : elle n'est merveille que d'être regardée ; elle force à détourner le regard. La merveille produit un mouvement d'oscillation, un battement entre attraction et répulsion, ce battement où des yeux ne peuvent se détacher de ce qui pourtant rebute ou effraie, où ce dont la beauté fascine fait poindre une sourde angoisse. Ce qui est déjà nettement perceptible chez Pline l'Ancien dont l'*Historia Naturalis* abonde en *mirabilia*, qui désignent aussi bien ce que la nature produit de plus magnifique, que ses monstres ou ses contrefaçons, puis reconduit par les innombrables listes de merveilles qui circulent – reproduites, augmentées, réorganisées – de l'Antiquité à la Renaissance, vient hanter les *Wunderkammern* qui en donnent une version monumentale, où les merveilles ne sont plus seulement des formules ni des légendes, mais des choses, objets d'une monstration, disponibles à la démonstration. Dans le film, la séquence aux médaillons accusant le dispositif optique fait des jeunes aveugles des spécimens tenus sous observation comme à travers une lunette ou un microscope – qui aussitôt vont rejoindre les merveilles s'accumulant dans le hors-champ de la collection – tout en rappelant les galeries de

portraits, *must have* des cabinets d'art et de merveilles, qui donnaient à voir des figures étonnantes comme celles de

> cette famille d'êtres velus, les *Pelosi*, « créatures sylvestres », dont le père, découvert aux Canaries, accueilli et initié au latin à la cour d'Henri II de France, fut cédé au pape qui l'offrit aux princes de Habsbourg : dans la chambre d'Ambras, leurs portraits (pourpoint, cape et fraise) jouxtent les généalogies princières, les séries des hommes illustres, les portraits des douze Césars et ceux des princes de Habsbourg[90].

En voyant à l'œuvre un garçonnet produisant une page de braille, d'autres manipulant la perceuse ou le fer à souder, un autre encore jouant à merveille du banjo, comment ne pas voir affleurer « ces réalisations artistiques d'infirmes[91] » dont on admire la virtuosité, telle, provenant de la collection d'Ambras, cette page d'écriture calligraphiée avec l'orteil en 1575 par un certain Thomas Schweicker « devenu une célébrité, à tel point que l'on exposa des médailles à son effigie et des portraits de lui dans les cabinets d'art princiers[92] » ? Où l'on comprend qu'il n'y a qu'un pas aisément franchi entre l'exhibition de l'artefact et celle de l'artiste, tous deux également fascinants, l'un comme l'autre prodiges. Enfin, au florilège d'anecdotes rapportées au début du film par les enfants évoquant les regards, les propos et les traitements qu'ils subissent à répétition de la part des voyants, qui ne cessent de les renvoyer à leur anomalie pour mieux les y réduire, répond le montage en série, dans la dernière séquence, des parcours du combattant qu'ils doivent effectuer pour se rendre seuls en ville : des jeunes filles on montre les pieds qui se prennent partout dans les rues mal pavées, tandis que le garçon, en plus de s'empêtrer dans les marchandises débordant des boutiques sur le trottoir déjà encombré de vélos et de motos, se retrouve systématiquement pris en étau entre la lentille de la caméra et tout ce qui la signale en la redoublant : vitrine dans laquelle se reflète soudain le filmeur, coup d'œil des passants en direction de l'aveugle puis de l'appareil qui le fixe ou inversement, bande d'enfants postés en miroir de l'homme à la caméra, de l'autre côté de l'aveugle, arrimés à ses pas, les yeux rivés sur lui. On remarquera que la vitrine, ce trait caractéristique de la chambre de merveilles absent de sa revenance dans l'institut de Huizen, apparaît tardivement mais sûrement au moment précis où les enfants, sortis de l'espace protégé de l'institut, sont littéralement le plus exposés. Si le garçon n'est pas à

90. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 47-48.
91. Julius VON SCHLOSSER, *op. cit.*, p. 209.
92. *Ibid.*

proprement parler épinglé derrière une paroi de verre, les gestes de capture, de fixation et de projection de son image semblent alors assimilés à une telle procédure, et l'ensemble du film, avec ses agencements de curiosités, peut rétrospectivement s'apparenter à la mise en vitrine d'une collection de phénomènes.

Aussi l'oiseau empaillé, les coquillages, le sifflet-boussole, la machine à braille, aussi le fol accrochage du mur des curiosités auront-ils joué le rôle d'indices dans le repérage d'une revenance dont l'enjeu tient tout entier dans son déplacement, car si le retour de la *Wunderkammer* dans *L'Enfant aveugle* met à nu les fils d'une ligne à haute tension, c'est bien celle qui fait de l'enfant aveugle le clou de la collection. *Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2*, réalisé deux ans plus tard, achèvera de nous en convaincre pourvu que nous voulions bien y entendre une lecture catastrophique du premier opus. « Voici un petit gars qui m'est resté dans l'esprit », déclare en voix *off* le cinéaste à l'ouverture du film : Herman, 14 ans, pensionnaire de l'institut de Huizen rencontré lors du premier tournage, a suscité chez lui un intérêt, une curiosité marquée, la persistance d'une image mentale qui appelle une nouvelle prise d'images. Qu'elles nous ramènent dans les locaux de l'institut, nous emmènent dans la maison familiale d'Herman ou nous entraînent avec lui sur les routes ou les lieux de plein air où se déroule et se joue sa vie d'adolescent – grand prix automobile, camp scout, fête foraine –, ces images ressaisissent certains objets ou d'autres de la même veine, rejouent certaines situations, effectuent de nouveau certains gestes de cadrage, de mise en scène, de montage, de telle façon que chacune de ces reprises prête le flanc à une intensification du travail de la merveille jusqu'à en rendre obvie la face monstrueuse. L'oiseau empaillé et la machine à écrire, ressurgis sur une table de classe parmi d'autres exemplaires, ont l'air de s'être démultipliés et composent désormais, comme le dévoile progressivement le travelling latéral, avec d'inquiétants modèles anatomiques surdimensionnés : oreille géante, globe oculaire cyclopéen – la caméra s'en approche : on y voit maintenant le reflet du filmeur. Cet œil monstrueux reviendra obséder l'image à plusieurs reprises : en gros plans de face et de trois-quarts, légèrement déformants, insérés au montage au moment où l'enfant questionné sur ses lectures favorites mentionne le livre *La lampe de mineur est allumée*, puis lorsqu'une fois avoué son désir de devenir technicien radio, il ajoute : « Mais c'est impossible pour un aveugle. Un type aveugle ne leur sert à rien. Il faut pouvoir voir... la

lampe rouge et tout ! » ; rappelé encore par analogie avec un globe terrestre aperçu en arrière-plan d'Herman travaillant à son pupitre et qui, d'un film à l'autre, fait écho à la carte géographique en relief. Trois modèles différents de magnétophone – le matériel professionnel de van der Keuken, filmé en train d'interviewer Herman à l'institut ; l'appareil portatif qu'il prête à celui-ci pour devenir le *reporter* du film ; la propre machine d'Herman enfin, avec laquelle il joue à l'animateur radio dans son salon – entrent en résonance avec celui dont se servaient les jeunes musiciens pour enregistrer leur concert, mais c'est un objet d'une branche cousine qui vient affoler l'ensemble : juste après le générique, une caméra ouverte en deux remplit l'image bord à bord, les organes mis à jour comme par une autopsie, dévidant d'une bobine à l'autre ses mètres de ruban avant que ceux-ci ne s'emballent, dans un second plan semblable intercalé à deux moments critiques du film (la nouvelle de la tentative d'assassinat de James Meredith, puis l'annonce du bombardement d'Hanoï par les Américains), jusqu'à sortir de leurs gonds, comme une hémorragie interne ou la tripe en déroute d'un animal éventré. La collection d'instruments de musique s'enrichit également de plusieurs pièces : au banjo, au piano dessiné en creux par la petite valse triste, s'ajoutent deux gros accordéons qui semblent s'être incorporé les petits interprètes dont on ne voit ressortir que les bras et la tête de derrière ces soufflets de peau – du reste, quand Herman joue ce n'est pas l'instrument que l'on entend sur la bande-son, mais le garçon qui s'époumone en chantant du Louis Armstrong ; puis, un harmonica se greffe à la bouche de l'aveugle qui, improvisant à partir de quelques *riffs* de *rhythm and blues*, en fait déborder une matière sonore proliférante tandis que, par des changements rapides et très marqués de point de vue, trouvant des angles inhabituels comme la plongée en diagonale ou ce plan de trois-quarts dos très proche du visage du garçon, par des élargissements du cadre qui saisissent sa posture recroquevillée et ses balancements d'avant en arrière, mais aussi par la distribution spatiale très nette entre Herman en spectacle et tout le reste de sa famille au spectacle, ou encore les gros plans montrant ses yeux voilés d'une taie blanche, le regard comme perdu dans les limbes, van der Keuken double les mouvements et les sons de ce singulier personnage de toute une dramatisation de l'étrangeté qui sera relayée dans les nombreuses scènes où Herman est filmé de dos, l'arrière de son crâne, avec sa petite mèche qui se soulève en épi, revenant comme une image troublante.

Ainsi les objets somme toute encore assez circonspects dans le premier *Enfant aveugle*, dans le second s'animent d'une vie propre, se dévergondent, perdent toute mesure, débordent, se démultiplient, rendent gorge, accompagnant d'autant mieux l'aveugle dans un devenir monstrueux qu'ils miment les *membra disjecta* d'un corps catastrophé. Et si certain scrupule retenait encore l'image, voici qu'elle se débride au contact d'Herman, dès la scène de lutte où les gros et très gros plans accusent les traits de férocité des corps au combat, jouent d'effets d'amalgames et d'illusions contorsionnistes, de membres surnuméraires et d'ajointements chimériques, tandis que toujours ce regard fixe tranche avec les mouvements convulsifs du reste du corps ; mais surtout dans la fameuse scène où Herman s'empare d'une boîte de conserve et d'un micro pour donner son interprétation d'une course automobile : saisissant les jeux de lèvres et de gorge ahurissants sortant d'une tête qui n'est qu'une bouche hurlante tour à tour avalée avalant une gueule résonnante en fer blanc, d'où jaillissent des bras entés à un micro qui partent en ellipse avant de se recomposer sur un corps courbe tendu membres collés tout entier en gravitation vers sa bouche qui rejoint ses genoux, l'image se lance résolument à la vitesse de la merveille, entraînant avec elle toutes celles qui, dans un film comme dans l'autre, hésitaient encore à faire lever le monstre – si bien que lorsque la caméra suit Herman dans une fête foraine, elle le produit littéralement comme une attraction, et avec lui, rétrospectivement, le jeune garçon que dans le film précédent elle suivait dans la rue, déjà piégé au centre de tous les regards.

2. Retour de la monstration des monstres

2.1. Le surgissement du *freak show*, descendant des chambres de merveilles

Les deux volets de *L'Enfant aveugle* ne redonnent donc pas lieu aux démonstrations de prodiges des chambres de merveilles sans faire revenir avec elles d'autres revenances qui ont précédé cette revenance filmique, et qu'il revient encore à Julius von Schlosser d'avoir identifiées :

> Les observateurs les plus aigus des années vingt, un Walter Benjamin, un Siegfried Giedion en auront le pressentiment, l'essai que Schlosser publie en 1908 l'énonce : le grand *Show* de Barnum & Bailey, les cabinets de cire et les *Freaks Exhibitions*, les *curiosités vivantes*, les *prodiges* et les *monstres* exhibés par Karl Hagenbeck, les « villages ethniques » des Expositions universelles, les *Tivoli* et les *Vauxhalls*, les *Dioramas* où, avant que le cinéma n'en vienne prendre le relais, pouvait se rassasier le désir éperdu d'une présentation synoptique de cet ensemble d'événements qui composent le monde : tout l'appareil de ce qu'on appelait au XIXe siècle *Museum Industry* ou *Show Business* constitue la vraie postérité des chambres des merveilles. Ses *attractions* sont les *mirabilia* modernes[93].

Le Musée Américain de P. T. Barnum est exemplaire de cette survivance puisqu'il exhibe en un même lieu des monceaux de curiosités inertes du même acabit et suivant les mêmes principes d'accumulation, de disposition et d'association que dans les *Wunderkammern*, et des créatures vivantes, animaux ou êtres humains, d'apparence hors-norme généralement liée à quelque anomalie congénitale ou dotés de talents remarquables. Ainsi, dans les années 1860, tandis que le rez-de-chaussée est occupé par des panoramas et autres dioramas, et qu'au premier étage se côtoient une diseuse de bonne aventure, un vétéran de la Guerre Civile manchot capable de deviner le poids, deux baleines du Labrador, une fille obèse, un jeune génie des mathématiques et du calcul mental surnommé « *the Lightning Calculator* », des géantes et des nains, une collection de pièces de verre, des figures de cire représentant des personnalités historiques – Napoléon, la reine Victoria, le Christ et ses disciples – dont certaines, comme le Général Tom Pouce, doivent leur célébrité à Barnum lui-même, un phoque savant, au mur des portraits de personnages éminents, des miroirs déformants[94], le deuxième étage présente, en plus d'une salle de conférence, « *case after case full of butterflies, insects, sharks' teeth,*

93. Patricia FALGUIERES, « La société des objets », *op. cit.*, p. 56.
94. Neil HARRIS, *Humbug. The Art of P. T. Barnum*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p. 165.

stuffed animals, Revolutionary War mementos, and other assortments[95] » dont n'importe quel extrait de catalogue sonne comme une variante couleur locale, ou une version anachronique, des collections princières renaissantes les plus extravagantes :

> *"Ball of hair found in the stomach of a saw ; Indian collar, composed of grizzly bear claws ; the sword of a swordfish penetrating through the side of a ship ; an Algerine boarding pike ; African pocket book ; Chinese pillow ; a petrified piece of pork, which was recovered from the water after being immersed for sixty years ; fragment of the first canal-boat which reached New York City through the canals ; wrought metal Mexican stirrup ; Turkish shoes ; African sandals", and a host of other items*[96].
>
> *The cases nearby contained coach lace from Washington's carriage, a box made from the wood of the tree under which Penn ratified his treaty with the Indians, a portion of the throne of Louis XVIII, a buckle belonging to Peter Stuyvesant, a key to the Paris Bastille, antiquities from Herculanum, Indian peace pipes, South Seas masks, and Buddhist images from the Far East*[97].

Le génie propre de Barnum, parfait orateur doublé d'un entrepreneur hors pair, doué d'un flair imparable pour les affaires juteuses, d'un sens exceptionnel de la mise en scène et de la dramatisation, enfin d'une imagination hors du commun, clé de sa popularité devenue légendaire, montre bien que les attractions du « *Greatest Show on Earth* » en sont au moins autant par la monstruosité de l'appareil publicitaire déployé, le sensationnalisme outrancier des discours, le gigantisme des structures de production des spécimens, en un mot la formidable spectacularisation conçue par cet homme dont on ne peut parler qu'au superlatif – prodige entre les prodiges –, que par leur particularité physique ou leur don bien réels, tout frappants soient-ils. Sans même évoquer les pures fraudes comme le *What is it ?*, innommable hideur velue vantée comme le chaînon manquant enfin trouvé entre le singe et l'homme, en fait pauvre hère affublé de fausse toison qui du reste fut un flop, tout *freak* est le produit transfiguré d'une machine médiatique. « *The first thing Barnum did was improve on reality, for even genuine curiosities could use expert help*[98] », précise Neil Harris, auquel Richard Altick fait écho en citant deux des phénomènes les plus célèbres de l'histoire du *show business* londonien :

> *The Living Skeleton obviously was in no shape to exhibit anything but his miserable self and perhaps croak a faint melody, but it always helped if freaks had some performing talent, as*

95. *Idem*.
96. *Ibid.*, p 165-166.
97. *Ibid.*, p 166.
98. *Ibid.*, p 24.

General Tom Thumb did in reasonable abundance, what with his cheerful songs, dances, repartee, and imitations of Napoleon[99].

Aux côtés de la femme à barbe, de Koo-Koo la fille-oiseau, de Half-Boy ou des sœurs siamoises, la cécité ne paraît pas un motif suffisant pour intégrer la monstrueuse parade ? Mais elle a pu avantageusement s'ajouter à une combinaison mi-pathologique mi-fabulatrice déjà haute en couleur comme pour en recharger l'imaginaire et la force d'attraction, dans le cas de Hiram W. et Barney Davis (rebaptisés Waino et Plutanor par leur *manager* pour mettre leur nom au diapason de leur qualité de « sauvages de Bornéo »), deux frères mentalement déficients de l'Ohio ne mesurant pas plus d'un mètre de haut mais forts comme des diables et capables de soulever, *rumor has it*, des charges de 300 kg ou de battre à plates coutures n'importe quel téméraire désigné volontaire dans l'assistance, ayant eu le bon goût pour compléter le tableau de perdre la vue avec l'âge. Elle a pu également constituer l'élément physique déterminant pour faire accroire l'histoire invraisemblable de Joice Heth, une esclave de 161 ans qui aurait été la gouvernante de George Washington : les yeux éteints loin enfoncés dans le visage, elle paraissait extrêmement vieille ; intarissable sur « le petit George », elle redoublait par sa faconde le bagou confondant de Barnum[100]. Prenons donc un enfant aveugle aux yeux protubérants recouverts d'un voile laiteux, d'abord diagnostiqué « débile mental » par les médecins, qui s'adonne à la lutte et, en sus de manier admirablement l'accordéon et l'harmonica ou d'imiter Louis Armstrong, se montre capable d'improviser, incroyable *performer*, des prouesses de bruitage en s'abouchant à un micro et une vieille boîte en fer-blanc : c'est plus qu'il n'en fallait à cette autre machine médiatique qu'est le cinéma pour le transfigurer en merveille.

2.2. L'histoire monstrueuse de la représentation des aveugles

Il n'est du reste qu'à retracer à grands traits une histoire des représentations et des regards posés sur les aveugles pour que se manifeste à toutes les époques ce « fond de monstruosité » dans lequel Michel Foucault reconnaît « le principe d'intelligibilité de

99. Richard D. ALTICK, *The Shows of London*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 263.
100. Neil HARRIS, *op. cit.*, p. 22-23.

toutes les formes [...] de l'anomalie[101] » et que les films de van der Keuken font remonter à la surface de la pellicule filmique. Ainsi Valentin Haüy, secrétaire-interprète du roi Louis XVI « pour la traduction des langues étrangères et des écritures en caractères illisibles au commun des hommes[102] », évoque en ces mots le pitoyable spectacle auquel il lui est donné d'assister dans une rue de Paris le 28 mai 1782 :

> [...] j'aperçus dans un café dix pauvres aveugles, affublés d'une manière ridicule, ayant des bonnets de papier sur la tête, des lunettes de carton sans verres sur le nez, des parties de musique éclairées devant eux, et jouant fort mal le même air tous à l'unisson. On vendoit à la porte du café une gravure représentant cette scène atroce. Au bas de l'estampe étoient huit vers dans lesquels on se moquoit de ces infortunés[103].

L'homme est autant écœuré par la scène elle-même que par les rires qu'elle s'attire, car comme le souligne Gladys Swain,

> c'est pour sa drôlerie qu'on se presse à ce spectacle. Haüy dit ailleurs : « Ils exécutoient une symphonie discordante qui semblait exciter la joie des assistants. » Ultime témoignage d'une longue tradition : le spectacle d'aveugles comme objets de dérision a ses lettres de noblesse en tant que curiosité de choix, la multiplicité des témoignages et des anecdotes en fait foi[104].

Le plus fameux de ces témoignages, rapporté par le *Journal d'un bourgeois de Paris*, date de 1425 :

> Le dernier dimanche du mois d'août, fut fait un ébatement en l'hôtel nommé d'Armagnac en la rue Saint-Honoré, qu'on mit quatre aveugles tout armés en un [parc] chacun un bâton en sa main, et en ce lieu, [y] avait un fort pourcel, lequel ils devaient avoir s'ils le pouvaient tuer. Ainsi fut fait, et firent cette bataille si étrange, car ils se donnèrent tant de grands coups de ces bâtons, que de pis leur en fut, car quant [le mieux] cuidaient frapper le pourcel, ils frappaient l'un sur l'autre, car s'ils eussent été armés pour vrai, ils s'eussent tués l'un l'autre. Le samedi vigile du dimanche devant dit, furent menés lesdits aveugles parmi Paris, tous armés, une grande bannière devant, où il avait un pourcel portrait, et devant eux un homme jouant du bedon[105].

---

101. Michel FOUCAULT, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard - Seuil, coll. « Hautes études », 1999, p. 52.
102. Lettre de Valentin HAÜY à son fils, 28 mai 1820, reproduite par Maxime DU CAMP, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Paris, 1875, t. V, p. 370, et citée par Gladys SWAIN, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 115.
103. *Ibid.*
104. Gladys SWAIN, *op. cit.*, p. 116.
105. *Journal d'un bourgeois de Paris* [1837], texte original et intégral présenté par Colette BEAUNE, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres gothiques », 1990, p. 221, cité par Zina WEYGAND, *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française, du Moyen Âge au siècle de Louis Braille*, Paris, CRÉAPHIS, 2003, p. 28.

Ces récits de choses vues attestent que, jusqu'à la fin du 18ème siècle, l'aveugle est bel et bien une attraction, qui fait l'objet de mises en scène grotesques tant dans le cadre de divertissements urbains que dans les représentations littéraires ou picturales. Généralement dépeint comme un mendiant – de fait, si l'on excepte les individus bien nés, la plupart des aveugles comme des autres infirmes ne peuvent vivre que de charité, exclus qu'ils sont de tous les métiers –, repoussant de laideur, il porte sa déficience physique comme la marque d'une faute morale ou d'une malédiction. Zina Weygand évoque une farce du 13ème siècle intitulée *Le Garçon et l'Aveugle*, qui dresse de ce dernier un portrait d'une âpreté équivalente à celle qui anime ce si plaisant jeu de tue-cochon où dix aveugles s'entre-rossent : jouant les gueux et les dévots afin de recevoir force oboles, il finit par révéler sa tartufferie et son cynisme crasse, sacrifiant à sa gourmandise et son ivrognerie les deniers publics abondamment amassés sur le dos de son infirmité[106]. À la même époque, un chanoine de l'église de Zürich donne à cette manière de percevoir l'aveugle une expression sans réplique : « Les boiteux et les aveugles [...] sont des gens trop vils pour qu'il puisse être fait mention d'eux devant les personnes de bien et d'honneur ; si la nature les a à ce point abaissés et marqués d'un stigmate, c'est qu'ils ont une faute à expier[107]. » Que ce jugement à l'encontre des aveugles prononce leur déchéance de l'humanité ou en fasse le symbole d'une humanité déchue, un grand nombre d'images de la Renaissance en témoignent tout en le réitérant sous des formes variées mais non moins topiques. C'est *La Parabole des aveugles* de Brueghel l'Ancien[108], avec, sur fond de paysage brabançon flanqué en plein centre d'une église, son défilé de six miséreux en guenilles crottés jusqu'à l'encolure, chapeau mou enfoncé sur des yeux blancs, écarquillés ou hagards, ou tournant vers nous des orbites évidées, la face hirsute, l'air hébété, bouche ouverte et denture torve, posture croche et démarche empotée, qui décomposent en un plan séquence la chronique d'une chute annoncée. Ce sont les peintures et gravures satiriques visant les porteurs de lunettes[109], ces dernières venant s'ajouter aux oripeaux et autres accessoires traditionnels de la folie – entonnoir sur la tête,

106. Voir Zina WEYGAND, *op. cit.*, p. 26.
107. Propos cité par Pierre VILLEY, *L'Aveugle dans le monde des voyants. Essai de sociologie*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1927, p. 89.
108. Pieter BRUEGHEL, *La Parabole des aveugles*, 1568, détrempe sur toile, 86x154 cm, Musée de Capodimonte, Naples.
109. Voir Jean-Claude MARGOLIN, « Des lunettes et des hommes ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle », *Annales ESC*, 30e année, n° 2-3, mars-juin 1975, p. 375-393.

chapeau à plumes ou à clochettes, oreilles d'âne et miroir aux alouettes – pour figurer, comme une mouture renaissante de la millénaire association entre difformité et déviance morale, la consanguinité de la malvoyance et de l'illusion, l'abêtissement, la tromperie, l'hérésie. Tant sont tarés ces fols armés de besicles qu'ils apparaissent communément sous les traits de l'âne ou du singe, voire du diable. D'autres, aux trognes formidables, s'apparentent plus explicitement au monstre, surtout lorsqu'ils ornent la couverture « d'une édition valencienne de *La Plaisante & ioyeuse histoyre du grand Geant Gargantua*[110] ». La figure littéraire de Quasimodo, dont Victor Hugo situe le roman tragique en 1482, rassemble admirablement tous ces traits où cristallise la confusion entre infirmité, folie et monstruosité.

> Nous n'essaierons pas de donner au lecteur une idée de ce nez tétraèdre, de cette bouche en fer à cheval, de ce petit œil gauche obstrué d'un sourcil roux en broussailles tandis que l'œil droit disparaissait entièrement sous une énorme verrue, de ces dents désordonnées, ébréchées çà et là, comme les créneaux d'une forteresse, de cette lèvre calleuse sur laquelle empiétait une de ces dents comme la défense d'un éléphant, de ce menton fourchu, et surtout de la physionomie répandue sur tout cela, de ce mélange de malice, d'étonnement et de tristesse[111].

Ce faciès hors du commun dont les distorsions, les disproportions et autres aberrations semblent se répercuter sur un corps non moins déroutant –

> Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contrecoup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux [...] ; de larges pieds, des mains monstrueuses[112]

– en font aux yeux de ses contemporains une « espèce de cyclope[113] », un « Polyphème[114] », « un géant brisé et mal ressoudé[115] » sur lequel se projettent toutes les terreurs superstitieuses que l'évocation du fer à cheval, du poil roux et du menton fourchu laissaient sourdre déjà de la description, et auxquelles les femmes épouvantées par cette apparition donnent voix sans pitié :

> — Oh ! le vilain singe, disait l'une.

110. *Ibid.*, p. 378.
111. Victor HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966, p. 88.
112. *Ibid*, p. 89.
113. *Idem.*
114. *Ibid.*, p. 91.
115. *Ibid.*, p. 89.

— Aussi méchant que laid, reprenait une autre.
— C'est le diable, ajoutait une troisième.
— J'ai le malheur de demeurer auprès de Notre-Dame ; toute la nuit je l'entends rôder dans la gouttière.
— Avec les chats.
— Il est toujours sur nos toits.
— Il nous jette des sorts par les cheminées.
— L'autre soir, il est venu me faire la grimace à ma lucarne. Je croyais que c'était un homme. J'ai eu peur !
— Je suis sûre qu'il va au sabbat. Une fois, il a laissé un balai sur mes plombs.
— Oh ! la déplaisante face de bossu !
— Oh ! la vilaine âme !
— Buah[116] !

2.3. Insistance filmique d'un phénomène disparu

Troublante est la manière dont ces images insistent dans celles de van der Keuken. Dans le visage sur lequel s'ouvre, dans *L'Enfant aveugle*, la séquence des médaillons, soit le tout premier visage d'enfant mal voyant qui apparaît à l'écran, paupières closes sous de grandes lunettes, bouche ouverte lèvre retroussée sur un chantier chaotique de dents sans commune mesure, l'une au-devant prête à passer par-dessus bord, ce visage et cette bouche sur lesquels la caméra obstinément reviendra, à trois reprises, dans cette séquence ; dans ces paupières qui se lèvent subrepticement sur des yeux blancs, inquiétant soudain tout le visage d'un autre enfant ; dans la face asymétrique ressortant d'un plan frontal au cordeau du professeur de *Herman Slobbe*, son grand sourire toutes dents dehors parfaitement aligné en violent contraste avec ses yeux mal assortis curieusement ourlés ; dans les figures entourant le professeur et dont la caméra saisit sous tous les angles les corps qui se raidissent ou se balancent compulsivement, les têtes qui roulent vers l'arrière, les nez qui froncent, les bouches qui se tordent et se crispent en rictus spasmodiques, les yeux louches, les fronts plissés – il est difficile de ne pas voir grimacer les grotesques à lorgnon d'un Jérôme Bosch ou d'un Brueghel l'Ancien[117], tandis que résonnent les mots du poète : « La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace[118]. » Dans la marche accidentée en rase campagne hollandaise des cinq scouts aveugles se guidant mutuellement, butant sur les roches, vacillant dans les ornières, la main agrippée à l'épaule de l'un, se rattrapant de justesse aux culottes de l'autre, s'anime

116. *Ibid*, p. 89-90.
117. Voir notamment Jean-Claude MARGOLIN, *art. cit.*, figures X et XXVI, non pag.
118. Victor HUGO, *op. cit.*, p. 89.

La parabole des aveugles. Lorsqu'un peu plus tôt ils s'égosillent dans l'autobus en tapant dans leurs mains, hurlant des « *Let's go* ! » galvanisants puis vociférant à qui mieux mieux les noms des pires maux du monde – « Pustules ! Cancer ! Typhus ! Tuberculose ! Choléra ! Peste ! » – on se souvient encore des gravures satiriques où des bigleux hérétiques chantaient des musiques paillardes manifestant l'incurabilité de leur âme gangrenée. La voix de la petite fille raconte : « En montant dans un train, c'est terrible. Tout le monde se lève comme si tu étais la reine – uniquement parce que tu es aveugle. C'est injuste ! » ; quelques secondes plus tard, l'image réplique par une série de plans sur une foule en liesse en plein carnaval – et voilà l'aveugle plus souvent qu'à son tour couronnée Reine des Fous.

On avait déjà peine à comprendre comment une scène pareille à celle que décrit Valentin Haüy pût avoir lieu en son temps. Comment, en plein siècle des Lumières, tandis que les philosophes sensualistes ou encyclopédistes font suivre à la morale religieuse la route pavée par les libertins du siècle précédent, que l'on se passionne pour l'éducation et la libération des peuples et des individus, que la science, et en particulier l'optique, fait des progrès fulgurants et que la philanthropie devient la vertu première du philosophe et du bourgeois éclairé, comment donc une foule loin d'être uniquement composée d'ignares mal dégrossis peut-elle se presser, hilare, devant les pitreries forcées d'une dizaine d'aveugles attifés comme des fous à lunettes sortis tout droit d'une gravure du 16ème siècle ? L'interprétation qu'en donne la psychiatre et historienne de la folie Gladys Swain prend acte de ce qui me semble être une forme de sécularisation du regard, tout en montrant bien que, si celui-ci ne porte certes plus le même poids de croyances mythiques ni de jugement moral, il perpétue néanmoins l'exclusion du champ social. C'est dire que, « dans un univers où l'homme se définit impérativement par le rapport et l'appartenance sociale[119] », l'on ne considère toujours pas l'aveugle à proprement parler comme un homme, dépourvu qu'il se trouve de « ce caractère essentiel de l'humain qu'est sa capacité de relation avec autrui[120] » : privé de « réciprocité » – Gladys Swain décrit le sens de la vue comme « l'organe de l'évidence partagée » au principe d'« une dimension

119. Gladys SWAIN, *op. cit.*, p. 114.
120. *Ibid.*, p. 115.

essentielle de la coappartenance humaine[121] » –, l'aveugle, comme le sourd-muet, l'insensé ou l'idiot, est réduit à sa condition d'« *infirm[e] du signe* » :

> il ne voit pas ce que les autres voient ; il ne vit pas au même rythme dans le même monde, en fonction des mêmes données que ceux qui l'entourent : il est isolé en lui-même par cela qui fonde normalement l'ouverture immédiate et muette à autrui dans le spectacle des choses[122].

Avec ces êtres retranchés en eux-mêmes hors des circuits de la communication – le sourd-muet imperméable à la voix des autres comme à la sienne propre, le fou ou le déficient mental incapables d'entendement, chacun au mieux annone sans bon sens –, on ne se sent rien de commun. Voilà pourquoi encore et toujours on les scrute sans vergogne, on les malmène, on s'en amuse, et c'est à la même conclusion qu'en arrive l'auteur : « Par un bout ou par un autre, tous ces êtres frappés dans leur identité ou marqués dans leur chair, tous ces disgraciés sont rejetés du côté du monstre[123]. »

Si au siècle suivant être aveugle ne saurait à soi seul qualifier un individu pour qu'il intègre les monstrueuses parades des baraques foraines de l'industrie du spectacle alors en plein essor, c'est précisément grâce à l'intervention, à partir des années 1780, de personnalités comme Valentin Haüy, que l'expérience pénible rapportée plus haut pousse à mettre ses talents d'interprète et de déchiffreur au service de l'invention d'un mode d'écriture en relief afin d'œuvrer à l'éducation des non-voyants indigents au sein d'une institution établie par ses soins, tout comme l'abbé de l'Épée, au même moment, met toute son ardeur à promouvoir et prendre en charge l'éducation des pauvres sourds-muets, tandis que le médecin aliéniste Philippe Pinel entame le long processus d'humanisation de la figure du fou et, corollairement, du traitement de la folie. Cette reconnaissance de l'éducabilité des déficients sensoriels, qui s'alimente notamment des écrits de Diderot (en particulier sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, publiée en 1749) et s'inspire en pratique des méthodes d'apprentissage mises au point par quelques aveugles lettrés mieux dotés par la fortune, présuppose non plus l'inhumanité des individus concernés mais son contraire, puisqu'il s'agit d'actualiser, par une éducation se donnant des moyens appropriés fondés sur le principe de la vicariance, cette puissance de

121. *Ibid.*, p. 112.
122. *Idem.*
123. *Ibid.*, p 114.

communication qui définit l'humain et que l'on croyait jusque-là faire défaut aux aveugles, aux sourds-muets ou aux aliénés. S'opère alors un tournant décisif qui entraîne les « infirmes du signe » sur le chemin d'une intégration sociale, détachant progressivement l'infirmité du domaine de représentation de la monstruosité. « En commençant à être éduqués, les infirmes commencent aussi à être regardés autrement que comme des rebuts et à sortir d'une visibilité seulement laide et effrayante[124]. »

Pour ces autres êtres exposés comme radicalement autres sur les tréteaux des foires, homonculus à tête d'épingle, squelette vivant et femme-chameau, femme à barbe ou sœurs xiphopages, le chemin, on s'en doute, sera plus long et tortueux. Toutefois, c'est encore en prenant conscience d'une essence commune, d'une condition partagée, dès lors que l'on voudra bien reconnaître que l'anomalie ou la difformité ne font pas le monstre mais recouvrent l'humain ; ce n'est que lorsque le moindre élan d'identification, même furtif, des spectateurs fera naître des sentiments de compassion et de malaise, que tous ces dispositifs de théâtralisation de l'anormal (en France, l'« entresort », en Amérique le « *sideshow* – qu'on appelle encore, et cette polysémie en dit le succès lui-même, *pitshow*, *freakshow*, *odditorium*, *Ten in One*, *kidshow*, *congress of oddities*, *museum of nature's mistakes*, ou tout simplement *barnum*[125] ») dont le fleurissement atteint son apogée autour des années 1880 et jusqu'à la Grande Guerre, cesseront de drainer les foules curieuses peu après cette dernière, pour disparaître de l'industrie de l'*entertainment* entre les années 1930 et 1940. Pour que cela se produise, il a fallu le concours d'une révolution industrielle, de l'invention d'une science nouvelle et des ravages d'une guerre mondiale[126]. Tandis qu'Étienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire, en créant la tératologie, s'efforcent de rendre raison des anomalies même les plus spectaculaires en écartant toute considération morale pour s'en tenir à la plus stricte observation biologique, et

124. Henri-Jacques STIKER, « Monstruosité et infirmité aux 19ème et 20ème siècles », dans Anna CAIOZZO et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Paris, CRÉAPHIS, 2008, p. 240.
125. Antoine DE BAECQUE, « Tod Browning, *Freaks*, Lon Chaney. Les monstres, de la parade à l'artifice », dans Anna CAIOZZO et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *op. cit.*, p. 284.
126. Pour une analyse détaillée de ce que ces lignes et les suivantes résument de façon nécessairement concise, on consultera notamment Jean-Jacques COURTINE, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard : le XXème siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2006, p. 225-246 ; et Vincent NOUAILLES, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire et philosophie des sciences », 2017.

parviennent à démontrer que les processus de formation des êtres anomaux s'intègrent dans l'ordre général des règles de la nature, l'industrialisation massive, avec ses accidentés du travail, et la Grande Guerre, avec ses cortèges d'estropiés, font entrer les corps hors-normes dans les foyers jusqu'à semer le doute : si ce tronc terminé de moignons dans la chambre voisine est mon frère, Prince Randian « le Torse Vivant » ne l'est-il pas également ? Dès lors, ni les infirmités ni les difformités ne relèveront plus du monstrueux mais de la pathologie ou de ce que l'on appellera plutôt le handicap, susceptibles, dans une certaine mesure, de redressement : redressement physique par le développement de procédés thérapeutiques, prothétiques ou chirurgicaux ; redressement économique et moral par la solidarité, la sécurité sociale, voire une certaine valorisation symbolique dans le cas des mutilations de guerre.

2.4. Violence et responsabilité morale du cinéaste collectionneur de monstres et merveilles

2.4.1. Des risques et des effets dans les films de Johan van der Keuken

Si donc le mythe, la superstition, la morale religieuse, les préjugés sociaux ont suffisamment perdu de leur force pour que changent les regards sur les corps atypiques, que cesse la référence systématique au monstrueux et que disparaissent les entresorts, comment interpréter la levée du monstre dans la figure de l'enfant aveugle telle que la filme van der Keuken ? De quoi le monstre est-il le signe ? Quelle part résistante ou persistante du monstre ce cinéma-là se montre-t-il capable de rencontrer dans « le petit gars » Herman et ses camarades, à quels risques et à quels effets ? Johan van der Keuken n'est pas le P. T. Barnum du cinéma, et l'on ne saurait l'accuser de rechercher dans ses films le sensationnalisme abject des *freak shows*. On passera pourtant à côté de ses films, on ne les privera pas moins de leurs sens et de leurs valeurs, si l'on refuse d'y voir ce qui précisément fait monstre, c'est-à-dire (se) montre. On ne peut pas non plus se contenter d'y déceler un regard critique sans examiner ce qui dans ses œuvres mêmes justifierait une telle posture : dirait-on en effet que les deux films en question font renaître ces images parce que le mythe, la superstition, la morale religieuse, les préjugés sociaux n'ont en fait pas vraiment disparu, ce dont témoignent les enfants, et qu'en orchestrant cette reviviscence des regards monstruants van der Keuken ne fait que les dénoncer, on ne

pourrait l'en tenir quitte d'une possible complaisance, ou du redoublement pur et simple d'une violence prétendument combattue. En quoi l'image – collectionneuse, merveillante – de van der Keuken, réveillant le monstre, diffère-t-elle de celle que renvoie à l'aveugle le premier passant croisé dans la rue ? « Je préférerais mourir ! », s'exclame une jeune femme en apercevant le professeur non voyant dans *Herman Slobbe* – « parce qu'en plus ils croient que tu es sourd ! »

Tel reproche adressé à Jean-Luc Godard par Stanley Cavell permet de poser en des termes rigoureux la question de la responsabilité du réalisateur :

> *If you believe that people speak slogans to one another, or that women are turned by bourgeois society into marketable objects, or that human pleasures are now figments and products of advertising accounts and that these are directions of dehumanization – then what is the value of pouring further slogans into that world (e.g., "People speak in slogans" or "Women have become objects" or "Bourgeois society is dehumanizing" or "Love is impossible") ? And how do you distinguish the world's dehumanizing of its inhabitants from your depersonalizing of them ? How do you know whether your asserted impossibility of love is anything more than an expression of your distaste for its tasks ? Without such knowledge, your disapproval of the world's pleasures, such as they are, is not criticism (the negation of advertisement) but censoriousness (negative advertising)*[127].

Cet assaut de questions, qui vise à peu près tous les films réalisés à cette date (1971) par Godard à l'exception d'*À bout de souffle* (1960), a été préparé quelques pages plus tôt par une évocation de la scène du *Mépris* (1963) durant laquelle Brigitte Bardot, étendue nue sur un lit, « *flooded in changing centerfold or calendar hues*[128] », détaille les parties de son corps en autant de questions érotiques. Jean Baudrillard y reconnaissait déjà la grande violence d'un regard collectionneur déshumanisant, incapable de « saisir l'autre comme objet de désir dans sa totalité singulière de personne, mais seulement dans le discontinu[129] », notant du reste que l'objet du désir en question se soumet volontiers à sa désintégration en série, prenant en charge son propre inventaire. Que cette aliénation volontaire puisse au contraire être prise pour un geste d'*empowerment* consistant dans une réappropriation féminine du blason – « *Conventionally, [the blazon] proceeds through a male anatomization of a woman's charms, and could be said to be*

127. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 99.
128. *Ibid.*, p. 95.
129. Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard, coll. « Médiations », 1968, p. 120.

territorializing in effect. Here, however, the woman performs the anatomization herself, and orchestrates the praise[130] » –, que toute cette scène puisse, à la fin des années 1990, être lue comme le paradigme de la déclaration d'amour poignante, empreinte d'une nostalgie d'avant la Chute :

> *Camille anatomizes her body not in order to divide it into a collection of part objects, but rather to establish that it is adored in every detail – as Paul says, « totally, tenderly, tragically ». Through her self-blazon, Camille dreams of an Edenic plenitude : of a love adequate to the desire for love, and a language capable of expressing it*[131]

me semble témoigner d'une intégration complète et fâcheuse, trente ans plus tard et jusque chez des sujets au regard par ailleurs acéré, de cette assimilation de l'amour à la pornographie et de la société à une dictature publicitaire que Cavell voit à l'œuvre dans les films de Godard non seulement comme la reproduction d'une direction que prend la société, mais comme sa manière propre de diriger ses acteurs. Les termes choisis par Kaja Silverman (« *anatomization* », « *anatomizes* »), dans le transport de la métaphore, se rendent sourds à leur violence littérale, qui dit pourtant crument ce que l'auteure refuse de voir. Car voilà bien ce que Cavell ne pardonne pas à Godard : la froideur ou l'insensibilité avec laquelle il laisserait sa caméra disséquer des corps qui s'autopsient, autrement dit l'absence d'une vision (d'un rapport possible à soi, à l'autre et au monde qui ne relève pas de la collection de clichés sur papier glacé trois couleurs, ou d'organes dans des bocaux de formol) qui soutiendrait, c'est-à-dire qui serait capable de faire pièce à cette implacable objectivité de la prise de vue photographique pensée comme une planche anatomique. L'appréciation lapidaire que donne Baudrillard de ces images résonne avec les mots de Cavell en ce qu'elle doute des intentions de son auteur et reverse au compte de celui-ci l'absence de cœur dont il taxe ses personnages : « Il est possible que les réalisateurs aient vu là l'algèbre d'un amour démystifié. Il n'en reste pas moins que cette absurde reconstitution du désir est l'inhumanité même[132]. »

130. Kaja SILVERMAN et Harun FAROCKI, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998, p. 34.
131. *Idem.*
132. Jean BAUDRILLARD, *op. cit.*, p. 121.

2.4.2. Propositions pour une éthique cinématographique de l'accentuation

Que toute une conception éthique du cinéma se trouve en jeu, Cary Grant pourrait bien l'exprimer avec l'accent le plus convaincant. Il faut le voir, prêtant ses traits au docteur Noah Praetorius dans *People Will Talk*[133], bien mis dans son complet impeccable au milieu de la collection de squelettes, de modèles et de dessins anatomiques disséminés sur des portants, derrière des vitrines et sur les murs de la salle de dissection d'une faculté de médecine ; il faut l'entendre improviser, au-dessus du cadavre qui doit servir à la démonstration, le préambule à une première leçon d'anatomie :

> *— A cadaver in a classroom. As students of medicine it is important at the outset that you realize that a cadaver in a classroom is not a dead human being.*
> *— I don't understand that, Doctor.*
> *— Anatomy is more or less the study of the human body. The human body is not necessarily the human being. Here lies a cadaver. The fact that she was, not long ago, a living, warm, lovely young girl, is of little consequence in this classroom. You will not be required to dissect and examine the love that was in her, nor the hate, or the hope, despair, memories and desires that motivated every moment of her existence. They ceased to exist when she ceased to exist. Instead, for weeks and months to come, you will dissect, examine and identify her organs, bones, muscles, tissues and so on. One by one. And these you will faithfully record in your notebooks. And when your notebooks are filled, you will know all about this cadaver that the medical profession requires you to know.*

Ne nous y trompons pas pourtant : cette manière d'étudier l'homme en découpant son corps et en répudiant l'humain n'est pas celle qu'a choisie le docteur Praetorius, qui n'a pris la parole que pour combler le retard de son collègue en charge et sortira de la pièce à l'arrivée de ce dernier. L'annonce qui précède son discours – « *I would be quite unable to give the lecture you came to hear, and I'm not sure you should hear the lecture I'd like to give* » – suggère la possibilité d'une autre école de l'être humain qui sans doute n'a rien à faire dans cette salle de classe-là, mais n'en est pas moins essentielle à la vie (donc aussi, croirait-on volontiers, à la médecine), cette expérience que l'on ne fait pas dans les livres (ce que ne cesse de répéter dans la scène précédente le personnage de Margaret Hamilton), ni en restant assis sur les bancs de l'université. Lorsqu'une jeune femme de l'assistance (Jeanne Crain) s'évanouit et tombe de son siège, Praetorius lui donne un conseil dont la formule contient à mon sens les enjeux du film et me permettra de rejoindre le problème soulevé par *Le Mépris* : « *If you insist on studying anatomy, I*

133. Joseph L. MANKIEWICZ, *People Will Talk*, 1951.

suggest you do not sit on the aisle. » L'interprétation que j'en donne étant d'abord fonction de l'importance que l'on consent à accorder à l'accentuation, je commencerai par remarquer que c'est en termes de prosodie que Cavell décrit la défection de Godard à l'égard de ses personnages (et, par conséquent, à l'endroit du cinéma) dont la conduite (gestes et propos) marquée d'aucun accent, colorée d'aucune inflexion, demeure indéchiffrable :

> *He has no vision of another world his people may inhabit, his people are without fantasy (hence pastless and futureless, hence presentless), and the sort of depersonalization he requires depends both upon our responding to these characters as persons and upon our continuously failing to read their motions within the stresses of ordinary human emotion and motivation*[134].

On comprendra mieux ces lignes si l'on remonte à ce que Cavell appelle lire (« *to read* ») un film et qui consiste dans une série d'actes de repérage et d'interprétation des accents qu'il désigne ici par le mot « *stresses* », dont l'étymologie, les sens et les usages révèlent au moins trois composantes de ce concept essentiel à la pratique critique du philosophe : les accents sont des altérations concrètes des matériaux du cinéma (le « *stress* » est d'abord une pression ou une tension exercée sur un objet matériel), qui ont une fonction directionnelle ou intensificatrice (« *to stress* », c'est aussi souligner une idée, pointer une notion, mettre en valeur un énoncé), et une valeur poétique ou, plus exactement, musicale (« *to stress* », c'est encore appuyer une syllabe, faire ressortir un mot). En d'autres occasions, Cavell emploie les mots « *inflections* », « *emphases* » ou encore « *significance* » qui rejouent ces composantes tout en précisant que, pour lui, l'accent doit non seulement être entendu dans toute la littéralité de son sens musical mais, comme tel, ne va pas sans la possibilité de révéler la singularité d'un individu – ou d'un mouvement, d'un geste, d'un point de vue – en ce qu'il désigne un sujet (c'est le rôle grammatical de la flexion – « *inflection* » – par ajout de désinences), indique un sens, distribue ce qui est important et ce qui l'est moins. L'accentuation est l'expression d'un mouvement de l'âme[135], qu'il soit de l'ordre de l'affection (« *emotion* ») ou de la volonté

134. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 97.
135. On entend ici les accents rousseauistes de Cavell, si l'on considère notamment le Rousseau de l'*Essai sur l'origine des langues* où ce dernier parle des signes sensibles de nos affections. Lisons par exemple : « Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens, et ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1755], Bordeaux, Guy Ducros, 1968, p. 35).

(« *motivation* ») ; que cette âme soit celle d'une personne ou celle d'un instrument, comme on dit d'un violon. C'est dire que l'accentuation est inséparable d'une éthique :

> *[…] a difference of emphasis may, in philosophizing, make all the difference in the world. Whether you emphasize nature's likenesses or unlikenesses to an artifact may determine whether you wind up with a proof for the existence of God. Whether you emphasize the likenesses or the unlikenesses between men and women may determine what you take their relationship to promise. Whether you emphasize liberty or equality may determine whether you are a liberal or a socialist*[136].

L'exercice philosophique en question dans cet extrait est précisément celui d'une lecture des films, qui se donne pour tâche de comprendre ce qui meut la caméra en rendant compte de ses inflexions, de ses changements de mode ou de mesure, ou de ses distorsions, ses altérations – « *Reading a film may accordingly be said to require understanding the motivation of the camera, accounting for its inflections, its modifications […] why it bends and how it warps when and as it does*[137] » – et endosse du même coup sa part de responsabilité dans l'actualisation des puissances du médium (donc dans l'effectivité de son impact sur nos vies) :

> *giving significance to and placing significance in specific possibilities and necessities (or call them elements ; I sometimes still call them automatisms) of the physical medium of film are the fundamental acts of, respectively, the director of a film and the critic (or audience) of film ; […] what constitutes an "element" of the medium of film is not knowable prior to these discoveries of direction and of criticism*[138].

« *To place* », c'est tout autant mettre le doigt sur les accents, les replacer dans les images audio-visuelles, c'est-à-dire dans les matériaux du film, et les transposer ou les arranger (c'est l'un des sens du verbe employé en musique ou au théâtre : « *to arrange for the performance* »), autrement dit jouer ces images comme une partition annotée suivant ses points de tension ou les courbes de ses inflexions en changeant de voix ou d'instrument – en passant de la caméra et de la table de montage à l'écritoire. En ce sens-là aussi, la critique est musicale : pas seulement parce qu'elle doit se faire une oreille, mais parce qu'elle devient musicienne. Aussi Cavell parle-t-il parfois de la lecture d'un film comme d'une performance :

---

136. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 191.
137. Stanley CAVELL, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 203.
138. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. xiii.

> *A performance of a piece of music is an interpretation of it, the manifestation of one way of hearing it, and it arises (if it is serious) from a process of analysis. […] Then I would like to say that what I am doing in reading a film is performing it (if you wish, performing it inside myself). I welcome here the sense in the idea of performance that it is the meeting of a responsibility*[139].

Des nouvelles résonances que laisse entendre cette conception de l'interprétation filmique comme performance, je tirerai pour lors une série de notes brèves qui en appelleront à de prochains développements : me mettre à l'écoute d'un film, c'est entendre un appel et me découvrir un droit de réponse, autant dire un devoir de répondre ; ce droit et ce devoir disent tout autant que ma voix compte si d'elle (et d'elle seule en certains cas) dépend l'accomplissement du film (« per-former », c'est donner une existence pleine et entière à ce qui demeure en puissance : une virtualité) et que je ne puis qu'être pour moi-même le seul gage de sérieux attendu que cette réponse qui m'échoit – cette responsabilité – m'élève bien plutôt : ma voix engage toute ma personne à se mettre avec elle à la hauteur du film (ou, en se taisant, à refuser de s'abaisser à l'abjection d'un autre) ; accepter de répondre, c'est prendre le risque, en prenant littéralement sur moi de donner au film corps et voix, d'être moi-même interprétée par le film, dont les accents modulés par mon chant ou mon doigté m'exposent au moins autant que lui. Enfin, j'ajouterai que parmi toutes ces intonations auxquelles Cavell demande de se rendre sensible, une attention particulière doit être portée à celles qu'impriment les personnages à leurs répliques, non pas parce qu'elles seraient plus importantes que tel pas de côté de la caméra, tel jeu de mains derrière un comptoir, telle respiration dans le montage ou tel scintillement dans les ocres (tous éléments avec lesquels elles composent), mais parce que les paroles transcrites sur une page blanche ont tôt fait d'être désincarnées, réduites au contenu d'une proposition, au point où l'on en oublie de prendre en considération leur facture – sonore, vocale, charnelle, mais aussi, par leur commerce intime avec l'image, audio-visuelle ; en un mot : flexionnelle. Voilà pourquoi, dit-il, il faut les replacer sur l'écran, les remettre en bouche, les rendre à la vie :

> *It is true that the words of dialogue put on the page seem too poor to carry the significance I will attach to them. And in a sense this is right – they have to be taken from the page and put back, in memory, onto the screen. It is natural to neglect this obligation because words can be quoted on the page and moving images cannot be, so you can think that work has been done for you (by*

139. Stanley CAVELL, « Words for a conversation », introduction à *Pursuits of Happiness*, *op. cit.*, p. 37-38.

> *the words on the page) when the work for you to do has only been conveniently notated. Apart from a clear recall, or a vivid imagination, of these words as spoken by these actors in these environments, my attention to the words may well seem, indeed ought to seem, misplaced or overdone*[140].

En privant Brigitte Bardot et Michel Piccoli de leurs accents, en leur refusant tout appui, en les passant au scalpel d'une caméra inflexible, Godard les vide de leur âme et fait de Camille et de Paul des écorchés à qui ne reste plus qu'à se détailler les organes, « *one by one* ». La responsabilité du critique s'en trouve, du même coup, automatiquement vouée à l'échec. Il en va tout autrement du *People Will Talk* de Mankiewicz, où l'on prend un soin manifeste à mettre l'accent sur l'accentuation en exposant la diction tout à fait singulière de Cary Grant – un pur bricolage assignable à aucune origine linguistique[141], un hapax – et en thématisant la question des manières de dire. À la façon théâtrale et pourtant pudique, clinique sans être dépassionnée, assurée bien qu'un peu nauséeuse, dont le docteur Praetorius prononce le mot « *cadaver* », appuyant non sans complaisance sur la dentale, étirant le [a] médian à plaisir ou à douleur, on sent tout de suite que le mot est imprononçable parce que la chose est impensable, qu'on ne peut pas poser un cadavre sur une table comme un objet à décortiquer, qu'on ne peut le poser que comme un problème, une question effarante, un ineffable qui doit trouver à se dire et en chaque cas comment se dire, un impensable qui force à penser. La suite du film ne peut être plus explicite sur le fait que le style emphatique de Cary Grant n'est pas l'expression d'une prétention au savoir mais bien au contraire de cet emportement dans la violence de la pensée : lorsque Praetorius s'entend traiter pour la première fois de « *pompous know-it-all* », il réplique (en insistant sur le « *do* ») : « *I do get pompous – but I'm really not a know-it-all. As a matter of fact, right now I'm confused*. » Qu'il soit attentif à la façon dont, dans le discours, on s'efforce de discriminer ce qui est important de ce qui ne l'est pas, ses commentaires bienveillants (à l'égard de son ami qui raconte) et non moins ironiques (en direction des auditeurs qui se sont institués ses juges) qui ponctuent plutôt quatre fois qu'une le témoignage de Mr. Shunderson le prouvent :

---

140. *Ibid.*, p. 11.
141. Archibald Leach, qui venait de Bristol au Royaume Uni, s'est forgé cet accent bien à lui bientôt estampillé *pur Cary Grant* au gré de tournées de music-hall de part et d'autre de l'Atlantique.

SHUNDERSON — *Well, now, I…*
PRAETORIUS — *Don't start with "Well, now".*

SHUNDERSON — *It was Christmas. It wasn't a very merry Christmas.*
PRAETORIUS — *Don't editorialize, just tell the facts.*

SHUNDERSON — *But this time, he hit me with a rock. So I hit him with one.*
PRAETORIUS — *Not too much detail.*

SHUNDERSON — *There was the corpse of my friend sitting at a table and eating a bowl of soup. I think it was pea soup.*
PRAETORIUS — *Immaterial and irrelevant.*

Qu'il considère la distribution des accents comme un révélateur d'une individualité, d'une échelle de valeurs, d'une forme de vie, la remarque qu'il fait au professeur Elwell sur son intonation douteuse l'atteste :

ELWELL — *A malignant dysgerminoma.*
PRAETORIUS — *Professor Elwell, you are the only man I know who can say "malignant" the way other people say "bingo"*

redoublée plus tard par celle du professeur Barker qui, relevant une discordance, sous-entend un défaut de cœur :

ELWELL — *I protest against this highly irregular, unethical and probably prearranged eavesdropping.*
BARKER — *Elwell, you can use more words more unpleasantly than any irritating little pipsqueak I've ever known.*

Que ce souci de l'acoustique aussi bien que la puissance interprétative qu'il implique soient musicaux, la baguette de chef d'orchestre que le docteur troque à ses heures contre ses instruments chirurgicaux le montre. Que même Noah Praetorius, que même Cary Grant puisse échapper un instant sa maîtrise à nulle autre pareille des accents, son ami le professeur Barker, physicien et contrebassiste, le suggère : « *My dear doctor Praetorius, I would willingly entrust the life of my sister to your skill as a gynecologist, but I would not let you conduct my three-year-old nephew to the bathroom* » – et de jouer sa partie au mépris total des coups de baguette de Praetorius, indiquant par là la possibilité de prendre à contretemps la direction musicale de celui-ci. C'est du reste par une dispute éclatante à grands renforts de « *Beep Beep Beep* » et de reparties cuisantes entre Barker, Praetorius et Arthur Higgins, père de Deborah qu'il vient tout juste d'épouser, que se solde la course

de trains électriques orchestrée par le « Répartiteur en chef » Praetorius, furieux du malheureux accident provoqué, affirme-t-il, par l'absence d'oreille de ses acolytes qui, eux, lui reprochent en retour sa piètre distribution de signes sonores distinctifs :

> NOAH PRAETORIUS : — *What's your signal to dispatch your train ?*
> LIONEL BARKER : — *Beep Beep Beep.*
> NOAH PRAETORIUS : — *Beep Beep. I told you so.*
> LIONEL BARKER : — *Mine was Beep Beep Beep.*
> NOAH PRAETORIUS : — *Beep Beep. Arthur, yours was Beep Beep Beep.*
> ARTHUR HIGGINS : — *Beep Beep.*
> NOAH PRAETORIUS : — *Beep Beep Beep.*
> ARTHUR HIGGINS : — *Beep Beep.*
> NOAH PRAETORIUS : — *Now, look, they're my trains and I'm the Chief Dispatcher, I know how I set them up : Beep from me, Beep Beep from you and Beep Beep Beep from Arthur.*
> ARTHUR HIGGINS : — *What difference does it make ?*
> NOAH PRAETORIUS : — *What difference does it make ! Look at this disaster.*
> LIONEL BARKER : — *In case of disaster the responsibility remains with the Chief Dispatcher. And in a catastrophe like this he either resigns or blows his brains out.*
> NOAH PRAETORIUS : — *I refuse to be held accountable for the inability of two idiotic assistants to remember two simple signals.*
> ARTHUR HIGGINS : — *I consider your high-handed refusal to accept the testimony of two responsible men worse than idiotic. Under the circumstances I consider it criminal.*

Ce savoureux dialogue à ententes multiples achève ainsi en un vigoureux tournemain non seulement d'établir l'importance de l'écoute ainsi que du marquage et de la répartition des sons, mais d'insister sur l'engagement d'une responsabilité dans la direction comme dans l'interprétation de toute partition, d'en souligner les enjeux humains et éthiques, la moindre différence étant porteuse de vie ou de mort, de mettre enfin en question l'autorité en ce domaine du personnage de Cary Grant, la tête pensante qui donne le ton.

L'insistance que met ce film anatomiste sur l'appareil sonore, accentuel, flexionnel de son protagoniste, tant et si bien que s'y joue l'expressivité tout en nuances, plus ou moins consciente, plus ou moins intentionnelle, plus ou moins maîtrisée, de ce que l'on conviendra d'appeler une intériorité : tempête sous un crâne, *ethos*, inquiétude amoureuse ou existentielle, m'apparaît d'autant plus significative qu'elle renvoie plus largement à la filmographie de Cary Grant dans laquelle se dessine et prend corps, en se déclinant d'un rôle à l'autre, une singulière figure de penseur. Telle serait la « *photogenetic tendency to thoughtfulness*[142] » propre à cet acteur, ce qu'il devient à l'écran – « *Grant's filmic presence, his photogenesis, what it is the camera makes of*

142. Stanley CAVELL, *Pursuits of Happiness*, *op. cit.*, p. 164.

him[143] » –, que Cavell découvre d'abord chez son grand découvreur Howard Hawks où il prête ses traits à un « *absent-minded professor*[144] » surpris, à l'ouverture de la comédie *Bringing Up Baby* (1938), dans la fameuse pose du *Penseur* de Rodin (« *Sh-h-h. Professor Huxley is thinking* ») ; puis dans *The Philadelphia Story* (1940) de Cukor où « *this photogenetic possibility is modified into a magus*[145] » ; enfin de nouveau chez Hawks dans un costume de « *trickster*[146] », celui du journaliste roué de *His Girl Friday* (1940). Chercheur en quête du chaînon manquant à un agencement de désir monstre venu du fond des âges, sage accompli en pleine possession de lui-même au point de sembler « *spiritually inaccessible to those around him*[147] », ou fin finaud qui manigance et manipule, appâte et tend de beaux panneaux, on le reconnaît chaque fois à deux ou trois caractères spécifiques dans sa physionomie ou sa gestuelle : outre la pose suggestive de David Huxley, corps concentré, coude et genou, menton et poing soudés portant tout le poids du monde dans un visage de marbre, Cavell note l'air constamment préoccupé de Dexter Haven ou, de Walter Burns, les doigts qui s'agitent et tambourinent et les regards virant incessamment. Et voilà bien les traits qui font que Cary Grant est Cary Grant, dont le visage sculptural, impénétrable, front dégagé et lèvres souvent rivées lui conférant un je-ne-sais-quoi d'inamovible (jusque dans les moments les plus débridés de *Bringing Up Baby* ou d'*Arsenic and Old Lace*[148]), dont la beauté classique et sûre d'elle capable de dégager une grande sérénité, une maîtrise impassible, un quant-à-soi buté, sont tout soudain déboussolés par des yeux dotés d'une prodigieuse mobilité ; dont le corps tout de force et de prestance, solide et bien campé, montre une souplesse de chat[149] pouvant aller jusqu'aux clowneries les plus acrobatiques[150] et se met tout soudain à affoler son centre de gravité. C'est le génie de Mankiewicz de faire entendre comment la singulière prosodie de Grant contribue à l'animation de cette figure, dont il retient certains aspects des rôles précédents tout en lui donnant l'occasion d'en explorer d'insondables profondeurs. Comme David le paléontologue obsédé par son vieil os, qui se demande tout au long du

143. *Ibid.*, p. 117-118.
144. *Ibid.*, p. 164.
145. *Idem*.
146. *Idem.*
147. *Ibid.*, p. 145.
148. Frank CAPRA, *Arsenic and Old Lace*, 1944.
149. On reverra notamment Alfred HITCHCOCK, *To Catch a Thief*, 1955.
150. C'est décidément avec Katharine Hepburn qu'il prend le plus de plaisir à faire des cabrioles : au côté de *Bringing Up Baby*, on peut citer son contemporain le *Holiday* de George CUKOR (1938).

film où il peut bien être enfoui et par où, une fois son mariage célébré, il conviendra de le faire entrer dans la créature, Noah est confronté à des problèmes d'anatomie mais aussi aux conséquences qu'entraînent l'exhumation des morts ou la reconstitution du passé (et *vice versa*). Bien qu'il partage avec David le métier de professeur, sa posture est plus proche de celle du Dexter de Cukor, tant par sa maîtrise de soi que par son magnétisme magique qui lui vaut la réputation de « *miracle man* ». Enfin le monde tel qu'il va dans ce film résonne davantage avec le « *black world*[151] » de *His Girl Friday*, et au « *nose for news*[152] » d'un Walter traquant sans relâche la vérité crue sous les faux-semblants, Noah ne le cède en rien lorsqu'il s'agit de lever le voile sur la nature destructrice (« *If old Mother Nature had her way, there wouldn't be a human being alive. — How do you mean that ? — I mean among other things that Mother Nature tries to destroy us periodically by means of pestilence, disease and disaster* »), le temps sorti de ses gonds en une période menaçante[153] (« *Nowadays we find out about anything a lot quicker than we used to. About life and even about death* », et Deborah de renchérir : « *How right you are, Doctor, how quick we've become with life and death. […] You're not permitted enough time these days to be sure of anything* ») ou la désespérance des âmes grises (« *The dog is frightened and unhappy. — He has that in common with most of humanity* »).

L'entrelacement vocalique et thématique faisant la part belle à l'intonation contribue alors grandement à la tonalité recherchée par *People Will Talk* dans son travail des motifs liés à l'anatomie et à la médecine : c'est à mon sens une figure de mélancolie qu'y incarne Cary Grant jouant de variation sur son type du penseur. Le film le déclare lorsque, à la tombée du jour, l'infirmière de service entre dans son bureau pour annoncer l'ultime patiente et trouve le docteur Praetorius assis seul dans la pénombre, de dos, une cigarette à la main, plongé dans la contemplation méditative des dernières lueurs du couchant :

151. Stanley CAVELL, *Pursuits of Happiness*, *op. cit.*, p. 172.
152. *Ibid.*, p. 164.
153. Le film demeure très allusif sur ce point, mais une allusion au moins me semble renvoyer sans doute possible à la guerre, visant probablement, entre autres, la guerre de Corée dont le film et son intrigue sont contemporains. Lorsque Praetorius sous-entend que le père de l'enfant qu'attend Deborah, apprenant qu'elle est enceinte, voudra sans doute l'épouser, celle-ci répond qu'il ne l'apprendra jamais parce qu'elle a reçu un télégramme quelques jours auparavant, avant de préciser qu'il était réserviste et avait dû « partir ». Or, on sait que recevoir un télégramme en temps de guerre, c'est apprendre la mort d'un proche.

— Doctor ? Are you feeling alright ?
— Just my usual twilight sadness. Did it ever strike you that days die pretty much the way people do ? Fighting for every last minute of light before they give up to the dark.
— You think about the strangest things, Doctor.
— It's my unbalanced diet.

Si l'histoire de la mélancolie, les traditions auxquelles elle puise ou donne lieu, les représentations et les idées qui s'y rattachent sont riches et complexes, le film garde traces et fait sens de nombre de ses composantes. L'allusion que fait le docteur à son régime mal équilibré renvoie à la définition médicale de la mélancolie fondée sur la théorie humorale : une tendance chagrine résulte d'un excès de bile noire, dont une alimentation excessive, ou mal adaptée au tempérament de l'individu (quand la doctrine des quatre tempéraments prend le pas sur celle des quatre humeurs, et que la mélancolie n'est plus seulement considérée comme une maladie pouvant toucher n'importe qui mais comme une prédisposition de certains individus aux affections atrabilaires) peut être une des causes. En ce sens, la scène était préparée par un échange la précédant de peu au sujet d'une patiente désirant emporter chez elle la vésicule biliaire qu'on lui a ôtée. Le rôle de la bile sur l'humeur y est bien souligné en faisant l'objet d'un renversement humoristique lorsque, à l'infirmière lui rappelant que les vésicules ne sont pas conservées après ablation et qu'elle ne peut donc rendre la sienne à cette dame, Praetorius répond qu'il y a peu de chances que Mrs. Bigsby reconnaisse son propre organe, « *so why don't you give her any old gallbladder and make her happy ?* » Cette approche physiologique de la mélancolie se double toutefois des développements poétiques dont elle fait l'objet dans la littérature post-médiévale, où elle devient un état émotif et subjectif, « une exacerbation de la conscience de soi[154] », pouvant aller de l'humeur passagère décrite comme une « tristesse sans cause[155] » à une tonalité fondamentale de l'être humain dès lors qu'il prend conscience de sa finitude. Chez Praetorius, nombreux sont les signes montrant l'assurance du médecin inquiétée par la fêlure en l'homme, qu'il se livre chaque soir à une méditation sur la vie et la mort, qu'il laisse celle-ci colorer chacune de ses conversations sérieuses avec ses semblables, ou qu'il retrouve des accents shakespeariens en manipulant la mâchoire d'un squelette humain dans un théâtre de dissection : « *Did it ever occur to you,*

154. Raymond KLIBANSKY, Erwin PANOFSKY et Fritz SAXL, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989, p. 371.
155. *Ibid.*, p. 351.

Shunderson, that squeletons always laugh ? Now, why ? Why should a man die and then laugh for the rest of eternity ? » Je relève ici le nouage, pris dans un questionnement sur la condition humaine, entre le funeste et le rire, caractéristique insistante de la conception moderne de la mélancolie poétique telle qu'elle s'exprime tout particulièrement à l'époque baroque, rappelée dans cette scène par la référence au monologue d'Hamlet tandis que la précédente montrait le bureau du professeur Elwell truffé d'objets tels qu'aurait pu les arranger un peintre de vanités : squelette animal, crâne humain, piles de livres à moitié effondrées, planches anatomiques, globe renversé, microscope, et jusqu'aux plumes qui composent le couvre-chef de Miss Pickett. « C'est à l'époque même où s'épanouissait la grande poésie grâce à laquelle la mélancolie trouva une expression », écrivent Klibansky, Panofsky et Saxl,

> que l'on vit naître ce tour d'esprit proprement moderne qu'est l'humour délibérément cultivé : cette pose, à n'en point douter, est un corrélat de la mélancolie. Le mélancolique et l'humoriste se nourrissent tous deux de la contradiction métaphysique entre le fini et l'infini, le temps et l'éternité – appelons cela comme nous voulons. L'un et l'autre présentent cette particularité de tirer à la fois plaisir et douleur du sentiment de cette contradiction. Le mélancolique souffre, avant tout, de la contradiction entre le temps et l'éternité ; mais alors même qu'il souffre, il accorde une valeur positive à sa douleur, « *sub specie aeternitatis* » (au point de vue de l'éternité), puisqu'il a le sentiment que sa mélancolie lui donne accès à une part d'éternité. L'humoriste, lui, a d'abord le réflexe de sourire de cette même contradiction, mais il déprécie vite son rire, « *sub specie aeternitatis* », puisqu'il se sait lui-même enchaîné une fois pour toutes au temporel. L'on comprend donc aisément que, chez l'homme moderne, l'humour, conscient qu'il était des limites imposées à l'être, ait coexisté avec la mélancolie, cette conscience exacerbée qu'avait l'être de lui-même. Plus encore : on pouvait maintenant avoir, sur la mélancolie elle-même, un point de vue humoristique, et ainsi faire ressortir ses composantes tragiques avec une force accrue[156].

Tout ce qui touche au personnage de Praetorius est marqué d'une ambivalence foncière, comme si sa manière grave, sérieuse, soucieuse de répondre à la vie, autant dire à la mort, tournait en plaisanterie, voire en dérision, et parfois même en bouffonnerie. Dès la première scène, Elwell s'emploie à faire coïncider en une seule personne le professeur et clinicien reconnu, « *the famous Doctor Praetorius of this university and this city* », et un certain « *Doc Praetorius* » officiant quinze ans auparavant comme guérisseur dans le village reculé de Goose Creek. On voit ensuite le même Praetorius tour à tour susciter l'attention immédiate des étudiants en médecine captivés par son discours professoral (« *We want to hear anything you'd like to say, Doctor Praetorius* ») et, après

156. *Ibid.*, p. 380.

avoir tombé la veste et manié la baguette du chef d'orchestre, les faire rire aux éclats en détournant le lexique médical pour évaluer leur performance musicale (« *Well, tonight for the first time your attack was not pre-medical. The horns did not sound as if they'd been sterilized. The second fiddles still pull a little. You're still inclined to see the strings as catgut for sewing rather than for playing* ») ou en jouant son petit jeu rituel de querelles d'école avec le professeur Barker. Côtoyant au quotidien, à l'université comme dans sa clinique, la mort, la maladie, la dépression et la peur de mourir, il peut tout aussi bien sombrer chaque soir dans une tristesse crépusculaire que faire retentir la joie triomphante et non moins potache du *Gaudeamus igitur* de Brahms, vanter les mérites de la choucroute en tonneau en la dévorant à belles dents avec Barker le bon vivant tout en discutant le cas d'une patiente suicidaire, ou se faire offrir un immense circuit de trains électriques pour ses quarante-deux ans et piquer en s'y amusant une vraie-fausse colère d'enfant. Encore fallait-il qu'un Cary Grant prête à Noah Praetorius ce qui, dans sa physionomie, sa diction, son allure et son jeu tels qu'esquissés plus haut, le rend apte comme aucun autre à soutenir cette appréhension tragi-comique de l'existence. Et la caméra de Mankiewicz fait merveilleusement ressortir et l'*ethos* du personnage et la façon dont s'y engage toute la personne de Grant – tout ce qu'il laisse percevoir, tout ce qui se dégage de lui, tout ce qu'on lui connaît de ses rôles différents – lorsqu'elle saisit cette ambivalence non pas tant dans l'alternance du tragique et du comique que dans leur lutte incessante en chacun de ses gestes, mouvements, répliques ou accents. La première image que nous avons de lui est une photographie tirée de l'annuaire de l'université que montre Elwell à Miss Pickett pour qu'elle l'identifie. Si l'on peut lire sous le portrait « Noah Praetorius M.D. », nous spectateurs ne nous y trompons pas : cet homme n'est autre que Cary Grant, d'autant que son visage présenté dans un médaillon, légèrement tourné vers la gauche, le menton rentré, le regard juste au-dessus de sa ligne d'horizon, un sourire de Joconde, les cheveux gominés, a tout du portrait de star. Pour sa première apparition en chair et en os dans la scène suivante, il nous offre plutôt une drôle de mimique de trois-quarts dos pour dire sa perplexité face au squelette hilare dont il fait jouer la mâchoire. Et nous ne le reconnaissons pas moins tandis qu'en ce seul et unique plan grimaçant, le film établit que la constance, la fermeté qu'il s'efforce ensuite de tenir tout au long et jusqu'à une forme de raideur parfois glaçante, conserve *quelque chose* du pitre que nous avons vu à l'œuvre dans de grands rôles comiques, celle-ci se découvrant en retour la puissance d'une danse

macabre, une manière d'embrasser la mort. Lorsqu'à l'issue de son entretien avec le père de Deborah il éprouve le besoin de s'asseoir sur les marches et de fumer, oubliant qu'il n'a pas d'allumettes alors qu'il vient tout juste de le rappeler à Higgins, c'est dans un geste comique qu'il s'adresse à lui-même – une manière un peu lasse, faussement désinvolte de jeter sa cigarette, qui lui arrache un demi-sourire – que s'exprime autant que se conjure très subtilement son abattement. Plus raide est le sourire final, le sourire triomphant accompagnant le *Gaudeamus igitur* et dont on se demande bien de quoi il se réjouit si férocement : d'une victoire écrasante sur ce tout petit homme qu'était déjà Elwell ? De l'enfant à naître qui est l'enfant d'un mort, comme un pied de nez adressé à « *Mother Nature* » grande pourvoyeuse de désastres ? Qui prétendra ne pas y entendre le rire *post mortem* du squelette ?

Je dirais finalement que la ligne de composition mélancolique de Grant-Praetorius trouve sa tonalité la plus juste, ou sa voix propre, lorsqu'elle se découvre et se met en œuvre comme puissance de guérison. De sa conscience aiguë d'une sombre condition humaine partagée, qui peut lui arracher ses accents les plus durs dans ses reparties cinglantes au frère d'Higgins ou à Elwell, il tire par ailleurs une tendresse compassionnelle qu'il parvient à sublimer en une pratique de la réparation élevée au rang d'art : « *one man's genius for healing the sick* », tel est l'hommage que rendra Barker à ce don admirablement cultivé par son ami, et qui ravive le lien solidement établi à la Renaissance entre la mélancolie et le génie des grands hommes. Si cette tendresse s'exprime d'abord dans la sphère privée par la douceur avec laquelle il s'adresse au fidèle et non moins énigmatique Mr. Shunderson, prend soin de lui ou le défend, on apprendra lors de l'audience finale que cette amitié fut scellée sur une table de dissection tandis qu'il étudiait la médecine, et que c'est ce mort rendu à la vie, ce vivant qui demandait réparation, qui tout à la fois lui donna le sens de sa vocation, et lui redonne chaque jour le cœur d'y répondre. On comprend alors par ses échanges avec ses collègues ou avec le personnel soignant que la philosophie inscrite au fronton de sa clinique est la considération de la souffrance humaine, qui réclame un traitement humain allant bien au-delà de la science médicale. Lors du procès en charlatanerie que lui intente la Faculté à l'instigation d'Elwell, le ton monte avec ce dernier quand il lui faut rendre des comptes

sur ses méthodes curatives, et c'est par une diatribe contre une médecine déshumanisée que se termine la défense de Praetorius :

> *It is precisely the issue, whether the practice of medicine should become more and more intimately involved with the human beings it treats, or whether it is to go on in its present way of becoming more and more a thing of pills, serums and knives, until eventually we shall undoubtedly evolve an electronic doctor.*

Quant à l'infirmière insinuant que Deborah est assez grande pour assumer les conséquences d'une grossesse hors mariage, il la gourmande vivement pour son manque de compassion qui la rend non seulement indigne de son métier mais oublieuse de sa propre condition :

> *— I never want to hear you say anything as idiotic and heartless again.*
> *— But, Doctor…*
> *— For one thing you're a nurse and for another you're a woman. I'm ashamed of both of you.*

Aussi la charge contre un type de rationalisation de la science médicale (médication systématique, technicisation, rapports aseptisés, dérive gestionnaire) au mépris de l'être humain se double-t-elle d'une dénonciation des représentations, préjugés sociaux et autres jugements moraux dont une telle conception de la science peut se rendre complice.

2.4.3. Infléchissement mélancolique de la leçon d'anatomie

La lecture profondément mélancolique que propose W. G. Sebald, dans *Les anneaux de Saturne*, de *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* (1632) de Rembrandt, dont on peut voir une reproduction dans la salle de l'université convertie en tribunal et qui sert de toile de fond à l'interrogatoire de Praetorius, me semble à même d'éclairer le rôle que joue le tableau dans cette vision d'une médecine stigmatisante et punitive produite par le film. Après avoir rappelé que l'homme étendu sous le scalpel du docteur Tulp se nomme Aris Kindt et vient tout juste d'être exécuté par pendaison pour une série de petits larcins, le narrateur-auteur insiste sur les différents niveaux de mise-en-scène de l'événement que Rembrandt met en évidence pour mieux les mettre en question. Si la leçon d'anatomie destinée aux étudiants en médecine justifie le dispositif de monstration du corps soumis à l'étude comme des gestes du praticien, non seulement le véritable spectacle est ailleurs,

mais il est double. C'est d'une part, et de façon tout à fait explicite, la société elle-même qui se regarde avancer glorieusement sur le chemin éclairé du progrès scientifique, en la personne des chirurgiens souhaitant se faire immortaliser en pleine action vêtus de leurs plus beaux atours (le tableau est une commande passée par leur guilde), mais aussi du public constitué d'individus des classes dominantes qui ont payé pour assister à cette autocélébration d'un corps social dont ils représentent les membres les plus dignes. C'est d'autre part, et de façon beaucoup plus sourde, la mise au supplice *post mortem* d'un corps déjà supplicié, « *the archaic ritual of dismembering a corpse, of harrowing the flesh of the delinquent even beyond death, a procedure then still part of the ordained punishment*[157] ». Le fait que le chirurgien contrevienne à la procédure habituelle, qui exige de commencer par l'ablation des intestins sujets à une putréfaction plus rapide, en s'attaquant d'abord à la main coupable (« *the offending hand*[158] »), pourrait également suggérer la portée répressive de l'acte dissecteur. Le cœur de l'analyse de Sebald consiste à mettre en lumière l'articulation paradoxale dont cette étrange cérémonie est le lieu, l'impensable rencontre, sur une table de dissection, entre l'exposition du corps d'Aris Kindt et son oblitération. Si l'on se bouscule pour observer le fonctionnement d'un organisme, si l'on se presse au spectacle du dépeçage d'un criminel, est-on certain que l'on aura vu un corps ?

> *If we stand today before the large canvas of Rembrandt's* The Anatomy Lesson *in the Mauritshuis we are standing precisely where those who were present at the dissection in the Waaggebouw stood, and we believe that we see what they saw then ; in the foreground, the greenish, prone body of Aris Kindt, his neck broken and his chest risen terribly in rigor mortis. And yet it is debatable whether anyone ever really saw that body, since the art of anatomy, then in its infancy, was not least a way of making the reprobate body invisible*[159].

Pas un des chirurgiens entourant le corps d'Aris Kindt ne regarde celui-ci : quand le docteur Tulp lui-même fixe probablement l'assemblée droit devant lui, tous les autres ont les yeux rivés sur l'atlas anatomique ouvert aux pieds du cadavre, et dans lequel « *the appalling physical facts are reduced to a diagram, a schematic plan of the human body*[160] ». Ce que j'entends dans l'interprétation sebaldienne, c'est qu'au lieu même où

157. W. G. SEBALD, *The Rings of Saturn*, traduit de l'allemand par Michael Hulse, Londres, Vintage, 2002, p. 12.
158. *Ibid.*, p. 16.
159. *Ibid.*, p. 13.
160. *Idem.*

le cadavre d'un homme est mis à nu et littéralement « *open to contemplation*[161] », on n'aura vu que la combinaison d'une représentation du mal moral et de son châtiment symbolique, et d'un modèle mécanique disponible à la démonstration scientifique : double désaveu de la chair, comme corruptible et réfractaire à la connaissance certaine (« *the enthusiastic amateur anatomist René Descartes* […] *teaches that one should disregard the flesh, which is beyond our comprehension, and attend to the machine within, to what can fully be understood*[162] »), qui correspond, au fond, à un refus de regarder la mort en face, autrement dit d'avoir quelque égard pour l'être humain en tant qu'il est mortel. Sebald voit alors dans la curieuse manière, à la fois disproportionnée et erronée, dont Rembrandt représente la main incriminée, greffant pour ainsi dire sur le corps d'Aris Kindt une main d'écorché copiée sur l'atlas, un geste que je qualifierais de rédempteur, en ce qu'il fait violence à son art à l'endroit où il est fait violence à la vie qu'il tente de saisir : « *[he] turns this otherwise true-to-life painting (if one may so express it) into a crass misrepresentation at the exact centre point of its meaning, where the incisions are made*[163] ». Et, mettant ainsi sa propre main en défaut, il rend visible le corps mort, reconnaissant du même coup l'être vivant qu'il fut :

> *It seems inconceivable that we are faced here with an unfortunate blunder. Rather, I believe that there was a deliberate intent behind this flaw in the composition. That unshapely hand signifies the violence that has been done to Aris Kindt. It is with him, the victim, and not the Guild that gave Rembrandt his commission, that the painter identifies. His gaze alone is free of Cartesian rigidity. He alone sees that greenish annihilated body, and he alone sees the shadow in the half-open mouth and over the dead man's eyes*[164].

Dans le film de Mankiewicz, le cas du corps malmené d'Aris Kindt résonne tout particulièrement avec celui de Shunderson, victime d'une erreur judiciaire fondée sur une apparence de preuve et un faux témoignage, condamné à une double peine pour un meurtre sans corps puis le meurtre d'un mort, apercevant le corps vivant d'un mort sans avoir jamais pu voir le cadavre d'un vivant, reprenant finalement vie entre les mains d'un interne en médecine s'apprêtant à faire ses premières armes sur son corps mis à mort. Mais c'est d'une tout autre oreille que le jeune apprenti Praetorius décide d'entendre le mot d'ordre enjoignant à l'anatomiste de faire disparaître le corps des réprouvés. Coupant

161. *Ibid.*, p. 16.
162. *Ibid.*, p. 13.
163. *Ibid.*, p. 16-17.
164. *Ibid.*, p. 17.

ses liens avec la fille du bourreau, il embrasse résolument sa vocation de médecin en reconnaissant dans cet homme non pas un cadavre en sursis qu'il lui faut réduire à néant, achevant la sentence de mort prononcée par un jugement aveugle ; mais un patient, c'est-à-dire un homme en souffrance entre la vie et la mort et qu'il se doit d'aider à vivre, fût-ce en soustrayant son corps aux yeux de la justice, ou de l'ordre moral. Rappelons-nous les mots de Cavell cités plus haut : « *a difference of emphasis may [...] make all the difference in the world*[165] ». Si ce cas-limite, quasi-miraculeux, qui constitue l'expérience liminaire de Praetorius, pose exemplairement le problème des corps soumis à la violence des regards et des instruments, le film s'emploie à tracer une ligne de variation continue non seulement d'Aris Kindt à Shunderson, mais au « *cadaver* » qui déclenche la leçon d'anatomie inaugurale, à Deborah, aux pensionnaires de la clinique. Entre le corps d'un pendu étendu raide mort sur le dos sur une table de dissection ; celui d'un condamné ayant manqué sa pendaison, debout bien droit, impassible, au coude-à-coude avec un squelette hilare ; celui, encore souple et presque tiède, d'une jolie jeune morte à l'air endormi sensuellement allongée sur le ventre dans un théâtre d'anatomie ; celui, serré bien droit dans un drap blanc sur une table opératoire, d'une jeune femme sous anesthésie à l'air cadavérique qui vient de manquer son suicide ; celui d'une vieille dame alitée sans forces dans une salle de réveil et qui voudrait mourir ; ceux, enfin, de tous ces patients dont Praetorius croit bon de rappeler qu'ils ne sont pas des prisonniers (« *One of the reasons of my founding this clinic is a firm conviction that patients are sick people, not inmates* ») : entre tous ces corps s'échangent des traits de vie et de mort, ou de vitalité et de morbidité, d'innocence et de culpabilité, tandis que de tous on dispose, les exposant aux mêmes regards réprobateurs ou annihilants, aux mêmes scalpels indifférents, aux mêmes procédures de redressement, jugés coupables d'être morts, malades ou mourants. Que la maladie ou la mort soient le signe d'une faute (ou du péché originel) ou une offense à la science, les voilà mis au ban de l'humanité, rendus invisibles de rendre trop visible sa mortalité. Contre la vanité d'un Elwell qui se revendique comme un « *school doctor out of books* », se réjouit de découvrir une tumeur, et chasse les sorcières au nom de la raison scientifique, Praetorius choisit alors de poser les yeux sur le corps et non sur le livre, d'affronter l'irréconciliable en maintenant coûte que coûte le « *human being* » dans le « *human body* », de ne pas ajouter une peine à une autre, de ne pas infliger de seconde

165. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 191.

mort. Si le sentiment lancinant de la finitude peut faire douter de la médecine elle-même avec ses pâles victoires offrant de maigres sursis sur la mort, il ne s'agit pas pour lui de répudier la science, mais d'y réinjecter de la croyance et de ne pas dédaigner le miracle :

> *As to the willingness of the so-called ignorant and backward people to rely upon the curative powers of faith and possibly miracles too, I consider faith properly injected into a patient as effective and maintaining life as adrenaline, and a belief in miracles has been the difference between living and dying as often as any surgeon's scalpel*

– où ne s'entend ni sursaut religieux ni superstition crasse, qu'ils soient sincères ou intéressés, mais un aveu de non-savoir nommant le scandale d'une humanité qu'on ne peut à proprement parler sauver. Faire de ce non-savoir une puissance, un art de composer avec la finitude au lieu de la dénier, c'est là, telle qu'on l'a rencontrée chez Rembrandt, l'humilité (ou la grandeur d'âme) du vrai génie, qui assume le nom de guérisseur, préfère passer pour un boucher plutôt que pour une sommité, transige avec l'erreur médicale, trafique les analyses en faisant rire ses patients, tout prêt qu'il est à se compromettre pour rédimer la violence des pratiques médicales, rendre les malades à leur corps et les corps à leur humanité. Et parce qu'il est sensible à la part que prend l'angoisse d'être en vie dans l'état de santé de ses patients, parce qu'il fonde sa propre pratique sur les puissances de l'écoute et de la parole (« *... and sometimes, just talk. Just sit there, talk about his misery, and talk about it into being well* »), le soin porté à l'inflexion et à la modulation se revêt d'une nouvelle valeur, la plus haute, lorsque Grant-Praetorius trouve à même la mélancolie des accents inouïs faisant lever du fond de l'amertume une chanson douce, qui n'a pourtant rien de lénifiant. Pour relever de son abattement sa patiente à bout de souffle, épuisée de vieillir, qui souhaite mourir mais a peur de souffrir, il met tout son charme à mêler, d'une voix tendre et ménageant ses effets, humour noir, jeu de mots, souvenir d'enfance, évocation onirique, autodérision, et considérations philosophiques, accomplissant ce petit miracle de tirer apaisement des vérités les plus crues – que l'éternité de la mort est celle du néant, que l'on meurt à tout âge, que de la mort rares sont ceux qui reviennent, que l'on peine plus encore à vivre qu'à mourir – au point où se ranime une lueur de vivre dans l'éclat d'un petit rire gorgé d'une poussée d'érotisme où on ne l'attendait plus : « *You certainly make dying a pleasure, Doctor Praetorius*. »

2.4.4. Convertir la violence en moyen d'expression

Il y a donc là une vraie rencontre entre un acteur et un film, une reconnaissance mutuelle, car tandis que le film, en choisissant d'aller dans le sens de l'acteur, de composer pleinement avec ce qui fait son individualité, déclare que nous avons bien affaire à Cary Grant là-haut sur l'écran, Cary Grant, en se prêtant à l'exposition et à la thématisation des traits expressifs qui composent son style propre, donne au médium cinématographique l'occasion de réfléchir ses propres moyens d'expression. C'est cette dimension réflexive qu'il s'agit enfin d'éclairer en repartant de la réplique de Praetorius à Deborah à laquelle j'invitais initialement à prêter l'oreille – « *If you insist on studying anatomy, I suggest you do not sit on the aisle* » – pour une ultime reprise du film qui relance la question de la responsabilité du cinéaste. Si, en effet, l'on veut bien déplacer l'accent que met Cary Grant sur le mot « *aisle* » pour le mettre sur le mot « *sit* », et considérer qu'un tel déplacement permet de faire entendre une forme d'inconscient acoustique du personnage, ce qu'il veut dire sans le savoir, l'expression d'un désir qu'il n'a pas encore reconnu ; si l'on veut bien m'accorder que, conseillant à la jeune femme non pas exactement de ne pas s'asseoir *au bord de l'allée* mais de ne pas *rester assise* au bord de l'allée, il lui propose par exemple de se laisser conduire le long de cette allée ; si l'on veut bien enfin se rappeler que Cary Grant s'était d'abord agenouillé auprès d'elle avant de l'aider à se relever, que « *to lead someone up the aisle* » signifie « *to get married to someone* » et qu'en prononçant ces paroles il tient sa main dans la sienne, peut-être ira-t-on jusqu'à me suivre dans cette interprétation condensée de la séquence et de ce qu'elle peut révéler des intentions de l'auteur comme des inflexions de la caméra : un homme et une femme tombent amoureux dans une salle de dissection et, avant même de s'en rendre compte, l'homme suggère à la femme de quitter cette salle pour aller étudier l'anatomie ailleurs et autrement, c'est-à-dire dans le mariage. Ce qui pourrait se réduire à un sous-entendu grivois acquiert une toute autre grandeur dans le développement du film : la caméra de Mankiewicz se détourne de l'autopsie du cadavre pour suivre les amoureux bien vivants qui deviennent son sujet d'étude, et l'anatomie d'un mariage se transforme en une observation des évolutions d'une multiplicité de rapports humains intimes – entre amants qui s'ignorent, entre époux, entre amis, entre frères, entre médecin et patients,

entre collègues, entre père et fille, entre gendre et beau-père, entre parents et enfant à naître.

Que toutes ces relations puissent produire ou devenir des menaces de mort, le film le signifie par son jeu virtuose de variations sur les morts réelles, symboliques, manquées, désirées, figurées, supposées, rejouées, infirmées, confirmées, infligées, évitées, délayées ; que l'humanité dépende ou (se) relève de l'ensemble des gestes et des paroles qui travaillent à conjurer ces menaces de mort, le film le suggère en faisant suivre toutes ces morts par des résurrections qui sont autant de métamorphoses. La responsabilité de Mankiewicz s'affirme alors dans le rapport qu'il entretient avec le personnage de Cary Grant, qui est tout à la fois la grenouille cobaye star de cinéma – « *The name of the frog by the way is* rana pipiens*. Sounds like a movie star, doesn't it ?* » – qui se prête en deux heures à une étude sérieuse sur la vie et la mort ; et l'autorité – « *doctor* », « *professor* », « *conductor* », « *chief dispatcher* » –, le chef qui mène à la baguette et qui dirige les opérations. Or, cet homme qui a fréquenté la fille du bourreau, exercé comme boucher, rêvait d'avoir un cadavre à soi, s'est laissé mordre par un pendu, se fait appeler « *doc* », « *quack* » ou « *miracle man* », falsifie les tests de sa patiente, épouse sa patiente et ment à son épouse, caresse sensuellement les cheveux d'une morte avant qu'elle ne soit disséquée et passe au bistouri le corps d'une vivante avant de l'épouser, a su faire de toutes ces violences potentielles l'actualisation de sa puissance de guérison, réalisant dans ce détournement sa *persona* de médecin, son apanage, sa part d'humanité. La leçon d'anatomie que Cary Grant entame au début du film est donc tout aussi bien une leçon de cinéma, qui nous montre que, quoi qu'en pense Godard, la caméra peut être autre chose qu'un scalpel, ou plutôt qu'elle peut utiliser son scalpel pour d'autres opérations que l'autopsie de corps sans vie. Et l'on comprend que, pour Cavell, il ne s'agit pas de rendre un réalisateur responsable de l'état du monde, mais bien de lui demander de répondre de son médium : Cavell ne conteste pas la justesse d'une observation qui mette en évidence la violence des rapports humains ; il ne discute pas le fait d'une violence inhérente au médium cinématographique, encore moins l'idée que cette violence même le qualifie comme nul autre pour rendre compte de la violence du monde ; il regrette l'irresponsabilité d'un réalisateur qui, faute de convertir cette violence en un moyen d'expression, une production de sens, une puissance d'affirmation, lâche l'être humain

pour le cadavre et perd le cinéma. En somme, Cavell pourrait adresser à Godard le mot du professeur Barker : « Le problème, Monsieur Godard, c'est que vous n'avez jamais eu un cadavre à vous, encore moins un cadavre pour vous mordre le doigt. »

2.5. Comment les films de van der Keuken reconfigurent l'histoire de la représentation des monstres au cinéma

Afin de comprendre en quoi les films de van der Keuken échappent au doigt accusateur de Cary Grant (ou de Stanley Cavell), j'avancerai d'abord qu'en rappelant à l'image les curiosités et les phénomènes de foire, ces films ne font pas que raviver certains pans de l'histoire culturelle porteurs de tensions et de violences non résolues, auxquelles ils donnent une nouvelle forme d'expression cinématographique : ils font de cette forme d'expression un révélateur de (le véhicule d'une réflexion sur) la violence propre au médium cinéma, en rapportant celui-ci à ses origines. Si les travaux de Tom Gunning ont montré les liens fondamentaux du cinéma avec les attractions des fêtes foraines, des cirques ou des cabarets – rappelant d'abord que le cinématographe a commencé par être admiré lui-même comme merveille aux côtés de toutes sortes d'inventions optiques et plus largement mécaniques, mettant ensuite en évidence la logique d'exhibition, de surprise, d'effets, du cinéma à ses débuts, logique qui perdurera de façon généralement plus souterraine[166] – les films de van der Keuken sur les enfants aveugles font remonter de cette tradition un fond très sombre, un fond dérangeant, refoulé même, en remuant, de cette tradition, la part inhumaine ou déshumanisante. En d'autres termes, l'image keukenienne hantée par les *Wunderkammern* et les expositions d'êtres humains hors-normes ne peut renvoyer à sa nature d'attraction sans inquiéter, jusqu'à la modifier profondément, l'idée d'un « cinéma des attractions ». Jean-Jacques Courtine, décrivant le passage de relais qui s'opère entre les entresorts moribonds et le cinéma naissant, voit dans celui-ci la version perfectionnée des spectacles forains jouant d'illusions d'optique sur lesquels se reverse l'engouement du public à mesure que celui-ci se détourne des monstrations tératologiques. Le fait notable est que dans cette histoire, les monstres n'ont pas disparu : ils renaissent sous une autre forme. « Les foires, avant même que ne s'y

166. Tom GUNNING, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit par Franck Le Gack, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n°50, 2006, mis en ligne le 1er septembre 2009, consulté le 30 septembre 2017 sur http://1895.revues.org/1242.

multiplient les établissements cinématographiques itinérants, deviennent un lieu majeur de métamorphose des corps monstrueux en signes d'ombre et de lumière[167]. » Et c'est même à plaisir que ces prodiges illusionnistes redoublent de monstrueux – tantôt se déclinent « toutes les formes de l'acharnement optique sur le corps féminin, scié, transpercé, découpé sur scène », tantôt « les corps, délivrés de toute contrainte anatomique, voient se multiplier leurs membres : femmes à deux têtes, femmes à trois têtes, monstres à trois jambes, etc », tandis que « la "femme-araignée" guette sa proie, des nains "optiques" s'agitent à l'écran[168] » – la conscience de ces dames et messieurs n'étant plus offusquée par ces fantasmes de monstres qui ne sont plus de chair.

Tod Browning fait alors office de passeur qui d'homme de foire devient cinéaste et dont les films négocient la double transition, et des véritables corps anomaux et des corps truqués des tréteaux, aux effets spéciaux hollywoodiens, par l'intermédiaire notamment de cette figure singulière qu'est Lon Chaney, cas unique, si l'on en croit Antoine de Baecque, d'« acteur-monstre[169] », hybridation merveilleuse entre « un comédien virtuose » et « un homme à la plastique si modulable qu'elle en est dégénérée[170] »,

> acteur quasi mutant qui incarne à la fois cette fascination pour les monstres phénomènes de la nature, cet ardent et massif « désir de monstres » d'une époque, et la négation même de cette pulsion voyeuriste puisqu'il est entièrement tenu dans la fabrication : il n'est pas monstrueux par essence, comme les « acteurs » de *Freaks* le seront, mais par performance[171].

Capable de mimer les conditions les plus handicapantes – en se contorsionnant dans une camisole il jouera à la perfection le manchot de *L'inconnu* (1927) – autant que d'en développer les agilités compensatoires les plus époustouflantes – lancer des couteaux et tirer à la carabine avec ses pieds – il incarne cette hésitation entre une réalité catastrophique du corps et une toute-puissance d'acteur, entre la révélation crue de l'anomalie arbitraire, imprévisible de la vie et la démonstration de sa maitrise technique

167. Jean-Jacques COURTINE, « La désincarnation des monstres. Des entresorts au cinéma », dans Anna CAIOZZO et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *op. cit.*, p. 277.
168. *Ibid.*, p. 278.
169. Antoine DE BAECQUE, « Tod Browning, *Freaks*, Lon Chaney. Les monstres, de la parade à l'artifice », dans Anna CAIOZZO et Anne-Emmanuelle DEMARTINI (dir.), *op. cit.*, p. 293.
170. *Ibid.*, p. 288.
171. *Ibid.*, p. 288-289.

par l'homme. Mais sous cet aspect-là, Lon Chaney – c'est généralement là le lot des hybrides – n'aurait pas eu, dit-on, de postérité : si le cinéma prenait en charge le spectacle des monstres, c'était au prix de leur réalité physique, et le cas Chaney ne pouvait être que le rouage assurant la transfiguration définitive de la créature tératologique à la créature cinématographique – « l'acteur grimé[172] » en Dracula, en Frankenstein, voire la marionnette animée d'un King Kong –, « le chaînon d'un cinéma de monstres à l'autre, celui de la vérité du monstre à son artifice[173] ». S'appuyant notamment sur les études menées par Erving Goffman au début des années 1960, Jean-Jacques Courtine relate comment la mutation des regards portés sur les difformités, les infirmités ou les déficiences dont il fut question plus haut a entraîné la dénaturalisation ou la désomatisation de celles-ci, soit un effort constant pour arracher au corps l'anomalie ou le handicap et les rendre ainsi indistincts – ou s'y rendre aveugle. La normalisation de l'anormal comme réponse au vœu démocratique d'un traitement égalitaire de tous les individus emprunte deux voies convergentes : toute déviance physique trop saillante est oblitérée par la neutralisation ou l'évitement du regard et l'euphémisation verbale ; la plus petite différence, le moindre trait minoritaire deviennent des stigmates. « Tout se passe alors comme si les traits monstrueux, faute d'être reconnus dans leur enracinement corporel et humain, se déployaient dans la sphère du spectacle pour y acquérir une existence autonome[174] », le cinéma paraissant d'autant plus apte à succéder aux exhibitions foraines et assumer à son tour « leur rôle d'instrument de gestion émotionnelle des masses[175] » que ses moyens illusionnistes sans précédent font de lui le lieu privilégié à la fois de cette « édulcoration du monstrueux[176] » et de cette uniformisation des corps réclamées par la société. Tandis que Courtine voit dans le *Snow White and the Seven Dwarfs* (1938) de Walt Disney un tournant qui

> marque la séparation achevée du spectacle de la difformité corporelle d'avec ses lointaines origines carnavalesques, le refoulement à l'échelle industrielle des sensibilités qui recherchaient hier l'exposition des regards au choc perceptif du corps anormal, l'entrée dans le stade terminal de la pasteurisation de masse de la culture populaire[177],

172. *Ibid.*, p. 293.
173. *Ibid.*, p. 294.
174. Jean-Jacques COURTINE, « Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité », *op. cit.*, p. 252.
175. *Idem*.
176. *Ibid.*, p. 254.
177. *Ibid.*, p. 254-255.

le *Dracula* (1931) de Tod Browning est pour de Baecque

> le meilleur exemple de ce grand formatage des corps que va pratiquer massivement Hollywood à partir des années 1930 : fabrication en série de peur et de glamour des corps, que les vedettes soient des monstres ou des jolies femmes. Les créatures, sous toutes leurs formes, des plus repoussantes aux plus appétissantes, sont dès lors comme apprivoisées [...][178].

Et Courtine de conclure :

> Hanté de monstres humains, le cinéma visionnaire de Browning nous rappelle que ceux-ci tinrent les premiers rôles de l'industrie du divertissement de masse, que la foire est le berceau du cinéma, et Hollywood l'enfant naturel de Barnum. À cette réserve près, mais elle est essentielle : là où il y avait des corps, il n'y a désormais plus que des signes. La désincarnation des monstres, voilà le stade ultime de leur désenchantement[179].

C'est sur cette réserve que viennent achopper les aveugles de van der Keuken, dont le scandale, révélé par ces films, est précisément d'avoir un corps. Car c'est en faisant revenir le monstre – en filmant de vrais aveugles dont il fait ressortir toute la vérité physique, celle des déformations de leur visage et des contorsions de leurs membres, de l'incorrection de leur maintien ou de l'incivilité de leurs grimaces, des chutes et des heurts, des efforts que leur coûte le moindre geste – marcher dans la rue, lancer une balle, reconnaître un objet – que van der Keuken rend l'infirme à son corps. Et c'est en faisant de la monstration des corps hors normes une possibilité du médium cinématographique que van der Keuken invente le cinéma documentaire. Stanley Cavell, reconnaissant avec André Bazin et Erwin Panofsky que les premiers films de cinéma – les films qui créèrent le cinéma comme art – procédèrent à une transposition de formes déjà établies par les arts populaires précédents comme la farce, le cirque, le music hall ou, pour reprendre les exemples de Panofsky,

> des images : méchantes peintures du XIXe et cartes postales (ou figures de cire à la Madame Tussaud), sans oublier les bandes dessinées – l'une des racines les plus importantes de l'art cinématographique – et des sujets de chansons populaires, de journaux à sensation, de romans de quatre sous[180],

178. Antoine DE BAECQUE, « Écrans. Le corps au cinéma », dans Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE et Georges VIGARELLO (dir.), *op. cit.*, p. 374.
179. Jean-Jacques COURTINE, « La désincarnation des monstres. Des entresorts au cinéma », *op. cit.*, p. 278.
180. Erwin PANOFSKY, « Style et matériau au cinéma », *Revue d'esthétique*, n°s 2-3-4, 1973, p. 48.

en déduit que les possibilités d'expression du médium ne sont pas données mais doivent être découvertes par les films, et que cette découverte consiste à voir ce qui, dans certaines formes établies, est susceptible de donner sens, c'est-à-dire signification et importance, aux propriétés du médium. Autrement dit, tout bon film – tout film sérieux – relève d'une rencontre et d'une confrontation d'un cinéaste avec les propriétés qui sont les faits fondamentaux du cinéma, à commencer par sa base matérielle – « *a succession of automatic world projections*[181] » –, cette confrontation prenant la forme d'une actualisation des puissances de sens du cinéma dans et par la transfiguration cinématographique de formes artistiques existantes effectuée au moyen des possibilités spécifiques au médium révélées dans et par leur mise en œuvre même[182].

Telle est la proposition que j'aimerais formuler avant d'en déplier les implications ou les perplexités : lorsque van der Keuken décide de filmer des aveugles et, parce qu'il s'intéresse à leurs modes de perception et d'existence, en vient à effectuer des gestes de capture et de montage qui font ressurgir les entresorts et leurs ancêtres les chambres de merveilles, il découvre dans l'adaptation cinématographique de ces formes culturelles anciennes des moyens d'expression capables de donner signification et importance aux propriétés essentielles du cinéma que sont l'image photographique mouvante et ses puissances de transfiguration, défiguration, dé-création, recréation, que Cavell rassemble sous le nom de « photogenèse » : il fait de celles-ci un lieu de visibilité, de corporéité, de singularisation ou d'individuation pour des personnes auxquelles la société dénie ces conditions d'existence.

181. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 72.
182. Voir Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 29-32.

3. Rendre l'aveugle à son corps : présence filmique et déclaration d'existence

3.1. Devenir aveugle sans fermer les yeux : la mise en œuvre d'un tact de l'écoute

Rejouons les premières mesures de *L'Enfant aveugle.* Un cinéaste choisit de filmer des enfants aveugles : premier choc entre un voyant preneur d'images augmenté d'une technologie visuelle et une ribambelle de non-voyants rendus à leurs petites mains nues. Mais ce choix en entraîne un second tout aussi percutant puisque le cinéaste décide de détourner d'abord sa puissance visuelle et celle de son matériel en faisant entrer les enfants dans le film par leurs voix seules, et en montant celles-ci avec des images qui, si elles se mettent en travail avec les propos des enfants, ne montrent ni ceux-ci, ni les objets qu'ils évoquent sans avoir pu les voir, ni même, semble-t-il, des choses que le cinéaste aurait vues mais pas eux. Leur grain, leur brillance saturée, leurs sujets très éclectiques et leurs différences de style ou de manière, rappelant parfois les actualités, des films à caractère technique ou certaine tendance au reportage, laissent en effet supposer que ces images sont de provenances diverses. Voilà sans doute, se dit-on à première vue, des images d'archives, dont une partie sinon toutes, conclut-on en regard de la suite, n'ont pas été tournées par van der Keuken. Et même après maint visionnement de ce film et de tous les autres, on a le plus grand mal à les raccorder toutes aux images qu'on lui connaît. Que l'on en ait ou non le fin mot, demeure l'effet d'étrangeté, cette impression de fragments de monde glanés dans des mémoires anonymes embobinées, une collection de vues captées par des yeux inconnus, mieux : par la main de personne, automatiquement, des bouts d'événement enregistrés dans le dos des hommes. Pris dans des mouvements contrariés de noirs luisants et de blancs irradiants puissamment contrastés, des masses grouillantes de gris fondus en camaïeu, des nappes granuleuses traversées d'ondes moirées, des conglomérats moléculaires qui se disséminent et se racoquinent au petit bonheur, nos yeux peinent à tracer leur chemin vers l'intelligible, à trouver une direction dans les images comme d'une image à l'autre pour faire sens, arrêtés comme médusés par la surabondance des signes et l'intensité de chacun d'eux. Nullement abstraites, sans effet de distorsion ni recherche de défiguration, un certain nombre de ces images demandent pourtant l'une un temps, l'autre un accommodement, une autre de s'y prendre à deux fois pour reconnaître dans cette coulée de points scintillants le défilé des phares

braqués sur la nuit d'une autoroute embouteillée, dans cette surface irrégulièrement striée l'horizontalité d'un pan de terre vu du ciel, dans ce fourmillement de cellules magnifiées au microscope une vue plongeante sur une grappe de chapeaux chapeautant un groupe de manifestants. L'identification parfois a beau être immédiate – une foule – on n'y voit pas beaucoup plus clair : quelle en est l'occasion ? Les enchaînements n'ont rien d'évident, lorsqu'un trajet en voiture dans un tunnel laisse soudain place à une nuée radiante qui se fend en deux moitiés symétriques et devient une revue de *girls* parfaitement alignées, levant haut la jambe en cadence sur une scène de *music hall*, ou que l'on passe d'un plan large sur une course automobile à un gros plan sur des néons publicitaires, à un rassemblement politique, à un carnaval de rue, à une antenne radio. À l'attaque de la séquence puis intercalés entre tous ces plans, des plans noirs rendent béant l'interstice et accusent la difficulté de raccordement. Coupés de leur son propre, dépourvus de toute légende, tous ces événements retranchés dans leur mutisme s'estompent dans l'événement d'image, témoignant non plus tant d'une actualité passée que de ce bloc de sensations qu'est le monde tel qu'il nous apparaît depuis toujours.

Tels sont les gestes premiers du cinéaste : retenant l'arrivée de ses propres images, fruits de son regard posé sur les yeux sans regard des aveugles et sur tous ces objets, ces lieux, ces visages, qui constituent leur monde et qu'ils ne verront jamais, il donne la préséance aux récits des enfants. Déjouant la coïncidence des paroles avec l'image des corps dont elles émanent, refusant d'abord l'apparition de visages qui aimanteraient les voix à l'écran et les tiendraient ainsi à distance, il rend ces voix d'autant plus prégnantes qu'elles se détachent en *off* nettement individualisées sur fond d'images muettes indéterminées. Ces voix sans visage nous mettent en posture d'écoute : elles ouvrent un espace d'intimité, s'invitent et nous invitent dans la proximité d'une confidence qui sonne autant qu'elle raisonne, qui se donne dans l'éclat d'un timbre, dans la nuance d'une inflexion, dans l'allure d'un phrasé, auxquels nous sommes engagés à porter la plus grande attention. C'est dans la lucidité de ces voix que se défait progressivement l'opacité des images qui défilent : une lucidité tout à la fois et indissociablement logique – les enfants mettent des mots sur nos impressions – et sensible – l'expressivité de leurs discours prête ses valeurs aux intensités des images, la composition vocale s'offre comme partition pour interpréter la composition visuelle, qui devient, dans un rapport de

réciprocité ou de réponse immédiate, l'interprète de la composition vocale. L'émergence rétrospective de certaines associations – de l'évocation du tuyau d'échappement avec les images de course, des mentions de la cacophonie urbaine avec les images de foules, du garçon se décrivant devant son émetteur radio avec l'image d'un satellite diffusant des ondes –, déjà compliquée par un jeu de décalages, ne permet pas de réduire le montage des images et des voix à un simple rapport d'illustration. Il faut plutôt y lire la mise en œuvre d'un complexe audio-visuel se laissant décomposer et recomposer au gré des multiples résonances qu'il produit : la foule agitant ses petits fanions appelle le grand drapeau à damier signalant le bouclage d'un tour de piste mais donne aussi corps à l'évocation du bruit assourdissant des rues encombrées des grandes villes, autant qu'elle se laisse lire comme une visite royale en écho à l'anecdote de la petite fille aveugle devant laquelle « tout le monde se lève comme si tu étais la reine », résonant alors avec les visages grimés du défilé de carnaval, et ainsi de suite. Aussi, non seulement l'expérience vécue des enfants, qu'ils ressaisissent eux-mêmes en la narrant, prime-t-elle sur tout regard extérieur qui pourrait la court-circuiter, mais elle oriente notre appréhension des images, jusqu'à nous donner l'illusion d'y voir projeté ce qu'ils ont dans la tête : non seulement nous avons besoin des aveugles pour voir, mais ils nous donnent et se donnent à voir.

C'est que ce complexe audio-visuel ne laisse pas les aveugles nous guider dans les images sans se tenir en sympathie avec leurs modes de perception, au point de bouleverser nos manières habituelles de percevoir et de réclamer une adaptation de notre système perceptif à ce que les aveugles nous laissent entendre de ce qui constitue leur monde (c'est-à-dire leur rapport au monde). Il ne s'agit pas de nous plonger dans le noir car, comme l'écrit van der Keuken,

> la cécité n'est pas le manque d'une faculté qui percevrait la même chose que toutes les autres. Ce n'est 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 une situation de gris total, une absence. Cette absence ne fait pas de l'aveugle un être agissant sur la base d'un manque, l'organisation de ses facultés de perception est autrement conçue, ce qu'il perçoit n'est pas la même chose moins un phénomène ; l'environnement lui parvient de manière totalement différente, le monde, pour lui, est différent[183].

183. Johan VAN DER KEUKEN, *op. cit.*, p. 106.

Le cinéaste ne prétend pas nous faire faire l'expérience d'un manque, mais d'un autre : il ne supprime pas les images mais nous invite à un effort perceptif où le visuel même en appelle à d'autres sens. L'alternance des noirs et des plans, soutenue par les voix des enfants tissées en un continuum, ne produit pas l'empêchement ponctuel et répété de la vue mais renforce l'acuité de l'écoute et, tout en nous faisant découvrir qu'un noir au cinéma n'est pas un vide visuel mais un espace sonore, nous apprend que notre vision clignotante, fragmentée ou déliée du monde infirme nos possibilités de le connaître et d'y habiter. La tension, audible dans la colère des enfants, entre le monde de ceux qui voient et le monde de ceux qui ne voient pas, renversée d'abord par la petite fille en une polarité du monde de ceux qui entendent et du monde de ceux qui n'entendent pas (« S'ils marchent les yeux fermés, les bruits ne leur disent rien. Ils n'entendent pas les arbres, rien ! Alors ils se heurtent à tout »), se détend à la faveur d'une circulation sensorielle, d'une série de transpositions, glissements, équivalences, échanges entre les sens, dont la collection d'objets devient le véhicule et la sensation tactile le principe – ou le désir – de communication. Non seulement les objets sont décrits par leurs qualités formelles et texturales : les coquillages lisses ou striés, les grands, les petits, les allongés, les pots antiques dont on apprécie le poids et dont on parcourt du doigt le modelé et les ciselures, le toucher lisse et creux du pot d'échappement, les formes simples que l'on appréhende d'un seul geste, la clé qui pèse et tourne au creux de la main ; mais la manière dont van der Keuken capte et compose entre elles les voix des enfants fait ressortir dans ces descriptions les modulations d'un chant où les pointes exclamatives de l'un répondent aux scansions adjectivales binaires, ternaires, aux rimes spontanées de l'autre – un chant qui cherche à faire passer une expérience du monde faite de tâtonnements, de palpations, d'effleurements, avant même que les séquences d'apprentissage manuel nous en donnent des images caressantes. Selon Deleuze, « c'est le tactile qui peut constituer une image sensorielle pure, à condition que la main renonce à ses fonctions préhensives et motrices pour se contenter d'un pur toucher » ; mais *L'Enfant aveugle* ne construit pas une telle image où « c'est l'œil tout entier qui double sa fonction optique avec une fonction proprement "haptique", suivant la formule de Riegl pour désigner un toucher propre au regard[184] », sans en appeler d'abord à un tact de l'écoute, dont la séquence d'ouverture

184. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 22.

aura donné le ton, et dont la puissance sera rechargée tout au long du film par la valse accidentée dont les errements font affleurer la sensation des petits doigts butant sur les touches.

À la fin de *Vers le sud* (1981), parvenu au terme d'un voyage qui l'a mené d'Amsterdam au Caire en passant par plusieurs régions de France et d'Italie, van der Keuken repère sur la façade d'une échoppe un motif géométrique peint en trompe-l'œil. Il zoome lentement jusqu'à ce que l'image se confonde avec le pan de mur et fait ce constat : « De retour dans la ville, je me dis : c'est difficile de toucher le réel » – à ces mots, sa main entre dans le champ et va effleurer le mur peint. La force de ce passage tient dans sa littéralité, d'autant plus frappante qu'elle trouve la formule verbale d'un problème soulevé quinze ans auparavant par et dans la seule image, à l'occasion de l'expérience liminaire des films sur les aveugles, problème sans cesse relancé ensuite d'un film à l'autre. Dans une séquence de *L'Enfant aveugle*, le réel en question est un oiseau, qui passe quelque part entre le modèle empaillé aux plumes défraîchies, raide sur son socle, sur lequel une fillette non-voyante promène consciencieusement la main sans s'émouvoir (s'arrêtant sur la bille de verre dont la dureté, la fixité et la froideur font si mal sentir ce que peut être un œil), et la petite masse vivante, chaude et soyeuse qui prend mille formes tant elle s'agite et se défait, se déploie soudain dans un frottement par le côté, le cœur battant d'affolement dans les mains de la petite fille qui rit d'aise de sentir une aile éventer sa joue et de pouvoir enfin *toucher l'oiseau.* Le problème du cinéaste n'est pourtant pas ici de toucher l'oiseau, mais de toucher « toucher-l'oiseau », autrement dit de transposer – de faire faire au spectateur au travers de l'image audio-visuelle – l'expérience sensible d'une jeune aveugle tenant entre ses mains un oiseau. C'est alors la musique qui me semble le vecteur essentiel de cette transposition d'un tact qui devient un tact de l'écoute. Lorsque l'on passe du plan sur la fillette parcourant la surface de l'animal empaillé, à ceux où elle embrasse et caresse l'animal vivant, s'élève une valse mélancolique très simple jouée au piano avec une application un peu poussive et quelques hésitations : celles-ci ramènent sur le plan sonore les mains du pianiste, qui se rappellent à nous dans la matérialité et la gestualité de leur toucher par les tâtonnements qui brisent tout élan d'abstraction de la musique – ou plutôt de l'écoute, car c'est un certain type d'écoute qui s'attache à sublimer la musique, feignant d'oublier qu'elle a un corps. Les

ratés et les reprises, la persévérance et l'émotion de l'interprétation s'entendront mieux encore lorsque la petite valse sera remontée sur un plus long passage lors de la sortie d'une autre jeune fille, livrée à elle-même avec sa canne blanche et ses petits escarpins sur un trottoir plein d'embûches. L'analyse de la scène de l'oiseau est indissociable de cette écoute répétée du morceau de musique à différents moments du film, qui renforce, dans ses infimes degrés de différence et par une forme d'impact rétrospectif, notre perception de la fragilité de chacun d'eux. En l'occurrence, la valse triste se retrouvant prise dans la relation audio-visuelle compose si bien avec l'image que le toucher délicat, incertain, trébuchant du pianiste vient affleurer dans les mains tendres, timides, légèrement inquiètes de la fillette. Manipulation émue et un peu gauche d'un animal épeuré ; exécution maladroite et expressive d'une mélodie mélancolique : ce qui se joue dans cette combinaison où chacun (valse, fillette, oiseau, caméra, auditeur-spectateur) gagne un corps, est l'interprétation de l'image par la musique – celle-ci ne glissant pas sur la surface de l'image comme la main restée de marbre d'une fillette sur la représentation empaillée d'un oiseau, mais passant juste dessous la peau de l'image pour y faire monter le musical, comme la caresse d'une fillette, insinuant sa joie de peur mêlée par la pression de ses doigts sous l'échappée d'une aile, fait saillir le petit cœur battant d'une colombe. Dans le cinéma de Johan van der Keuken, la musique est bel et bien « ce corps qui bat[185] ».

3.2. Écouter et répondre : une éthique du cinéma documentaire fondée sur le comportement mimétique du cinéaste

Voici que se dessine une approche et que s'affirme une éthique du cinéma documentaire. Un travail d'observation minutieuse et d'écoute attentive des sujets à l'étude engage le cinéaste dans un comportement mimétique : il cherche (il réinvente en les effectuant) dans la pratique circonscrite par les possibilités d'enregistrement et d'expression de son médium des gestes qui équivalent, s'ajustent ou répondent aux

185. « Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat » (Roland BARTHES, « Rasch », dans Julia KRISTEVA, Jean-Claude MILNER et Nicolas RUWET (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 217).

capacités gestuelles, perceptives et expressives de ces sujets. Or, tout en se moulant sur l'existence des enfants aveugles, il crée les conditions de possibilité de la revenance, qui elle-même ne fait qu'un avec la surrection des aveugles comme corps vivants et êtres singuliers. Lorsqu'il laisse les enfants se manifester d'abord par leurs voix et nous y intéresser comme à ce qui donne accès à leur personne comme ils l'entendent, il reproduit les modalités propres de rencontre et de connaissance décrites pas l'un d'eux dans le montage initial : « Les voix ont une importance formidable. Quand on entend une fille gentille, on va vers elle. Si on veut savoir si ses cheveux sont longs, on le découvre après. Si on veut savoir si elle est mince, on le lui demande. » Et c'est en se conformant à ces modalités et en donnant libre cours à cette parole abondante dont le flot les maintient dans leur être –

> La créativité est dirigée vers la musique (je n'avais jamais vu autant de pianos ensemble qu'à l'institut 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[186].

– qu'il favorise la résurgence des merveilles dans des objets courants qui précisément deviennent merveilles d'advenir dans leur apparaître sonore ou musical, de rendre palpables des caractères abstraits, qui plus est sous des rapports inattendus (la beauté du pot d'échappement lisse, la cruauté du coquillage rugueux), ou de déclencher la fabulation (la clé tournoyante). Lorsqu'il agence ces voix avec une série d'images hétéroclites en un complexe à résonances multiples pour inquiéter nos habitudes perceptives, c'est pour mieux les plier à l'expérience sensorielle de l'aveugle « qui doit vivre dans un monde à l'édification duquel il n'a pas participé : 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[187] », et pourtant mène admirablement ce « terrible combat [...] pour percevoir d'autres chemins que ceux de la vue, les signaux de la réalité[188] ». Et c'est en orchestrant par un montage virtuose le passage incessant de la plus grande confusion sensorielle à une perception enrichie, comme décuplée des choses, qu'il rappelle la chambre de merveilles

186. Johan VAN DER KEUKEN, *op. cit.*, p. 106.
187. *Ibid.*, p. 107.
188. *Ibid.*, p. 104.

où de la masse compacte et désordonnée d'objets indistincts ressort, par un ajustement des sens à leurs combinaisons en constante recomposition, la singularité inépuisable de chacun d'eux. Lorsqu'il s'approche des enfants pour les cadrer en buste avec l'objet qu'ils manipulent, voire bien souvent prendre en gros plan leur visage ou leurs mains, d'un seul geste il adopte pour les filmer la distance au monde qui est la leur et se place lui-même dans leur aire d'existence, car comme il le souligne,

> 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 ni aux êtres. Il est lié au lieu, rien n'arrive vers lui. Seul le touche ce que son corps peut toucher[189].

Et c'est en adoptant cette proximité respectueuse qui réduit l'inégalité de l'échange[190] entre voyants et non-voyants en y ajoutant le contact, qu'il rend possible aux aveugles de se montrer, et d'être regardés, dans toutes les particularités de leur apparence telle qu'ils veulent bien la révéler à la caméra, sans rien dissimuler de leurs grimaces ni de leur gestualité parfois comique, de leurs yeux louches ou blanchâtres, de leur démarche bancale, de leurs difformités, non pas comme des monstres de foire, mais comme des individus remarquables, ou des êtres individualisés : en nouant toucher physique, tact moral et reconnaissance individuelle, van der Keuken rétablit les aveugles comme phénomènes non pas dans un retour ignoble à la monstration de l'anormal, mais en participant à l'élaboration d'un apparaître qui soit une déclaration d'existence.

3.3. Pour une reconnaissance de la personne et de l'existence humaines

3.3.1. Ce « *quelque chose* d'humain » que peut le cinéma

Si van der Keuken parvient, par ses films, à laisser les objets les plus triviaux se faire remarquer, se rendre tangibles, se présenter comme des merveilles ; s'il parvient à faire prendre à l'histoire des monstres, qui est aussi celle de la représentation des corps atypiques, une bifurcation en y réinjectant de la chair et de la voix, de l'humain et de la

189. *Ibid.*, p. 106.
190. Serge Daney relève la propension du cinéaste à « fai[re] de l'infirmité un de ses thèmes de prédilection », soulignant que « les films de van der Keuken (c'est là leur dimension politique) ne cessent de proclamer : *tout* échange est inégal » (Serge DANEY, « La radiation cruelle de ce qui est », *art. cit.*, p. 70).

fable, prenant le contrepied du processus de désincarnation et de désenchantement que Jean-Jacques Courtine voit se produire dans le champ politique et social comme dans l'art, à commencer par l'art cinématographique qui œuvre nécessairement dans la différence entre la vie et sa projection, il faut revenir sur l'idée qu'au cinéma, « il n'y a désormais plus que des signes[191] », qui règle à mon sens un peu trop rapidement le problème de ce que deviennent les choses à l'écran. Van der Keuken met le doigt sur ce problème à la fin de *Herman Slobbe* lorsqu'il dit en voix *off*, tandis que Herman est à l'image, debout en train d'ôter son casque et ses lunettes de protection après un trajet à moto : « Tout dans un film est une forme. Herman est une forme. Au revoir, chouette petite forme. » Il répétera ensuite à plusieurs reprises ces formules pour tenter de cerner les rapports entre film et réalité, qui ne peuvent se penser, selon lui, qu'en termes de fiction, fût-ce dans les films que l'on qualifie de documentaires : il refuse ainsi de considérer la fiction et le documentaire comme des genres opposés, ou même simplement séparés, l'un relevant de l'imaginaire et l'autre du réel, préférant partir de l'idée que toute image filmique prélève quelque chose du réel, ou plutôt s'enlève sur le réel, auquel il fait subir une métamorphose qui est tout à la fois transsubstantiation et transfiguration – en somme, recréation. Toute la difficulté consiste à penser cela non pas comme une duplication produisant une seconde entité séparée de la première, la forme filmique fabriquée n'ayant plus rien à voir ni à faire avec, donc rien non plus à dire ni à montrer de, *a fortiori* pas le moindre impact ni même le plus petit effet sur cette vie réelle qui continue de suivre son cours sans que jamais celui du film ne puisse la rejoindre ; mais plutôt comme l'actualisation, tout ce qu'il y a de plus *de ce monde*, d'un devenir possible du réel, c'est-à-dire l'avoir lieu d'un événement. Les reprises et variations, au fil de ses écrits, de cette interrogation sur la nature même du médium cinématographique, font ressortir comme son point névralgique une série d'articulations originales, déjouant certaines dichotomies plus convenues, entre homme et fiction, matériau filmique et existence, imaginaire et humain, individu et forme, vivre comme élément sur un écran et vivre comme être humain ou comme personne :

> Dès qu'un homme est filmé, il cesse d'être un homme pour devenir un morceau de fiction, de matériau filmé. Et pourtant, il continue d'exister. Cette double vérité est lourde de tension.

191. Jean-Jacques COURTINE, « La désincarnation des monstres. Des entresorts au cinéma », *op. cit.*, p. 278.

> Trouver une forme pour cette tension signifie : créer un monde imaginaire et y décrire le combat humain[192].

> Il est difficile de comprendre que dans un film, quelqu'un n'est que forme. Qu'il ne peut vivre qu'en relation avec d'autres éléments du film. Nous avons uniquement ce qui se trouve à l'écran. Mais en dehors du film, cette forme vit comme un être humain, une personne qui cherche peut-être une forme. C'est bien cette ambiguïté-là[193].

On lit bien le désir, mais aussi la nécessité, ou la responsabilité, de laisser être à sa juste mesure la part humaine, vitale, existentielle, de l'image filmique, dès lors que celle-ci semble littéralement coller à la peau des hommes qui y sont reproduits et s'y trouvent engagés dans un devenir. Souvenons-nous de Cary Grant : on peut laisser les personnages à l'écran se montrer comme des êtres humains vivants et se donner en exemple de ce que peut être une personne, ou bien en disposer comme de cadavres à découper et remonter à son gré. Il faut donc tâcher de comprendre – c'est-à-dire, pour un cinéaste, d'expérimenter en trouvant les formes d'expression à même de lui donner sens – la teneur en existence de l'image audio-visuelle. « *It is an incontestable fact*, écrit Cavell, *that in a motion picture no live human being is up there. But a human* something *is, and something unlike anything else we know*[194]. » C'est là que la distinction d'une pratique cinématographique distincte du cinéma de fiction en ce qu'elle capte ou met en scène des hommes et des femmes dans leur vie propre redeviendra pertinente, car elle rend d'autant plus brûlant l'enjeu éthique de la reconnaissance de ce « *quelque chose* d'humain ». Van der Keuken commente ainsi les quelques mots qu'il prononce en voix *off* juste avant de donner congé à Herman dans les termes cités plus haut :

> « À présent nous allons tourner un autre film en Espagne. Nous laissons tomber Herman. » C'est un problème lié à un type de travail cinématographique : le fait de laisser constamment tomber les gens. C'est la grande différence avec le cinéma de fiction, peut-être la seule différence de principe : il n'y a pas l'acteur qui dépose son masque quand il rentre chez lui[195].

Si le cinéaste est bien forcé de quitter le jeune pensionnaire de Huizen une fois le film terminé, sous quels rapports (du réel au fictionnel, du physique à l'onirique, de l'ordinaire

192. Johan VAN DER KEUKEN, « Ceci, cela et comment » [1969], *op. cit.*, p. 39.
193. Johan VAN DER KEUKEN, « Tout est forme », *op. cit.*, p. 116.
194. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 26.
195. Johan VAN DER KEUKEN, « Tout est forme », *op. cit.*, p. 116.

au merveilleux) peut-on dire que *quelque chose* – mais quoi ? – de la personne et de la vie de Herman persiste à se jouer dans l'image ?

3.3.2. L'objet trouvé et la magie du cinéma

Laissons André Breton nous conter la double trouvaille qu'il fit avec Alberto Giacometti au marché aux puces de Saint-Ouen « un beau jour du printemps 1934[196] » :

> Les objets qui, entre la lassitude des uns et le désir des autres, vont rêver à la foire de la brocante n'avaient, ce jour-là, qu'à peine réussi à se différencier durant la première heure de notre promenade. Leur cours régulier n'était parvenu qu'à entretenir sans à-coups la méditation que ce lieu, comme nul autre, fait porter sur la précarité du sort de tant de petites constructions humaines. Le premier d'entre eux qui nous attira réellement, qui exerça sur nous l'attraction du *jamais vu*, fut un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue. La première idée, toute fantaisiste, était de se trouver en présence d'un descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours. Nous pûmes, en l'essayant, nous convaincre que les œillères, striées de lamelles horizontales de même substance diversement inclinées, permettaient une visibilité parfaite tant au-dessus et au-dessous que droit devant soi. L'aplatissement de la face proprement dite en dehors du nez, qu'accentuait la fuite rapide et pourtant délicate vers les tempes, joint à un second cloisonnement de la vue par des lamelles perpendiculaires aux précédentes et allant en se resserrant graduellement à partir de ladite courbure, prêtait à ce haut du visage aveugle l'attitude altière, *sûre d'elle*, inébranlable qui nous avait d'abord retenus. Bien que le caractère remarquablement définitif de cet objet semblât échapper au marchand qui nous pressait de l'acheter en suggérant de le peindre d'une couleur vive et de le faire monter en lanterne, Giacometti, pourtant très détaché en général de toute idée de possession à propos de tels objets, le reposa à regret, parut chemin faisant concevoir des craintes sur sa destination prochaine, finalement revint sur ses pas pour l'acquérir. À quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait à la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. Je l'emportai aussitôt.[197]

Ces curieux hybrides qui attirent le regard et suscitent le désir, pièces uniques tenant du rêve et du conte, intriguant « demi-casque » qui masque un heaume-au-loup, pantoufle-cuiller bientôt changée en « cendrier Cendrillon[198] », répondant tous deux « au goût que je puis avoir de découvrir et même de posséder toutes sortes d'objets bizarres, d'objets "surréalistes"[199] », précieux pour qui se met « en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers

196. André BRETON, *L'Amour fou* [1937], dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 698.
197. *Ibid.*, p. 699-700.
198. *Ibid.*, p. 701.
199. André BRETON, *Les Vases communicants* [1932], *op. cit.*, p. 135.

enfin au sens où je l'entends et où je l'aime[200] », il faut les ajouter à « cette sorte de demi-cylindre blanc irrégulier, verni, présentant des reliefs et des dépressions sans signification pour moi, strié d'horizontales et de verticales rouges et vertes, précieusement contenu dans un écrin, sous une devise en langue italienne[201] » ou encore aux

> deux petits personnages fort inquiétants que j'ai appelés à résider chez moi : une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image, pour moi, d'Énée portant son père et la statuette, en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre, écoutant, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre[202],

pour avoir une idée de la foule d'objets trouvés dont s'entoure le poète surréaliste : André Breton, comme les princes germaniques de la Renaissance, collectionne les merveilles. Des objets littéralement animés qui, pour se distinguer de la masse indifférenciée des « petites constructions humaines », entrent d'abord dans un état de rêverie – ils s'en « vont rêver à la foire » – à partir duquel, se mettant au diapason de l'état de « désir » et de « méditation » des observateurs, ils captent l'attention de ceux-ci pour se présenter à eux tels qu'ils n'ont jamais été vus, s'imposer dans toute leur matérialité – « métal frappant de rigidité », « bois, d'exécution paysanne » – tout en les entraînant dans le questionnement et l'imagination – « la première idée, toute fantaisiste... » – de leur existence et de leur identité, d'autant plus aptes à dévoiler leur être tout en en déployant les possibles qu'ils sont disposés, assemblés, exposés (cadrés, montés, projetés) – « C'est rentré chez moi qu'ayant posé la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s'emparer d'elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction alors que je la tenais. Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait[203] » : voilà qui rend compte à merveille (en passant par la merveille : « la pantoufle merveilleuse en puissance dans la pauvre cuiller[204] ») du mode de présence des objets du cinéma tel que le décrit Siegfried Kracauer dans sa *Theory of Film*. La composante onirique du récit de Breton y trouve un puissant écho puisque Kracauer fait appel à l'expérience du rêve pour penser deux rapports spécifiques et essentiels au médium cinématographique : le rapport de l'image filmique au réel dont elle est l'image, rapport constitutif de la réalité telle qu'on

200. André BRETON, *Nadja* [1928], dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 676.
201. *Idem.*
202. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 686.
203. *Ibid.*, p. 702.
204. *Ibid.*, p. 702-703.

peut la voir sur un écran, ce que l'auteur appelle « *camera-reality*[205] » ; et le rapport du spectateur au défilement de ces images filmiques, ou de cette caméra-réalité, projetées dans une salle de cinéma. Si les deux ont l'air de pouvoir se confondre dans l'idée que les choses au cinéma sont perçues comme en rêve, les résonances avec le texte de Breton, mais aussi avec « l'ontologie du film » de Cavell, aident à les distinguer pour mieux faire ressortir, dans leur articulation, le lieu de la véritable expérience cinématographique selon Kracauer. Celui-ci considère avant tout la base matérielle, photographique, du médium, qui procède mécaniquement à une double opération d'enregistrement et de révélation de la portion de monde qui se tient devant son objectif : « *The basic properties are identical with the properties of photography. Film, in other words, is uniquely equipped to record and reveal physical reality and, hence, gravitates toward it*[206]. » Ce que la caméra enregistre, c'est précisément ce que vient frapper la lumière et dont la pellicule garde l'empreinte lumineuse : l'objet dans ce qu'il a de concret, la matière, les corps, ce que Kracauer appelle « *physical reality – the transitory world we live in*[207] » tout en précisant que « *physical reality will also be called "material reality", or "physical existence", or "actuality", or loosely just "nature". Another fitting term might be "camera-reality". Finally, the term "life" suggests itself as an alternate expression*[208] ». Ces variations lexicales laissent déjà supposer que le monde et les éléments qui le composent ne sont captés par les médiums photo-filmiques qu'en tant qu'ils sont pris dans le temps, avec tout ce qu'ils peuvent avoir de vivant, de mouvant, de changeant, d'altérable, donc aussi de périssable, et que c'est peut-être cela que révèle la caméra-réalité. Avant de revenir sur ce point, je remarquerai d'abord que, comme entre Breton ou Giacometti et leurs trouvailles respectives, Kracauer évoque une relation élective entre « l'existant matériel » qui se manifeste et réclame l'attention pour lui-même, et l'objectif ou le « ciné-œil[209] » tout prêt à le saisir. Du point de vue du réel, on notera que, comme chez Breton les masques curieux et les drôles de cuillers vont chercher à « se différencier » dans les

205. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960, p. 28.
206. *Idem.*
207. *Idem.*
208. *Idem.*
209. Je me permets de reprendre à Vertov son concept de « ciné-œil » dans la mesure où Kracauer considère la pratique cinématographique de Vertov comme exemplaire, notamment dans sa critique de *L'homme à la caméra* (voir Siegfried KRACAUER, « L'homme à la caméra », *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, traduit par Sabine Cornille, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2008, p. 95-98).

marchés aux puces, le « flux de la vie » qui anime les choses du monde trouve des lieux ou des configurations où s'affirmer visiblement et se faire valoir (« *The street […] is […] a place where the flow of life is bound to assert itself*[210] »), que les objets se signalent par leur « *poignancy*[211] » ou se découvrent dans leur « *radiance*[212] ». Quant au cinéma, il ne suffit pas de dire qu'il dispose seul des moyens (il est « *uniquely equipped* ») de rendre visible le monde tel qu'il se présente ; comprenons bien que, comme tel, il en subit l'attraction (« *hence, gravitates toward it* ») et n'a de cesse qu'il ne satisfasse son désir de le porter au jour. C'est ce que signifie Kracauer lorsqu'il relève un certain nombre d'« affinités[213] » entre le réel dans ses poussées les plus tangibles ou les plus palpitantes, ou la matière dans ce qu'elle a de plus brut, et le médium filmique qui ne semble pas moins doté d'une vie propre : « *Yet there are certain subjects within that world which may be termed "cinematic" because they seem to exert a peculiar attraction on the medium. It is as if the medium were predestined (and eager) to exhibit them*[214]. » Cette manière discrètement anthropomorphique, ou pour le moins animiste, de présenter l'appareillage cinématographique vise deux effets en apparence contradictoires. Il s'agit avant tout d'insister sur la différence radicale entre la vue du monde reproduite par ce dispositif optique et la perception humaine, en rappelant que la prise de vue automatique ne dépend aucunement de la vision d'un homme. En ce sens, le médium est parfaitement autonome et lui prêter des désirs (une *eagerness*) propres, ou des intentions comme on l'a lu chez Cavell à travers son étude des accents et des inflexions de la caméra, revient à dire que le réel recréé à sa propre image sur une pellicule, un tirage photographique ou un écran de cinéma est un réel d'où est exclue l'intentionnalité humaine : « *Pictures which strike us as intrinsically photographic seem intended to render nature in the raw, nature as it exists independently of us*[215]. » Pourtant, il ne me semble pas moins juste de voir, dans cette évocation animée du médium filmique, une figure d'« homme à la caméra » rappelant non pas tant la nécessité d'un opérateur que l'association, à la force gravitationnelle qui attire l'un vers l'autre l'appareil photographique et l'existant matériel, d'un désir humain qui s'y subordonne, mais sans doute aussi s'y révèle, ou s'y

210. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 72.
211. *Ibid.*, p. 292.
212. *Ibid.*, p. 296.
213. *Ibid.*, p. 60-74.
214. *Ibid.*, p. 41.
215. *Ibid.*, p. 18.

éveille, et, pour ainsi dire, s'y réalise : celui, pour reprendre les mots de van der Keuken, de « toucher le réel ». Ainsi l'ethnologue et cinéaste Stéphane Breton peut-il dire de ce dernier qu'il « était prêt à traverser des continents à la marche pour ramasser un reflet sur une main[216] ».

Si cette rencontre des désirs est le lieu d'une révélation, c'est donc que l'image filmique retient le monde physique tel qu'on ne l'a jamais vu, soit qu'il en capte des aspects différents, modifie notre appréhension des formes ou en tire des associations nouvelles au moyen de techniques spécifiques comme le gros plan, ou en adoptant des angles de vue inhabituels qui décentrent ou désorientent le regard :

> *Any huge close-up reveals new and unsuspected formations of matter ; skin textures are reminiscent of aerial photographs, eyes turn into lakes or volcanic craters. Such images blow up our environment in a double sense : they enlarge it literally ; and in doing so, they blast the prison of conventional reality, opening up expanses which we have explored at best in dreams before*[217] ;

soit qu'il le laisse voir dans sa nudité la plus crue, sans fard, sans apprêt, comme si précisément l'on n'y était pas préparé, sans ménagement aucun, un réel qui me laisse peut-être plus démunie encore que lorsque se dessinent des provinces fantastiques sur cette peau, que lorsque se déchaînent des forces telluriques dans ces yeux qui me sont pourtant si familiers :

> *Cinematic films may indeed be said to resemble dreams at intervals – a quality so completely independent of their recurrent excursions into the realms of fantasy and mental imagery that it shows most distinctly in places where they concentrate on real-life phenomena. [...] Perhaps films look most like dreams when they overwhelm us with the crude and unnegociated presence of natural objects – as if the camera had just now extricated them from the womb of physical existence and as if the umbilical cord between image and actuality had not yet been severed. There is something in the abrupt immediacy and shocking veracity of such pictures that justifies their identification as dream images*[218].

Le portrait de la caméra en accoucheuse extirpant les films directement de la matrice du réel auquel ils demeurent reliés par un cordon ombilical donne une idée saisissante des enjeux de la théorie du film de Kracauer, dans la mesure où il n'affirme pas l'existence

216. Olivier MONGIN, « Documentaire, l'échange des regards. Entretien avec Stéphane Breton », *Esprit*, n° 8/9, août-septembre 2010, p. 72.
217. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 48.
218. *Ibid.*, p. 164.

d'un lien organique, vital et vivant, entre l'image filmique et la réalité brute, telle qu'en elle-même elle se livre, sans sous-entendre que ce lien est effectivement rompu entre celle-ci et la perception qu'en ont (c'est-à-dire l'image que s'en font) les hommes – ce qui ne va pas non plus sans suggérer que le cinéma offre un moyen inespéré de retrouver une forme de proximité perdue avec le monde. Kracauer ne me semble pas dire autre chose lorsqu'il déclare qu'en mettant à nu le monde qui nous entoure, en l'exposant à nos yeux accoutumés, en nous appelant à nous y arrêter, à porter sur lui un regard prolongé, scrutateur, interrogateur, le cinéma nous fait faire l'expérience de « *the abyss of nearness*[219] ». En rendant à son étrangeté ce qui nous semblait le plus proche, c'est-à-dire le mieux connu, il met en question notre connaissance du monde extérieur en réaffirmant son extériorité radicale et en réduisant le rapport que nous croyons entretenir avec lui à un rapport à nous-mêmes : « *Intimate faces, streets we walk day by day, the house we live in – all these things are part of us like our skin, and because we know them by heart we do not know them with the eye*[220]. » C'est dans le même temps nous inviter à une nouvelle proximité, nous intimer à nous laisser attirer par la force de gravité (ou le cordon ombilical) qui relie si puissamment les phénomènes filmiques à leur existence matérielle dans le monde, « *to embark on an inquiry into the being of the objects they record, an inquiry which does not aim at explaining them but tries to elucidate their secrets*[221] ». La distinction entre l'explication et l'élucidation est essentielle car elle redit autrement encore que nous n'avons rien vu, que notre rapport au réel n'est pas seulement aveuglé par l'habitude mais a toujours été barré par les conventions, les usages, les croyances, les idéologies, puis par la rationalisation scientifique, si bien que cette plongée dans l'être des choses à laquelle nous convie le cinéma se propose comme une réponse, et aux représentations traditionnelles qui ont très longtemps prévalu, et à l'abstraction devenue notre mode de pensée et d'existence moderne.

La référence au rêve, qui revient pour décrire l'état de conscience, de réceptivité et d'activité psychiques du spectateur qui s'apparente à la promenade rêveuse du flâneur propice à la trouvaille telle que la décrit André Breton, ne doit donc pas renvoyer l'expérience cinématographique à celle de l'illusion ou de la fantasmagorie, mais au

219. *Ibid.*, p. 55.
220. *Idem.*
221. *Ibid.*, p. 165.

contraire à celle, insolite, d'un réel plus réel que l'ordinaire, dans la mesure où le rêve est considéré comme le lieu d'une déprise de tout ce qui, à l'état de veille, altère voire empêche en permanence la perception. « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire[222]. » Les merveilles que collectionne Breton sont la matérialisation, le produit ou la trace de cette résolution, comme des concrétions de rêves. Ce ne sont pas de simples signes qui renverraient à un au-delà du réel, mais le réel lui-même informé par le rêve, ou saisi comme en rêve, suivant « une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même (ne lui serait ni supérieure ni extérieure). Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu[223] ». Ce que le poète entrevoit dans ces trouvailles comme dans la fulgurance des images produites par l'écriture mécanique ou automatique, dans la transcription spontanée des rêves, dans le surgissement de photographies au sein d'une prose qui est elle-même un montage de descriptions de trouvailles et de rencontres, d'images fulgurantes, de transcriptions de rêves, de narrations de films, et des interprétations de tous ces phénomènes, le cinéma pourrait bien le lui donner dans sa forme la plus étendue, la plus durable, la plus convaincante. La rencontre, sur un même plan d'immanence, de l'objet trouvé et de l'image surréaliste, le premier vu comme le merveilleux en puissance dans l'ordinaire, la seconde vue comme un « phénomène lumineux » auquel « nous nous montrons infiniment sensibles » au point où « l'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images » et « s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent sa connaissance[224] », incite à considérer le film comme ce plan d'immanence, et la réalité filmée et projetée sur un écran comme un surréel : un réel extra-lucide.

En somme, si l'on suit Cavell, tout objet au cinéma peut ainsi surgir comme une merveille et produire de tels effets de retrouvailles avec le monde autrement inatteignable. Filmés et projetés sur un écran, écrit-il,

222. André BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 319.
223. André BRETON, *Le Surréalisme et la Peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965, p. 46.
224. André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 337-338.

> *objects as such may seem displaced ; any close-up of an object may render it* trouvé. *Dadaists and surrealists found in film a direct confirmation of their ideologies or sensibilities, particularly in film's massive capacities for nostalgia and free juxtaposition*[225],

avant d'ajouter que « *film returns to us and extends our first fascination with objects, with their inner and fixed lives*[226] ». De cette fascination, Kracauer donne une vive idée en décrivant le spectateur, la garde de sa conscience baissée sous l'effet hypnotique du défilement d'immenses images lumineuses dans une salle obscure (« *a turmoil of shock-like emotions*[227] »), littéralement absorbé par une foule d'objets disparates dont son regard intrusif, « *attached to all [of them] like fog, [and] penetrant like rain* », fait une collection jalouse, « *displaying everywhere, like a roused dream, that contemplation [...] which incessantly hoards without rendering anything* », navigant incessamment « *through the maze of [their] multiple meanings and psychological correspondences*[228] », laissant se déclencher à leur appel, comme Breton de retour chez lui s'affrontant à ses trouvailles assemblées, « toutes les puissances associatives et interprétatives[229] », pour mieux les épuiser dans l'espoir même infime de rencontrer, au bout du compte, l'être (« *the being*[230] ») de l'un ou de l'autre.

> *Does the spectator ever succeed in exhausting the objects he contemplates ? There is no end to his wanderings. Sometimes, though, it may seem to him that, after having probed a thousand possibilities, he is listening, with all his senses strained, to a confused murmur. Images begin to sound, and the sounds are again images. When this indeterminate murmur – the murmur of existence – reaches him, he may be nearest to the attainable goal*[231].

Si toutefois les spectateurs de cinéma cherchent si éperdument cette déprise de soi (« *what they really crave is for once to be released from the grip of consciousness*[232] »), s'ils sont prêts à s'aliéner tout entiers dans le réel ainsi mis au jour, ce n'est pas sans désir de retour car, comme le soulignent Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou,

> l'*estrangement* opère dans deux directions : celle d'une dissolution tendancielle du sujet, de son adéquation au monde ainsi révélé, mais aussi, à l'opposé, celle d'une autre perception de l'objet induisant la possibilité d'une perception de soi dans ce mouvement de dissolution/objectivation.

---

225. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 233, note 21.
226. *Ibid.*, p. 43.
227. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 159.
228. *Ibid.*, p. 165.
229. André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 702.
230. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 165.
231. *Idem*.
232. *Ibid.*, p. 159.

> Kracauer parle même d'*auto-estrangement* et postule par là un paradoxal mais possible mouvement d'autoréflexion[233].

La rencontre avec la merveille sortie des entrailles de l'ordinaire, ou de la vie palpitante extirpée d'un monde sans qualités, peut être en effet l'occasion d'une réminiscence, c'est-à-dire entraîner la reviviscence d'un bloc d'enfance et avec lui la mémoire corporelle, sensitive, vivace, d'un temps où le monde était à portée de main, ou de bouche, et d'associations libres inspirées par une imagination sans limites – un temps où de chaque couvre-chef pouvait surgir un léopard.

> *Through its very concern for camera-reality, film thus permits especially the lonely spectator to fill his shrinking self – shrinking in an environment where the bare schemata of things threaten to supersede the things themselves – with images of life as such – glittering, allusive, infinite life*[234].

Les considérations qui précèdent rendent compte du trouble ontologique entraîné par les objets filmiques dont nous avons peine à penser la connexion avec les objets de la réalité matérielle dont ils sont l'image photographiée, cette image « *[which] is not a likeness ; it is not exactly a replica, or a relic, or a shadow, or an apparition either, though all of these natural candidates share a striking feature with photographs – an aura or history of magic surrounding them*[235] ». Ce qui interpelle Cavell et dont il fait une question essentielle est que les objets filmiques, parce qu'ils participent de leur présence photographique, établissent leur existence physique dans le jeu de présence-absence de la projection automatique :

> *a fundamental fact of film's photographic basis : that objects participate in the photographic presence of themselves ; they participate in the re-creation of themselves on film ; they are essential in the making of their appearances. Objects projected on a screen are inherently reflexive, they occur as self-referential, reflecting upon their physical origins. Their presence refers to their absence, their location in another place*[236].

Il y a décidément *quelque chose*, cordon ombilical ou vases communicants, mécanique des fluides magnétiques, aura magique, au moyen duquel le film réalise les rêves ou les

---

233. Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Une théorie intempestive du cinéma », introduction à Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010, p. XIV.
234. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 170.
235. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 18.
236. Stanley CAVELL, "Foreword to the enlarged edition", *The World Viewed*, *op. cit.*, p. xvi.

désirs, c'est-à-dire met le réel en pleine lumière, sans plus en faire « une question purement subjective », tout en opérant « la conversion de plus en plus nécessaire [...] de l'imaginé au vécu », en nous faisant entrer « de plain-pied dans la vie[237] » : en nous faisant croire au monde. La magie du cinéma, c'est son automatisme, qui offre au monde la liberté de se montrer tel qu'il est en soi, sans que la main ni la volonté de l'homme aient à s'interposer, qui nous permet de voir le monde sans être vus, qui nous libère d'autant en nous soulageant de notre subjectivité et nous rend ainsi le monde, perdu depuis 1616 – à la mort de Shakespeare et celle de Cervantès, aux vingt ans de Descartes, à l'heure où se referme le siècle des merveilles. La magie du cinéma, c'est de nous faire faire une expérience répétée du doute hyperbolique qui n'aboutisse pas au sauvetage de l'existence au prix de sa réduction aux limites étroites de la conscience de soi et de la récession du monde, mais qui nous convainque si bien de la présence du monde par le fait même de nous maintenir hors de lui – nous faisant embrasser notre condition moderne d'êtres isolés en nous-mêmes – que nous acceptions de renoncer à la connaissance comme fondement de notre rapport au réel, au profit d'une forme de reconnaissance ou de confiance, seule manière d'être au monde. La magie du cinéma, c'est d'affronter en chaque film la menace ou le scandale du scepticisme en renversant les termes des tragédies shakespeariennes et des méditations cartésiennes pour déclarer que l'étoffe dont sont faits les rêves est précisément ce qui donne consistance (signification et importance) à la réalité.

3.3.3. *L'Enfant aveugle* : où van der Keuken trouve dans le rapport au monde des aveugles une réponse exemplaire à la menace du scepticisme

On peut donc réévaluer le rôle ou les effets des collections de merveilles dans les deux films sur les enfants aveugles. C'est d'abord dans et par le surgissement du

237. André Breton découvre dans *Les Rêves et les moyens de les diriger* du marquis d'Hervey-Saint-Denys, publié en 1867, « une possibilité de conciliation extrême entre les deux termes qui tendent à opposer, au bénéfice d'une philosophie confusionnelle [= idéaliste, transcendantale, contraire à la philosophie immanente de Breton], le monde de la réalité à celui du rêve, je veux dire à isoler ces deux mondes l'un de l'autre et à faire une question purement subjective de la subordination de l'un à l'autre, l'affectivité restant juge ; [un intermédiaire qui rend] possible d'opérer [...] la conversion de plus en plus nécessaire (si l'on tient compte du malentendu s'aggravant à travers les œuvres lyriques de notre époque) de l'imaginé au vécu ou plus exactement au devoir-vivre ; [...] une porte entrouverte, au-delà de laquelle il n'y a plus qu'un pas à faire pour, au sortir de la maison vacillante des poètes, se retrouver de plain-pied dans la vie » (André BRETON, *Les Vases communicants* [1932], *op. cit.*, p. 104).

merveilleux (des *mirabilia*, des monstres) que s'exprime l'ordinaire le plus cru des aveugles, mais cette crudité-là, surréelle, élève leur cas à l'exemplarité, en en faisant une monstration de cette condition moderne de l'humanité confrontée au bouleversement de ses perceptions. Un jeune garçon recroquevillé sur lui-même, le visage renfrogné, les sourcils contrariés et la moue dubitative, tourne et retourne entre ses mains un adaptateur de prise électrique ; un autre s'incline, bouche bée, yeux effarés, vers une perceuse à colonne en tendant l'oreille comme pour l'ausculter ; un troisième, les traits crispés en une grimace douloureuse, passe un doigt affolé sur la boucle en métal d'un sifflet qui est peut-être une boussole : en collectionnant ces vues qui mettent pleins feux sur l'expression tourmentée des aveugles, qui non seulement montre les difficultés qu'ils ont à reconnaître les choses mais trahit, par son emphase, une inquiétude profonde, existentielle, van der Keuken donne une vision saisissante de l'incertitude essentielle dans laquelle nous sommes quant à notre capacité à connaître le monde. Les nombreux plans sur des enfants seuls, chacun pris séparément, font ressortir leur isolement, leur enfermement en eux-mêmes, leur « conditionnement à l'égocentrisme[238] », plus marqués encore par l'usage répété du plan rapproché qui devient l'équivalent visuel de cette idée que « le monde d'un aveugle est long et large comme son corps », du gros plan sur les visages qui les montre comme confinés dans leur tête, murés derrière leurs yeux fermés, éteints, laiteux, barrés par des verres épais, ou encore du cerne noir qui rend douloureusement sensible la coupure d'avec le monde : cela renvoie encore à la situation du spectateur devant le monde projeté sur l'écran, qui réfléchit sa condition – le monde existe-t-il seulement, en dehors de moi-même ?

En choisissant des sujets qui par nature se trouvent dans l'incapacité de savoir quelle image le film renvoie d'eux, en présentant de fait une galerie de portraits qui n'est qu'une succession de mimiques appuyées, de traits déformés, de tics, de rictus, de postures contournées, van der Keuken mêle inextricablement trois niveaux d'expérience ontologique qu'il problématise les uns par les autres : premièrement, l'expérience quotidienne des aveugles, à qui l'on inflige des petites morts au quotidien en ne les reconnaissant ni comme des individus – « Le médecin me disait toujours : "Les bébés, les aveugles et les Chinois se ressemblent tous" » – ni comme des personnes – « Dans la rue,

238. Johan VAN DER KEUKEN, « L'Enfant aveugle », *op. cit.*, p. 106.

on entend souvent : “Voilà un aveugle !” C’est terrible » ; « En montant dans un train, c’est terrible. Tout le monde se lève comme si tu étais la reine » – ou en leur déniant le droit à l’existence – « Parfois on parle de toi comme si tu n’étais pas là » – voire le droit de vivre – « Une fois dans le train, quelqu’un disait : “Si j’étais comme ça, j’aimerais mieux mourir” » ; deuxièmement, l’expérience faite par le spectateur de « la gamme impressionnante d’angoisses » que peut susciter le cinéma, de cet

> *impressive range of anxieties centered on, or symptomatized by our sense of how little we know about what the photographic reveals : that we do not know what our relation to reality is, our complicity in it ; that we do not know how or what to feel about those events ; that we do not understand the specific transformative powers of the camera, what I have called its original violence ; that we cannot anticipate what it will know of us – or show of us*[239] ;

et troisièmement, celle, qui se noue dans la correspondance des deux premières à un niveau plus fondamental, et qui concerne chacun de nous y compris les aveugles au-delà même de la situation dans laquelle les place leur handicap, d’être, ou ne pas être, reconnus par les autres :

> *The picture is that the existence of others is something of which we are unconscious, a piece of knowledge we repress, about which we draw a blank. This does violence to others, it separates their bodies from their souls, makes monsters of them ; and presumably we do it because we feel that others are doing this violence to us. The release from this circle of vengeance is something I call acknowledgment*[240].

Autrement dit, lorsqu’il fait revenir la monstration des monstres et des merveilles en filmant des enfants aveugles, van der Keuken fait lever un problème existentiel en le reconnaissant comme étant essentiellement un problème de cinéma.

Mais s’il confie au cinéma la tâche de montrer que notre rapport problématique aux aveugles – la façon dont nous les regardons ou non, dont nous nous adressons à eux ou non, dont nous les considérons ou non – n’est plus la manifestation de notre terreur de l’inconnu des confins, ou de l’inconnaissable divin, ou du diable, c’est-à-dire du mal moral, mais du doute radical que nous faisons peser sur l’existence du monde et des autres, c’est qu’il voit dans la rencontre des enfants aveugles et des rapports d’enveloppements et d’implications mutuels du réel (du réalisme, de l’ordinaire, du vécu,

239. Stanley CAVELL, « What photography calls thinking », *Cavell on Film*, *op. cit.*, p. 116.
240. Stanley CAVELL, *Pursuits of Happiness*, *op. cit.*, p. 109.

de « l'immédiateté abrupte et [de] la choquante véracité ») et de la fiction (du mythique, du merveilleux, du surréel, du monstrueux) qui forment la base naturelle ou ontologique de son médium, une réponse possible au scepticisme, une proposition pour sortir de « ce cercle de vengeance ».

Cela demande de reconsidérer l'idée de l'exemplarité des enfants aveugles, en la mettant en résonance avec la notion de « représentativité » réfléchie par le cinéaste :

> Je dis souvent que je travaille contre l'ethnographie. C'est toujours au moment où le modèle se brise, où la représentativité ne fonctionne plus, que cela devient intéressant. On est à mi-chemin entre quelque chose de représentatif et quelque chose qui ne l'est pas du tout. ... *qui est l'irruption des personnes en tant que telles.* Oui, l'absurdité de la vie, l'expérience unique. Serge Daney avait écrit un texte dans les *Cahiers*, « La radiation cruelle de ce qui est », où il notait qu'il y avait souvent des personnages handicapés dans mes films parce qu'ils cassent la représentativité. Cette position un peu marginale par rapport à la normalité leur permet d'avoir une vue plus perçante sur ce que serait le normal, le réel. D'où aussi la thématique de la cécité, de la surdité, des sens bloqués, qui me semble être celle d'une lucidité par rapport à une perception brisée, fragmentée et qui est à recomposer. On ne peut pas voir ni entendre, mais on doit faire avec.[241]

Ce que je comprends de ma lecture croisée de ce texte et des deux films, et à la lumière des réflexions précédentes, c'est que l'exemplarité des enfants aveugles tient précisément à leur non-représentativité : si van der Keuken s'efforce de faire apparaître en pleine lumière les gestes étranges, les traits curieux, l'allure bizarre, la démarche croche des aveugles, ce n'est pas parce que la somme de ces gestes, de ces traits, de ces allures, de ces démarches donnerait le modèle de l'aveugle, indissociable de la tare morale qu'il a incarnée au long des siècles, mais parce que chacun de ces gestes, de ces traits, de ces allures, de ces démarches brise tout modèle, toute normalité, toute représentation de l'homme. Ce qui est exemplaire, c'est la brisure elle-même : la nécessité, pour chacun des enfants, en chacun de ces gestes, de ces traits, de ces allures, de ces démarches, de se réinventer comme individu, de (se) prouver qu'il existe, d'assurer son rapport au monde, de trouver un moyen de l'habiter – saisir cela, c'est donner lieu à « l'irruption des personnes en tant que telles », à « l'expérience unique ». Le comportement mimétique du cinéaste devient alors un exercice d'admiration de leur mode d'existence, de leur manière de « faire avec » (c'est-à-dire sans : sans voir, sans savoir, sans être sûr de rien), et tout ce qu'il entraîne – la revenance des monstres et merveilles, le surgissement des aveugles

241. Johan VAN DER KEUKEN, « Le modèle se brise », *op. cit.*, p. 61.

comme corps vivants et leur reconnaissance comme individus – acquiert une signification et une importance nouvelles de déclarer que le cinéma est capable de nous rendre le monde pour peu (mais c'est déjà beaucoup) qu'il suive l'exemple des aveugles. J'entends dans le mot « lucidité » le point de rencontre entre les aveugles et le film. La lucidité des aveugles, c'est la conjonction de leur conscience aiguë de ne pas pouvoir compter sur les objets qui toujours leur résistent, sur les autres qui les tiennent pour morts, sur le monde qui peut à chaque instant se dérober sous leurs pas ; et de la flamboyance avec laquelle ils décident malgré tout chaque fois d'y croire, et trouvent en eux-mêmes suffisamment de cœur, l'un pour quitter l'institut et se rendre seul en ville, l'autre pour se servir à mains nues d'un fer à souder, un autre afin d'aller vers une jeune fille dont il aime la voix pour lui demander si ses cheveux sont longs. La lucidité du film, c'est le produit de la conjonction d'une vue et d'une vision, de la projection automatique du réel dans toute sa crudité et de la révélation de son irradiante poésie – sa singularité, son évanescence, ses implications, son devenir : sa capacité à faire en sorte que ces enfants,

> dont nous ignorions l'existence quelques minutes plus tôt et qui nous impos[ent] avec eux ce contact sensoriel anormalement prolongé, nous ramèn[ent] sans cesse à la considération de leur existence concrète, nous livr[ent] aussi certains prolongements, très inattendus, de leur vie[242].

Une fillette nous apprend que les vieux pots sont lourds, qu'il n'y a pas deux coquillages pareils, que certains peuvent être cruels ; un garçon, que les pots d'échappement neufs sont creux et lisses, que « creux et lisse » est beau, que telle clé permet de syntoniser sa voix avec la fréquence radio des *Mille et une nuits* pour raconter des histoires pendant des heures.

À propos de la différence irréductible, mais difficilement pensable, entre un objet et son image photographique – à propos de ce trouble ontologique dont il fut question plus haut – Cavell écrit :

> *It may be felt that I make too great a mystery of these objects. My feeling is rather that we have forgotten how mysterious these things are, and in general how* different *different things are from one another, as though we had forgotten how to value them. This is in fact something movies teach us*[243].

242. Tel est l'effet produit sur Breton par les deux trouvailles – demi-masque et soulier-cuiller – faites au marché aux puces de Saint-Ouen (André BRETON, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 700).
243. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 19.

Le cinéma de van der Keuken ne nous rappelle pas « à quel point les choses différentes *diffèrent* les unes des autres » sans tirer cet enseignement des enfants aveugles, ni en faire immédiatement une éthique : lorsqu'il monte bout à bout des plans sur plusieurs jeunes filles effectuant à plusieurs reprises le geste de lever à l'horizontale leur canne blanche droit devant elles au niveau de leur front afin d'avertir qu'elles s'apprêtent à traverser la rue, il ne nous montre pas le même geste plusieurs fois reproduit, mais un geste répété, différent pour chaque jeune fille et à chaque occurrence, parce qu'il remet chaque fois en jeu la vie et l'existence de l'une ou de l'autre – la collection qu'en fait le film est sa lucidité, sa surréalité, sa connaissance de la poésie, ou de la poignance, de cet ordinaire-là. Les aveugles nous rendent le monde en lui accordant à chaque instant leur confiance, qui se traduit par une attention scrupuleuse portée aux choses et aux autres, qui n'en finit pas de chercher à connaître, à maintenir le contact, à se faire entendre, à se rendre intelligible, à rejoindre ce qu'elle ne cesse d'espérer. Van der Keuken éprouve la lucidité de son cinéma lorsque, en les filmant, il révèle que chaque fois qu'un aveugle se lance pour traverser la rue, chaque fois qu'un aveugle trébuche et se reprend, tombe et se relève, il dit : je suis, j'existe. Entré dans un institut pour filmer des aveugles, il en est ressorti avec une collection d'individus. Découvrant que l'enfant aveugle avait un nom, il est devenu cinéaste.

3.3.4. *Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2* : où van der Keuken, suivant Herman Slobbe, trouve un style documentaire propre

3.3.4.1. Portée éthique de l'analogie

Le mimétisme admiratif qui guide les gestes de filmage et de montage de *L'Enfant aveugle*, prêter l'oreille aux voix et faire entendre chacune d'entre elles, traiter les ensembles aussi bien que les êtres comme des multiplicités, rejoindre l'autre dans son aire d'existence et se laisser toucher, a donné naissance à une relation élective entre la caméra et l'un de ses sujets : Herman Slobbe, l'enfant au pot d'échappement et à la prise électrique, l'inlassable conteur à la clé fantastique, forte tête bagarreuse et grande gueule radiophonique, dont van der Keuken va faire dans son second *Enfant aveugle* une figure paradigmatique.

> J'ai suivi Herman Slobbe, pendant deux mois et le film décrit les changements dans nos rapports. Au début il n'est qu'une « victime du documentaire » et le film est encore essentiellement un mécanisme d'abstractions, d'allusions et d'information. Mais au bout d'un certain temps, quand Herman s'est emparé du microphone, sa personnalité prend le pouvoir dans le film et Herman devient une « forme » autonome, qui à son tour dicte la forme même du film. Je considère ce film comme la description du développement d'une forme, la forme de Herman et la forme du film[244].

J'ai suivi Herman Slobbe sonne comme un aveu : en l'associant à l'expression « victime du documentaire », van der Keuken fait de son geste de filmeur une traque. Il ne dénonce pas un risque, mais un état de fait, une donnée fondamentale du cinéma, que le film doit s'employer, par ses moyens propres – propres à son sujet, propres à sa vision, plus encore qu'à ses possibilités techniques qui leur seront subordonnées –, à contre-effectuer. Il dit cela autrement lorsqu'il écrit : « Pour pouvoir fixer la caméra sur d'autres personnes, je dois surmonter un certain dégoût, car l'image paralyse la vie, la réduit et la fausse. Le métier, c'est vaincre ce dégoût[245] », qu'il faut lire avec précaution pour ne pas entraîner le cinéaste, ni tomber soi-même, dans un scepticisme qui tournerait le dos au monde en même temps qu'il se défierait irrémédiablement des images du cinéma. On peut certes affirmer que l'image paralyse la vie, la réduit et la fausse, sans nécessairement perdre confiance en elle, ou refuser de croire qu'il puisse y avoir des images – pour un cinéaste, des images de cinéma – capables d'autre chose. Surmonter, vaincre, c'est décider d'y croire : « faire avec » – ou contre : contre-effectuer. Croire non pas que certaines images paralysent, réduisent et faussent la vie et d'autres non, mais qu'il existe dans le médium des possibilités de retourner la paralysie, la réduction et la fausseté de l'image en puissances vitales, affirmatives. Le métier, c'est de découvrir ces possibilités. L'acte de « fixer la caméra sur d'autres personnes », tout comme celui de suivre un jeune garçon qui en devient une victime fait songer à une prise en chasse, renvoyant à la métaphore très répandue de l'arme à feu, qui n'aurait que peu d'intérêt si elle n'indiquait la manière dont van der Keuken répond cinématographiquement de la violence de sa caméra dans *Herman Slobbe*, c'est-à-dire quitte le métaphorique pour entrer dans le littéral. À l'issue de la scène centrale de la course automobile survient cette image curieuse, déjà évoquée : un gros plan sur l'intérieur d'une caméra ouverte en deux, où le film sorti de son chemin

244. Johan VAN DER KEUKEN, « Herman Slobbe, L'Enfant aveugle 2 » [1966], *op. cit.*, p. 109.
245. Johan VAN DER KEUKEN, « On voudrait que tout reste toujours pareil » [1979], *op. cit.*, p. 11.

tracé entre les bobines s'insinue dans le boîtier en serpentant, s'accumulant en larges plis dans les espaces vacants, tandis qu'en *off* la voix du cinéaste commente : « Maintenant, la pellicule se bloque ». Suit un gros plan sur une photographie, encadrant le visage hurlant d'un homme noir. Alors que l'image pivote légèrement et qu'un zoom arrière laisse apparaître le haut de son corps, on se rend compte que l'homme est tombé à plat ventre, se retenant sur les avant-bras, la tête redressée : « Le 7 juin, James Meredith s'effondre, touché par des coups de feu, pendant sa marche à travers le Mississipi. » Un panoramique vers la droite dévoile progressivement le reste de son corps, ses jambes allongées vers l'arrière, ses pieds qui semblent à peine avoir touché terre – la photographie a été prise dans le vif de la chute. Après un bref temps d'arrêt sur cette partie du cliché, on coupe pour revenir à Herman jouant les *reporters* dans une fête foraine. Parce que l'homme regarde l'objectif braqué sur lui, sans que soient visibles à l'image aucune arme ni aucun assaillant, pas même un autre individu, la scène se joue entre lui et le photographe – ou l'appareil photographique – dont il semble être la victime. Parce que James Meredith, activiste afro-américain célèbre pour avoir le premier intégré en 1962, sous haute protection et après avoir durement lutté pour ses droits, l'Université du Mississipi farouchement réservée aux étudiants blancs, est pris pour cible par un tireur blanc parce qu'il effectue seul cette « Marche contre la peur » pour manifester contre la ségrégation, on peut en effet affirmer que cet homme jugé, visé et presque abattu (il s'en sortira) pour la couleur de sa peau est victime d'un regard meurtrier. En prenant l'image d'une image, en surimposant son cadre sur celui de la photographie, en réduisant d'autant le corps de la victime que l'on ne voit plus que par morceaux : d'abord la tête, puis le torse, puis les jambes, en faussant d'abord l'angle de vue pour ne le redresser, donc ne révéler la situation, qu'en second temps, en insérant entre ses images mouvantes cette image qui paraît d'autant plus fixe qu'elle fige un visage saisi dans les torsions des cris et de la douleur, qu'elle paralyse un corps saisi dans sa tourmente, van der Keuken déclare sa responsabilité comme celle de tout faiseur d'image. Aussi bien le plan sur la caméra éviscérée qui introduit l'évocation de Meredith signifie-t-il que chaque fois qu'une image – représentation paralysante, cliché réducteur, montage falsifiant – fait une victime, le cinéma en sort mortellement blessé. Aussi bien l'aveu du cinéaste, qui refuse de s'aveugler dans une vaine protestation d'innocence, contient-il déjà la version rédemptrice de ses gestes : s'il ne nous montre d'abord que le visage de l'homme, tout

entier dans son cri, c'est sans doute que Meredith est un combattant avant d'être une victime, que sa révolte l'emporte sur – se nourrit de – sa douleur ; si, contrairement à la photographie, son film ne montre jamais Meredith en entier, c'est aussi qu'il s'interdit de faire coïncider son cadre avec un homme à terre, ou encore qu'il affirme que la mort ou l'effondrement d'un homme excèdent toute image ; s'il détaille la posture indécidable de ce corps en suspens, c'est certainement qu'il veut que s'en exprime l'admirable : pas encore tout à fait au sol et déjà à moitié redressé, abattu mais la tête haute. Du reste, tout le temps de cet insert on aura pu entendre Archie Shepp interpréter *Le matin des Noire* [sic], qui convertit le deuil en aube en chantant la remise sur pieds de Meredith et de sa cause – littéralement, leur résurrection.

La rencontre filmique entre Herman Slobbe et James Meredith a la beauté convulsive de la trouvaille ou de l'image surréaliste. L'image, écrit Pierre Reverdy, « ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique[246] ». Le rapprochement n'a pas été prémédité : il se fait au hasard d'un événement de l'actualité du tournage, qui vient s'insérer entre deux épisodes du quotidien filmé d'Herman, dont la chronologie est tenue par la voix de van der Keuken au début de chaque séquence – « Samedi matin le 7 mai, Herman rentre chez lui dans la Volkswagen du fiancé de sa sœur », « Mardi soir, 10 mai, 19h, dans la salle de direction de l'institution des aveugles », et ainsi de suite jusqu'à « Aujourd'hui, le 9 juin, Herman devient le *reporter* de notre film : l'oreille avec laquelle nous écoutons le monde ». Ce rapprochement s'impose pourtant, et en fonction même de cette absence de toute préméditation qui se donne comme la garantie du réel, ou ce que Breton appelle le « hasard objectif » – la coïncidence du monde avec lui-même le temps d'une image, que j'ai encore nommée, reprenant un mot de Cavell, la lucidité du cinéma – dans tout l'éclat du rapport différentiel dont il assure l'articulation. En jouant d'effets de rupture entre les scènes de la vie d'Herman et le surgissement de l'image choc de Meredith, opérés par le plan sur l'intérieur de la caméra, qui suggère que le journal du petit aveugle de Huizen s'interrompt pour laisser place à un fait historique touchant une figure internationale, par le contraste entre images

246. Cité par André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*, p. 324.

mouvantes et photographie, ou par la brièveté du moment Meredith, le montage accuse la différence – et c'est cette béance, qui s'installe encore dans la durée du film, qui rend d'autant plus fulgurant le rapprochement. Le film déroule ses séquences : un enfant aux yeux blancs pousse des cris en se roulant par terre, grimaçant sous les prises de son adversaire, se prend les pieds dans un arbre et tombe en avant, se lance dans une longue marche semée d'embûches, trébuche et se relève, s'empare d'un micro et fait retentir sa voix de plus belle. Le film s'emmêle, se bloque, poursuit sa marche : un homme noir pousse des cris en se retenant à terre, grimaçant sous des coups de feu meurtriers, il est tombé en avant de tout son long, s'était lancé dans une longue marche périlleuse, s'est effondré mais se relève déjà, s'emparera d'un micro et fera retentir sa voix de plus belle. En refilmant la photographie, en la redécoupant, en lui redonnant du mouvement, van der Keuken fait lever dans l'instant du cliché le passé et le futur de l'homme à terre : il lui redonne un devenir, qu'implique et qui enveloppe celui d'Herman. Quelque chose dans la marche tenace d'Herman à travers bois, rocs et ornières, dans sa manière de grimper aux arbres en s'écorchant les genoux, dans ses volées d'insultes hilares et dans ses bolides époumonés, nous dit que Meredith va se relever. Quelque chose dans le cri éternel de Meredith, dans son refus de s'abattre au sol, dans son regard qui refonde le cinéma, nous dit qu'Herman est un événement. Ce quelque chose, c'est la musique.

3.3.4.2. Musicalité du montage de collection

Dès le début du film, van der Keuken laisse entendre le lien entre Herman grand amateur de musique, qui dit étudier le *rhythm'n'blues* et en fait sans tarder la démonstration à l'harmonica, et les musiciens noirs qu'il admire et qu'il imite, comme dans son impressionnante version grasseyante de *Hello Dolly* qui accompagne le générique. Est-ce cette affinité musicale qui souffle à van der Keuken une question sur « Les Noirs » ? C'est le titre qu'il donne à l'échange du mercredi 11 mai, qui fait entendre la grande finesse d'écoute d'Herman, capable de saisir, dans les propos entendus à la radio, les hypocrisies du racisme ordinaire des Européens (qui se donnent bonne conscience en condamnant haut et fort la Ségrégation, l'Officielle, l'abominable Outre-Atlantique, tout en reproduisant à l'échelle privée, en sourdine, des processus de ségrégation insidieux) mais surtout de reconnaître, en se fondant sur sa sensibilité

musicale, une analogie d'expérience entre les aveugles et les Noirs, tout en refusant l'assimilation pure et simple de leurs conditions respectives. Son indignation lorsqu'il constate l'exclusion des Noirs systématiquement réduits à la couleur de leur peau – « On en revient toujours là : tu es un Noir ! » – fait écho à la colère qu'exprimait l'une des voix du film précédent, à laquelle on peut rétrospectivement raccorder le visage d'Herman : « Dans la rue, on entend souvent : voilà un aveugle ! C'est terrible. Ça me met en rogne. Ça me rend furieux au point de vouloir me battre. Voilà un aveugle ! C'est terrible d'entendre ça. » Pour autant, sa connaissance intime des regards meurtriers qui, dès qu'il met le pied hors de l'institut, ne lui ôtent pas la vie mais lui dénient l'existence, ne l'autorise pas à comparer sa situation, et plus généralement celle des aveugles, avec celle des Noirs :

> — Les aveugles sont-ils un groupe à part, comme les Noirs ?
> — Non, je ne trouve pas. Pourquoi ? Il me semble qu'on fait partie du monde des voyants. Bien sûr, les aveugles, c'est un genre spécial. En général, on ne sait pas comment se comporter avec nous.

Sans doute éprouve-t-il quelque réticence à mettre sur le même plan les moments de gêne et de malaise que provoque la rencontre d'un aveugle et d'un voyant, et les injustices et persécutions, privées autant que publiques, subies par les Noirs. Mais c'est surtout la généralisation en elle-même qui pose problème : se penser comme aveugle par comparaison à un Noir, c'est d'abord reconduire la stigmatisation que l'on cherche justement à dépasser pour faire valoir, se détachant sur le fond d'une communauté qu'il n'est pas question de renier, une identité qui ne s'y limite pas – c'est répéter ce que l'on ne veut plus entendre : voilà un aveugle, voilà un Noir. Se penser, en tant qu'aveugle, comme un Noir, c'est ensuite renoncer jusqu'à la seule différenciation que l'on se voit généralement accorder, et tomber dans cette normalisation de la différence dont il fut question précédemment. La sagesse musicale d'Herman, c'est de sortir du « comme » en se mettant à l'écoute d'un monde dépareillé, de saisir les rapports dans l'éloignement radical de l'analogie et non dans l'indifférencié de la comparaison. C'est parce qu'il y entend résonner des voix singulières, irréductibles l'une à l'autre, chantant suivant des arrangements chaque fois différents le même appel commun à la reconnaissance, qu'Herman peut dire : « Je comprends mieux le *rhythm'n'blues* ». C'est parce que ce chant singulier parle à sa colère intime dans toute sa différence qu'il peut tâcher de

comprendre, suivant les modulations propres de son expérience, quelque chose de l'expérience propre d'un autre – il peut alors trouver sa voix tout en imitant Louis Armstrong.

Cette sensibilité inouïe d'Herman, toute musicale, aux petites différences, est établie de la façon la plus spectaculaire lors de la séquence du bruitage de la course automobile. S'enlevant en plan rapproché sur la fenêtre borgne d'un téléviseur éteint dont la surface laiteuse occupe les deux tiers du plan, Herman, de trois-quarts, les yeux baissés, légèrement penché en avant, vrombit dans un micro, fait jouer ses lèvres, va racler le fond de sa gorge, fait rouler sa langue sur son palais, l'envoie buter contre ses dents – puis il y met les doigts, agace ses lèvres sonnantes, tapote le bout du micro tout en y collant franchement sa bouche hurlante, l'ouvre grand, frôle l'engloutissement – mais déjà tout le corps s'en mêle, par d'amples gestes des bras qui empoignent l'objet à deux mains pour tracer vers ses lèvres toujours vrombissantes, sa langue toujours crissante, des courbes d'approche et d'éloignement – on le croirait à bout de souffle mais non, le micro épuisé est venu se ranger sous une boîte de conserve vide dans laquelle l'enfant s'enfonce à mi-joues pour mieux hurler, râler, racler, grincer, emportant sa déflagration sur une ligne de variation continue de timbres, de résonances, de vibrations, de volumes, d'intensités, imitant à merveille les courbes de vitesse de mille et un bolides lancés plein gaz sur un circuit – ça freine, ça patine, ça dérape, ça accélère, ça s'emballe, un poumon pétarade, une voix se motorise, des dents s'arrachent l'asphalte. Prodigieuse performance que celle de ce corps curieusement appareillé dont le film met au jour l'écoute proprement musicienne, seule à même de lui faire capter et reproduire l'événement avec une telle acuité ! Mais si la musicalisation de la course par Herman fait entendre, par la mise en série des tenseurs et des tensions – changements de timbres, exploration des modalités vibratoires de la langue, des lèvres, des dents, avec ou sans les doigts, recherche de toute une gamme de résonances et de volumes par des variations de posture ou l'invention d'une combinatoire de membres et d'objets –, les différences sonores dans leurs moindres nuances, ce sont la caméra et le montage virtuoses de van der Keuken qui en révèlent la merveille. Il aura fallu être là pour filmer le prodige, mettre le micro sur son chemin, saisir en image autant qu'en son tous ces gestes de bras et de bouche qui s'égosillent en un chant de culasses et de virages à partir de sensations fortes et de trois bouts de ficelle,

en arrimer le montage à cette gestuelle et cette mimique et tâcher de leur emboîter les vitesses, les fulgurances, les désynchronisations, les rattrapages – sauts d'échelle à intervalles de plus en plus brefs, plan rapproché, gros plan, plan large et ainsi de suite, changement d'axe soudain pour prendre en pleine face les jeux de bras dans toute leur assurance, gros plan sur la boîte qui avale l'enfant qui avale la boîte, décadrage discret sur l'oreille tandis que langue et micro s'agitent de plus belle dans le coin inférieur gauche... Et sans doute fallait-il une sensibilité et une dextérité hors pair pour montrer, plus encore que l'efficace ébouriffant de l'imitation des bolides, la manière dont la composition sonore finit par s'autonomiser de sa source d'inspiration pour gagner une puissance rythmique, corporelle, vibratoire, détachée de tout référent extérieur ; mais aussi pour faire de cette création originale l'aboutissement de la trajectoire expérimentale singulière d'un petit gars étonnant qui part d'un essai de voix seule modulant des accents à la Louis Armstrong, s'improvise à tout bout de champ critique (sévère) des derniers tubes à la mode ou animateur radio pour les plantes vertes du salon, passe par l'instrument harmonica et ses potentiels de déstructuration, pour en arriver enfin à l'invention propre d'une instrumentation de la voix, découvrant ses amplificateurs et modulateurs d'effets, machinant avec ce qu'il a sous la main – ses doigts, ses lèvres, sa langue, ses genoux, une tête de micro, la gueule béante d'une vieille conserve – un complexe traversé d'une ligne de course vociférante et d'une mauvaise humeur jazzée d'adolescent, qui remodèle les profondeurs de gorge d'Armstrong et reconfigure les manipulations familières au joueur d'harmonica, les retourne, les adapte, les développe, les métamorphose au contact d'objets qui, détournés eux aussi, mal tenus malmenés, deviennent tout autre chose – caisse de résonance, boîte de Pandore. Car à la limite, ce déferlement emporte dans son sillage jusqu'au joyeux concours d'insultes morbides (« Pustules ! Cancer ! Typhus ! Tuberculose ! Choléra ! Peste !… *Let's go* ! ») auquel Herman se livre avec ses amis scouts, et qui finit par sonner comme un autre mouvement – catastrophique s'il en est : une joyeuse décharge, digne des envolées cathartiques d'un Capitaine Haddock, de tous les maux du monde – d'une existence dont le moindre geste est en instance de musique.

3.3.4.3. La merveille comme résistance à la normalisation de l'ordinaire

J'ai suivi Herman Slobbe résonne alors non plus tant comme une traque que comme un accompagnement, tandis que ce deuxième opus de *L'Enfant aveugle* fait prendre à l'exercice d'admiration mis en œuvre par van der Keuken sa pleine mesure musicale. Accordant sa sensibilité musicienne à celle d'Herman, le cinéaste interprète à vue la musique empruntée à l'événement puis rejouée, transposée, par ce dernier, la monstration cinématographique des petites différences prenant le relais d'une écoute à l'aveugle de ces différences, en une amplification propre au montage. C'est ainsi qu'Herman devient « l'oreille par laquelle nous écoutons le monde » : non pas seulement parce qu'il s'est emparé du microphone et se fait le *reporter* du film, ce qui lui vaut d'avoir son nom inscrit au générique en tête de l'équipe responsable du son, mais parce que la caméra est devenue cette oreille, les images et leur agencement sont devenus musicaux, et le monde s'est exposé à nous dans sa musicalité. Lorsque l'improvisation sonore d'Herman est montée sur les images de la course, la musicalité de fait, dépassant la composante strictement acoustique, des folles ellipses comme des décrochages dangereusement contrôlés des bolides, saute aux yeux sous l'effet des arrangements composés de l'aveugle et du filmeur – de cet aveugle et de ce filmeur, le second suivant le premier. Van der Keuken nous pousse, par un apprentissage expérimental de l'écoute directement inspiré d'Herman, à saisir l'événement comme musique, et à entendre dans cette musique ce qu'elle est pour Herman : un principe de différenciation, et par là même un moyen – essentiel, vital – de composer avec le monde, ou de se composer un être-au-monde. Il découvre dans la musicalité de l'image et du montage cinématographiques cette puissance du devenir qui fait du film un milieu où puissent s'exaucer et se recharger les potentiels en existence des êtres (êtres vivants, objets, lieux) qui y sont projetés. C'est dire que ce n'est qu'en interprétant musicalement l'existence d'Herman, suivant au plus près sa manière de percevoir le monde et d'y réagir, de s'y tenir, d'y habiter, d'y répondre et donc d'y croire, cherchant à souligner, pour les rendre remarquables, le tempo de ses journées, les cadences de sa démarche, les motifs de ses colères et les variations de ses joies, l'allure de sa maturation, les inflexions de ses traits, les intonations de ses désirs, dans leurs résonances et leurs discordances, leurs réverbérations, leurs tensions et leurs

irrésolutions, que van der Keuken lui donne la chance de se présenter, et surtout d'être perçu, comme l'artisan premier de sa forme filmique – qu'il laisse, dit-il, à « sa personnalité » l'occasion de « prend[re] le pouvoir dans le film », c'est-à-dire à son personnage filmique de réclamer à corps et à cris la reconnaissance de son existence bien réelle ; et au film de répondre à ce vœu qu'adresse Herman à l'image contre l'image, aux regards contre les regards, d'un exhaussement de son identité contre les menaces de son exhaustion. Herman raconte : « D'abord, ils m'ont déclaré débile mental. Eh oui ! Parce que je faisais des bruits étranges. » Poussées de scat guttural et de yaourt trompetteux pour un *Hello Dolly* vaguement néerlanglais diablement swingué, halètements saccadés et dévalements chromatiques affolés courant après le temps redoublé du « ruine-babines[247] », grognements de lutte étouffés, efforts ahanés, cris d'encouragement, de ralliement, d'intimidation, braillements apotropaïques de malédictions archaïques, pétarade formidable, explosions de joie effrayée scandant les tours étourdissants d'une grande roue : le film tout entier peut être entendu comme une collection des bruits étranges d'Herman, ainsi que des pupilles voilées, globes exorbités, bouche gargantuesque, gosier caverneux, épaules voûtées, cou rentré, joues gonflées, balancements nerveux, lancés de bras, gigues du pied, piqués du nez non moins curieux qui rythment, soutiennent ou donnent lieu à ces bruits étranges. En jouant de sa caméra et de sa table de montage comme d'instruments qui à leur tour rythment, soutiennent et donnent lieu à la musicalité d'Herman, van der Keuken amplifie ces traits qui de tout temps ont été lus comme les symptômes de la monstruosité, de l'infirmité et de la débilité des aveugles, pour mieux nous inviter à y voir et y entendre tout autre chose : un style musical propre, à nul autre pareil, qui n'est rien de moins qu'un style de vie, une vitesse existentielle. Et le film ne tourne jamais aussi parfaitement à la vitesse existentielle d'Herman Slobbe que dans la séquence de mise en voix de la course automobile, où soudain dans ce visage plastique en constante métamorphose surgissent tous ses visages, dans les enroulements et déroulements de ce corps contracté, dans ces gestes catastrophiques et miraculeux surgissent tous ses corps et tous ses gestes : visage révulsé et corps démantibulé de la lutte, visage mutin défrisant la mise en plis maternelle dans le petit train de banlieue, visage renfrogné et corps recroquevillé qui cuve sa bile dans les

247. Voir Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 375.

jambes de ceux qui l'ont traîné de force au Grand Prix, visage concentré et corps tendu du preneur de son sur lequel viennent se répercuter les balancements, les faciès crispés, les tics nerveux des autres enfants venus apprendre comment rire des vexations quotidiennes, gestes spasmodiques de l'harmoniciste qui froisse le complet cravate du fiancé à la Volkswagen endimanché, corps stoïque du scout qui dégringole entre les arbres et achoppe dans les champs de cailloux, face cachée mèche rebelle de l'animateur de radios fabuleuses défiant, de part et d'autre de la fenêtre, la moquette et les bibelots, la plante verte et le portrait de l'aïeule, la pelouse coupée ras alignée sur le canal, le vent du Nord dans les grands ensembles bétonnés, exaltation fauve lorsque la grande roue lui fait toucher le ciel puis le lance dans le vide ; soudain de cette bouche toute grande ouverte sortent tous ses cris, tous ses refus, toutes ses provocations, toutes ses intransigeances, toutes ses indignations, ses affirmations, ses réclamations, ses exultations : « Les *Q65* de La Haye, ils sont nuls ! Des imitateurs des *Pretty things*. La musique *Op-art* me plaît – mieux que ces groupes qui ne jouent que sur trois accords ! Je voudrais être technicien radio, mais ils n'ont rien à faire d'un type comme moi. D'ailleurs, je m'en fous ! Les filles ? Bah, il en faut bien aussi... Je n'y pense pas trop, j'ai mieux à faire dans mon lit. Et puis danser, ça non : faire ces pas, c'est con ! On ne m'y prendra pas ! Non, personne ne devrait avoir le droit de vivre après quarante-cinq ans, les vieux sont des déchets, allez hop ! tout le monde à l'asile ! Moi aussi, on me mettra à l'asile ! Voilà un aveugle ! C'est terrible d'entendre ça. Ça me met en rogne ! On en revient toujours à ça : tu es un Noir ! Non, je n'irai pas à la course automobile. Non, les aveugles ne sont pas des Noirs. Cancer ! Typhus ! Tuberculose ! Choléra ! Bee bop a loo la ! Vous êtes toujours chez vous sur radio Bilibonia ! » Soudain dans ces images se réverbèrent d'autres images, sur ces sons se répercutent d'autres sons : le jeune homme qui se prend les pieds dans la cacophonie urbaine, le garçon qui écoute sa perceuse à colonne, celui qui écrit des histoires avec un piano, la note tenue du cri de Meredith, et l'on entend, dans « Pustules ! » et « Choléra ! », dans « Formidaaaaable ! Énoooorme ! Au début j'ai un peu pâli, mais ça passera ! », dans « Et j'y vais à fond ! La vie doit continuer », aussi bien les insultes rituelles d'un groupe de scouts, les sensations fortes d'un jeune garçon sur un manège, les premiers émois d'un adolescent en butte avec les filles, que l'expression à vif des difficultés d'être, que l'affirmation haut et fort – *Let's go !* – d'une lutte farouche pour l'existence. Soudain, tout comme Herman en est arrivé à mieux comprendre le

rhythm'n'blues, van der Keuken peut entendre dans la marche des scouts des échos de la « Marche contre la peur », et *Le matin des Noire* peut emboîter le pas des aveugles en prêtant à leur marche à la fois volontaire et accidentée, en léger contretemps comme si venait se loger dans l'infime intervalle le temps nécessaire à l'interprétation, les errements tortueux, les achoppements, les déraillements du saxophone – ses essoufflements, mais aussi sa manière de tenir dans l'exténuation, ses sursauts et ressauts d'après les chutes – tandis qu'il fait composer ses méandres avec la constance et la brillance du vibraphone, scansion régulière, surface étale qui aide à sortir de l'ornière, aplanissement d'un terrain dont le saxophone retrace les embûches, trébuchent les aveugles ils gardent belle allure, *scouts toujours*. Soudain, le cinéma rappelle non plus la parabole humiliante de Brueghel mais la poésie burlesque de Buster Keaton, avec son corps impossible et sa collection de bricoles extravagantes auxquelles il se machine pour garder pied et quelque prise sur le réel[248] ; non plus les caricatures grotesques des abrutis à lunettes mais Cary Grant et sa collection de grimaces ahuries par lesquelles il tente littéralement de faire face[249] ; non plus les pitoyables discordances inarticulées des bouffonnades de rue du XVIIIème siècle mais le *gibberish* inspiré de Charlie Chaplin qui d'une situation embarrassante qui n'est qu'une manifestation de sa condition effarante tire une composition hilarante dans lequel chacun reconnaît sa langue[250]. Herman Slobbe est devenu merveille d'être ce corps qui bat pour la reconnaissance de son ordinaire : van der Keuken a reconnu, dans cette force de composition de l'ordinaire avec le merveilleux, une puissance cinématographique capable de rédimer la violence des images en actualisant leurs puissances d'émerveillement : son cinéma a fait de lui un type, une individualité exemplaire par sa manière d'habiter le monde et de nous le rendre : Herman Slobbe, en dictant sa forme au film, en performant sa propre fiction, en devenant l'enfant aveugle, est devenu Herman Slobbe.

248. Voir notamment Buster KEATON et Donald CRISP, *Thcocke Navigator*, 1924.
249. Voir notamment Frank CAPRA, *Arsenic and Old Lace*, 1944 et Alfred HITCHCOCK, *North by Northwest*, 1959.
250. Voir Charlie CHAPLIN, *Modern Times*, 1936.

CHAPITRE II

1. Le déploiement des collections de merveilles dans l'œuvre filmique de Johan van der Keuken

1.1. Collections débridées : rythmes et variations

1966. Johan van der Keuken a laissé tomber Herman pour se rendre en Espagne afin d'y prendre des images en vue de son « film pour Lucebert », qui sortira l'année suivante. C'est le deuxième opus dans lequel il s'intéresse à son ami artiste, tâchant de rendre compte des « contours mouvants d'une vision[251] » picturale et poétique de la réalité. Des dizaines de toiles couvertes de créatures toutes en yeux toutes en gueules, nées de débauches de couleurs s'entremêlant en couches épaisses au halètement de la clarinette, aux jacasseries des hautbois, au grondement sourd du saxophone, aux aboiements on ne sait d'où, pullulent au sol d'une pièce noire. Y répond en *off*, sortie tout armée de la bouche de Lucebert – cet être hybride, œil de peintre voix de poète, que l'on voit autrement occupé à l'image – une théorie d'yeux fabuleux : œil-punaise devenant « kaléidoscope carnivore », « baiser du soleil », « chalumeau [...] sous-marin », œil d'amant ou œil-mitre d'où jaillissent de « doux rochers », « œil plein d'ersatz et de collages », sauvant une « ville pleine d'aveugles » de l'emprise d'une autre légion fantastique et non moins composite : « groupes entiers de statues », « plusieurs maîtres d'œuvre avec l'archimède à cinq cordes dans leur sac d'illusionniste », « régiments de guides sournois de bigleux et tous les grands / connaisseurs de cause avec leurs nez de limace ». La caméra cadrée au plus près des yeux monstrueux perce leurs regards peints et se retrouve *through the looking canvas*, de l'autre côté de la toile, c'est-à-dire dans le monde extérieur, les rues, les campagnes, les marchés d'Amsterdam, de Paris, Bergen, Londres et d'Espagne, et se met là encore à en collecter les merveilles au rythme effréné des bois et des cuivres : figures notables – visage parcheminé d'un vieil homme aux dents gâtées, grosse dame secouée de rire sur un chariot, cartomancienne automate, un long

251. Johan VAN DER KEUKEN, « Un film pour Lucebert » [1967], *op. cit.*, p. 118.

doigt pointé vers ses cartes, clignant des paupières dans sa guérite de verre, tout petit homme à cheval sur une voiturette, bonimenteur faisant l'article, frêle bout de femme hors d'âge au milieu de la foule offrant entre deux doigts délicats quelques brins de feuilles sèches, casseurs de cailloux aux yeux mirobolants, grasse nonne à lunettes épaisses qui rit en s'éventant, carnavaleux peinturlurés drapés d'étoffes chatoyantes – ou choses vues : joujoux et babioles multicolores, figurine suspendue vaguement éléphantesque, vieille poupée maculée portant bientôt tricorne, pierre en forme de crâne animal, palme verte effilée, tas de têtes-cailloux mêlées de roches-cyclopes, cactus Cent-Bras arborant leurs cinquante faces blafardes sous de grotesques couronnes d'épines, tronc d'arbre et bout de branche au faux air de visages hurlants, amoncellements de têtes de porcs ou d'araignées de mer à longues pinces, grande carcasse crucifiée. Et quand la voix du poète régurgite « un grand nègre maussade [...] descendu en [lui] » pour y fouiller ses « coffres vermoulus » et ses « vieux formulaires », c'est à toute une série d'hommes et de femmes à peau noire que va s'arrimer la caméra : hommes blancs grimés en Maures, prédicateur ou harangueur de foules, passants bien mis, balayeur aux gestes amples courant après son balai, élégantes promeneuses aux manteaux et fichus colorés[252].

Mars – juin 1967. Tandis qu'une cloche retentissante met l'Europe à l'heure de « Big Ben », les pochettes de ses disques s'amoncellent, négligemment jetées les unes sur les autres par une main invisible, comme autant de vignettes qui composent sa légende. Au saxophone il attaque, sur les annonces du générique, un beau thème de film noir. « *Please, Mr. Webster*, lui répond le chant plaintif de Jimmy Witherspoon, *don't play those blues so sad...* » – et c'est tout un pan d'Amérique qui affleure dans ce grand corps noir en long imperméable et chapeau, se frayant un chemin dans la foule d'un quai de gare, son lourd étui au bout d'un bras, une caméra sous l'autre. « *Amerika*, *Amerika*, scande la voix du cinéaste, rêve d'avenir de notre enfance... » : Ben Webster, « *King of the tenors* », transporte avec lui les merveilles d'autres âges et d'autres continents, dont van der Keuken, grand enfant, se fait le prince collectionneur. Après la pile de disques qui déborde du cadre, ce sont des centaines de saxophones qui envahissent les plans, alignés du sol au plafond à longueur de murs fébrilement balayés par la caméra, entassés sur des tables, fichés sur toutes sortes de portants. Suivront une série de photographies

252. Johan VAN DER KEUKEN, *Un film pour Lucebert*, 1966.

vieillies des grands du jazz des années 1930-1940, avec en tête Duke Ellington et son orchestre dont Ben Webster a la nostalgie, montée avec une série d'extraits d'enregistrements de l'époque, auxquels se superpose le son de réacteurs d'avion tandis qu'à l'image, en surimpression, une nappe de flots scintillants baigne les photos dans les eaux troubles du souvenir, l'éloignement de l'Atlantique ou le présent des canaux. Au rayon du rêve américain figurent encore, apparues dans le sillage sonore de l'avion, des tablettes de chewing gum et les sourires radieux de la jeunesse blanche des magazines. Et quand la « légende vivante » s'installe en Hollande, on s'empresse de mettre en boîte le quotidien pittoresque de ce « grand joueur de billard, cinéaste amateur, visiteur fidèle du zoo » en l'invitant à la télévision avec sa logeuse, Mrs. Hartlooper, « cette personne formidable ». Refilmant sur le petit écran brouillé de Ben ce morceau d'émission qu'il intègre à son film, van der Keuken suit à la lettre cette distribution en rubriques de la vie d'un Américain à Amsterdam en donnant lieu à des collections disparates : d'abord, la série des questions et la liste des activités posées et imposées par Mrs. Hartlooper à son pensionnaire –

> — Ben, avant you sortir, you manger ? Cinq heures, cinq heures et demie ? Onze heures, si tard ? Bon, le gâteau ? Bon, le café ? Bon, l'eau ? Toujours fraîche, l'eau. Demain, nous allons à l'exposition florale. [...] Et dimanche...
> — Non, pas dimanche. [...]
> — Dimanche, nous allons tous au zoo ;

une enfilade de scènes de rue captées depuis sa fenêtre ou au gré d'une balade par le saxophoniste à la caméra – un chat sur un rebord de fenêtre contre lequel est appuyé un vélo, deux balayeurs à l'ouvrage, une famille qui salue le filmeur de la main, un vieux monsieur qui ramasse des cartons et les entasse sur son vélo, la logeuse en habit du dimanche qui ne manque pas de lever les yeux vers la fenêtre de son protégé ni de sourire à l'objectif, un ouvrier qui grimpe à toute vitesse sur une échelle avec un seau, le même plus tard qui range son matériel sur un petit chariot, une dame qui passe à bicyclette, puis une autre, de belles jeunes filles sur un bateau-mouche, un groupe de femmes en robes d'été qui marchent le long du canal ; puis, la contraction kaléidoscopique, par un montage de gestes, d'interpellations, d'attitudes, de faces, d'exhortations, de coups gagnants, d'exclamations et de rires de Ben, d'une soirée au café-billard ; ou encore, un assemblage de gros plans sur des animaux d'Afrique parqués dans les cages du zoo d'Amsterdam : un petit singe qui se frotte énergiquement les mains passées dans les trous du grillage,

une hyène tête renversée, un hippopotame dont seuls sortent de l'eau l'œil, l'oreille et le naseau, un gorille immobile dont on ne voit pas les yeux et qui semble pourtant suivre du regard le mouvement de la caméra – la hyène mord un barreau, l'hippopotame rendu au ras de la grille quête gueule ouverte un petit gâteau – le museau d'une antilope broutant une barre transversale, un tigre soudain bousculé par un autre qui longe la grille d'un pas nerveux. C'est finalement tout le film qui se présente comme « un assemblage de moments hétérogènes dans le temps et de points de vue changeants dans l'espace, de fragments, d'élans et d'éloignements, de scènes rarement données dans leur totalité[253] ». Au petit documentaire sur la fabrication des saxophones réalisé et placé au début du film à la demande de Ben, au film dans le film fabriqué à partir des rushes accumulés par celui-ci, il faut ajouter la « bande sonore pour un ami en Amérique » bricolée par Ben qui devient homme-orchestre en se mettant au piano puis en s'improvisant batteur « avec une brosse à dents et un peigne sur une feuille de papier froissé », et rebricolée par van der Keuken qui superpose piano et batterie, et ajoute à ce morceau joué en extension et dans son intégralité non pas l'image correspondante, mais un patchwork de prises de vue de Ben au piano : chez lui bien mis en veste et chapeau, chez lui en pyjama cigarette aux lèvres, en chapeau et chemise au studio. Ainsi la musique et le jeu, le corps, la gestuelle de Ben Webster ne cessent d'être décomposés et recomposés : le cinéaste assiste-t-il à une répétition, il la resserre en quelques tranches d'où ressortent non seulement la variété des styles joués et la force d'un jeu capable d'y moduler chaque fois son style propre, mais les manières d'être singulières de Ben : une certaine façon de donner le tempo, de se mouiller les lèvres ou de lécher son instrument, d'interpeler les autres musiciens, de plaisanter, de fumer juste avant de prendre son tour, de rire en se claquant le ventre ; le suit-il dans ses représentations publiques, il en fait une séquence unique en ajointant des morceaux de morceaux : deux ou trois débuts, quelques milieux, une série de fins ; l'accompagne-t-il dans ses trajets, il en tire une suite de variations sur les efforts de Big Ben pour entrer par la porte étroite du train, avancer dans le corridor exigu déjà occupé par un garçonnet point trop à l'aise sur ses pieds, sortir par la porte étroite du train, s'extirper d'une petite voiture – Ben Webster en Europe : « légende vivante, mais aussi corps vivant[254] ».

253. Johan VAN DER KEUKEN, « Big Ben : Ben Webster en Europe » [1967], *op. cit.*, p. 114.
254. Johan VAN DER KEUKEN, *Big Ben : Ben Webster in Europe*, 1967.

1970. La VPRO, « chaîne de télévision appelée “libre-protestante”, mais qui n’a plus rien à faire avec la religion depuis dix ans, et qui est, en fait, parmi les plus progressistes dans le système de la télévision hollandaise[255] », « une petite chaîne qui [lui] a donné une liberté entière dans l’élaboration des sujets[256] », commande à van der Keuken un film pour commémorer la libération d’Amsterdam en 1945 – à quoi celui-ci répond en sautant par-dessus 1945 pour remonter bien plutôt à 1940, date de l’entrée des Pays-Bas dans la Seconde Guerre mondiale, et « montrer la continuité de l’état de guerre[257] ». Dans un cockpit façon *Star Treck*, un homme en combinaison futuriste attrape une boîte d’allumettes, en frotte une et approche la flamme de sa copilote, qui tend les mains comme pour s’y réchauffer. Six boîtes d’allumettes « Hirondelle » en formation de combat survolent une vue aérienne sortie des archives de guerre, tandis qu’aux cuivres lancinants de Willem Breuker se mêlent grondements de moteurs d’avions et montage radio en plusieurs langues : « Une communication du Quartier Général : À 3h, des troupes allemandes ont passé nos frontières. Les inondations ont lieu comme prévu », « ... le village entier a été détruit... », « ... des chasseurs ennemis dans l’espace aérien de Nordeney... des bombardiers et des chasseurs dans l’espace aérien de Bremen... », « Lâchez les bombes ! – Bonne chance ! – Voici les cadeaux qui arrivent ! – Ouvrez les volets ! » À des images de radars, tables de contrôle et autres écrans clignotant dans l’obscurité, succèdent des plans d’extérieur saisis dans une lumière froide, en plongée ou frontaux suivant des angles un peu déformants, sur des figurines de plâtre ou de plastique, productions en série d’un goût douteux, oiseaux de proie blancs surmontés de manières de vases rouges, nains peinturés, moine tonsuré, voués, on ne sait trop, à d’effroyables jardins ou de pauvres cimetières. Un gros plan sur un moulage de fœtus blanc immaculé en suspension dans un globe de verre ouvre une série anatomique des plus hétéroclites distribuée tout au long du film : défilés des mains levées à l’oblique de la jeunesse italienne néofasciste de 1968 ; main sortant d’une manche de veste jaune et se livrant à des gestes brutaux comme boucler la porte d’un wagon à bestiaux que l’on vient de claquer à répétition, arracher sa bague à une jolie main aux doigts fins, couper au hachoir

255. Propos tenu par van der Keuken dans Serge DANEY et Jean-Paul FARGIER, « Entretien avec Johan van der Keuken (suite et fin) », *Cahiers du cinéma*, n°290-291, juillet-août 1978, p. 66.
256. *Idem.*
257. *Idem.*

de gros morceaux de viande rouge ; pièces de boucherie dont une patte de porc ensanglantée, empalées sur des crocs dans un wagon réfrigéré ; plan rapproché sur une femme nue, debout de dos, cadré sur ses fesses et ses cuisses ; sinistre sculpture monumentale en forme de main entravée au poignet dressée dans la neige ; plan sur la même femme nue, de face, allongée sur une étoffe rouge, cadré sur son sexe, ses cuisses et sa main, poing fermé puis paume ouverte ; images microscopiques de cellules grouillant dans une solution rouge ou noire – et au milieu de tout cela, le témoignage d'une rescapée des camps :

> Certaines femmes étaient plutôt grosses. On leur avait tout enlevé, leur soutien-gorge et leur corset. Elles étaient tellement malheureuses. Et on n'arrêtait pas de penser : ce n'est pas à nous que cela arrive. [...] Et alors on nous a parlé des fours crématoires. Et on a appris que les gens de l'autre côté étaient déjà partis. Parmi eux des femmes avec des bébés sur les bras qu'on leur avait arrachés. Elles ne pouvaient pas le croire. [...] C'était impossible à imaginer. [...] Qu'est-ce qui va nous arriver ? Elles nous répondaient : on ne sait pas, mais la seule sortie est par la cheminée, en fumée,

compose avec des barrières et des déchets dans les rues de Rome, des haut-parleurs qui assignent à résidence les occupants d'infâmes barres d'immeubles, des plans sur un coin de porte de wagon réfrigéré, des nuages de fumée noire envahissant le ciel, un mot ésotérique gravé sur le wagon : « Icehqrs », auquel feront écho d'autres mots écrits relevés en d'autres lieux : « contrôle », « GAS », une jeune femme branchée à un électro-encéphalogramme arachnéen, des alignements de pierres tombales anonymes dans la neige, des fils barbelés à l'avant-plan d'un aqueduc antique dans la campagne romaine. Soigneusement disposés sur la tablette d'une coiffeuse, de délicats objets de parure – flacons de formes et de tailles diverses, bijoux (bracelets, montre, boucles d'oreilles, bague), maquillage (une palette à fard, un long pinceau et un tube de « rouge » à lèvres assortis d'une belle teinte turquoise) – surmontés de la photo d'une élégante jeune femme et d'un portrait d'Elvis fichés dans le cadre du miroir, sont soudain renversés, violemment balayés par la main au veston jaune. L'anneau arraché à la jolie main est jeté sur un tas de bagues en or capturé en gros plan. Sept médailles militaires épinglées sur un fond violet entourent un œuf déposé en leur centre. Quelques mesures introductives à la guitare et un pan de peinture rupestre représentant de grands cervidés aux bois faramineux lancent un arrangement musico-visuel virtuose dont toutes les composantes se répondent suivant de multiples combinatoires : la composition musicale mi-acoustique mi-

électrique, tout en accompagnant la lecture d'un *Sprechgesang* – moitié-parlé moitié-chanté – du poète Gerrit Kouwenaar (« C'est une journée claire. C'est un monde sombre. Dans l'herbe verte, la chair est rouge... »), donne le tempo à un défilement de gros plans sur des détails de toutes sortes d'œuvres d'art parmi lesquelles on croit reconnaître un soleil couchant sur une estampe d'Extrême-Orient, un « profil » féminin de Picasso, des images microscopiques de cristallisation liquide à la Paul Painlevé dont la prolifération irisée semble produire le jeu de stridences vibratoires de la guitare, une figure circulaire dans les rouges et bleus de Miró, un pan de toile à petits carrés de Klee, la Shéhérazade en miroir d'yeux et de bouche de Magritte, une femme nue étendue dans la jungle luxuriante du Douanier Rousseau, un morceau de portrait de jeune homme au chapeau, teint jaune sur fond jaune, par Van Gogh, des mains tenant des flûtes sur une peinture murale antique, des visages abouchés sur un bas-relief égyptien, un masque rituel en mosaïque précolombien, une sculpture en granite vert moucheté d'une déesse aztèque parturiente, les mains enlacées sur les étoffes somptueuses d'une épousée juive et de son époux par Rembrandt, une femme, béret rouge, tunique orange, tenant une fleur jaune auréolée de papillons bleus par Fernand Léger, un masque africain en bois – collection doublée en son sein d'une suite de plans sur des monceaux d'olives, de coquillages, de radis, de carottes, de moules, de courgettes, de bigorneaux, de tomates captés sur les étals d'un marché, ainsi que d'images bigarrées des quartiers pauvres de la Rome contemporaine (enfants déguisés, ballons de baudruche, vêtements séchant aux fenêtres, patchwork de plaques de tôle diversement teintées, figurées ou rouillées), et de quelques-unes des images anatomiques relevées plus haut (fœtus blanc, corps nu sur fond rouge, cellules microscopiques en rouge, noir et vert). « Mais dehors, la fille vivante à côté glissait en dansant comme si la pesanteur n'existait pas. » Tandis que le poème, la musique et le film s'acheminent vers la fin (« Je suis parti trouver la route, mais derrière le dessert il y avait un plat vide »), des disques de lancer violets pareils à des soucoupes volantes passent lentement au-dessus de la Terre vue de l'Espace, rappelant les boîtes d'allumettes-bombardiers (« Derrière le dessert il y avait un plat vide, mais je suis parti pour trouver la route »). On voit encore, entre les plans sur les soucoupes progressivement plongées dans l'obscurité, des images de miséreux vivant dans des taudis en plein cœur de Rome. Nous voici de retour avec les deux personnages du début dans leur vaisseau spatial. L'homme de nouveau attrape la boîte d'allumettes, en craque une et met feu au

cierge magique que lui tend sa comparse. La musique a repris. Gros plan sur les étincelles[258].

Septembre 1984 – octobre 1985. Prenant pour point de départ Amsterdam, où il réside, puis ralliant New York, Hong Kong et Genève, le cinéaste tente de retracer sous quelles formes, dans quels lieux, suivant quels circuits, quelles lois, quels caprices, quelles représentations ou quels fantasmes circule l'argent dans les cadres fluctuants et les réseaux enchevêtrés du capitalisme. Passant d'un continent à l'autre, il concentre son attention sur quatre métropoles qu'il montre tout à la fois dans leur réalité de grandes places financières où se jouent et se redistribuent sans cesse les richesses du monde entier, et dans leur réalité de lieux de vie de populations et d'individus pour lesquels l'argent, pour autant qu'il soit une question de survie, n'en est pas moins facteur d'enrichissement, ni par conséquent objet de spéculation et d'investissement. Porté par une ritournelle – « filmer *how people survive and the money, how it flows, those who have it, those who don't*[259] » –, van der Keuken tâche de mettre au jour le système de connexions locales et globales mutuellement impliquées en allant au-devant des lieux d'échange : échanges de marchandises et de monnaie au grand jour des marchés alimentaires qui agglutinent leurs étals à perte de rue, des coins de trottoir et embouchures de métro où se pressent les vendeurs à la sauvette, d'un terrain vague en bordure de voie rapide où se coudoient les tables de jeux de fortune – une grille chiffrée, deux dés, trois cailloux, *take your bets !* – qui attirent en famille les petits parieurs du dimanche, d'une cantine de quartier de « *Loisaida* », le *Lower East Side* des communautés hispanophones ; échanges de chiffres, de valeurs, de titres, d'informations dans les salles en surchauffe des cabinets de courtiers ou des institutions boursières, dans les bureaux feutrés des magnats de la finance, derrière les façades imprenables des rues désertes de Genève. Ce qu'il capte alors dans tous ces contextes, ce sont des dizaines de téléphones accumulés les uns par-dessus les autres sur les bureaux des *brokers* ou aux murs des *traders*, des foules de spéculateurs qui s'arrachent la chemise en hurlant leurs volées de chiffres, des tas de vêtements usagés bradés à même le sol, des masses de pigeons qui se piétinent autour d'une frite tombée à terre, « des monceaux de télévisions cassées, télévisions cassées et seringues[260] », des

258. Johan VAN DER KEUKEN, *Vélocité 40-70*, 1970.
259. Johan VAN DER KEUKEN, « La mystique de la caméra (message pour Menno Euwe) », *op. cit.*, p. 168.
260. *Idem.*

liasses de billets de banque, des piles de lingots d'or, des pyramides de lingots de chocolat suisse enveloppés dans du papier doré, des amoncellements de cochons dorés porteurs de richesse au Nouvel An chinois, des camions de porcs éventrés, des montagnes de manteaux de fausse fourrure fourgués à la criée, des kilos de viande sanguinolente pendue à des crochets, des cageots de fraises et de cerises. Et parmi cette profusion ce sont des mains, des centaines de mains affairées au gain et à la dépense – mains qui misent de petites coupures froissées qu'elles placent sous un caillou avant que les dés ne soient jetés ; mains qui décrochent un téléphone, puis un deuxième, en calent un sous une oreille, en décrochent un troisième (arrivent encore à tapoter le clavier) ; mains qui rabotent et pèsent au milligramme près les lingots ; mains levées qui brassent des millions en faisant des signes ésotériques ; mains qui déposent dans d'autres mains, pour qu'elles les remettent en d'autres mains, des trophées d'argent ; mains décharnant pour la boucherie d'énormes crânes écorchés ; mains qui tâtent les choux, font goûter les fraises, tendent un billet, rendent la monnaie, passent la marchandise, ajoutent une échalote, remplissent la caisse, rempochent leur porte-monnaie. Chaque quartier suscite ses collections, insolites et éclectiques, comme il ressort des lignes que van der Keuken consacre à la partie tournée dans *Loisaida*, soit qu'il évoque l'anatomie du lieu : « pavage disjoint, dentition pourrie, bouches d'égout, brûlure, tache de roussi dans la ville[261] » ; soit qu'il décrive ses habitants hauts en couleur « qui improvisent une danse sur la musique d'une sorte de petit orgue de barbarie poussé par un petit monsieur hispanique avec chapeau et cigare, au profit des enfants portoricains paralysés[262] » :

> Adela, assez grosse, mais une femme noire qui a de l'éclat, un être appétissant, contagieux, farouche mais décidé [...] ; une autre femme du restaurant, plus petite, plus ravinée, qui sait et qui rit ; un homme à moustache en veste blanche, aussi du restaurant, qui ne dit jamais rien, toujours très galant sur ses jambes, une petite vieille avec une cigarette, édentée, ravie, pleine de swing ; une petite fille, plus loin, un peu renfermée, qui ondule toute seule des hanches ; divers spectateurs, quelques-uns buvant dans un sac en papier marron[263] ;

soit encore qu'il rejoue la façon dont la rue vient à l'avant-plan tandis qu'il s'éloigne et que

261. *Idem.*
262. *Idem.*
263. *Idem.*

> les danseurs deviennent petits et agités, collés contre les façades plates, des briques pourprées, de la ferraille, de l'aluminium terni, de la peinture jaunie, de vieilles dalles de trottoir, un décor avec le texte Candy Store, Caprice, et plus loin ma chère boutique Eddy's Bakery Shop, avec le gâteau en sucre et, dessus, les mariés pleins d'espoir : Loisaida American Decor[264].

Mais c'est encore à l'échelle du film qu'il monte la plus spectaculaire des collections, faite de gros plans d'objets, « moitié trésor moitié fatras[265] », glanés dans chacune des quatre villes – potelets noirs ou amas de neige sale à Amsterdam ; borne incendie coulant à flots, pièces de boucherie à New York ; poubelle en métal orange, jouet mécanique à pingouins, petits cochons dorés, dragon de pierre, lampion rouge et or, piles de lingots d'or, tête en bronze de lion rugissant à Hong Kong ; grande chaise de bois ouvragé de Calvin, heurtoir à gueule de lion, portrait de Calvin, potelet blanc, bandages de vieux chiffons sur un échafaudage, bracelet de montre en or, panneaux de signalisation (Défense de stationner ; Attention ! un bonhomme qui creuse) à Genève – qui surgissent, reviennent ou sont redistribués par inserts impromptus au beau milieu ou à la jonction de séquences auxquelles ils peuvent être, sembler ou devenir hétérogènes, et se retrouvent pour la plupart rassemblés et recomposés avec d'autres objets – rideau de pastilles scintillantes, grossière bouilloire en métal argenté, belle grande verseuse en argent ciselé, bacs de plats cuisinés, caméras de surveillance, carcasse de porc, lingots de chocolat – à l'issue de la partie consacrée à Hong Kong en une longue juxtaposition sans précédent, rythmée de répétitions et de variations dans la brièveté des plans : viande rouge, rideau scintillant, poubelle orange et borne rouge, potelet blanc, rideau scintillant, bouilloire argentée, rideau scintillant, cochon doré, potelet blanc, rideau scintillant, bouilloire argentée, verseuse en argent, rideau scintillant, verseuse en argent, etc. – le tout entremêlé d'incursions parmi les hordes de *traders* survoltés des bourses d'Amsterdam et de Hong Kong[266].

1993. C'est d'abord une rumeur matinale de chants d'oiseaux, de voix et de cloches qui accompagne le générique. Apparaît alors, au lointain d'un pâle contre-jour, une petite silhouette chargée d'on ne sait quel fardeau dévalant par la droite à petits pas sautillants le flanc sec, maigrement buissonneux d'une montagne qui fend dans sa

264. *Ibid.*, p. 168-169.
265. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 7.
266. Johan VAN DER KEUKEN, *I ♥ $*, 1986.

diagonale l'écran de brume en arrière-plan, d'où peinent à transpercer les courbes encore sommeillantes d'une vallée. Une coupe reprend le personnage un peu plus bas, en pied et de profil, traversant le cadre de droite à gauche ; une autre le laisse pour aller l'attendre un peu plus bas encore où il surgit bientôt toujours par la droite, avançant au pas de l'habitude, ne laissant plus de doute sur ce qu'il porte sur le dos : une machine à coudre. La caméra le prend maintenant de trois-quarts en plongée légère, couvrant doucement sa descente devenue plus prudente sur un raidillon, le suivant de dos lorsqu'il la dépasse, élargissant le cadre pour mieux saisir, tandis qu'il poursuit sa route, les lignes dynamiques des contreforts de la montagne et celles de la vallée vers laquelle il tend. Au fur et à mesure de son trajet, la brume lentement s'est dissipée, dévoilant peu à peu le champ d'intensités des verts, des jaunes, des ondulations de cultures en terrasses, tandis qu'une autre rumeur se superposait à la première : celle d'un vacarme encore lointain de cuivres et de percussions, qui enfle sur le dernier plan d'extérieur où l'on voit l'homme entrer dans un bâtiment de terre crue, pour atteindre son plein volume à l'intérieur, où deux femmes manipulent des machines à coudre d'où semblent provenir, non seulement les roulements des manivelles et le martèlement des aiguilles mécaniques, mais toute la musique. Cette impression persiste comme la caméra s'arrête en plan large sur ces corps rivés aux machines dont les mouvements fluides et énergiques génèrent de fait une rythmique invitant au développement, et plus encore lorsqu'un gros plan sur les mains et l'aiguille affairées accuse la synchronisation de ce fond de basse avec le déchaînement de cuivres qui envahit l'espace. Une vue en plongée sur les femmes aux machines se déploie alors en travelling ascendant et nous emporte vers l'étage supérieur, où toute une troupe de musiciens de tous âges tape et souffle dans toutes sortes d'instruments de cuivre et de peau tendue, en un mélange ahurissant de contrôle et d'affolements. La caméra se dirige vers la fenêtre comme pour accompagner le pavillon à long col de l'un des instruments qui semble reverser la musique au dehors. Voilà : une rumeur matinale fendue de diagonales herbeuses a dévalé une montagne emportée sur le dos d'une machine à coudre, s'est enflée de brume pour mieux la dissiper en faisant ondoyer les rizières, est entrée dans une ronde de mains et de manivelles, s'est ramifiée pour traverser mille trachées métalliques, avant de se ramasser toute pour expirer à nouveau sur la montagne en ridant ses flancs. C'est le début d'un long voyage de la musique dont van der Keuken va s'efforcer de suivre les méandres du Népal au Suriname, au Minahassa et

au Ghana, des cuivres de l'époque coloniale à ce qu'ils sont devenus entre les mains des colonisés, « de Dieu aux dieux, du christianisme au polythéisme, aux religions naturelles et aux aspects magiques de la vie[267] », en s'arrimant aux agencements de corps et d'instruments merveilleux par lesquels passe la musique et dans lesquels elle s'incarne, à tous ces mouvements (de marche, de danse, de transe, de descente et d'ascension), ces paysages (de montagne, de verdure luxuriante, de fleuve, de routes sèches, de volcan, d'océan), ces objets (instruments et outils de travail), ces gestes (de couture, de pliage, de tressage, de ravaudage ; de fabrication, de réparation, de découpe, d'assemblage ; de dévotion, de célébration, d'hommage, d'initiation), ces éléments (la brume, l'eau, le feu, le vent) qui en sont les conducteurs, et que le film arrange en une multitude de collections disparates. Au Népal, la femme du hautboïste et chef du « *Modern light music brass band* » Hansilo plie et replie des couvertures pour les entasser contre le mur, passe et repasse le seuil du logement exigu, au son du hautbois ce sont des plans répétés sur ses pieds foulant dans la pénombre le sol en pierres irrégulières sur lesquelles tombe la lumière étale du dehors, du bout des doigts le musicien asperge de quelques gouttelettes la statuette de Ganesh, compare la musique à un océan, chante en balançant la tête et en souriant, et c'est tout l'orchestre qui semble se déverser de l'immeuble, un à un les onze membres en émergent en se dépliant par la porte basse, puis défilent en jouant l'un derrière l'autre le long d'un chemin étroit : on s'en va fêter un mariage. Quand la fanfare militaire prend le relais de la musique, van der Keuken l'affole en débondant les formations trop sages, filmant de trop près les visages, filant à toute vitesse d'un instrument à l'autre, soulignant l'incongruité des cornemuses qui font retentir l'hymne écossais en plein Katmandou, mettant en sourdine toute la bande pour ne retenir que le son du clairon, qui sur deux notes scande la marche au pas d'une colonne d'autres militaires passant à l'arrière-plan, soudain pris à leur tour en relais par le chef hautboïste qui marche du même pas résolu dans la nuit, et ce sont de nouveau des gros plans sur ses pieds rejoints bientôt par d'autres pieds, leur marche grossie à mesure que l'aube se lève par toute une foule qui monte de grands escaliers vers les hauteurs brumeuses de la ville où l'on célèbre Ganesh en brûlant de l'encens, en se prosternant, en frôlant de la main les flammes encensées pour s'en effleurer les yeux, le front – trois plans sur les yeux de

267. Johan VAN DER KEUKEN, « Brass Unbound : le voyage du bombardon. Cuivres débridés » [1992], *op. cit.*, p. 179.

Bouddha peints au-dessus des dômes du temple, et c'est tout à coup l'œil magique de Jopie le saxophoniste borgne couplé au pavillon cyclopéen d'un bombardon, qui accompagnent une cérémonie funéraire chrétienne au Suriname. Les mains amies effleurent le visage du défunt, les porteurs de cercueil l'emportent sur leurs épaules en lui offrant une dernière danse, le bombardon nous emmène en gargouillant au long des routes et du fleuve en de longs travellings avant de rendre gorge sur les corps possédés d'une cérémonie Winti, où chaque musicien est saisi en gros plan, bouche abouchée, mains accotées à son instrument tandis qu'ensemble ils font lever parmi les danseurs les esprits invoqués ; un plan sur l'enfilade de pieds emboîtés serrés qui tracent le cercle de la piste à petit pas synchronisés laisse soudain place à un volcan majestueux, la tête ceinte d'une couronne de nuées : nous voilà au Minahassa. De doux sons de flûte sporadiques nimbent d'une aura élégiaque mais non moins exotique par son timbre inconnu une nature généreuse : dans une haute futaie traversée d'une rivière clapotant doucement sous ses lourdes nappes de lentilles, un homme coupe de longs tuyaux de bambou dans lesquels coule une eau débordante, tandis que des pieds descendent lentement un escalier fait aussi de bambou. On s'arrête un instant sur les mains agiles des tresseuses de palme pour mieux rejoindre les tailleurs de cuivres qui puisent dans leur petit cahier d'écolier les secrets de fabrication d'instruments fabuleux, extravagantes cornes d'abondance musicales aux enroulements serpentins et gueules gargantuesques qui bientôt résonneront des souvenirs de danse d'un vieux dandy nostalgique de l'époque coloniale. Suivant la démarche alentie par les ans de celui-ci, nous montons d'autres volées de marches jusqu'à une esplanade dominée par le volcan où nous assistons à ses côtés à la valse croche de l'orchestre de cuivres et de bambous mêlés, gentiment malmené par les mouvements de caméra facétieux de van der Keuken, avant de repartir suivre en d'autres lieux le défilé circulaire d'un couple tout frais marié. Mais c'est déjà la fin du jour qui tombe comme une douce torpeur sur une route tandis que le beau son des flûtes que l'on accorde se lève de nouveau comme pour suspendre la course des voitures et des mobylettes qui rentrent à la maison ; un dernier coup d'œil sur le volcan qui s'endort et c'est un vent violent qui balaie les cultures et couche les clôtures au Ghana. Au « Bokoor music-studio », on enregistre. La caméra danse avec les trompettistes, s'accroche aux doigts délicats du guitariste et remonte jusqu'à sa poitrine où repose une petite croix d'or, on fait le tour des mains affairées à leur instrument, parmi eux une drôle de calebasse entourée d'un filet sur lequel

sont fichés des coquillages. Au bord de l'océan, la musique scande les mouvements effrénés d'une cérémonie qui semble tenir à la fois de l'enterrement et de l'initiation, des pêcheurs au bout de leur journée de travail ravaudent leur filet, un énorme soufflet dans l'atelier du forgeron attise la flamme à laquelle on ressoude un vieux clairon cabossé, un infirmier distribue la cantine à de jeunes accouchées, un maître fait la leçon à des écoliers, et voilà que nous les suivons tous, pêcheurs sautés au bas de leur bateau, forgeron, infirmier, maître d'école, autant de lignes de convergence de toute une ville et de tout un peuple musicien venu se rassembler en cercle dans une cour arrière où la musique de nouveau débride les cuivres, fait danser la cuisinière, puis descend toute entière dans le corps d'un batteur qui met toute sa puissance à l'exsuder en coulées brûlantes le long de ses tempes et de son cou tendu en se mordant les lèvres[268].

1.2. Les différentes modalités du montage de collection

Dans les films de Johan van der Keuken, ça collectionne – ça collectionne au sein des films, mais aussi de film en film ou entre les films, comme le souligne le cinéaste qui à l'occasion de la sortie d' *I ♥ $* en 1986 retrace la première occurrence et le trajet sur une quinzaine d'années d'un motif devenu familier au fil de son œuvre : « On peut relever que, depuis *Vélocité*, cette viande crue a continué de voyager à travers mes films, parfois très visiblement, parfois dissimulée, jusqu'à colorer l'écran d'un rouge envahissant dans *I ♥ $*[269] » ; ou, s'efforçant douze ans plus tard de ressaisir son cinéma, le décrit notamment comme

> un ensemble de relations dynamiques entre des images récurrentes susceptibles d'être considérées comme des thèmes, des sujets, dont on pouvait faire l'inventaire : les marchés, les mises à mort d'animaux, la viande crue, les fruits ; les fenêtres, les façades, les bornes qui marquent les limites d'un territoire ; les écoles, l'enseignement et l'apprentissage ; les portraits, les mains, le contact tactile avec les choses, les outils ; les pieds qui marchent, le contact avec le sol ; les yeux qui regardent l'œil de la caméra ; le blocage des yeux, les aveugles, le blocage des sens, les handicaps physiques, les corps qui se fatiguent dans un mouvement répétitif ; l'eau, le feu, la pierre, le métal, l'air, et leurs qualités lumineuses et tactiles ; le sommeil ; les écrans[270].

268. Johan VAN DER KEUKEN, *Cuivres débridés, à la rencontre du swing*, 1993.
269. Johan VAN DER KEUKEN, « La métaphore manquée » [1986], *op. cit.*, p. 38.
270. Johan VAN DER KEUKEN, « Recyclage des thèmes », *op. cit.*, p. 16-17.

Ces objets, ces parties du corps, ces situations, ces gestes et mouvements, nous les avons vus apparaître puis revenir dans plusieurs des films rejoués précédemment, auxquels on peut ajouter d'autres titres pour mettre au jour, comme le fait van der Keuken avec les pièces de viande rouge, la prolifération et la variation des collections dans l'ensemble de la filmographie. La pierre en crâne de bœuf et les têtes-galets hilares peintes par Lucebert ne résonnent pas seulement avec les cailloux éclatés à la masse par les carriers dans le même film, qui s'annonçaient déjà à la fin d'*Herman Slobbe* : elles rappellent le tas de roches taillées en cubes du premier opus consacré à « Lucebert, poète-peintre[271] » ; elles reviennent dans la série de grossières pierres calcaires alignées sur le rebord extérieur d'une fenêtre au Cameroun[272], puis dans celle, curieusement similaire bien que grossie de plusieurs spécimens, qui se trouve exposée sur le rebord intérieur d'une autre fenêtre, dans un petit village de l'Aude, elles-mêmes reprises en version miniature dans les poignées de cailloux que dépose le « petit gros » – le garçon, alors âgé de trois ans, de van der Keuken et de Noshka van der Lely – au creux de la main d'un vieillard tremblotant[273] ; elles se ramassent toutes dans la roche fichée au bas d'une meule de foin, qui surgit dans la Drôme et ressurgira hors de son contexte tout au long du chemin qui nous mène jusqu'en Haute-Égypte[274] ; elles se colorent des dernières traces de l'Allemagne de l'Est dans l'assortiment d'éclats du Mur vendus comme souvenirs au lendemain de la chute[275] ; elles retrouvent enfin leur poli dans les deux pierres curieuses – l'une ovoïde et crevassée en son centre, l'autre trouée comme une tête de bonhomme dessinée par un enfant – que donne à voir van der Keuken parmi d'autres objets de sa collection personnelle, ou dans les minuscules cailloux qu'une chamane guérisseuse présente sur sa paume tendue comme des calculs qu'elle aurait aspirés hors des reins du cinéaste[276].

Le cas des parties du corps reste l'un des plus frappants, tant par sa récurrence obstinée que par ses développements et ses modulations. Jusqu'ici, par exemple, nous avons suivi les pieds trébuchants mais déterminés des enfants aveugles en escarpins à

271. Johan VAN DER KEUKEN, *Lucebert, poète-peintre*, 1962.
272. Johan VAN DER KEUKEN, *Journal*, 1972.
273. Johan VAN DER KEUKEN, *Les vacances du cinéaste*, 1974.
274. Johan VAN DER KEUKEN, *Vers le sud*, 1981.
275. Johan VAN DER KEUKEN, *Face Value*, 1991.
276. Johan VAN DER KEUKEN, *Vacances prolongées*, 2000.

petit talon dans les rues pleines d'obstacles, ou en gros godillots dans les champs pleins d'ornières des Pays-Bas, puis dans le demi-jour d'un immeuble népalais, les pieds de la femme du hautboïste, en sandales sur les pavés affaissés reflétant une belle lumière bleue, et ceux du hautboïste qui fait claquer ses souliers de la nuit jusqu'à l'aube, tandis que d'autres pieds surgissent qui l'accompagnent sur un chemin de terre mouillée luisant comme d'un rayon de lune sous l'éclairage de la caméra, et encore les pieds dansants des porteurs de cercueil ou des invocateurs d'esprits au Suriname, les pieds descendant avec grâce les marches de bambou au Minahassa – dans leur sillage, emboîtons maintenant le pas aux pieds nus, crottés et douloureux d'un sans-abri d'Amsterdam, que l'on voit faire l'épreuve du bitume comme chaque matin tandis que du hors-champ sa voix nous explique que « le plus dur, c'est le premier quart d'heure[277] » ; aux pieds potelés du « petit gros », nus sous la caresse du soleil, qui descendent avec application les marches de pierre encore un peu trop hautes de la maison de vacances au son mêlé des cigales et de l'accordéon[278] ; aux pieds nus du cinéaste dont le cinéaste complètement nu, se livrant à un « *self-portrait in locomotion* », filme en plongée sur un fond neutre noir les petites foulées rapides démultipliées par l'accéléré ou les mouvements soigneusement déroulés d'une marche de plus en plus lente[279] ; ou à ceux des passants, évoluant entre les flaques, d'une rue en terre battue dans une ville du Kerala juste après une averse[280], ou d'un petit marché aux fruits surpris par la pluie à Saint-Pétersbourg[281].

On retrouve un procédé semblable à celui de ces deux dernières séquences, juxtaposant une série de plans similaires – même cadrage, même distance de prise de vue, même lieu, même situation voire même mise en scène – sur plusieurs objets d'un même type, ou sur un même mouvement, un même geste ou une même partie du corps de plusieurs individus, en un certain nombre d'occasions remarquables. À la chaîne de médaillons cernant les visages d'enfants aveugles au début du premier film tourné à l'institut de Huizen, à la succession d'enfants s'élançant dans la course comme au-delà d'eux-mêmes ou à la suite de cannes blanches levées avant de traverser, au défilé

277. Johan VAN DER KEUKEN, *Amsterdam Global Village*, 1996.
278. Johan VAN DER KEUKEN, *Les vacances du cinéaste*, 1974.
279. Johan VAN DER KEUKEN, *On Animal Locomotion*, 1994. L'expression « *self-portrait in locomotion* » apparaît au générique de fin parmi les attributions de Johan van der Keuken.
280. Johan VAN DER KEUKEN, *L'œil au-dessus du puits*, 1988.
281. Johan VAN DER KEUKEN, *On Animal Locomotion*, 1994.

d'élégantes femmes noires vêtues de couleurs vives filmées pour Lucebert, à l'album de coupures de Big Ben au piano ou bien de ses débuts, milieux et fins de morceaux au saxo, à l'enfilade de paniers remplis de fruits de mer et de beaux légumes délicatement disposés sur un marché italien, à la répétition du pliage des couvertures au Népal, font écho les collections d'avions prenant leur envol vers les nuages aux Pays-Bas (*Journal*), de télésièges glissant contre le bleu du ciel des montagnes suisses (*On Animal Locomotion*), de rideaux de fer peints chacun sur toute sa surface d'un beau visage de femme paré de voiles, de fards et de bijoux délicats – une série de gros plans – relevés l'un après l'autre à l'ouverture des boutiques dans une rue commerçante au Kerala (*L'Œil au-dessus du puits*), de mineurs qui remontent des entrailles à la surface de la terre et s'extirpent un à un de l'ascenseur grillagé dans lequel ils sont agglutinés (*Le nouvel âge glaciaire*[282]), de passants qui se contorsionnent pour se faufiler à travers une barrière bordant un trottoir au Caire (*Vers le sud*), de visages grimaçant de douleur, giflés, aspergés d'eau dans le cabinet de la chamane au Népal, de visages d'enfants sommés de dire leur nom contre un mur de terre craquelée, de femmes filant sur leur scooter au Burkina Faso – la ligne de la nuque, des épaules, des hanches mise en valeur par leur posture, par la découpe, les couleurs, l'imprimé de leur robe, par leurs cheveux relevés dans des bandeaux – ou de dos dénudés de femmes à la peau cuivrée sous le soleil de plomb de Rio (*Vacances prolongées*). À la limite, on se demandera si l'on peut considérer comme variante de ce mode de montage celui qui consiste à juxtaposer une série de plans légèrement différents sur une même chose, comme il arrive avec les pieds de la femme du hautboïste de part et d'autre du seuil de la chambre ou ceux du « petit gros » sur les marches du perron, mais aussi la dame qui passe et repasse, pliée en deux, d'une pièce à l'autre dans sa péniche étroite et si basse de plafond[283], les gros plans pris sous des angles variables de deux tasses qui vibrent et grincent à l'ouverture du dernier film, ou plus loin dans le même, la belle séquence faite d'une suite de plans sur le visage de Nosh souriant dans un autobus cahotant le jour de ses cinquante-neuf ans.

282. Johan VAN DER KEUKEN, *Le nouvel âge glaciaire*, 1974.
283. Johan VAN DER KEUKEN, *Quatre murs*, 1965.

1.3. Problèmes et questions soulevés par la collection comme forme filmique

D'un film à l'autre circulent ainsi des motifs qui finissent par faire collection, mais sont aussi instaurés, repris, réfléchis, remis en jeu des gestes qui procèdent au montage de collections, soit de façon ponctuelle – fût-elle répétée – comme on vient de le voir, soit à l'échelle de tout un film, lorsqu'un type particulier de montage en devient le principe de composition. J'en donnerai trois exemples. Au lendemain de la chute du Mur et de l'effondrement des régimes communistes, van der Keuken part littéralement filmer les visages d'une Europe qui se remodèle. Une contorsionniste allemande aux idées rigides, un jeune poète néerlandais qui fume en d'élégantes volutes, une femme algérienne immigrée à Marseille, le président du prestigieux *Guards Polo Club* sis au château de Windsor, la Reine d'Angleterre toute de rouge vêtue qui y remet les médailles et les coupes, François Mitterrand et Alexander Dubcek prenant un bain de foule – « Je vois rien ! — C'est pas grave, tu les verras ce soir à la télé » – tandis que bâillent en coulisse les militaires de faction depuis l'aube, un joueur d'orgue de Barbarie, un ado qui découvre le *Coke* et un autre les cigarettes danoises sur un marché aux souvenirs mêlés de nouveautés de la toute jeune ancienne Berlin-Est, un danseur – moustache, pas de dents – ravi dans une fête de mariage, deux enfants sourds-muets qui se racontent leurs vacances assis dans l'herbe haute, deux Tchèques usés couverts de tatouages – « On est ceux qui n'ont rien » – tout juste sortis de prison, un autobus de supporters de l'Ajax déchaînés, des musulmans marseillais au seuil de l'âge d'homme qui s'émerveillent de la beauté de l'Islam, des jeunes qui chantent une chanson nostalgique sur un pont de Prague, des sympathisants qui pique-niquent au rosé dans un congrès ensoleillé du Front National, Jean-Marie le Pen qui vocifère, le vieux gardien du cimetière juif de Prague qui fut « le plus jeune Tchèque de Buchenwald », le bronze de Kafka qui jouxte sa tombe, des enfants, une dame âgée, un couple enlacé et une plantureuse sculpture de sable sur une plage en été, une chanteuse muselée depuis l'écrasement du Printemps de Prague et qui retrouve sa voix, le ministre néerlandais des Affaires étrangères – « ... on ne sait rien d'autre sur le Koweït en ce moment... » – et tout son cabinet – « ... un contact... au Caire... » – pendus au téléphone – « ... surtout ne pas vous inquiéter... », « ... l'otage au Liban... » – après l'invasion du Koweït par Bagdad – « ... inutile d'envoyer des masques à gaz pour toute l'Ambassade... » –, des épouses, des filles, des sœurs qui saluent leurs

hommes en pleurant au départ d'un paquebot, une femme en plein travail et son bébé que l'on voit naître : en une cinquantaine de séquences au total, *Face Value* compose une galerie de portraits le plus souvent pris en gros plan et, que les sujets posent, qu'ils soient saisis dans le vif de leur activité ou qu'ils se prêtent à sa mise en scène pour la caméra, doublés pour un grand nombre d'entre eux de brefs récits intimes ou de bribes de phrases attrapées au vol, enregistrés en dehors de l'image et montés en voix *off* comme autant de pensées sur leur visage. En 1997, son grand œuvre *Amsterdam Global Village* à peine achevé, le cinéaste a l'idée de le doubler d'un second film à partir d'un bien curieux matériau recueilli dans son chutier : les claps de synchronisation d'un certain nombre de scènes, qu'il monte bout à bout en suivant l'ordre de succession retenu pour *Amsterdam Global Village*. Nosh van der Lely, preneuse de son sur la plupart des lieux du tournage, explique images à l'appui, au début d'*Amsterdam Afterbeat*, en quoi consistent ces claps que collectionne le film :

> Notre méthode de travail... Nous nous servons d'un clap de fin. Quand la prise de vue est terminée, la caméra pivote vers le micro et je frappe le micro. Ensuite, sur la table de montage, on synchronise le son et l'image. On entend un clap et on voit la main s'approcher du micro. On synchronise grâce à ce repère. C'est-à-dire que l'image et le son se réunissent comme dans la réalité.

Ainsi se répète d'une image à l'autre cet enchaînement de mouvements – la caméra quitte son sujet en balayant rapidement l'espace d'un geste sûr pour s'arrêter sur Nosh (ou, à deux ou trois reprises, les preneurs de son qui la remplacent à Sarajevo ou en Tchétchénie) affublée de tout son appareillage et qui, captant ce signal, donne un petit coup sur la perche du micro, généralement en souriant – dans une multitude de contextes : au bord du canal le jour de la Saint Nicolas, dans un couloir d'hôpital, dans un train de banlieue, au supermarché avant l'ouverture, sur un chemin de terre dans les Andes, au cœur d'une cérémonie funéraire Ashanti, dans la pénombre d'une salle de jeux, dans une rue délabrée de Sarajevo, à un comptoir de vente de cannabis, sur une péniche au fil de l'eau, dans les bureaux de l'Immigration, dans un hôpital pour enfants en Tchétchénie, dans une déchetterie, à la maison de Borz-Ali, dans une rue où l'on danse la nuit... Avec *Temps/travail* enfin, en 1999, van der Keuken s'essaie au remontage d'images extraites de plusieurs de ses films et rassemblées en une collection de corps au travail, avec un accent particulier mis sur les mains à l'ouvrage, de la fabrication d'une maison en terre crue au Cameroun (*Journal*) au moulage de marionnettes en terre cuite dans le sud de la

Tunisie ou de poupées en caoutchouc à la chaîne dans une usine hollandaise (*Le Maître et le Géant*[284]), des marionnettes peintes à la main (*Le Maître et le Géant*) à la mise en plis dans un salon londonien (*Face Value*), des Camerounaises sarclant le sol pliées en deux (*Journal*) aux Péruviens sautant sur leur bâton fouisseur à étrier pour retourner la terre (*Le nouvel âge glaciaire*), des porteurs de rochers du Kerala (*L'Œil au-dessus du puits*) aux casseurs de cailloux espagnols (*Lucebert, temps et adieux*), de la fusion des métaux dans les mines du Pérou (*Le nouvel âge glaciaire*) au transport de l'eau dans le bambou (*Cuivres débridés*) ou à la noria marocaine (*Journal*), de la filature du coco en Inde (*L'Œil au-dessus du puits*) au tissage de la laine, à la tonte du mouton aux ciseaux, à l'aiguisage des ciseaux en Tunisie (*Le Maître et le Géant*), etc.

Parce que ces trois films actualisent une forme de coïncidence entre film et collection, parce qu'ils se présentent et se réfléchissent – se réfléchissent eux-mêmes, se réfléchissent l'un l'autre – comme collections, parce que chacun à sa manière, en donnant aux traits qu'il partage avec la collection les dimensions d'un film entier, fait ostensiblement de la collection une forme filmique, en émerge avec plus d'évidence une série de problèmes et de questions que se posent l'un à l'autre la collection et le cinéma – ou le filmeur et le collectionneur – et que l'on retrouvera variablement mis en jeu dans l'ensemble de la filmographie. C'est d'abord un certain nombre de gestes qui font de ces trois œuvres des collections filmiques : van der Keuken se rend en des lieux divers d'où il prélève, les arrachant à leur contexte, des choses remarquables – des visages et des voix, des mains et des outils, des paroles et des savoir-faire, des sourires et des sons – qu'il assemble par simple juxtaposition, sans transition, sans contextualisation, sans que leur soit donné le liant, par exemple, d'une trame narrative ou d'un continuum sonore. Ces choses semblent en premier lieu se rapporter l'une à l'autre par des effets d'identité ou de ressemblances superficielles, produits soit par la répétition souple d'un même procédé – le gros plan sur les visages, souvent associé au récit en voix *off*, dans *Face Value* – soit par la répétition systématique d'une même procédure technique – la séquence de gestes qui clôt chaque prise de vue d'*Amsterdam Global Village*, dans *Amsterdam Afterbeat* – soit par subsomption sous un thème assez lâche dont le titre peut donner une idée – les visages dans *Face Value*, les corps à l'œuvre dans *Temps/travail*.

284. Johan VAN DER KEUKEN, *Le maître et le géant*, 1980.

Mais si l'on admet que ces films collectionnent, si l'on peut voir comment ils collectionnent, qui pourra dire au juste ce qu'ils collectionnent ? Ce n'est pas seulement que, dans *Face Value* par exemple, la collection est d'emblée double : on accumule des vues sur des visages, on collige des paroles. Ce n'est pas seulement que, dans *Amsterdam Afterbeat* par exemple, on ne retient pas tant la reprise immuable d'un geste – le clap de fin – que les variations dans ses effectuations : heurter la perche, taper le micro, rater son coup, y aller de main morte, refuser le clap, claquer des doigts ou les remuer à peine devant le capteur. Voilà bien deux faits fondamentaux de la collection telle que la répètent les collections filmiques de van der Keuken et que précisément leur nature filmique – le fait que les choses collectionnées le soient en image et que ces images soient audio-visuelles et en mouvement – rend d'autant plus perceptibles : d'une part, toute collection est une collection de collections ; d'autre part, les sens et les valeurs d'une collection tiennent non pas dans les similitudes ou les résonances qui font se rapprocher les objets qui la constituent, mais dans les différences que font ressortir ces rapprochements dans l'entre desquels chaque objet affirme (fait resplendir, ou retentir) sa singularité. Insistons encore sur l'articulation de ces deux faits. Que veut-on dire quand on dit qu'*Amsterdam Afterbeat* est une collection de claps de fin ? Chacun de ces claps impliquant un ensemble de mouvements et de gestes, plusieurs personnes, des échanges de regards, un champ que l'on quitte, un hors-champ que l'on gagne et qui en devient un champ, la collection prolifère, se démultiplie, et soudain ce ne sont plus (plus seulement) des claps que l'on collectionne, mais des mains au travail, mais les postures d'une preneuse de son, mais les visages de Nosh van der Lely, mais des vues sur l'envers, les marges ou le dehors d'*Amsterdam Global Village*, mais ses temps faibles ou ses contretemps, mais des coups d'œil sur des pans de monde. Chacune de ces séries fait jouer ses différences, et c'est au croisement de plusieurs séries et des variations que celles-ci mettent en jeu qu'un geste ou une image peut prendre sens et valeurs. Tandis qu'on filme un nouveau-né baigné par ses parents, au lieu de frapper le micro Nosh se contente de frotter doucement ses doigts l'un contre l'autre, évitant même de les faire claquer afin de ne pas effaroucher l'enfant : dans l'infléchissement d'un geste qui s'adapte à une situation singulière, quelque chose passe du tact de cette femme, que recroise toute sa ribambelle de sourires. En plan sur une porte au supermarché, la caméra pivote en direction de Nosh mais celle-ci la renvoie

d'un signe de tête se braquer sur la porte : dans un mouvement contrarié qui ne donne pas lieu à la réponse attendue s'ouvre à nous quelque chose de la pratique cinématographique de Johan van der Keuken et Nosh van der Lely, d'une collaboration qui se passe de mots, de ce que peut un magnétophone que ne peut pas une caméra, de l'idée que le bon *timing* n'est pas une simple mesure mécanique de synchronisation, mais une sensibilité à l'événement – qui est aussi une autre manifestation du tact de Nosh.

Aussi bien est-ce la différence qui fait collection, c'est-à-dire que l'on peut retourner la proposition précédente : telle image nous frappe, tel geste nous accroche, qui révèle et donne signification et importance aux séries dans lesquelles il entre comme à chacun des objets qui s'ajoutent à celles-ci : dans un sourire de Nosh se répètent tous les autres au point où chacun se distingue, et ce processus de différenciation ne va pas sans que l'élément différenciant ne diffère lui-même. Nosh sourit en voyant l'objectif se tourner vers elle ; l'objectif surprend Nosh en train de sourire devant la scène à laquelle elle assiste ; Nosh sourit à son mari ; prise 2, Nosh sourit ; prise 3, Nosh sourit ; Nosh sourit à cinq heures du soir, tandis qu'un rayon de soleil tombe sur un enfant que l'on baigne ; Nosh rit en voyant Borz-Ali porter en riant son bébé à bout de bras ; vingt ans et plus que Nosh porte cet appareil dans tous les coins du monde et elle sourit ; Nosh sourit discrètement pour encourager les gens soumis à tout cet appareillage ; on croit voir Nosh sourire – elle sourit des yeux – derrière son masque – malgré le masque ? parce qu'elle porte un masque ? – à la déchetterie ; Nosh sourit à pleines dents ; Nosh sourit, un éléphant passe... Le montage de collection, par son caractère répétitif, rend sensible la variabilité de la variable qui anime chaque sourire, faisant du sourire une Idée dont chaque actualisation redistribue les coordonnées. On ne peut que spéculer sur la cause d'un sourire, mais on peut décrire comment, avec quoi, avec qui, sous quels rapports de vitesse ou d'intensité il compose dans l'image et d'une image à l'autre. Quels que soient les enjeux qu'ils portent en ce qu'ils diffèrent, signe de connivence, marque de bienveillance ou d'endurance, manifestation de plaisir ou d'amusement, habitude du métier ou synchronisation d'un être à un moment, qu'ils rendent compte d'une posture immédiatement éthique, qu'ils manifestent la teneur d'un silence, qu'ils rendent palpable la durée d'une longue expérience, qu'ils fassent lever l'événement d'une certaine heure du jour, les sourires de Nosh n'ont donc rien d'adventice dans cet *afterbeat* où s'entend

également le cœur battant du cinéaste, qui montre dans ce qui apparaît encore comme une collection de regards sur sa partenaire la renaissance perpétuelle de son amour pour elle.

2. La question de la valeur

2.1. Le montage de rebuts

En mettant de côté des morceaux de tournage destinés à être jetés après un usage purement fonctionnel, en les ressortant des cartons pour les monter en un nouveau film et ainsi non seulement montrer ce qui ne devait pas être vu, mais en faire une œuvre à part entière, van der Keuken pose très concrètement la question de la valeur – valeur d'une image, valeur d'un visage, d'un mouvement, d'un moment – par ses gestes de collectionneur : ramasser, conserver, réarranger, exposer. Dans un article qu'il consacre aux différentes manières dont van der Keuken rend visibles, franchit, déplace ou transgresse toutes sortes de seuils, Thierry Nouel s'intéresse à l'« audace structurelle » d'*Amsterdam Afterbeat* par laquelle le cinéaste, « en se situant au-delà du dernier seuil[285] » que serait la fin d'une prise de vue, redéfinit « l'objet artistique » :

> On est ici dans la reprise d'une posture moderne, celle de Schwitters, qui, dès 1919, composa un tableau fait de rebuts. Réhabilitant tout ce qui n'est pas noble, l'exposant au regard, *Amsterdam Afterbeat* met en question la ségrégation entre « sujets » dignes et « objets » indignes. Keuken, avec ce film clin d'œil, renverse la hiérarchie, en magnifiant sur l'écran ce qui finissait au chutier. Moments vertigineux, qui révèlent qu'il y a encore quelque chose au-delà des limites convenues, qu'il n'y a pas de frontières à l'objet artistique : les chutes de pellicule peuvent constituer la matière d'un film[286].

Certainement, van der Keuken montre là une indifférence non dénuée de provocation à tout jugement *a priori* sur ce qui mérite ou non d'être montré. Quitte à souligner son usage du rebut, il faut rappeler les occasions nombreuses où il filme des déchets : matériel agricole rouillé, vieilles deux-chevaux démembrées, anciennes affiches électorales déchirées dans les campagnes désertées par la jeunesse du sud de la France dans *Les Vacances du cinéaste*, reliefs bigarrés d'un jour de marché dans un caniveau de *Lucebert, temps et adieux*, petite ronde de détritus qui tourbillonne mélancoliquement sur un trottoir dans *Vacances prolongées*, tas de saletés dans un quartier miséreux de Rome dans *Vélocité 40-70*, décharge jonchée de carcasses de voitures dans *Journal*, ou encore canettes de bière et bouteilles en plastique à moitié enfouies dans le sable sur les plages de la Waddenzee dans *La Jungle plate* – sans oublier le passage à la déchetterie dans

285. Thierry NOUEL, « Johan van der Keuken, cinéaste des seuils », *art. cit.*, p. 279.
286. *Ibid.*, p. 280.

Amsterdam Global Village, où l'on voit une mâchoire de fer monstrueuse déplacer des tonnes d'immondices déversées sans discontinuer dans d'immenses fosses et dont on trouve un plan de synchronisation recyclé dans *Amsterdam Afterbeat*. Ce qui frappe, c'est le processus par lequel un film revient sur un thème ou un motif qui parcourt toute son œuvre d'un film à l'autre et en rend visible la collection, constituée au fil de dizaines d'années de pratique et dispersée dans les lieux hétérogènes d'une filmographie copieuse où s'entremêlent et s'impliquent de multiples collections, en faisant de cette collection-ci le principe dynamique – ou l'idée fixe – de ce film-là. *Temps/travail* en donne une formule simple en réutilisant dans une nouvelle composition resserrée, concentrée sur un objet – les corps au travail –, des images existantes que le cinéaste est allé récupérer directement dans plusieurs de ses films.

Avec *Amsterdam Afterbeat* s'opère plutôt une forme de transposition de l'objet filmé – toutes sortes de rebuts – au matériau – des morceaux de film voués au rebut – transposition qui, tout en affirmant comme intention première de ce film celle de faire voir ce qui est ordinairement exclu du champ du regard (ou duquel se détourne le regard), propose à mon sens une lecture littérale de l'ensemble du travail de van der Keuken. Pour se rendre sensible à cette lecture, il faut revenir à ces « chutes de pellicule » qui composent le film, en notant que van der Keuken ne leur accorde pas d'intérêt en tant que rebuts indépendamment de tout contenu, mais que c'est parce qu'elles contiennent des images qui ont pour lui de la valeur qu'il peut faire de son film le lieu d'une remise en valeur du rebut – ou de la chute, ou du temps faible, ou du discret. Au montage d'*Amsterdam Global Village*, les plans de synchronisation ont rempli leur fonction, et celle-ci avec tout ce qu'elle implique devient objet d'attention, suscitant un tout autre film. Or, tant cette fonction que ses implications sont de tout premier ordre, puisque le clap est l'une des conditions de possibilité du plan dont il assure l'accord entre le son et l'image, et que ces plans, dans leur singularité comme dans leur agencement, soutiennent, on l'a vu, une série de déclarations cinématographiques fortes : que cet accord intime implique un tact, que ce tact manifeste une éthique et que tout cela s'enveloppe dans un rapport amoureux. Si je suis toute prête à suivre Thierry Nouel, je me méfie donc de l'expression « posture moderne » et de l'idée de « film clin d'œil » qui risquent de laisser croire à un jeu gratuit, ou un geste à vide, tirant la référence à Kurt Schwitters vers

l'interprétation purement formaliste que l'on a souvent donnée de l'œuvre de celui-ci, en vertu de ses accointances avec le constructivisme et de certains propos qu'il tint en faveur d'un art autoréférentiel, ainsi que le rappelle Roger Cardinal :

> *The fact is that, while Schwitters was essentially a Dadaist, he was also tempted by the polished, abstractive model of contemporary Constructivism. As early as 1921, he began cultivating a relationship with Theo van Doesburg and the De Stijl circle in Holland. It seems clear that at least part of the Merz programme was aligned with that trend within Modernism that seeks to legitimize a model of the artwork as something sealed off from ordinary circumstance. Schwitters himself enunciates an unequivocal doctrine of aesthetic autonomy when he writes in 1923, in the first issue of his Merz magazine : "The picture is a self-contained work of art. It refers to nothing outside of itself." Several theoretical essays invite the viewer to respond to his compositions purely in terms of properties such as shape, color and abstract rhythm*[287].

2.2. Mise en résonance avec les œuvres de Kurt Schwitters et d'Alfred Jarry

Tout en reconnaissant le rôle pionnier de Schwitters dans la mise en œuvre et, corollairement, dans l'exigence critique d'une réévaluation, en chaque œuvre nouvelle, du domaine esthétique, Cardinal refuse de s'arrêter à l'idée que Schwitters « *was [...] really making art for art's sake*[288] » et propose de reconsidérer l'ensemble de sa production tant dans les gestes qui y ont donné lieu que dans le détail de ses matériaux afin d'y voir ce qui généralement jusque-là échappait aux regards : d'une part, une dimension documentaire relevant de l'histoire sociale, témoignant de certaines époques en certains lieux, et non dénuée d'orientation politique ; d'autre part, l'expression idiosyncratique d'une nostalgie toute empreinte des rêves et des désirs d'un homme. Or, pour faire apparaître cela, Cardinal doit d'abord remettre en lumière une évidence : Schwitters est un collectionneur et ses pièces – collages (*Merzzeichnungen*), assemblages (*Merzbilder*) ou constructions architecturales (*Merzbaue*) – sont, chacune et toutes ensemble, des collections. L'auteur met ainsi un soin particulier à camper l'artiste en écumeur acharné de trottoirs, de caniveaux et de poubelles, toujours plié en deux à l'affût d'infâmes trésors, se gardant bien lui-même de jeter le moindre de ses tickets d'autobus, billets de spectacle ou emballages de chocolat, rentrant chez lui les poches pleines à craquer de toutes sortes de détritus[289] puis se livrant méticuleusement aux opérations

287. Roger CARDINAL, « Collecting and Collage-making : The Case of Kurt Schwitters », dans John ELSNER et Roger CARDINAL (dir.), *The Cultures of Collecting*, Londres, *Reaktion Books*, 1994, p. 80-81.
288. *Ibid.*, p. 81.
289. *Ibid.*, p. 73 et p. 92.

rituelles de tri, de sélection, de nettoyage, de préparation, d'assemblage, de recensement et d'exposition, privée et publique, de ses trouvailles[290]. À ce portrait haut en couleurs s'ajoute une évocation non moins pittoresque des œuvres présentées comme des vitrines ou des cabinets de curiosités à grand renfort d'énumérations proliférantes que le critique accumule à plaisir pour mieux faire ressortir à la fois les choix privilégiés et l'infinie variété des matériaux – « *paper-based elements of variable size, shape, colour and consistency : tram-tickets, sweet-wrappers, shreds of newsprint, cigarette packets, serviettes, cloakroom tickets, playing-cards, envelopes, receipts, blotters, parcel paper, and so forth*[291] » ; « *timber offcuts, sections of plywood, wheels from children's toys, washers, cogwheels, chicken wire, umbrella spokes, coins, buttons, broken hinges, broken plates, shoe-leather, fragments of cloth, shards of metal*[292] » ; « *sheets from a wall calendar, cloakroom stubs, playbills, trademen's receipts, occasional snapshots*[293] » –, dérouler la liste des lieux d'élection de leur traque – « *streets, squares, cafés, theaters, shops, railway stations and public vehicles*[294] » – ou détailler les formes et les degrés de leur dégradation – « *Crumpled, torn, threadbare, tarnished, rusty, used up, obsolete, these could be dead letters spelling entropy and collapse*[295] » –, le clou de cette décharge lexicale étant la description du *Merzbau* de Hanovre comme une gigantesque *Wunderkammer* du pauvre en constante décomposition-recomposition, tout à la fois sculpture en devenir architectural dotée d'une croissance propre, monstrueux appareil digestif, créature hybride autoreproductrice, prodigieux musée transformiste et espace primitivo-futuriste polyvalent :

> *As if catering for some live organism, the artist cut holes in the floors of the house to allow the construction to extend up to the attic and down to the cellar. The Merzbau also proliferated in its detail, encompassing walls, arches, buttresses, ribs, spiky protrusions, painted panels, niches, and hidey-holes. These last served as reliquaries, secreting all kinds of found objects and mementoes – a lock of hair, a half-smoked cigarette, a friend's shoe-lace or tie, personal letters, photographs, items of underwear, a sample of urine in a phial. The Merzbau was also a space for hanging framed collages and fetishistic assemblages, and even provided accommodation for pet guinea-pigs.*
> *Eventually coinciding with the entire house, the Merzbau constituted a multi-functional environment, at once dwelling, studio, storehouse, exhibition space, walk-in artwork and totalizing collection. Schwitters devoted much thought to its elaboration as a kind of absurd*

290. *Ibid.*, p. 76-80.
291. *Ibid.*, p. 73.
292. *Ibid.*, p. 75.
293. *Ibid.*, p 86.
294. *Ibid.*, p. 76.
295. *Ibid.*, p. 87.

> *museum with distinct galleries : "The Cathedral of Erotic Misery", "The Grotto of Love", "The Cave of Deprecated Heroes". In their eclecticism, the museum's holdings reflected the plurality of its maker's interests in culture both refined and popular, in events both public and private, in specimens both explicable and baffling*[296].

Par sa dramatisation du personnage de chiffonnier-collectionneur, par le retraçage imaginaire de ses itinéraires, de ses chasses, de toutes les étapes de mise en œuvre de ses collages, assemblages ou bricolages de collection, Roger Cardinal entend d'abord faire valoir la peine que se donne Schwitters pour dégotter son ignoble butin puis faire la part du recyclable, les mains plongées dans la fange, ravalant sa pudeur en se mettant dans des postures dégradantes, assumant ses allures de cloche un peu fêlée ; et par suite, insister sur la valeur qu'il accorde aux objets qu'il retient – la magie du collagiste, devenue celle du boueur-alchimiste, consistant dans la transmutation de vieux bouts de journaux graisseux en *sémiophores*. Ce mot merveilleux, la trouvaille de Krzysztof Pomian[297], fonctionne comme un sésame ouvrant sur le monde du sens : en tête de l'axiomatique du collectionneur tel que Cardinal le perçoit dans les œuvres de Schwitters figure ainsi la formule suivant laquelle « *However worthless, human trash always secretes cultural meaning*[298]. » Portant sur la moindre parcelle de ces œuvres hétéroclites le même regard scrupuleux qu'il devine, qu'il suppose ou qu'il fabule chez Schwitters, non seulement le critique rend visible, par la puissance différenciante de ses collections de mots, la singularité de nature, de forme ou d'état de chacune, mais, relevant les indices dont certaines sont porteuses, montre comme on peut s'adonner à partir d'elles à une reconstitution de tout un pan d'histoire locale, retournant du même coup la personnalité artistique de Schwitters du « *passionless aesthetic manipulator* » au « *socially involved collector*[299] ». Il remarque d'abord que certaines pièces gardent en mémoire les coordonnées d'un événement, une valeur de la vie courante, une date marquante :

> *A theater ticket can pinpoint a venue and a dated performance ; there may be a price on a food-wrapper, a date on a newscutting. […] However erratic and tenuous, all these samplings of an epoch and a locale help construct and memorialize social history […]*[300].

296. *Ibid.*, p. 75.
297. Voir notamment Krzysztof POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, *op. cit.*, p. 42.
298. Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 86.
299. *Ibid.*, p. 92.
300. *Ibid.*, p. 86.

Plus loin, il insistera sur le type d'événements – grèves ou manifestations de gauche – évoqués par les manchettes de journaux que retient volontiers Schwitters, soulignant la nette bien que discrète solidarité de ce dernier avec les opprimés, qui vient infléchir son refus proclamé de prendre part au militantisme radical des dadaïstes. Cette coloration politique ressort mieux encore lorsque Cardinal entend résonner dans les matériaux choisis pour les *Merzbilder* le jargon rythmant la journée de travail des manœuvres, ou voit s'animer dans ceux des *Merzzeichnungen* des saynètes de la vie quotidienne de la classe ouvrière :

> *The discourse of the Merz assemblages in particular draws on a workaday vocabulary of nails and screws, worn tools, wheels, cogs and spokes. The collages likewise conjure up vignettes of everydayness : catching the train for work, snatching time for a quick cigarette or coffee, and so forth. As an orchestrator of predominantly human and urban signs, Schwitters privileges working-class culture through tokens of usage, of wear and weathering*[301].

Ce processus d'interprétation et de reviviscence des œuvres culmine lorsque l'auteur va jusqu'à prêter l'oreille aux récits dont bruissent les objets qu'elles collectionnent, non pas tant pour en transcrire l'histoire, que pour faire entendre les accents d'une époque, ranimant le cœur palpitant de la rue, revalorisant celle-ci dans toute sa force vitale et sa puissance d'affirmation d'une identité urbaine pauvre mais fière, débrouillarde, hardie :

> *Yet although one might expect the collages to be lifeless relics or "embalmings", I think there is never quite a sense of inertia. It is as if those discarded tram-tickets and slips of mudded newsprint were still chattering cheerily, unashamed of their gutter origins, streetwise and defiant*[302].

Voilà où le rapprochement entre Schwitters et van der Keuken me paraît le plus fécond : dans la reconnaissance et la mise en œuvre de la collection comme forme d'expression et lieu d'une différence éthique et politique : la collection n'est pas un jeu formaliste d'assemblage mais une façon de répondre au monde dans lequel on vit. Ce monde, pour Schwitters, ce sont les décombres de la Première Guerre mondiale qu'il décide de ramasser petit bout par petit bout afin, dit-il, de construire quelque chose de neuf :

301. *Ibid.*, p. 86-87.
302. *Ibid.*, p. 87.

> *Out of frugality, I drew on what came to hand, for we were a poverty-stricken country. One can still cry out by way of bits of rubbish, and that is what I did, by glueing or nailing them together. This I called Merz. […] Nothing was left intact anyway, and the thing was to build something new out of the broken pieces*[303].

Je tâcherai de déplier tout ce qui, dans ces quelques lignes contractées et ce qu'elles actualisent des virtualités de *Merz*, mais aussi dans la lecture qu'en donne Roger Cardinal, me semble paver – par résonances, par interférences multiples – une portion de la route que je m'efforce de tracer entre les œuvres (filmiques, écrites, photographiques) de van der Keuken. Ainsi la collection de collections de Schwitters est un cri : un cri ordurier – *Merz !* – et comment ne le serait-il pas puisqu'il est fait d'ordures ? Je suis d'autant plus portée à entendre dans ce mot issu de la décollation du nom de la *Kom*merz- *und Privatbank* de Hanovre l'écho du *Merdre !* du Père Ubu, qu'armé comme un drôle de biffin de son « crochet à nobles[304] » et de son « voiturin à phynances[305] », celui-ci, une fois le roi Venceslas assassiné et le trône de Pologne usurpé[306], passe à la trappe, pour les envoyer au décervelage, tous les nobles, magistrats et financiers du royaume afin d'entasser sur leur dos une fortune personnelle mirobolante. Quelle que soit l'origine potache du personnage d'Alfred Jarry – l'un des précurseurs revendiqués et célébrés par Dada – nul doute que ce monstre glouton grand amateur d'andouille, grotesque tyran massacreur aux relents shakespeariens abêtis qui entreprend d'éradiquer (en allemand : *aus*merz*en*) toute la population avant de partir étendre sa folie destructrice sur la France, ait pu rétrospectivement prêter le flanc à une vision farcesque et non moins ravageusement juste de la Grande Guerre – ou de l'ordre des choses lui ayant donné lieu – tout autant qu'à une figure paradoxale de sa contre-effectuation. Il y a de cela dans les termes par lesquels Cardinal résume la geste de Schwitters :

> *His response to the cultural order which had sanctioned the waste – the indefensible nonsense – of the Great War was to "cry out by way of bits of rubbish", as it were adopting the dustbin-lid as his heraldic shield and fighting to redeem the smithereens of cultural meaning*[307].

---

303. Kurt SCHWITTERS, *Das Literarische Werk*, V, Cologne, 1981, p. 335, cité par Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 72.
304. Alfred JARRY, *Ubu Roi : drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1988 et le Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 71.
305. *Ibid.*, p. 83.
306. Je note qu'avant de perpétrer le régicide, le Père Ubu est nommé comte de Sandomir, une ville de Pologne que Schwitters pouvait connaître sous son nom polonais, Sando*mierz*.
307. Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 73.

Bien qu'il donne à cette silhouette chevaleresque gentiment ridicule affublée pour tout écu d'un couvercle de poubelle une allure plus quichottesque qu'ubuesque, sa façon de mettre en travail les différents sens des mots pour faire ressortir le dégât ou la dévastation (tous deux partageant l'étymologie de « *waste* », du latin *vastus*, vide), le gâchis (dont il faut se rappeler qu'il désigne un amas de choses hétéroclites : déchets, cadavres, merveilles) et l'abjecte absence de sens comme trois faces d'un même phénomène, rend admirablement le sens aigu du littéral qui se dégage des créations de Schwitters et leur capacité à déjouer ainsi l'événement en le répétant : non-sens (« *rubbish* » au figuré) pour non-sens (« *nonsense* » au propre), suivant une double charge d'ironie et d'humour que n'aurait pas reniée Jarry. L'ironie, rappelle Deleuze, est « un art des principes, de la remontée vers les principes, et du renversement des principes » tandis que l'humour « est un art des conséquences et des descentes, des suspens et des chutes[308] ». Lorsqu'il prend et amasse tout ce qui lui tombe sous la main dans l'espace public pour sa jouissance privée, Schwitters retrouve l'ironie d'Ubu qui « dénonce dans la loi un principe de seconde main, qui détourne une force ou usurpe une puissance originelle[309] » – « J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les nobles et prendre leurs biens[310] » ; « D'abord je veux garder pour moi la moitié des impôts[311] » – pour mieux saper les fondements rapaces, pillards voire charognards d'États ou de systèmes (commerciaux, bancaires, fiscaux, juridiques, internes ou internationaux) où se confondent le droit, la raison d'État, la raison du plus fort et le pur arbitraire. Lorsqu'il prend pour but de ses expéditions les dépotoirs et les tas d'immondices, et pour principe de création l'accumulation de matières mortes, Schwitters retrouve l'humour d'Ubu qui pousse à bout la logique morbide de ces États – servant à dîner « un balai innommable[312] » ou de la « merdre » (qui, du reste, « n'était pas mauvaise[313] »), dépouillant et exterminant ses sujets, faisant du royaume un charnier : « Avec ce système, j'aurai vite fait fortune,

308. Gilles DELEUZE, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, p. 12.
309. *Idem*.
310. Alfred JARRY, *op. cit.*, p. 71-72.
311. *Ibid.*, p. 78.
312. *Ibid.*, p. 28.
313. *Ibid.*, p. 31.

alors je tuerai tout le monde et je m'en irai[314] » – pour mieux en montrer l'absurdité crasse, celle d'un corps qui, pour croître et fructifier, s'arrache un à un tous les membres.

Ce qu'a de grinçant le cri de Schwitters se rend sans doute d'autant plus audible dans les rouages enroués de ce formidable agencement machinique qu'est le *Merzbau* de Hanovre, dont les multiples trappes, cabinets et resserres, les caves où viennent déchoir les héros, les voûtes qui résonnent d'amours malheureuses, les collections fétichistes, populations animales, sécrétions anatomiques et rétentions scatologiques, les galeries pleines d'« *echoes of Egyptian mortuary ritual*[315] », rejouent en un seul coup tous les dispositifs scabreux inventés par Ubu : trappe à nobles, « Pince-Porc » à décerveler les Rentiers « établi en permanence place de la Concorde[316] » et autre « machine à découper brevetée S.G.D.G. » qui assure un « découpage en 98000 petits copeaux […] en six jours, avec une sage lenteur[317] », tous entretenus à la « graisse de momies[318] », et culminant dans la maison modulable de la rue de l'Échaudé : volée au « vieux collectionneur » et « grand savant[319] » Achras, celle-ci abrite d'abord la collection de polyèdres – « ils font des petits tous les six semaines, c'est pire que des lapins[320] » – de ce dernier qui, même après avoir subi le supplice du pal, ne renonce pas à y ajouter quelques pyramides qu'il se promet de ramasser en Égypte ; recèle bientôt tout un appareil souterrain à système très sophistiqué et fonctions particulièrement pointues : « La beauté du théâtre à phynances gît dans le bon fonctionnement des trappes. Celle-ci nous étrangle, nous écorche le colon transverse et le grand épiploon[321] » ; fait ensuite opportunément surgir un réduit où vient s'exposer la collection d'« Écrase-Merdres » du savetier Scytotomille :

> De même qu'il y a différentes espèces de merdres, il y a des Écrase-Merdres pour la pluralité des goûts. Voici pour les estrons récents, voici pour le crottin de cheval, voici pour les spyrates antiques, voici pour la bouse de vache, voici pour le méconium d'enfant au berceau, voici pour le fiant de gendarme, voici pour les selles d'un homme entre deux âges[322] ;

314. *Ibid.*, p. 84.
315. Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 76.
316. Afred JARRY, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 508.
317. Alfred JARRY, *Onésime ou les Tribulations de Priou*, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 489.
318. Afred JARRY, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, *op. cit.*, p. 506.
319. *Ibid.*, p. 497.
320. *Ibid.*, p. 495-496.
321. *Ibid.*, p. 503.
322. *Ibid.*, p. 509-510.

avant d'accueillir le fils de Mère Ubu, décrit comme « une chose à plumes comme tu dis qui vole[323] », monstre « préhistorique, croisé vampire-archéoptéryx, ichthyornis, avec de nombreuses qualités des chéiroptères, léporides, rapaces, palmipèdes, pachydermes et porcins[324] » qui, enfanté dans le dos d'Ubu, le rend lui-même gros de son propre cocufiage : « En sa gidouille immense, gidouille immense, gidouille immense, éclôt un cocu ![325] » ; pour à terme se confondre tout entière avec l'inénarrable « pompe à merdre[326] », d'abord sortie de la poche d'Ubu puis devenue tout à la fois monumentale version mécanique du pot de chambre et pharamineux item paradigmatique de la collection d'Écrase-Merdres (il est question au début d'un « trou entre deux semelles de pierre[327] » où Ubu précipite sa Conscience), dans laquelle tout et tout le monde finalement s'engloutit.

Et pourtant, « on vit, on respire là-dedans. C'est là-dedans que je travaille[328] », s'écrie l'amant de Mère Ubu en se jetant dans la pompe à merdre pour y trouver refuge, mettant le doigt sur d'étonnantes propriétés et fonctions – vitales, respirantes, productives, protectrices – que partage le *Merzbau* de Hanovre :

> *As Brian O'Doherty observes, there are several kinds of dialectical interplay at work here – experience and structure, the organic and the archeological, the city outside and the utopian space within : the Merzbau is "a chamber of transformation", whose sacred function is to transport its contents to a mythic dimension beyond contingency and dissolution. In this sense, the Hanover Merzbau was not only Schwitters's Wunderkammer, but also his mausoleum, a time-capsule, a refuge from history*[329].

De fait, si Ubu se montre toujours d'humeur littéralement massacrante, son entreprise de démolition prend la forme d'une jubilation à proférer une liste toujours plus longue de fantaisies lexicales – après avoir évoqué sa « merdre », ses « phynances », sa « gidouille » ou son « voiturin », il faut encore l'entendre ordonner à ses « Palotins » et autres « salopins » d'aller « tuder » les récalcitrants, lui-même se promettant d'enfoncer son

323. *Ibid.*, p. 494.
324. *Ibid.*, p. 495.
325. *Ibid.*, p. 506.
326. *Idem*.
327. *Ibid.*, p. 505.
328. *Ibid.*, p. 514.
329. Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 76.

petit bout de bois dans les « oneilles » du premier venu qui ne lui revient pas, sacrant à grand renfort de « cornefinance » ou de « cornebleu », tandis qu'il se met des « côtes de rastron » plein la « giborgne » ou la « boudouille » – ; à exhiber un arsenal toujours plus riche d'objets contondants dont j'ai donné plus haut un avant-goût de l'inventaire, et bientôt complété d'une collection d'instruments de servitude volontaire : « le *tablier d'esclave*, le *balai d'esclave*, le *crochet d'esclave*, la *brosse à cirer les pieds*, la *boîte à cirer* et, surtout, le *boulet*[330] » – ; à multiplier les inventions merveilleuses – curieuses échappées, ramifications ou sublimations de sa poétique du décervelage et de l'emmerdrement que ce « petit système que j'ai imaginé pour faire venir le beau temps et conjurer la pluie », cette « voiture à vent pour transporter toute l'armée[331] », ou sa fameuse « chandelle verte, flamme de l'hydrogène dans la vapeur de soufre, et qui, construite d'après le principe de l'orgue philosophique, émet un son de flûte continu[332] » – si bien que, « se développ[ant] sur le plan d'une négation si totale qu'elle se nie elle-même[333] », ce mouvement d'annihilation se solde par l'exclamation d'une nouvelle puissance créatrice : « Cornegidouille ! nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines ! Or je n'y vois d'autre moyen que d'en équilibrer de beaux édifices bien ordonnés[334]. » Voilà comment Schwitters peut faire de son *Merz !* aux accents 'pataphysiques non pas l'expression d'un nihilisme qui se contenterait de faire état ou de rendre compte d'un ordre des choses et du monde détruit, ou de porter sur le terrain de l'art, pour en saper les fondements devenus inopérants ou auxquels on ne peut plus croire, les conditions de la destruction et de l'avilissement, mais l'expression d'un geste bien plus fort, un geste actif et non pas réactif, un geste qui fasse de l'événement subi un acte de volonté, c'est-à-dire qui répète la destruction et l'avilissement et, les répétant, en dégage les ferments vitaux ; un acte non pas de refondation qui ne ferait que revenir à l'ordre ancien des choses ou à une simple variante, mais de ce que Deleuze appelle « effondement[335] » : non pas seulement recoller les morceaux (« *glueing or nailing them together* ») pour reconstituer une identité préalable, mais créer de nouveaux

330. Michel ARRIVE, notice d'*Ubu enchaîné*, dans Alfred JARRY, *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 1174.
331. Afred JARRY, *Ubu roi*, *op. cit.*, respectivement p. 91 et p. 109.
332. Afred JARRY, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, *op. cit.*, p. 505.
333. J. H. SAINMONT, « Ubu ou la création d'un mythe », cité par Michel ARRIVE, *op. cit.*, p. 1174.
334. Alfred JARRY, *Ubu enchaîné*, *op. cit.*, p. 427. Il s'agit d'une citation du Père Ubu mise en exergue de la pièce.
335. Gilles DELEUZE, *Différence et Répétition*, *op. cit.*, p. 92.

sens et de nouvelles valeurs en saisissant dans les objets dévalués « une *disparité* constituante[336] » (« *to build something new out of the broken pieces* ») – autrement dit, chercher à ranimer l'être des choses non dans des qualités actuelles disparues dans la brisure, mais dans leurs virtualités, leur devenir, leurs puissances de métamorphose ou de révolution, démultipliés en autant d'éclats. C'est qu'il fallait se faire Ubu, embrasser le chaos, mettre les mains dans la merdre, estourbir les belles âmes et leur prêt-à-penser consensuel, passer à la trappe toutes les forces réactionnaires, flanquer sa mauvaise conscience aux vidanges, pour contre-effectuer la violence de la Grande Guerre et l'état de délabrement et de pauvreté qui en a résulté, les prendre sur soi et les mettre en travail : remonter de l'effondré à l'effondrement pour en extraire le mouvement propre, retrouver de la chute la dynamique propre, du mourir la vitalité propre, faire de la pauvreté une nouvelle « frugalité ».

2.3. La contre-effectuation, ou la collection comme forme de vie

Vouloir l'événement jusqu'à la guerre, la destruction, jusqu'à la déchéance, c'est refuser de se livrer au ressentiment qui crie à l'injustice et à l'immérité, mais cela ne signifie pas pour autant accepter l'événement, s'y résigner ni *a fortiori* s'y complaire : grand blessé de la Grande Guerre, le poète Joë Bousquet, dont la forme de vie et les écrits participent de la fabrication du concept deleuzien de contre-effectuation, doit combattre son « goût de la mort, qui était faillite de la volonté », pour accéder à « une envie de mourir, qui soit apothéose de la volonté[337] » :

> De ce goût à cette envie, écrit Deleuze, rien ne change d'une certaine manière, sauf un changement de volonté, une sorte de saut sur place de tout le corps qui troque sa volonté organique contre une volonté spirituelle, qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive, quelque chose à venir de conforme à ce qui arrive, suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement[338].

Et il faut certes tout l'humour de Deleuze pour décrire comme un « saut sur place de tout le corps » l'événement d'un paralytique, mais c'est découvrir la grande vertu, ou la vérité de l'humour, que d'en montrer la force de description littérale : sauter sur place, pour

336. *Idem.*
337. Cité par Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 175.
338. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 175.

celui qui à vingt-et-un ans se retrouve cloué au lit pour le reste de ses jours, n'est-ce pas précisément aller jusqu'au bout de sa puissance, de ce que peuvent son corps et sa volonté ? Telle est la cruauté, et en celle-ci la beauté, de la contre-effectuation comme de l'humour qui en est une forme d'expression : toujours dire le plus cru, faire une lecture littérale de ce qui arrive, en dégager les éléments intensifs, les rapports de forces qui animent le monde. Par sa seule volonté, Joë Bousquet double l'incarnation douloureuse de l'événement, la blessure de guerre qui rive tout son être à son corps immobile, d'une transformation incorporelle qui transfigure la paralysie en nouvelle possibilité de vie : une vie poétique, intensément érotique, où la vérité éternelle de l'événement subi, c'est-à-dire son sens, ne cesse d'être rejouée tout en trouvant à s'exprimer dans l'écriture. La contre-effectuation relève d'une haute conception de la performance d'acteur, par laquelle il s'agit de comprendre et de représenter ce qui arrive indépendamment de toute personne à qui cela arrive : l'acteur, le bon acteur, est celui en qui s'exprime non pas un personnage, mais « un thème (le thème complexe ou le sens) constitué par les composantes de l'événement, singularités communicantes effectivement libérées des limites des individus et des personnes[339] ». Contre-effectuer, c'est atteindre en soi, là même où l'événement nous touche de fait personnellement en telle occasion, une autre dimension de l'événement qui se joue de tout temps à l'impersonnel ou à l'infinitif – *on* s'effondre, *ça* gît, se fêler, mourir : « le *on* de l'événement pur où *il* meurt comme *il* pleut[340] ». Schwitters, fouillant les poubelles, entassant les détritus, se compose un rôle de « *scavenger* », mimant « *the ragpicker's espousal of marginality*[341] », dont il fait tout à la fois une ligne de conduite de la vie ordinaire et les conditions de la création, œuvrant à se rendre digne du coup du sort qui frappe un pays tout entier (« *we were a poverty-stricken country* ») ou à s'y égaler, suivant les mots de Bousquet : non pas, selon une interprétation basse (celle du ressentiment, de la contrition, de la mauvaise conscience), parce qu'il se vautre dans l'ignominie, non pas parce qu'il s'humilie en son destin malheureux, mais au contraire parce qu'il cherche à s'élever à la splendeur de ce dernier en lui trouvant du sens, c'est-à-dire en n'en retenant que ce qui englobe et dépasse sa personne et toutes les personnes : les différences de potentiel, ce qui fait tourner le monde, la vie jaillissante.

339. *Ibid.*, p. 176.
340. *Ibid.*, p. 178.
341. Roger CARDINAL, *art. cit.*, p. 96.

> Si vouloir l'événement, c'est d'abord en dégager l'éternelle vérité, comme le feu auquel il s'alimente, ce vouloir atteint au point où la guerre est menée contre la guerre, la blessure, tracée vivante comme la cicatrice de toutes les blessures, la mort retournée voulue contre toutes les morts[342].

Je dirais que si Schwitters fait de la collection une forme d'art, c'est qu'il retrouve dans l'art du collectionneur, à la lettre et dans sa vérité la plus nue, la plus criante, une forme de vie, « *[a]s if collecting for possession and display is as primitive as gathering food for survival*[343] ».

Ces mots de Stanley Cavell closent le premier paragraphe d'un long texte consacré à la philosophie de la collection, d'abord publié dans le catalogue accompagnant une exposition croisée de pièces maîtresses du Centre Pompidou et du Musée Guggenheim de New York, puis repris comme chapitre final de son ouvrage *Philosophy the Day After Tomorrow*. Ils me semblent de la plus grande importance pour comprendre comment, dans l'œuvre de van der Keuken, les rapports entre la collection comme forme de vie et la collection comme forme filmique sont problématisés par l'association entre la collection, la récupération d'ordures et la collecte de nourriture. La lecture de l'intégralité de ce premier paragraphe de « *The World as Things. Collecting Thoughts on Collecting* » en permettra une meilleure appréciation :

> *Not this or that collection is my assignment here, but collecting as such, or, as it was also specified for me, the philosophy of collecting. And presumably not collecting as what dust does on shelves, or rain in pails, or as what is called a collector on certain roofs does (the one I saw is cylindrical, about the size of a stack of half a dozen coffee cans and made of aluminum, into which are fitted what look like coffee filters), collecting particulates to monitor air pollution ; but as someone collects medals, coins, stamps, books, skeletons, jewels, jewel boxes, locks, clocks, armor, vases, sarcophagi, inscriptions, paintings, curiosities of unpredictable kinds. Krzysztof Pomian, in his remarkable study* Collectors and Curiosities*, declares that every human culture has collected and every movable thing has been collected. As if collecting for possession and display is as primitive as gathering food for survival*[344].

C'est là encore sur l'humour de Cavell que j'aimerais insister en premier lieu, car j'y retrouve comme chez Deleuze un lien étroit avec une certaine pratique de la littéralité

342. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, 1969, p. 175.
343. Stanley CAVELL, « The World as Things », dans *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 236.
344. *Ibid.*, p. 241-242.

dont je tâcherai par la suite de montrer un équivalent cinématographique dans les films de van der Keuken. On n'aura pas manqué de relever l'adverbe « *presumably* » en tête de l'énumération des formes de collection dont le philosophe *présume* qu'elles devraient demeurer hors sujet. Quel signal plus évident de la fausse innocence avec laquelle il s'amuse à faire entrer en collection (ou à faire collection de) ce que précisément il prétend écarter comme indigne d'une philosophie de la collection ? Pour s'en persuader, il n'est qu'à faire résonner cet adverbe avec les marques de distance qui, dès la phrase inaugurale – « *my assignment here* », « *as it was also specified for me* » –, ironisent, c'est-à-dire mettent immédiatement en question le concept même de collection, son existence, sa teneur ou sa validité comme concept. Ainsi, loin de balayer d'un revers de main certaines acceptions du mot collection, lorsqu'il évoque les tas de poussière, les seaux d'eau de pluie ou les dépôts de particules aériennes, Cavell est déjà en train de poser un problème ou, dans les termes de Deleuze, un thème complexe, dont l'accumulation de la poussière, la récupération de l'eau de pluie et la collecte des particules polluantes constituent des coordonnées non négligeables, au même titre que, par exemple, le rassemblement des chefs d'œuvre de deux des plus grands musées d'art moderne du monde. C'est du reste l'un des traits remarquables de l'écriture de Cavell, qu'il n'a pas cessé de thématiser à propos des auteurs qu'il admire dans sa lecture méticuleuse des textes littéraires et philosophiques qui ont constitué le fonds de son travail, que de s'efforcer de ramasser et de faire jouer dans son usage de chaque mot le plus grand nombre des significations qui lui sont associées ainsi que les nuances, les intensités, les affects dont ils sont porteurs. Et c'est bien là le propre du littéral tel que l'entend Deleuze, c'est-à-dire tel qu'il « se constitue à la *transversale* de significations hétérogènes prises dans un rapport de rencontre et de contamination réciproque, […] entrouvrant l'enclos où chaque signification cultive le mirage d'un domaine d'application propre[345] ». En s'adonnant à des jeux rythmiques et sonores tels que la juxtaposition de monosyllabes, la multiplication des dentales, les quasi homophones ou les rimes internes (« *what dust does* », « *rain in pails* »), Cavell tout à la fois exprime de ces éléments une valeur musicale, et les fait entrer en résonance non seulement entre eux, mais avec la longue liste des objets de collection traditionnels, qui dans leur hétérogénéité entrent eux-mêmes en composition

345. François ZOURABICHVILI, « La question de la littéralité », *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2011, p. 54.

mouvante par des effets d'associations multiples : variations phoniques doublées d'allitérations (« *books […] boxes* », « *locks, clocks* »), inversion consonantique (« *books, skeleton* »), ou encore répétition assortie d'un glissement du contenu au contenant (« *jewels, jewel boxes* »). En donnant du collecteur de particules une description pittoresque à mi-chemin de l'installation technique et du bricolage domestique, introduite par un de ces « *I saw* » suggestifs chers à l'hypotypose, il le renvoie à coup sûr aux « *curiosities of unpredictable kinds* » qui ferment l'énumération centrale pour mieux l'ouvrir encore à l'imagination. Ainsi, il fait de la rencontre entre différents cas d'accumulation spontanée ou de collecte (de poussière, de pluie, de particules) et la juxtaposition de collections thématiques possibles (collection de médailles, collection de monnaies, collection de timbres, etc.), l'inventaire poétique d'une véritable collection de merveilles. Ce faisant, Cavell élabore d'emblée de façon très contractée un concept littéral de collection qui ne se confond nullement avec une définition ni avec « un sens, une signification qu'on pourrait expliciter ou figer », mais est bel et bien « un processus qui opère entre les significations partagées par l'usage, pour les mettre en état de rencontre et de co-implication – ou encore d'*hétérogenèse*[346] » : collectionner, ce n'est ni se constituer en tas ou comme un amalgame d'éléments invisibles ou insignifiants, ni récupérer des choses de reste ou en surplus, ni filtrer ou circonscrire ce qui dérange et dont on veut se débarrasser, ni s'instituer témoin privilégié d'une étrangeté, ni rassembler différents exemplaires d'un même objet spécifique ou rare ou ancien ou précieux ; collectionner, c'est rejouer d'un seul coup tous ces gestes à la fois tout en relançant d'une seule voix toutes les questions posées par leurs rapports : rapport, par exemple, de la collection à l'insaisissable – poussière qui s'envole au moindre souffle, eau qui tombe du ciel, se répand ou s'évapore, particules élémentaires –, ou rapport à ce qui n'a pas de prix, lui-même enveloppé dans un rapport au brisé, à la destruction, à la mort, au fantasme – comment y distinguer l'objet inestimable de l'objet sans valeur ? Entrant en collection, toute poussière est d'étoile, ou la cendre d'un cher disparu. Cavell lecteur de Wittgenstein sait bien que d'un tas de poussière peut naître une souris[347], admirateur de Buster Keaton et de Cary Grant il a bien vu qu'un tas de détritus peut engendrer un billet d'un dollar, deux billets d'un dollar, un portefeuille entier rempli de

346. *Ibid.*, p. 56.
347. Voir Ludwig WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* [1945] = *Philosophical Investigations*, traduit par G. E. M. Anscombe, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell Publishing, 2001, p. 22, § 52.

billets d'un dollar, qui sont tout aussi bien la matérialisation d'un rêve d'amour[348] ; ou qu'un vieil os enterré par un sale cabot peut devenir la clavicule intercostale d'un tyrannosaure (ou inversement), qui est tout aussi bien l'incarnation d'un désir dévorant[349]. Est-ce merveille ?

348. Voir Buster KEATON, *Sherlock Jr.*, 1924.
349. Voir Howard HAWKS, *Bringing up Baby*, 1938.

3. La collection comme contre-effectuation du capitalisme dans *I ♥ $*

3.1. L'abstrait, le concret, le réel

Il faut donc prendre avec le même sérieux (c'est-à-dire avec autant d'humour) la comparaison finale entre collectionner pour posséder et montrer, et ramasser ou cueillir ou glaner ou faire provision de nourriture pour survivre. S'il ne s'agit certainement pas d'un rapprochement plus ou moins hasardeux avec un geste reconnu comme primordial parmi d'autres qui auraient tout aussi bien pu servir de comparant, ce n'est pas non plus une analogie intéressant à une ressemblance superficielle, mais bien une autre de ces mises en rapport différentiel qui participent de l'hétérogenèse du concept littéral de collection. Or, un tel complexe de résonances, qui fait se répéter les uns les autres les tas de décombres, de rebuts ou de saletés, les séries d'objets et la nourriture amassée, la possession et la consommation, l'accumulation, la collecte, la collection et la cueillette, l'exposition et la provision, le technologique et l'archaïque ou le primitif, le primordial et le précieux, la conservation et la survie, se trouve exemplairement mis en œuvre dans *I ♥ $*. Van der Keuken y déchaîne une multitude de collections qui rendent compte de, aussi bien qu'elles s'affrontent à un certain nombre de phénomènes liés à la logique, au système et aux formes de vie capitalistes, à commencer par les effets de masse et d'uniformisation qui en résultent. De son passage dans les bureaux feutrés ou les établissements bruyants où se décident et s'opèrent à grande échelle la fabrication, la distribution, l'investissement et les mises en jeu de l'argent, ressortent en effet la mécanique bien rôdée de la planche à billets, l'égrènement régulier des lingots d'or strictement calibrés, le grouillement indifférencié et les hurlements codifiés des crieurs de bourse, les alignements monochromes des preneurs de paris de l'hippodrome, l'audacieux nuancier du gris moyen à l'anthracite et la coupe universellement passe-partout du costume de ces Messieurs de la Phynance, la standardisation des gestes – décrocher, raccrocher, se pendre au téléphone ; tendre le bras en vociférant ; faire des chiffres avec les doigts –, des faces – le petit sourire content de soi ou entendu, quand on dit une énormité dont on sait que l'autre sait qu'on sait qu'il sait que personne n'est dupe – et des discours – le stock de métaphores douteuses, par ceux qui la pratiquent avec délices, de la spéculation comme jeu, comme pari, comme sport, comme cirque – d'un

continent à l'autre du marché global. De tout cela, van der Keuken saisit des échos aux quatre coins des villes traversées, dans la mécanique bien rôdée d'un jouet présenté derrière une vitrine, dans l'égrènement régulier des taxis jaunes reflétés comme un manège miniature sur une porte tambour vitrée, dans le grouillement indifférencié des pigeons qui se disputent un bout de gras invisible et les ritournelles aguichantes braillées par les crieurs de cerises, dans les alignements monochromes des potelets ourlant les trottoirs, dans l'éventail des ors et des rouges ou plus généralement du clinquant gagnant universellement les objets dont le degré de brillance détermine la cote de désirabilité, dans la standardisation des marchandises – reproduction du même modèle de figurine porcine (la fortune garantie sous plastique pour une poignée de dollars) à longueur d'étals sur le marché, pyramide parfaitement symétrique de chocolats suisses emballés comme des lingots d'or, vitrine remplie d'un mur de téléviseurs identiques diffusant en même temps le même programme –, la standardisation des façades – systématiquement incendiées dans *Lower East Side* par leurs propriétaires pour toucher les assurances, sagement conformées à Genève pour abriter les banques – et celle des désirs – le jeune homme d'origine portoricaine de *Lower East Side* qui se forme aux lois du marché, la radio hongkongaise qui déverse ses vœux de richesse sur la population au Nouvel An toute la journée durant, la jeune femme d'un quartier populaire de Hong Kong qui refuse d'acheter du chou parce que « ça fait pauvre ».

En somme, la collection se collette avec « cette coloration ou plutôt cette décoloration des choses par leur équivalence avec l'argent[350] » que Georg Simmel ne voyait pas tant dans les choses elles-mêmes qu'il ne la diagnostiquait dans le regard et l'esprit des habitants des grandes villes dès le début du siècle dernier :

> L'essence du caractère blasé est d'être émoussé à l'égard des différences entre les choses, non pas au sens où celles-ci ne seraient pas perçues comme c'est le cas pour les crétins, mais au contraire de telle sorte que l'on éprouve comme nulles l'importance et la valeur des différences entre les choses, et, par là, des choses elles-mêmes. Aux yeux du blasé, elles apparaissent d'une couleur uniformément terne et grise, indigne d'être préférée à l'autre. Cette attitude d'âme est le reflet subjectif fidèle de la parfaite imprégnation par l'économie monétaire ; pour autant que l'argent évalue de la même façon toute la diversité des choses, exprime par des différences de quantité toutes les différences respectives de qualité, pour autant que l'argent avec son indifférence et son absence de couleurs se pose comme le commun dénominateur de toutes les

350. Georg SIMMEL, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013, p. 19.

> valeurs, il devient le niveleur le plus redoutable, il vide irrémédiablement les choses de leur substance, de leur propriété, de leur valeur spécifique et incomparable[351].

Le titre du film concentre les raisons pour lesquelles l'analyse de Simmel intéresse ma lecture d'*I ♥ $* : il dit et figure, dans sa formule frappée comme dans sa typographie singulière qui fait de cette formule un objet visuel, non seulement cette idée d'un nivellement de toutes les choses ramenées à la seule valeur monétaire, mais aussi la manière très concrète dont Simmel propose de la penser, en rapportant son expression à un phénomène physique – la décoloration – et en conceptualisant les processus d'imprégnation mutuelle entre un milieu de vie, en l'occurrence la grande ville, et ce qu'il appelle une vie de l'esprit (« *Geistesleben* »), en l'occurrence « l'attitude d'âme » correspondant à la grande ville à l'époque industrielle : le caractère blasé. Il s'agit pour Simmel de rendre sensible, par l'image de la ville intégralement repeinte en gris billet de banque, un phénomène psychique, celui de l'âme dévitalisée, lui-même effet d'un changement de paradigme économique qui entraîne une dématérialisation des choses et leur conversion en abstractions numéraires. C'est ce monde sans qualités que capte van der Keuken dans ses séries d'alignements monochromes, de vêtements uniformes, de clameurs monotones ou de gestes synchrones, la désubstantialisation culminant dans la profuse collection de mains qui tendent, reçoivent, passent et repassent des pièces de monnaie ou des billets escamotant toutes les choses contre lesquelles ils s'échangent ; dans celle, non moins abondante, de chiffres dessinés à la craie sur les tables de jeu bricolées de *Loisaida*, griffonnés à la va vite, bientôt effacés, aussitôt remplacés par d'autres sur les tableaux des salles de bourse, annoncés sur les doigts levés ou par les voix excitées des *traders*, affichés en colonnes sur les ordinateurs des *brokers* ou du jeune portoricain financier amateur, clignotant sur un panneau lumineux ou menaçant – 666 – à l'entrée d'une tour de Wall Street, déclinés enfin en cotations, en pourcentages ou en milliards au cours des entrevues avec les financiers ; enfin dans celle, légèrement délirante, des téléphones, qu'ils soient amoncelés sur la table de travail des *brokers* ou accrochés du sol au plafond sur les murs des cabines de la bourse à Amsterdam, qu'on les voie manipulés avec une rapidité et une dextérité confondantes par les employés de toutes les institutions financières visitées, ou rivés aux oreilles des personnages de

351. *Ibid.*, p. 19-20.

mauvais feuilletons refilmés par van der Keuken sur des téléviseurs à Hong Kong, dont la vie semble, sur fond de musique dramatique, ne tenir qu'à un coup de fil. La grisaille généralisée, ou la désincarnation globalisée, n'est plus tant celle de la société industrielle, comme chez Simmel, que celle de la société de l'information. Et ce monde de tableaux numériques et de signaux électriques qui tourne à la vitesse du dollar semble bien être la projection des discours mystico-spéculatifs des courtiers et des banquiers pour qui les lois du marché, « ça reste du marc de café », qui font de la vie économique une affaire de rhétorique en reconnaissant qu'ils « aim[ent] beaucoup parler d'argent » (« Tu aimes beaucoup parler d'argent, hein ? — Ah, oui. C'est comme pour les gens qui sont possédés par les mots croisés, où il faut tout faire pour remplir la grille ») ou que le jeu consiste à « persuader » les investisseurs, voire une affaire de théorie en brandissant leurs « concepts économico-financiers » ou leur « philosophie d'investissement » – en un mot, pour qui le réel est abstrait. « Tu compares les choses à des mots croisés, dit la voix du cinéaste, mais en même temps il y a des réalités derrière. Des réalités très dures, qui changent quelque chose. Tu vois le lien ? » Le monsieur voit bien le lien : on parle de gros enjeux de pouvoir, de territorialité sur fond de ressources minières, de bras de fer ouverts, de conflits larvés, de menaces de guerres. Pourtant, lorsque van der Keuken ajoute que « les gens qui sont au cœur de tensions sont les victimes », la réponse est sans équivoque : « Je ne me sens pas tellement concerné par ces faits. On se sent concerné lorsqu'ils te sont présentés par les images, les informations. Mais comme ce sont des images, c'est encore très abstrait. On se sent moins concerné que si l'on était sur place. »

3.2. La littéralisation de l'image : permettre au regard de se libérer

Toutefois, en procédant au montage des collections, van der Keuken trouve un moyen de répondre à l'abstraction, à la métaphore ou au cliché, en libérant ou en avivant la littéralité de l'image. Il s'agit d'une part de prendre aux mots les beaux discoureurs manieurs d'image et de redonner du poids à ces mots en prenant en images « le morceau de monde qu'ils enveloppent[352] » : troquant des images rhétoriques contre des images filmiques, le cinéaste rejette un usage métaphysique du langage en montrant comment les mots s'ancrent-là, à même le monde. Ainsi de l'image du jeu ou de celle du sport dont

352. François ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 51.

usent le financier d'Amsterdam puis les banquiers de Genève pour parler de la spéculation boursière, et qui prend forme on ne peut plus concrètement dans la séquence tournée à l'hippodrome de Hong Kong, non seulement dans la frénésie téléphonique des preneurs de paris qui répète celle à laquelle sont soumis les courtiers, mais dans la personne même de l'imposant personnage qui cumule les fonctions de Président du Conseil de la *Bank of China* et de Président du *Jockey Club* de Hong Kong. Ainsi du proverbe éculé – « la viande des uns est le poison des autres » – brandi deux fois par ce dernier pour balayer la question humaine soulevée par les répercussions de la dévaluation du dollar, et qui reprend chair avec les gros plans sur des pièces de viande d'abattage qui viennent truffer l'entrevue. Ces morceaux sanguinolents que l'on voit débités par les équarrisseurs ou pendus à des crocs, ainsi que les tas de porcs éventrés, éviscérés, qui composent avec eux, donnent encore à l'image du circuit de l'argent comme circulation sanguine, dans laquelle se complaît visiblement le financier de la *Federal Reserve Bank of New York* et qui donne lieu à l'idée de la blessure, de la perte de sang et de la souffrance, une actualisation particulièrement crue. Mais quand tout cela entre en collection avec les autres denrées amoncelées sur les étals du marché lors de la longue scène d'achats pour le souper du Nouvel An chinois, avec les plats préparés à partir de ces ingrédients pour le repas de fête de la famille ou, d'une ville à l'autre, avec les cageots de fraises et de cerises rouge sang vendues sur un marché d'Amsterdam, et les plats mijotés par Adela et présentés derrière la vitrine du restaurant Caprice de *Loisaida*, c'est toute la logique du marché financier, avec ses signes ésotériques, ses chiffres abscons et ses concepts abstraits, qui est rabattue sur ce qu'elle a fait perdre de vue : la matière, la couleur, la nourriture, le corps – le consumérisme ayant oblitéré ce que la consommation a de fondamentalement vital. L'image du marc de café – suggérant que même les meilleurs logiciens de la finance ne peuvent *in fine* que s'en remettre à la fortune, dont on sait bien que les arrêts ne sont déchiffrables qu'après coup – émise dans un bureau d'Amsterdam, trouve une consistance étonnante dans la bouche du jeune père hongkongais expliquant à van der Keuken le sens de « *fat choi* ». Si les boulettes au *fat choi* sont un incontournable plurimillénaire des festins du Nouvel An chinois, c'est que le nom de cette algue est homophone d'autres mots signifiant un enrichissement soudain : en en consommant d'abondance ce soir-là, on espère *toucher le gros lot*. Or, l'homme exprime cette croyance ancestrale en des termes qui témoignent de l'intériorisation de la logique capitaliste :

« Qu'est-ce que c'est, le *fat choi* ? — Ça signifie que pour un dollar que tu dépenses, il t'en reviendra cent, ou peut-être cinquante. C'est ça, le *fat choi*. » Tandis que l'argent dépensé pour manger devient une mise et que la prospérité promise se convertit immédiatement en dollars, les millions placés en bourse reviennent peu ou prou à une indigestion de boulettes porte-bonheur. Mais là aussi, en suivant une famille modeste dans son quotidien, fût-il festif, en la filmant au marché ou en train de manger, en insistant sur la nourriture et en particulier sur l'importance de la viande :

> — Donc si on a beaucoup à manger au Nouvel An, ça veut dire qu'on aura assez à manger toute l'année ?
> — Oui.
> — Et c'est pourquoi tu dépenses beaucoup d'argent au marché ?
> — Oui. Plus je dépense, plus la famille est contente. Les familles qui gagnent beaucoup mangent beaucoup.
> — Et il faut beaucoup de viande au menu ?
> — Oui.

enfin, en rapprochant dans sa collection de choses vues les carcasses de porc et les petits cochons d'or, le cinéaste ramène au premier plan les besoins primaires auxquels répondent ces vœux de fortune d'un jeune couple devant avant tout faire vivre ses enfants et ses vieux parents, qui tous partagent l'espace exigu d'un appartement. Cette répétition différentielle des formes d'accumulation que prennent et le consumérisme dévitalisant du Capital et le « *gathering food for survival* », les quelques images d'archives insérées dans la séquence new yorkaise au terme de l'entrevue avec le financier de la *Federal Reserve Bank* la portent encore à un plus haut degré d'intensité. On y voit, dans une décharge de la banlieue désertique de Lima, une foule d'hommes, de femmes et d'enfants qui se pressent, armés de grands sacs, de bâtons et de fourches, à l'arrivée des immenses bennes à ordures pour fouiller les monceaux de détritus qu'elles déversent, à la recherche de nourriture ou d'on ne sait quels matériaux récupérables pour un maigre usage ou revendables pour quelques sous, tout comme les bêtes, vaches ou cochons, ont été menées là pour trouver leur pitance. On y voit la masse des rejetés du profit ramasser sa subsistance dans la surproduction de rebuts de la culture jetable. Soudain la formule moribonde regagne du nerf en se renversant : le poison des uns est la viande des autres.

Il s'agit d'autre part de contrecarrer le « destin métaphorique[353] » des images filmiques elles-mêmes en jouant de l'incessant mouvement de permutation dans lequel elles sont entraînées, et avec elles les pans de réalité qu'elles charrient, par le montage de collections. Van der Keuken se livre sans conteste à des associations qui tendent à décrocher de leur situation concrète initiale les vues prises dans les quatre villes et les personnes interviewées, pour les tirer vers le domaine des idées générales ou celui des symboles. C'est le cas, par exemple, lorsqu'il insère un plan sur la gueule rugissante d'une statue de lion entre deux propos du Président de la *Bank of China*, qu'il passe de l'effervescence d'un bureau de courtiers agglutinés autour d'un tas de téléphones qu'ils brassent à qui mieux mieux à un tas de pigeons qui se piétinent les uns les autres en s'arrachant une pelure ou une croûte sur un trottoir, ou qu'il rapproche la description faite par le financier amstellodamois du grand jeu des coups en bourse, d'une ligne de potelets noirs sur fond de neige disposés comme autant de pions sur un échiquier. Toutefois, ces appariements locaux sont immédiatement contrariés ou défaits par le déploiement des collections, chacun des deux membres couplés pouvant se retrouver au croisement de plusieurs séries, et ainsi se coupler à d'autres membres suivant de multiples combinaisons, produisant elles-mêmes de nouvelles séries et avec celles-ci, de nouvelles combinaisons. Deleuze relève dans les films de Benoît Jacquot « une fonction de littéralité de l'image (mise à plat, redondances et tautologies) qui va briser les associations, pour y substituer un infini de l'interprétation dont la seule limite est un dehors absolu[354] ». On peut voir dans les films de van der Keuken, et en l'occurrence dans *I ♥ $*, trois opérations semblables prises en charge par la collection : une juxtaposition dynamique de plans d'objets – et dans leur sillage, de gestes, de visages, de figures, de discours – hétéroclites qui laisse libre cours aux déplacements et aux interversions (« mise à plat ») ; le retour ou la répétition différentielle de certains objets ou de leurs traits intensifs, qui effectue ces déplacements et ces interversions et, ce faisant, enclenche le processus généralisé de décomposition et de recomposition des agencements (« redondances ») ; le surgissement, au cours et à l'occasion de ce processus, des potentialités ou des virtualités des objets qui, parce qu'ils apparaissent ainsi dans leur

353. « Mon intention, écrit le réalisateur Benoît Jacquot, était de littéraliser tout ce qui a un destin métaphorique dans le film […] » (Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 276, note 35).
354. *Ibid.*, p. 276.

différence ou leur devenir, renvoient chaque fois de plus belle à eux-mêmes (« tautologies »). S'il est tentant de saisir un rapport analogique ou symbolique entre le banquier imposant et le lion rugissant, entre les courtiers affairés et les pigeons affamés, ou entre les potelets qui ont l'air de pions et l'idée de jeu de stratégie, ramener ces associations à des formules telles que « le banquier est un lion », « les courtiers sont des pigeons » et « les potelets sont des pions » suffit à montrer qu'une lecture métaphorique ne tient pas. Supposons que l'on me demande : que veut dire celui qui dit que le banquier est un lion ? Avec sa peau lisse et son teint de lait, ses yeux bleus et sa mèche bien peignée, son sourire et ses manières polies, son langage châtié, ses propos mesurés, son bureau bien rangé, ses calculs imparables et sa réponse à tout, ce banquier n'a pas grand-chose d'une bête sauvage. Les caractères anthropomorphiques que l'on prête traditionnellement à cet animal ne sont pas plus satisfaisants : que le film reconnaisse au banquier une certaine prestance est recevable, mais noblesse et justice cadrent mal avec son portrait, et l'on peine à croire que c'est ce que cherche à souligner van der Keuken. Serait-ce alors une contre-image ? Mais qu'est-ce que le contraire d'un lion ? On me dira qu'il est puissant – d'accord. Avais-je besoin de l'image d'un lion pour le comprendre ? Mais c'est que la métaphore permet d'atteindre au général. Alors quoi ? Les banquiers sont les rois de la jungle ? Les banquiers sont des carnassiers ? Mais de quelle jungle, de quelle chair parle-t-on ? À compiler les métaphores, on retombe dans les abstractions, on s'empêtre dans les clichés.

On tient bien là quelque chose, mais c'est plutôt ce que van der Keuken appelle la « métaphore manquée », la « métaphore stupide ou boiteuse », qu'il associe au « faux-récit » ou à la « fausse analogie ». De cette dernière il donne un exemple tiré de son film *Le Temps* (1983) :

> JOHAN — […] Quand on regarde ces gens qui rampent dans la boue, des associations surgissent avec des reptiles, des situations préhistoriques ou avec les difficultés de la condition humaine. Mais les imperméables encore relativement propres qu'ils portent, les tennis, les talons hauts et les coiffures bien contemporaines anéantissent la comparaison. (Je pense que la fausse analogie est une figure forte dans mes films ; l'analogie y est exagérée jusqu'à l'improbabilité afin de permettre au regard sur les choses elles-mêmes de se libérer). Ensuite, on s'occupe de la boue en soi, de son effet tactile. L'image des gens rampant dans la boue est suivie de l'image de la boue seule : et cet ordre ne peut être inversé[355].

355. Johan VAN DER KEUKEN, « Le Temps. Conversation avec Louis Andriessen » [1984], *op. cit.*, p. 162.

LOUIS — Non, car si la boue venait en premier, il s'agirait seulement du lieu de l'action, l'endroit où l'on rampe.

« Permettre au regard sur les choses elles-mêmes de se libérer », « s'occup[er] de la boue en soi », Louis Andriessen en donne une autre formule inspirée : « au moyen d'images symboliques, […] désymboliser la symbolique[356] ! » C'est encore au principe de l'humour que van der Keuken soumet ses images, puisqu'il s'agit de pousser une logique à bout, au point où elle ne peut plus que se défaire en libérant par là-même autre chose : forcer l'analogie au point de la faire fuir et d'entendre, dans l'écartèlement de deux choses qui, bien qu'aimantées, se repoussent l'une l'autre, c'est-à-dire au lieu d'une représentation ou d'une identification, l'affirmation d'une différence, irrécupérable, inassimilable – et par là même, disponible à tous les voisinages, tous les assemblages et réassemblages producteurs de sens, de désir, de nouvelles possibilités de vie. De l'aveu même du cinéaste, la séquence avec le directeur de la banque de Hong Kong est « surmontée : on y a mis trop de choses[357] » : la gueule de lion, le panneau de chiffres lumineux, « l'image de la viande qu'on veut jeter à la figure du type, en essayant de l'impressionner avec la caméra, par un filmage en plongée[358] », et avec eux toute cette prolifération d'objets qui, à l'issue de la séquence, s'accumulent, reviennent, se reprennent les uns les autres, s'appellent, se repoussent, résonnent et dissonnent – viande rouge, rideau scintillant, poubelle orange et borne rouge, potelet blanc, rideau scintillant, bouilloire argentée, rideau scintillant, cochon doré, potelet blanc, rideau scintillant, bouilloire argentée, verseuse en argent, rideau scintillant, verseuse en argent, etc. –, en leur excès même, se dénoncent ou se dédisent comme représentations, comme symboles ou comme fantasmes, et s'affirment comme productions de réel. Ce que van der Keuken cherche à briser de la métaphore, c'est à la fois son rapport binaire (le banquier est un lion) et la transcendance qu'il implique (le lion n'est un lion que sur le plan symbolique ou poétique ou imaginaire) : c'est dire encore qu'il explore les moyens de désamorcer un montage qui deviendrait idéologique, c'est-à-dire un montage qui rendrait trop aisée, trop évidente, trop lisse, la référence d'une chose, d'un état de choses, d'un événement, à une idée ou un système d'idées qui en seraient le modèle abstrait, un modèle donné *a priori*.

356. *Ibid.*, p. 162.
357. Johan VAN DER KEUKEN, « Un amour dans *I ♥ $* + voyage dans le voyage », *op. cit.*, p. 163.
358. *Idem*.

En procédant par collections, fendant les binarités pour en laisser filer des multiplicités, van der Keuken fait boîter le montage comme Kafka, Beckett ou Gherasim Luca faisaient, aux dires de Deleuze et Guattari, bégayer le langage. Les objets montés en collection, par inserts d'abord sporadiques puis répétés, légèrement frénétiques de gros plans, fonctionnent comme une matérialisation littérale du procédé linguistique dont Deleuze et Guattari font la formule du bégaiement de la langue : le passage du verbe « être » à la conjonction « et ».

> Il y a toujours eu une lutte dans le langage entre le verbe « être » et la conjonction « et », entre *est* et *et*. Ces deux termes ne s'entendent et ne se combinent qu'en apparence, parce que l'un agit dans le langage comme une constante et forme l'échelle diatonique de la langue, tandis que l'autre met tout en variation, constituant les lignes d'un chromatisme généralisé. De l'un à l'autre, tout bascule[359].

Dans la séquence du banquier au lion, on ne lira pas « le banquier est un lion » mais on pensera « un filmeur et un banquier et un lion et un quartier de viande sanguinolente et un rideau scintillant et une poubelle orange et une borne rouge et un potelet blanc » *d'un seul tenant*, c'est-à-dire sur une ligne de variation continue, chacun entraînant l'autre dans un devenir. En faisant de la collection de merveilles, dans toute son étrangeté et son hétérogénéité, une forme filmique, van der Keuken trouve un moyen cinématographique de substituer au *est* de la métaphore le *et… et… et…* du littéral, et ce faisant charge le cinéma de « montrer ce qu'est la conjonction ET, ni une réunion, ni une juxtaposition, mais la naissance d'un bégaiement, le tracé d'une ligne brisée qui part toujours en adjacence, une sorte de ligne de fuite active et créatrice[360] ».

Et voilà qu'un montage vaut pour la conversion qu'il opère de sa puissance d'association en puissance de dissociation, mieux : de connexion disjonctive, où chacun des éléments connectés trouve son être propre de devenir autrement lui-même chaque fois qu'il entre dans le voisinage d'un autre. Le cinéma rend visible ou effectue en image ce que j'ai énoncé plus haut : la littéralité est une hétérogenèse opérant un mouvement illimité de va-et-vient entre les choses qui actualise à chaque fois, non sans les

359. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 124.
360. Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996, p. 16. Les auteurs voient cela à l'œuvre dans « 6 fois 2 » de Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, suivant des moyens télévisuels propres.

potentialiser du même coup à l'infini, les virtualités de chacune, les faisant apparaître dans leur éclat singulier. On retrouve, dans leur revenance ou leur répétition filmique, les effets combinatoires des *Wunderkammern* : le montage de collections « [exploite] toutes les accointances imaginables entre les choses[361] », comme dans les chambres de merveilles où les objets « se jouxtent, s'entrecroisent, se recoupent partiellement ou font redondance, tout cela ajointé de manière précaire et désinvolte, et résolument imprévisible[362] » car « ce qui importe ici, ce sont les connexions inédites auxquelles ils vont se prêter, les performances associatives qu'ils autoriseront[363] » :

> La collection des merveilles ne connaît que des agencements partiels, révocables et transitoires. Elle relève de cette « science du concret » naguère décrite comme le propre de la « pensée sauvage » : inlassablement le collectionneur accueille, présente et dispose les mêmes objets, dessertis de leur horizon d'intelligibilité, sans que l'on puisse prédire à coup sûr par quelle part d'eux-mêmes ils vont donner prise au discours, au travail de remontage, symbolique autant qu'artisanal, qu'ils subiront[364].

On notera toutefois que l'art keukenien du montage n'a rien de désinvolte, et qu'il vise précisément à rabattre le symbolique sur l'artisanal. Les films de van der Keuken se prêtent à des rencontres qui sont autant de productions désirantes, montrant bien que « si le désir est producteur, il ne peut l'être qu'en réalité, et de réalité[365] ». Le désir ne produit pas de fantasmes ni de représentations : il n'est ni imaginaire ni symbolique ni structural. Les machines du désir constituent le réel en lui-même, « au-delà ou en-dessous du symbolique comme de l'imaginaire[366] ». Le banquier n'est pas un lion, mais la rencontre entre un filmeur et un banquier produit une statue de lion rugissant et un paquet de viande sanguinolent et un panneau de chiffres écarlates, et le cri rentré du filmeur se fige dans le bronze hurlant et le sourire du banquier devient désir de mordre et les chiffres indéchiffrables deviennent de la viande en chair et en os et la viande est un cri, une claque au visage du banquier qui devient un paquet de viande : « une tête sans visage[367] ». « Autant dire que "l'interprétation infinie" ne s'obtient pas par métaphore ou même

361. Patricia FALGUIERES, *Les chambres des merveilles*, *op. cit.*, p. 44.
362. *Ibid.*, p. 43.
363. *Ibid.*, p. 45.
364. *Idem*.
365. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 34.
366. *Ibid.*, p. 61.
367. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « la Vue le Texte », 1981, p. 22.

enchaînement associatif, mais […] par rupture d'association, et ré-enchaînement autour de l'image littérale[368] » : cette image, pour paraphraser Zourabichvili en transposant son propos de la littéralité du langage à celle de l'image audio-visuelle, qui n'est une image que d'être une image-chose, capable d'animer le monde immédiatement ; une image qui, traitée dans sa dimension d'étrangeté affectante, vaut immédiatement – et avec elle, le monde ou le morceau de monde qu'elle enveloppe – par son coefficient d'émotion, d'investissement de désir, précisément parce que les images et le monde sont donnés en même temps, qu'il n'y a pas d'images avant le monde ou après lui, séparément de lui[369]. Les collections filmiques de van der Keuken montrent qu'à la lettre il n'y a pas, il ne peut pas y avoir de métaphore – que toute métaphore est nécessairement manquée – si l'on entend dans la métaphore, ou si l'on attend d'elle qu'elle nous transporte d'un plan immanent à un plan transcendant. Ce cinéma-là refuse de ce point de vue toute transcendance : si transport il y a, fût-ce dans le langage ou dans l'image ou dans le montage, ce ne peut être que d'un point à un autre de ce monde, et cela ne va pas sans y laisser de traces. Cavell ne démontre pas autre chose lorsqu'il met la métaphore à l'épreuve de ce qu'il désigne comme une paraphrase :

> *Now suppose I am asked what someone means who says, « Juliet is the sun. » […] I may say something like : Romeo means that Juliet is the warmth of his world ; that his day begins with her ; that only in her nourishment can he grow. And his declaration suggests that the moon, which other lovers use as emblems of their love, is merely her reflected light, and dead in comparison ; and so on*[370]

– *and so on* : la paraphrase, c'est l'interprétation infinie, et la métaphore n'est juste que d'en appeler à une description littérale, c'est-à-dire d'exiger que l'on reconnaisse en elle une évidence, que l'on soit disposé à la voir « révéler la vie dans les choses[371] ». Il peut donc bien l'appeler métaphore, l'usage qu'en fait Cavell n'en correspond pas moins en tous points à la littéralité telle qu'on peut l'observer à l'œuvre chez van der Keuken comme chez Deleuze, jusqu'à la façon dont il en caractérise à la fois la valeur de vérité (ou la teneur en réalité) :

368. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2.*, *op. cit.*, p. 276, note 35.
369. Voir François ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 50-51.
370. Stanley CAVELL, « Aesthetic Problems of Modern Philosophy », dans *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 78-79.
371. Gilles DELEUZE, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 12.

> *But to say that Juliet is the sun is not to say something false ; it is, at best, wildly false, and that is not being just false. This is part of the fact that if we are to suggest that what the metaphor says is true, we shall have to say it is wildly true – mythically or magically or primitively true*[372] ;

et les conditions d'expérience, c'est-à-dire d'expression autant que d'écoute : « *Romeo just may be young enough, or crazed or heretic enough, to have meant his words literally*[373]. » Voilà ce que j'entends : le cinéma de van der Keuken se donne comme un lieu d'expérience d'une réalité sauvage, mythique, magique ou primitive à qui est suffisamment jeune, fou ou hérétique – ou amoureux – pour prendre ses films aux images aussi bien que ses textes aux mots.

372. Stanley CAVELL, « Aesthetic Problems of Modern Philosophy », *op. cit.*, p. 80.
373. *Idem*.

4. « Devenir le comédien de ses propres événements » : la collection de merveilles au principe de la « fiction du pauvre »

4.1. Les grands contre-effectuateurs, ou les types du cinéma de van der Keuken

Jeune, fou, hérétique : on reconnaît bien là le portrait d'Herman vu au prisme des collections de merveilles et des *freak shows* eux-mêmes revus à la lumière des images de van der Keuken. Mais ne peut-on y reconnaître encore quelques personnages remarquables de sa filmographie, dont certains se partagent l'un ou l'autre de ces traits tandis que d'autres en cumulent deux ou trois ? Esquissons-en donc une manière d'inventaire. Il y a Beppie, la gamine effrontée qui grimace et qui sacre en pleine célébration de Noël, trempe ses doigts dans la mayonnaise, hurle comme une poissonnière plutôt qu'elle ne chante le « Douce nuit, Sainte nuit » et s'égosille de plus belle au cinéma pour avertir d'un danger le bonhomme à l'écran, pour qui huit fois sept font soixante-quatre et qui, parmi ses chroniques de la vie ordinaire, raconte la dernière aventure de Bonanza sur le même ton de confidence que l'anecdote de sa cousine tombée nez à nez l'autre jour avec Johnny, l'exhibitionniste du quartier[374]. Il y a la jeune fille exaspérée rencontrée dans le quartier latino-américain de *Lower East Side*, qui explique comment elle doit se prendre en charge financièrement tout en allant à l'école, campe en quelques dichotomies bien tranchées la place qu'on lui réserve dans le tableau des espèces sociales – « *selling drugs* » / « *work in a store* » ; « *What am I supposed to do ? Quit school ? Kill myself ?* » – puis, déjouant et les déterminismes qui lui collent à la peau – « *I wouldn't want to work in a store because I'm too smart for that* » – et sa propre colère, fait fuir les alternatives mortifères, les cercles vicieux et les questions sans réponse en se mettant à chanter :

> *— So I need a job, I wanna work with children. I wanna do something with kids, I want to run a playschool, so that's the reason why I need the money to continue to go to school cause when I do graduate I can run a good playschool, a nursery school, and I don't have to get in trouble with the city. But I need a job in order to do this. So what should I do now ? Huh ? What should I do ? Ha ! Talk to me. If you want me to sing, should I sing ?*
> *— Yeah !*
> *— "I'm always chasing rainbows*
> *Watching clouds drifting by.*

374. Johan VAN DER KEUKEN, *Beppie*, 1965.

My schemes are just like all my dreams
Ending in the sky.
Some fellows look and find the sunshine
But I always look and find the rain…"[375]

Il y a le sans-abri d'Amsterdam, mi-Socrate mi-Diogène, qui va pieds nus en philosophant –

> — En fait, la vie est très simple.
> — Vous trouvez ?
> — En théorie. […] On me demande parfois si j'ai des amis. Des amis… Difficile question. Ce qu'on appelle un ami, ou une bonne connaissance. […] Je dois être nu-pieds. Je ne sais pas pourquoi, mais c'est obligatoire. Dans la vie, il y a des obligations.

– tout en parlant de son caca – « Je marche pendant un quart d'heure pour aller aux toilettes. Où fait-on ses besoins ? Aux toilettes. Je me suis fabriqué mes propres sanitaires où je me soulage quand il n'y a personne, parce que ça pue » – et, tout en défendant « la liberté de la presse, de la photographie et de la justice », brandit où qu'il aille un pinceau flambant neuf « pour repeindre en beauté[376] ». Il y a l'ami Lucebert qui va scandant et peignant ses délires de bouches torves et d'yeux louches, qui brise les antinomies sans jamais les réduire en les démultipliant, en peuplant le monde d'êtres monstrueux en lesquels s'hybrident « paradis et enfer, maître et esclave, noir et blanc, "abîme et créature éthérée" » pour faire jaillir des multiplicités – ainsi quand « un grand Nègre maussade » descend dans son corps de Blanc, il lui en sort une forêt d'échardes par l'épaule. Il y a l'ami Big Ben, trop gros, trop noir, qui ouvre « trop grand sa gueule[377] », qui peine autant à s'extirper d'une voiture qu'à tenir dans le cadre d'un téléviseur et « des images brouillées, des informations interrompues[378] » qui l'engoncent dans sa légende – mais « quand le *Blues*, le jazz descend tout d'un coup dans la personne de Ben Webster[379] », ce grand Noir « plein de tendresse et de terreur[380] », il lui en sort par le cœur et le saxophone une variation continue de cris et de chuchotements : « un cri à moitié étouffé qui se transforme aussitôt en un chuchotement érotique » et quelques cris à pleins poumons et sans transition, avec seulement quelques figures qui se détendent, aériennes, […] à nouveau […] le chuchotement », et « tout d'un coup […] le hurlement, fouetté de

375. Johan VAN DER KEUKEN, *I ♥ $*, 1986.
376. Johan VAN DER KEUKEN, *Amsterdam Global Village*, 1996.
377. Johan VAN DER KEUKEN, « Un solo de Ben Webster » [1984], *op. cit.*, p. 34.
378. Johan VAN DER KEUKEN, « Big Ben : Ben Webster en Europe » , *op. cit.*, p. 114.
379. *Idem.*
380. *Idem.*

la profondeur d'une grande révolte, laid, simplement inconvenant […] du corps sanglant qui se dresse sur la barricade », « et tout de suite la coupe vers le chuchotement, avec beaucoup de souffle et d'espace entre les notes[381] ». Il y a, au Surinam, le saxophoniste borgne qui fait d'un œil malade puis amoché par un mauvais scalpel « un cadeau de l'oculiste », une bénédiction : celle de ne pas avoir d'avenir – « Avec cet œil, tu n'arriveras à rien », se désole sa mère – mais plutôt un « destin » dont il fait un devenir en s'efforçant continuellement de s'y égaler, rejouant chaque jour depuis soixante-dix ans celui où, tout enfant, il a « rencontré la musique[382] ».

Ces figures ressortent de l'ensemble de l'œuvre à la fois parce que, tout en montrant une allure, des traits, une personnalité hautement singuliers, elles semblent revenir de film en film les unes dans les autres, et parce qu'elles entrent dans un rapport complexe de composition avec van der Keuken, dont elles deviennent les intercesseurs. Têtes cassées mais fortes têtes, tous ces personnages se montrent exemplaires dans leur manière de répondre aux situations de pauvreté, d'extrême précarité, de handicap, de discrimination ou de stigmatisation sociale, physique, raciale et par-dessus tout morale qui les affectent, refusant de se laisser déterminer par des états de choses dont ils revendiquent la contingence, ou dont ils font un événement, et mettant tout leur panache à faire leur cet événement, à ne pas se résigner, à ne pas même se contenter de l'idée (ou pire : de sa simulation) que cela pourrait être autrement, encore moins de faire comme si cela n'était pas, mais à clamer haut et fort qu'il leur appartient que cela soit : à reconnaître de l'événement l'irréversible pour en dégager le convertible – à contre-effectuer.

> La contre-effectuation n'est rien, c'est celle du bouffon quand elle opère seule et prétend valoir pour *ce qui aurait pu* arriver. Mais être le mime de *ce qui arrive effectivement*, doubler l'effectuation d'une contre-effectuation, l'identification d'une distance, tel l'acteur véritable ou le danseur, c'est donner à la vérité de l'événement la chance unique de ne pas se confondre avec son inévitable effectuation, à la fêlure la chance de survoler son champ de surface incorporel sans s'arrêter au craquement dans chaque corps, et à nous d'aller plus loin que nous n'aurions cru pouvoir[383].

« J'ai choisi la rue », dit le clochard – et de retourner aussitôt une condition douloureuse, ce dénuement vulnérable dont ses pieds nus, sales et contus sont la littéralité crue, en une

381. Johan VAN DER KEUKEN, « Un solo de Ben Webster », *op. cit.*, p. 34.
382. Johan VAN DER KEUKEN, *Cuivres débridés. À la rencontre du swing*, 1993.
383. Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 188.

« obligation », une règle qu'il s'impose et qui le lie d'un même coup à lui-même et au commun, parce que sa mise en œuvre (marcher quinze minutes…) implique un savoir-vivre (…pour aller se soulager en un lieu approprié, à la fois convenable et sien, fabriqué même de ses mains) et un apprentissage chaque jour recommencé (« Je marche sur les brindilles et sur l'herbe, j'en tremble presque de misère ») qui le rendent superbement autonome ; et lui qui, avant « la rue », « tournai[t] comme un lion en cage », le voilà qui, passé le quart d'heure misérable, « cour[t] comme un lévrier ». Si tous ces personnages semblent revenir les uns dans les autres, c'est qu'en eux tous van der Keuken fait revenir Herman Slobbe : comme avec l'enfant aveugle, ses films sont pour chacun une occasion de « devenir le comédien de ses propres événements[384] ». Autrement dit, dans les termes de Stanley Cavell, Herman Slobbe, Beppie, la jeune Rainbow, le Clochard au pinceau, Lucebert, Big Ben et Jopie Vrieze sont des types.

« Je fais souvent la fiction du pauvre[385] », déclare le cinéaste en 1997 durant le tournage de son film *To Sang Fotostudio* – un cinéaste qui, tout au long de sa vie, est allé au-devant des humbles et des humiliés, des gens de peu, des mal nourris, des mal logés, des marginaux, des handicapés, des exilés et des immigrés, des illégaux, des corps souffrants ou imbéciles, des corps défaillants, dépendants, politiquement faibles ou inexistants, des exploités, des colonisés, des corps contraints, des corps en guerre, des peuples sans voix, des peuples en colère. La plupart des personnages qu'il suit, auprès desquels il s'attarde ou qu'il saisit fugitivement, ressemblent fort, à première vue, à ces « types psycho-sociaux » étudiés par Simmel et Goffman, qui « semblent souvent instables, dans les enclaves ou les marges d'une société : l'étranger, l'exclu, le migrant, le passant, l'autochtone, celui qui rentre dans son pays…[386] » et qui intéressent Deleuze et Guattari en tant que patients d'une clinique des mouvements qui affectent les champs sociaux, « ces activités qui consistent à former des *territoires*, à les abandonner ou à en sortir, et même à refaire territoire sur quelque chose d'une autre nature[387] ». À Herman qui entre et sort de l'enclave d'un institut pour aveugles, Beppie qui investit le quartier

384. *Ibid.*, p. 176.
385. Ramon GIELING, *Vivre avec les yeux*, 1997.
386. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 1991/2005, p. 69.
387. *Idem*.

depuis le trois-pièces-cuisine où s'entasse sa famille de onze, Rainbow cantonnée dans son secteur d'immigration qui traque les arcs-en-ciel et s'accroche aux nuages, l'homme aux pieds nus qui choisit la rue, Lucebert le peintre-poète qui va et vient de l'artiste marginal au mouvement international[388], du microcosme de l'atelier à une pratique cosmopolite, Big Ben l'Afro-Américain étranger en son pays puis doublement étranger à Amsterdam, et Jopie l'autochtone colonisé, on peut adjoindre Khalid, le coursier marocain d'*Amsterdam Global Village* écartelé entre Amsterdam et le bled et brinqueballé de famille d'accueil en famille d'accueil, Marijela, la jeune femme de Sarajevo qui doit, dans sa ville en guerre, réeffectuer ses trajets quotidiens sous les tirs des *snipers*[389], Roberto et Borz-Ali, les immigrés bolivien et tchétchène que l'on voit rentrer au pays[390], ou encore la vieille dame juive qui retourne dans l'appartement qu'elle a dû fuir en 1942 pour vivre cachée dans son propre pays, et parle de son mari envoyé dans un camp qui, lui, n'est jamais revenu[391]. « Il faut voir comme chacun, à tout âge, dans les plus petites choses comme dans les plus grandes épreuves, se cherche un territoire, supporte ou mène des déterritorialisations, et se reterritorialise presque sur n'importe quoi, souvenir, fétiche ou rêve[392]. » Herman emmené de force au Grand Prix se reterritorialise sur sa boîte de conserve et son micro ; la dame juive et son fils, en fuite et séparés durant trois ans, réunis en un lieu tiers sans savoir quoi se dire se reterritorialisent sur une chanson qu'ils avaient coutume de chanter à deux voix et, près de cinquante ans plus tard, connaissent toujours par cœur ; Marijela dont l'appartement n'a plus de vitres et le quartier est devenu un champ de tir se reterritorialise sur un festival de films ; le sans-abri se reterritorialise sur son pinceau, Ben Webster sur son saxo, le coursier sur sa moto.

Le fait notable n'est donc pas tant que tous ces personnages occupent dans un champ social telle ou telle position, et y empruntent tel ou tel parcours, rapportables à une typologie, que la manière toute singulière dont chacun incarne un type et cartographie ses trajets : les films de van der Keuken n'en font pas des stéréotypes, mais des individualités.

---

388. Lucebert a fait partie du mouvement CoBrA, acronyme de Copenhague, Bruxelles, Amsterdam, aussi appelé l'Internationale des artistes expérimentaux.
389. Johan VAN DER KEUKEN, *Sarajevo Film Festival Film*, 1994.
390. Johan VAN DER KEUKEN, *Amsterdam Global Village*, 1996.
391. *Idem.*
392. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 69.

Tels sont selon Cavell le sens et la valeur des types au cinéma : « *this is the movies' way of creating individuals : they create individualities. For what makes someone a type is not his similarity with other members of that type but his striking separateness from other people*[393]. » Ces types sont le produit d'une rencontre entre des individus remarquables, dont le rapport à la société n'est pas de conformité mais d'écart, et un médium dont les spécificités ontologiques – cette base photographique et cet automatisme dont on a vu au chapitre précédent qu'ils requéraient la participation des sujets à leur image et laissaient le monde apparaître tel qu'en lui-même enfin – font que « *the individuality captured on a film naturally takes precedence over the social role in which that individuality gets expressed*[394] ». La splendeur du cinéma classique hollywoodien repose selon Cavell pour une grande part sur ces individus portés à endosser des rôles qui conviennent autant à leur situation propre, leur expérience intime, leur tempérament ou leur constitution physique, qu'à leurs capacités de jeu – convenant en fait aux secondes parce qu'ils conviennent aux premiers, le talent ou la grandeur des stars se mesurant à leur capacité à prêter à leurs rôles toutes les nuances de leur personnalité, toute l'éloquence de leurs gestes, tout le vécu inscrit dans leurs traits, tout ce que peut leur corps, toute la souveraineté – fût-elle arrogante ou illusoire ou désespérée – de leurs actes ou de leurs décisions, de leurs propos ou de leurs silences, si bien que, loin de se plier à des modèles psycho-sociaux qu'ils représenteraient, ils brisent et débordent ceux-ci pour mieux en affirmer la teneur en existence, ou en faire sourdre les possibilités de vie, que le médium filmique est par nature tout prêt à saisir dans le vif. C'est ainsi qu'au désir impérieux des cinéastes de poser et de reposer inlassablement les problèmes des rapports des individus entre eux, de l'individu à la communauté ou d'un individu à soi-même, ont répondu non pas d'abord des acteurs, mais des êtres humains qui seuls pouvaient, par la force d'irradiation de leur singularité – qui savait se suffire d'un rien pour se signaler : « *one gesture or syllable of mood, two strides, or a passing mannerism was enough to single them out from all other creature*[395] » – donner signification et importance non seulement aux types, mais aux genres, aux inventions techniques, ou encore aux procédés poétiques qui devenaient par leur truchement des moyens d'expression du cinéma. Je soutiendrai pour exemple que, si le cinéma dit « parlant » ne s'est imposé que progressivement, c'est pour des raisons plus

393. Stanley CAVELL, *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 33.
394. *Ibid.*, p. 34-35.
395. *Ibid.*, p. 35.

profondes que le simple jeu des expérimentations et des avancées techniques. La technologie de la synchronisation du son et de l'image, permettant de « faire parler » le cinéma, n'a pu connaître le développement et le succès que l'on sait qu'à partir du moment où des réalisateurs, s'appuyant sur des hommes et des femmes hors pair mis en scène dans des films signés, y ont vu un formidable moyen de poser cinématographiquement les problèmes qui les travaillaient. Le développement de la parole au cinéma ne s'est pas fait au mépris du rapport fondamental de ce dernier aux corps qu'avait établi le cinéma dit « muet », mais plutôt au gré d'une problématisation constante des rapports entre la parole, ou la langue, ou le langage, et le corps, ou l'être dans sa présence, ou l'autre dans ses formes de vie concrètes, ou le monde dans son épaisseur spatio-temporelle. L'arrivée de la parole vive au cinéma n'a donc trouvé de sens et de valeur que lorsque certains individus ont su faire du cinéma un lieu de remise en jeu de la parole à nul autre pareil – lorsque la manière immédiatement reconnaissable[396] qu'a Barbara Stanwyck de parler sans desserrer les dents, qu'elle manie le slang de la pègre à la vitesse de la lumière en gardant la grâce d'une ballerine au milieu d'un groupe d'universitaires encyclopédistes gagas[397], qu'elle joue les grandes dames de souche royale débarquée en Amérique par rien moins qu'un cuirassé de Sa Majesté avec un humour plus *british* que les *British* devant une cour d'Américains bluffés[398], qu'elle confère, par l'inflexion donnée à un seul adjectif, à la glauque vie de faits divers d'un couple de banlieue adultérin le poids d'un destin shakespearien[399], tire si bien la langue *straight down the line* que vient s'y jouer l'élaboration d'une nouvelle voix pour les femmes (ou d'une voix pour une nouvelle femme, autant dire un nouvel être humain), et de ce fait s'y écrire une page méconnue de l'histoire du féminisme dans les années 1940[400].

Sans doute le cinéma de van der Keuken est-il très éloigné du cinéma hollywoodien ; et c'est d'abord à ce dernier que l'on peut penser, à un cinéma de studio ou de décors banalisés, de scénarios bien ficelés, d'acteurs rompus au « jeu d'imitation »,

---

396. J'en tiens pour preuve l'imitation qu'en donne l'impayable gardien cinéphile de *The Long Goodbye* de Robert ALTMAN (1973).
397. Voir Howard HAWKS, *Ball of Fire*, 1941.
398. Voir Preston STURGES, *The Lady Eve*, 1941.
399. Voir Billy WILDER, *Double Indemnity*, 1944.
400. Voir Stanley CAVELL, « Words for a Conversation », préface à *Pursuits of Happiness*, *op. cit.*, p. 16.

lorsqu'il évoque, dans son texte intitulé « Photographe et Cinéaste », ses réticences premières à l'égard d'un médium trop tributaire ou trop assimilé aux modèles culturels ou économiques qu'on lui a donnés (« le théâtre, la littérature et la production industrielle[401] »), un médium qu'il ne considérera comme sien que lorsqu'il saura, encouragé par l'allègement du matériel de tournage, se détourner de pratiques dont il conteste l'obligation faute d'en ressentir la nécessité.

> Le cinéma, raconte-t-il, n'est devenu mon moyen d'expression qu'à partir du moment où j'ai enlevé la caméra du pied et quand j'ai osé filmer à hauteur des yeux et à bout de bras : quand j'ai commencé à inclure dans le flux des images ce qui à chaque instant se présentait à mes yeux, et à le mêler à mes idées préalables : quand j'ai commencé à improviser, à penser à travers les images qui sortaient toutes seules de la réalité, à illuminer les objets et les personnes avec une ou deux petites lampes comme je l'avais fait avec la photographie ; quand j'ai commencé à prendre de la distance par rapport au naturalisme théâtral, au jeu d'imitation qui dominait et domine encore le cinéma ; quand je me suis défait de cette contrainte pesante de la production et que j'ai pu, plus librement, éprouver le plaisir de faire des images ; en somme, à partir du moment où j'ai osé définir le cinéma comme un art plastique[402].

On aurait tort toutefois d'y lire une récusation de la nature emprunteuse du cinéma, de sa capacité à s'arroger les formes produites et les forces affirmées par les autres arts, à faire feu de tout bois, pour mieux découvrir ses puissances propres ; on aurait tort d'y entendre la prétention d'atteindre ou du moins d'œuvrer à un cinéma affranchi de toute tradition. On retrouve en effet dans ses films un rapport essentiel à la tradition d'exploration des types comparable en son principe à celui que relève Cavell dans le cinéma hollywoodien classique comme, du reste, dans le grand cinéma de fiction européen. Que ses méthodes d'exploration diffèrent et, par conséquent, qu'il retire du médium cinématographique de tout autres possibilités d'expression, prouvent seulement qu'il lui aura fallu trouver les manières adéquates de filmer non seulement les types particuliers qui l'intéressent, mais les individus rencontrés qui les incarnent singulièrement. Cette tradition feuilletée, Cavell la fait remonter aux aurores de l'histoire de l'art dramatique – « *film creates new access to drama's ancient concern with types*[403] » – tout en en repérant la source la plus proche de ses actualisations filmiques au croisement de la littérature, de la peinture et du dessin du 19ème siècle, dans la figure autant que dans les œuvres de Constantin Guys, le « peintre

401. Johan VAN DER KEUKEN, « Photographe et Cinéaste » [1984], *op. cit.*, p. 56.
402. *Ibid.*, p. 57.
403. Stanley CAVELL, « More of *The World Viewed* », dans *The World Viewed*, *op. cit.*, p. 174.

de la vie moderne », telles que les décrit Baudelaire. De cet « observateur passionné[404] », de « ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *ce grand désert d'hommes*[405] » qui « contemple les paysages de la grande ville[406] » et « restera le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique[407] », van der Keuken se réclame allusivement lorsqu'il se met en scène en tout jeune flâneur parisien « formé par la tradition de l'œil vagabond et solitaire – mythe que j'avais fait mien depuis mon adolescence » s'évertuant à « traiter ce grand thème de l'homme dans la métropole[408] ». Mais, n'en déplaise à Baudelaire, c'est par l'appropriation et les remises en jeu qu'en a proposé la photographie qu'il s'y raccroche, tant dans les figures exemplaires qui l'inspirent, au premier chef celle de Cartier-Bresson, que dans son choix premier de l'appareil photographique au mépris de la caméra et des cours de cinéma de l'IDHEC, qu'il délaisse pour se lancer sur les pas d'« Izis, Doisneau, Bishoff, Brassaï, Seymour, Capa, Haas, Ronis, Roitier, Emmy Andriesse[409] », ou de William Klein dont le *New York* l'a, dit-il, frappé comme un coup de poing. Seule sa rencontre avec des êtres humains dont les manières toutes singulières d'occuper, de chercher, de quitter, d'investir ou d'inventer des territoires en appelaient à la caméra et à ses puissances de révélation, rendait nécessaire non seulement l'usage de celle-ci, mais la possibilité de la porter à l'épaule et de s'en aller par les rues pour tenter de débusquer, de saisir ou de donner lieu à la force expressive et à l'élan vital, à la puissance de contre-effectuation qui se dégageaient de leurs mouvements. Ainsi, la mobilité et la maniabilité nouvelles des appareils de filmage n'ont répondu à son désir de « traiter ce grand thème de l'homme dans la métropole » que lorsqu'elles lui ont permis de s'incorporer la caméra comme l'appareil photo avait « fait partie de [ses] yeux et de [son] corps[410] », pour donner à l'Enfant aveugle l'épi frondeur et les vocalisations virtuoses d'Herman Slobbe, à la Gamine l'effronterie hilare et les gestes canailles de Beppie, à l'Américain à Amsterdam le corps considérable et les souffles cuivrés de Big Ben, à la Fille d'immigrés la fière colère et la voix lumineuse de Rainbow, à l'Autochtone colonisé l'œil centrifuge et la foi

404. Charles BAUDELAIRE, *Le Peintre de la vie moderne* [1863], dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011, p. 795.
405. *Ibid.*, p. 797.
406. *Ibid.*, p. 796.
407. *Idem.*
408. Johan VAN DER KEUKEN, « Photographe et Cinéaste », *op. cit.*, p. 56.
409. *Idem.*
410. *Ibid.*, p. 57.

musicienne de Jopie Vrieze. Tourner des films sans acteurs ni scénario imaginé, suivre ou aller chercher les gens dans leur milieu, sur leurs trajets et dans leur vie, ne prenait sens que pour répondre à des individus tout prêts non pas à jouer une autre vie que la leur, non pas à singer leur vie, mais bien à devenir les comédiens de leurs propres événements, c'est-à-dire à faire lever de leur vie l'événement pur ou, dans les termes de Cavell, « *the mythical in the typical*[411] ».

4.2. Les modalités filmiques de la contre-effectuation

Pour penser les modalités filmiques de la contre-effectuation, pour étudier les moyens d'expression audio-visuels d'un devenir incorporel, j'en reviendrai à l'idée de photogenèse abordée dans le chapitre précédent, afin d'en tirer une conceptualisation littérale à partir d'une question posée par Cavell dans « *What Becomes of Things on Film ?* ».

> *And does this title express a genuine question ? That is, does one accept the suggestion that there is a particular relation (or a particular system of relations, awaiting systematic study) that holds between things and their filmed projections, which is to say between the originals now absent from us (by screening) and the new originals now present to us (in photogenesis) – a relation to be thought of as something becoming something (say as a caterpillar becomes a butterfly, or as a prisoner becomes a count, or as an emotion becomes conscious, or as after a long night it becomes light)*[412] *?*

Je propose en effet de lire dans les quatre exemples de devenir donnés entre parenthèses non pas une série d'analogies aléatoires, mais la description littérale d'un processus complexe ; non pas une déclinaison métaphorique de transformations alternatives, mais l'analyse séquentielle d'effets réels simultanés et co-impliqués. Si le devenir photogénétique relève de la métamorphose d'une chenille en papillon, cela signifie que le sujet filmé atteint son plein développement, devient ce qu'il était, trouve en lui-même les ressources pour s'adapter à, et faire sienne, une forme de vie qui lui était réservée en propre, tout en se revêtant d'une splendeur ou d'un éclat qui le rendent à la fois irréductible à tout autre individu comme à la généralité de l'espèce, et immédiatement reconnaissable. Si cette métamorphose tient du passage de la condition de prisonnier à

411. Stanley CAVELL, « More of *The World Viewed* », *op. cit.*, p. 178.
412. Stanley CAVELL, « What Becomes of Things on Film ? », *Cavell on Film*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 1-2.

celle de comte, cela signifie que le sujet filmé, comme le Monte-Cristo de Dumas, s'évade ou s'extirpe d'un enfermement auquel la société l'a injustement condamné et, prenant sur lui de réparer ce tort, se donne un nom qui l'élève. Si cette élévation vient à la conscience comme une émotion, cela signifie que sa libération et sa revanche sociale font accéder le sujet filmé à une conscience ou une connaissance de soi qui est la joie spinoziste d'un corps sentant qu'il va au bout de ce qu'il peut. Si cette lucidité fait lever le jour après une longue nuit, cela signifie que le sujet filmé, en se montrant en pleine lumière du projecteur, fait l'expérience d'une renaissance autant que d'une reconnaissance : il devient visible dans son devenir même.

Un tel drame est spectaculairement mis en scène par van der Keuken dans le cas du saxophoniste borgne de *Cuivres débridés*, dont le petit œil malingre, amoché et apparemment inerte se métamorphose en l'œil cyclopéen, qui est tout aussi bien la bouche gargantuesque, d'un bombardon, au moyen d'un simple glissement d'un plan rapproché sur son visage à un gros plan cadré serré sur l'instrument formidable, tandis qu'au son, sa performance au saxophone compose avec son récit en voix *off* d'affirmation de soi. Accueillant son œil défaillant comme un don, le déclarant comme un œil musicien monstrueusement efficient, Jopie devient ce qu'il est, se donne pleinement à la musique ; répare le tort que lui a fait non pas tant un mauvais chirurgien que la colonisation, opéré qu'il fut, en tant qu'autochtone, par « un des seuls médecins surinamiens » dans des conditions que l'on imagine toutes différentes de celles dont jouissent les colons soignés par les meilleurs d'entre eux ; faisant de son œil meurtri le stigmate de sa vocation musicale, allant toujours, à soixante-dix-huit ans, au bout de ce que peut son corps marqué, n'en finit pas de faire retentir sa joie ; enfin, racontant l'épiphanie vécue dans son enfance, tandis que van der Keuken le filme jouant lors d'une cérémonie d'enterrement, rejoue sa naissance à lui-même tout en appelant à la reconnaissance : « Si on ne voit pas cet œil, on ne voit pas Jopie Vrieze. »

Ainsi, la photogenèse ne permet pas de penser la contre-effectuation comme un concept de cinéma sans que la contre-effectuation ne porte les enjeux éthiques et politiques de la photogenèse à leur nième puissance dans ce cinéma que van der Keuken conçoit comme « fiction du pauvre » : un cinéma qui donne l'occasion filmique et les

moyens poétiques à des personnes se débattant avec la vie, avec le monde social, de faire le saut sur place qui les porte à la version haute de leur état, de se produire chacune comme une proposition d'existence. La photogenèse devient pour ces personnes l'instrument concret d'une justice immanente, une manière de conjuration de leur « *powerlessness to matter* » par la conversion d'une fureur de vivre en une figure esthétique : un composé d'affects ou de matière intensive en lequel s'effectue la part sensible d'un perfectionnisme moral. C'est dans sa préface au recueil d'essais *The Space Between. Literature and Politics* de Jay Cantor que l'on trouve ces mots de Cavell, qui fait du *matter* une question de survie, un produire matière ou un prendre corps devant tirer sa consistance d'un faire, d'une poïétique – devant consister en un devenir-poète :

> *I suppose the development of the wish for change into a visionary craving for revolution or conversion is the work of two contrary pieces of knowledge, keeping one another alive : first, the knowledge of oneself, however affable, as enraged and desperate at the state of the world, a rage away from the violent and insupportable narcissism of those in power over us, a despair at one's powerlessness to matter ; and second, the knowledge that change must be possible but that, since others will not change, one must make something happen, one must* make *a start, in thoughts, in words, in deeds, so one must become a poet to survive*[413].

Réécoutons ce passage en plaçant à son horizon de lecture les films de van der Keuken. Lucebert n'a pas attendu ce dernier pour devenir poète, ni Ben Webster pour être reconnu comme l'un des plus grands saxophonistes de son temps, ni le vagabond d'Amsterdam pour refaire une beauté au monde en y promenant son pinceau neuf. Quelle part ce cinéma-là prend-il à l'effort qu'ils déploient pour gagner en ce monde un tant soit peu d'importance, pour orienter le monde le moindrement dans leur sens ? Je dirai qu'en *Lucebert, temps et adieux*, en *Big Ben. Ben Webster in Europe* ou en *Amsterdam Global Village*, ce qui peut passer pour une simple pratique artistique, voire, dans le cas du sans-abri, pour de la folie douce ; ce qui peut sembler se réduire à des recueils de poèmes ou une collection de tableaux, à un programme de performances ou une collection de disques, ce qui généralement s'entend comme un répertoire de formules d'ivrogne ; ce qui peut être perdu dans un nom qui fait étiquette (Lucebert, « peintre-poète CoBrA »[414] ;

---

413. Stanley CAVELL, préface à Jay CANTOR, *The Space Between. Literature and Politics*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1981, p. xi.

414. Dans « Lucebert, temps et adieu (1962, 1966, 1994) : un tombeau cinématographique de Johan van der Keuken » (Gilles MOUËLLIC et Laurent LE FORESTIER (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 363-378), Pierre-Henri FRANGNE donne l'impression de ne voir dans le film de van der Keuken qu'une démonstration de l'appartenance de Lucebert

Ben Webster, « *King of the Tenors* ») ou dans l'invisibilité de l'anonymat ; tout cela se révèle comme un mode d'existence qui non seulement implique toute la personne de ceux qui le mettent en œuvre, mais consiste dans une lutte contre le conformisme (ou le déterminisme ou le cliché) dans laquelle il s'engage bien plus que leur propre personne. Autrement dit, le devenir filmique donne une chance au geste poétique de prendre effectivement la consistance d'un *matter* en rendant sensible et en faisant tenir ce qui, dans ce geste, participe d'une éthique de vie et d'une affirmation politique. Qu'ils suscitent le faire ou le geste poétique, qu'ils créent les conditions de la performance ou qu'ils se trouvent simplement là pour la recueillir, les films ne se contentent pas d'en enregistrer le produit (tableau, musique, disque, chant, poème, discours, bruitage) ni même la production, mais mettent sur un même plan de consistance non seulement les œuvres et leur mise en œuvre, mais les poètes eux-mêmes et leur entourage ou leur milieu, mais des formes de vie dont ils participent, mais des pans de monde qu'ils habitent, des mouvements ou des moments de monde qui les traversent – et les font tout entiers passer dans la matière. « La couleur, notre protagoniste... », écrit le cinéaste à propos de son « Film pour Lucebert » : les films ne font pas état de la rage ni du désespoir des laissés pour compte, de ceux que l'on tient pour quantité négligeable, des déconsidérés comme moins que rien, sans faire insister en les redoublant les matériaux dans lesquels cette rage désespérée prend forme et, c'est tout un, se convertit en une vision (« *a visionary craving for revolution* ») à la fois hautement subjective et impersonnelle. « La couleur, notre protagoniste, joue un double rôle magnifique : petit prince du rêve et grande gueule de la société[415]. »

De même que, passant dans *Herman Slobbe*, la colère d'Herman tourne et se répand en contractions faciales et contorsions corporelles, en débordements harmonicistes, en conflagrations d'insultes ou en pétarades microphoniques jusqu'à s'arranger en une composition originale, s'emporter dans le soulèvement afro-américain et faire déraper des bolides sur une piste d'asphalte, de même, captés et interprétés par van der Keuken, les braillements railleurs et les histoires irrévérentes de Beppie, le souffle nostalgique et l'éraillement sauvage du Blues de Ben Webster, les empâtements criards

---

au mouvement CoBrA, comme si Lucebert appliquait à la lettre une série de préceptes et que van der Keuken en témoignait.

415. Johan VAN DER KEUKEN, « Un film pour Lucebert », *op. cit.*, p. 110.

et les monstres hurlants, les masques grimaçants et les mots raboteux de Lucebert, l'articulation pâteuse et la marche scabreuse du philosophe aux pieds enflés, la paupière rouge plaie et les abymes cuivrés de Jopie, la scansion véhémente et les interpellations lancinantes de la jeune fille de Loisaida, non seulement rencontrent leur musique, ou leur style propre, mais trouvent en cela-même un point de branchement sur une fréquence du monde au point d'en rendre audibles les forces, voire d'en contrarier la révolution. En la provoquant au chant – « *If you want me to sing, should I sing ?* » –, van der Keuken laisse entendre ce qui, dans la tirade de la jeune fille, était déjà du chant, il saisit une voix qui advient, une « existence moindre[416] » qui prend corps en donnant de la voix, une voix qui soudain porte (compte, importe) d'affirmer d'en-deçà et au-delà d'elle-même une identité urbaine pauvre mais fière, débrouillarde, hardie, en affectant l'image au point où, du plan suivant qui montre au loin les tours du centre d'affaires de Manhattan baignant dans les teintes outrancières du crépuscule, son timbre et ses accents semblent avoir puisé tout autant qu'y avoir répandu leurs couleurs, et, de ce fait, répondre de aussi bien que trouver une réponse dans ce ciel rougeoyant troué de l'orbe immense d'un « soleil cou coupé ».

> La sensation ne se réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect. Toute la matière devient expressive. C'est l'affect qui est métallique, cristallin, pétrique, et la sensation n'est pas colorée, elle est colorante, comme dit Cézanne[417].

Puisque van der Keuken place à l'origine de sa vocation de cinéaste sa détermination à « définir le cinéma comme un art plastique », on ne s'étonnera pas de relever dans ses films un sens aigu et une exploration remarquable des propriétés de cette logique de la sensation que Deleuze met au principe de la création artistique : « Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation[418]. » En tâchant, par une série de plans rapprochés sur les toiles de Lucebert, de les « percer pour arriver dans le réel[419] », van der Keuken arrache aux créatures dont elles sont couvertes leurs couleurs

416. J'emprunte cette expression à Étienne SOURIAU, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS », 2009.
417. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 166-167.
418. *Ibid.*, p. 167.
419. Ce sont les termes de van der Keuken dans Serge DANEY et Jean-Paul FARGIER, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1978, p. 25.

mirifiques s'entremêlant en couches épaisses, leurs débauches de bouches tordues et d'yeux désaxés, leurs faces grotesques, hagardes ou malignes, attrape au passage la voix du poète en sa mélopée d'yeux fabuleux. Et, par un montage portant sur la surface du film les toiles et l'espace tridimensionnel à une extrême contiguïté, couplé au mouvement de brossage d'un travelling latéral et enlevé par la marche carnavalesque composée par Willem Breuker ; ou par un montage orchestrant magiquement des apparitions soudaines soulignées par le bruitage farcesque des instruments facétieux de Breuker et ses acolytes, il applique ces rouges et ces bleus, ce « kaléidoscope carnivore », sur les containers d'araignées de mer, les têtes de porc coupées, les déchets du marché, la carcasse crucifiée, les fichus des passantes, il fait proliférer ces bouches et ces yeux sur la face bardée des casseurs de roche, sur la figure ratatinée de la petite dame aux maigres bouquets, sur le visage parcheminé du vieillard aux dents gâtées, sur la grande gueule à moulinets du colporteur doublé d'un hautbois jacasseur, sur les clameurs muettes du harangueur, sur le regard caméra des promeneurs, sur les cactus, sur les cailloux, sur le tronc d'arbre hurleur. Dans *I ♥ $*, c'est en capturant les ferments musicaux de la révolte de la jeune fille pour mieux la faire s'élever dans un chant par lequel elle se déprend d'une identité stigmatisée l'arrimant à son univers « pauvre, étroit et lentement né[420] » en se tournant vers le ciel et les météores, que le cinéaste voit du même coup ses images se charger de cette voix incandescente qui fait résonner le soleil de toutes les voix qu'ont pu prendre la colère à ses dernières extrémités, la détermination combative, ne retenant des rêves mélancoliques d'une chasseuse d'arcs-en-ciel que leur puissance visionnaire, tirant de son rayonnement crépusculaire des brandons pour une aube : en dégageant l'événement pur. Dans *Lucebert, temps et adieux*, c'est en entrant par le milieu de ses toiles et de ses poèmes au voisinage le plus étroit avec l'artiste et ses gestes, ses matériaux, ses figures, que le cinéaste peut capter dans le monde au moyen de sa caméra « le mouvement quasi autonome de la couleur, la couleur comme sujet[421] », et composer avec cette matière filmique « des situations contrastées en couleurs qui sont les signes indépendants servant à marquer les contours mouvants d'une vision[422] » qui n'est ni celle de Lucebert, ni la sienne, car c'est de tous deux que l'on peut dire :

420. Ces mots sont extraits d'un poème dit par Lucebert dans Johan VAN DER KEUKEN, *Lucebert, poète-peintre*, 1962.
421. Serge DANEY et Jean-Paul FARGIER, « Entretien avec Johan van der Keuken », *art. cit.*, p. 25.
422. Johan VAN DER KEUKEN, « Un film pour Lucebert », *op. cit.*, p. 110.

> Il a vu dans la vie quelque chose de trop grand, de trop intolérable aussi, et les étreintes de la vie avec ce qui la menace, de telle manière que le coin de nature qu'il perçoit, ou les quartiers de la ville, et leurs personnages, accèdent à une vision qui compose à travers eux les percepts de cette vie-là, de ce moment-là, faisant éclater les perceptions vécues dans une sorte de cubisme, de simultanéisme, de lumière crue ou de crépuscule, de pourpre ou de bleu, qui n'ont plus d'autre objet ni sujet qu'eux-mêmes[423].

Si van der Keuken commence son « Film pour Lucebert » par une reconstitution historique enveloppée dans un hypothétique souvenir d'enfance – « Nous supposons que ceci est le début de notre film : juin 1934. Émeutes à Amsterdam, quand le gouvernement a baissé l'allocation chômage. On a érigé des barricades avec des meubles. Tu avais dix ans quand les soldats ont envahi ta rue » –, assemblant des prises de vue de la rue au moment du tournage (1966) et des photographies d'archives de l'époque, ce n'est pas pour river les œuvres de Lucebert à quelque événement déterminant de l'histoire sociale telle qu'il l'aurait vécue, mais pour mettre en scène par une fiction cette conversion d'un regard en vision. Par le montage d'une photographie de petit garçon au regard intensément fixé hors-cadre avec des photographies de policiers, de chars blindés, d'amoncellements de pavés descellés, d'un groupe d'hommes entourant l'un des leurs étendu mort ou blessé, l'un d'eux perçant du regard tout à la fois l'objectif de l'appareil photo et celui de la caméra de van der Keuken pour mieux plonger dans nos yeux, un champ / contre-champ est inventé qui se voit immédiatement détissé par la narration falsifiante (« Nous supposons que ceci… »), laissant place au jaillissement intempestif de pans de tableaux qui sont autant d'éclats de peinture mêlés de pointes de hautbois ou de clarinette. Un espace s'est ouvert entre plusieurs regards qui devient un plan intensif où s'agence une multiplicité de perceptions et d'affections, produisant des affects de couleur, de son, de texture, qui bientôt gagneront toute la matière audio-visuelle indépendamment de tout sujet, « car l'affect n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi[424] ». Il ne s'agit pas de montrer ce qu'il advient – ou ce qu'il reste, ou ce qu'il ressort – d'un événement lorsqu'il est saisi en peinture en rapportant des faits à leur représentation, mais de rejouer par une composition ou une interprétation (comme on dit de la musique : une performance) filmique ce qui arrive à la pierre, à la bouche, à l'œil, à

423. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 171.
424. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 294.

la voix : « Pour toi, œil et voix, j'ai vu ces images » – alors, c'est tout le paysage qui voit, sourit, grogne, crie : « un trait intensif se met à travailler pour son compte, une perception hallucinatoire, une synesthésie, une mutation perverse, un jeu d'images se détachent[425] » et ça hurle « au cœur d'un arbre, au creux d'une racine ou à l'aisselle d'une branche[426] », et ce ne sont plus que grimaces de pierre, pavés descellés dans la bouche d'un vieillard, cactus cariés. Tandis qu'« un grand Nègre maussade est descendu en [Lucebert] » – « d'abord il fait grincer des coffres vermoulus / puis des échardes jaillissent de mon épaule / enfin il lit de vieux formulaires c'est le plus pénible / j'ai déclaré trop d'esclaves aux impôts » –, un sourire d'homme aux dents noircies passé dans un corps de femme obèse le secoue de convulsions aspirées par le souffle rauque et répété d'un saxophone qui fait aboyer la toile. « Ces multiplicités à termes hétérogènes, et à co-fonctionnement de contagion, entrent dans certains *agencements*, et c'est là que l'homme opère ses devenirs-animaux[427]. » Ces affects de pierre, de bois, de chair, de dents, grinçant des coups de pioche des travailleurs des carrières à la peau burinée, au corps recuit, des consonnes rocailleuses des poèmes de Lucebert, des crissements des cigales crevant une carcasse crucifiée offerte au « baiser du soleil », portent au-delà des émeutes de 1934 à Amsterdam, au-delà de la misère sociale de villages hors-circuit de la grande consommation des années 1960, au-delà de la guerre d'Espagne, de la Seconde Guerre mondiale, de la traite négrière, de la colonisation, toutes contenues, rejouées, reprises l'une dans l'autre. Pavés, galets, pierres taillées rappellent encore les roches en cubes réguliers du premier volet du triptyque filmique, et avec elles la voix du poète y cognant ses vers cosmogoniques dans lesquels j'entends que la guerre gagne toutes les guerres et que la révolution politique tourne autour du soleil. « Le sourire de chien enragé de la faim / la peur de sorcière de la douleur / et le grand désir et soupir / les grands vieux lourds rossignols » : c'est un dehors plus lointain que tout extérieur qui affecte tous les matériaux du film, « un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire[428] » – produisant de ces « sombres agencements, qui remuent en nous le plus profond[429] ».

425. *Ibid.*, p. 23.
426. *Idem*.
427. *Ibid.*, p. 296.
428. *Ibid.*, p. 35.
429. *Ibid.*, p. 296.

> C'est le développement risqué, incertain, d'un raisonnement en images, en parasites, dans l'apparition et la disparition du sens, dans l'apparition et le pâlissement de la couleur, dans l'intensité du regard, dans la souffrance de la formulation, dans l'attirance, l'accouplement et l'osmose, dans la parole stupide qui rappelle la petite misère quotidienne d'une vie non accomplie, dans le grand mot qui doit sortir de nous. Tous les matériaux sont bons. Matériaux film : transparence solide. Matériaux audibles : caresses et frottements. Matériaux palpables : questions posées à la peau. Papier : surface de pensée et de froissement. Mots : bonbons magiques. Cadre : tranchant doux[430].

Si Jopie, la jeune Rainbow, Lucebert, le clochard au pinceau contre-effectuent en passant tout entiers dans la matière, c'est en recueillant, en assemblant, en exposant – en collectionnant – ces composés d'affects et de percepts hétérogènes, ces « collections de sensations intensives », ces « paquets de sensations à vif », comme le dit Deleuze des personnages de Thomas Hardy[431], que van der Keuken « confie à l'oreille de l'avenir les sensations persistantes qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leur protestation recréée, leur lutte toujours reprise[432] ».

Voir dans cette galerie de personnages visionnaires et forts en gueule une collection de figures esthétiques n'est donc pas seulement reconnaître en chacun d'eux un individu exemplaire, mais mettre au jour la force, la cohérence et l'insistance de la pensée à l'œuvre dans les films de van der Keuken, ce que l'on a pu qualifier de « *persistence of vision* ». Au printemps 1999, « part[i] faire de beaux voyages » après avoir appris qu'il était atteint d'un cancer incurable, ce dernier reçoit, à l'occasion du 42ème festival international du film de San Francisco et pour l'ensemble de sa carrière, le *Golden Gate Persistence of Vision Award* sous les rires complices du public et du maître de cérémonie qui, le voyant monter sur scène caméra à la main pour filmer l'événement, ne manque pas de souligner *how very persistent he is, indeed*[433]. Opiniâtre, van der Keuken ne l'est pas seulement de ne jamais lâcher sa caméra, mais de chercher inlassablement la formule cinématographique d'idées, de questions, de problèmes tenaces, dont je vois dans Herman, Beppie, Big Ben et tous les autres grands contre-effectuateurs les précipités : corps insolubles traçant des lignes de fuite, ils constituent

430. Johan VAN DER KEUKEN, « C'est magique » [1987-1989], *op. cit.*, p. 74.
431. Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, p. 51.
432. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 177.
433. Voir Johan VAN DER KEUKEN, *Vacances prolongées*, 2000.

des « types sensibles[434] » dans lesquels s'incarne et s'exprime une pensée du cinéma. En rapprochant ces personnages des types psycho-sociaux que l'on rencontre notamment dans les études simmeliennes, j'ai voulu mettre en avant les mouvements de territoire qu'ils effectuent mais aussi les manières dont ils remplissent, subissent ou déjouent ainsi la place qui leur est assignée dans un champ social ; en infléchissant les types psycho-sociaux dans le sens des types cinématographiques tels que les décrit Cavell, soit ces individualités que crée le cinéma à son meilleur, j'ai voulu montrer que le typique ne doit pas alors être envisagé comme la somme des points communs qui fondent une catégorie ou un tout, la *reductio ad unum* du multiple, mais bien au contraire le point singulier qui redessine un ensemble en chacun de ses cas, si bien que, loin d'être des modèles auxquels se conformer, ces types tirent leur exemplarité de leur capacité nonpareille à briser le moule du stéréotype – à se donner un nom propre qui devient lui-même un type ; en composant les types cavelliens avec les figures esthétiques ou les personnages conceptuels repérés par Deleuze, j'aimerais enfin non seulement insister comme je l'ai fait sur la dimension matérielle ou sensible du procès d'individuation opéré par la photogenèse, procès qui tout à la fois donne toute leur importance à des êtres dépersonnalisés, ou des vies mutilées, et les élève à une forme haute d'impersonnalité en exhaussant et ne conservant d'eux que leur puissance de rayonnement : les forces qui font tourner le monde ; mais encore observer comment ces forces-là, qui distribuent les accents dans l'image audio-visuelle comme dans le pan de monde qu'elle enveloppe, sont le matériau à même lequel le film pense et, c'est tout un, se réfléchit. Autrement dit, en suivant les déterritorialisations et reterritorialisations de ses personnages non plus seulement comme des trajectoires sociales ni des mouvements de monde, mais comme le tracé d'une image absolue de la pensée, il s'agit d'interpréter dans ses images la proposition de van der Keuken selon laquelle un film donne à voir et à entendre « l'intérieur d'une tête ».

434. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2*, *op. cit.*, p. 179.

4.3. L'intérieur d'une tête

4.3.1. Le réel filmé comme interprète d'un espace mental

L'idée est ainsi exprimée dans le texte qu'il écrit en 1968 à l'occasion de la sortie de son film *L'Esprit du temps* :

> L'œil est un œil de l'esprit. Par la tension entre toutes ses images et ses sons, le film crée un espace similaire à l'espace à l'intérieur d'une tête. Grâce à la magie du travail manuel, le film évoque cet espace, du moins si l'on se représente l'espace à l'intérieur d'une tête comme un espace concret, mais tendu d'une étoffe indéfinissable[435].

De la similitude à l'assimilation, il n'y a qu'un pas effectué quelques lignes plus loin : « Il ne s'agit pas de montrer qu'il y a ceci ou cela. Il s'agit de montrer comment c'est, comment c'est d'être dans un espace donné, comment c'est d'être un espace donné[436] », où l'« être dans » devient l'être et où l'être ne se confond pas avec l'espace qu'il habite sans que celui-ci ne devienne l'espace qui l'habite. Ce double mouvement simultané qui ouvre une zone d'indétermination entre le dehors et le dedans, ou entre l'étendue et la psychè, se retrouve parfaitement consommé dans la brève description que donne le cinéaste d'un autre de ses films, *Le Temps*, au cours de son entretien avec Louis Andriessen en 1984 :

> Le film se déroule dans un intérieur double : d'abord les panneaux du décor qui suggèrent l'intérieur d'un salon ou d'une chambre, et plus documentaire, le grenier sombre, avec les tâches vives de la lumière derrière les fenêtres. C'est l'intérieur d'une tête. Quand, aujourd'hui, j'étais à la recherche d'idées pour notre entretien, j'ai retrouvé un texte que j'ai écrit en 1968 : « L'espace que le film crée dans la tension entre tous ses sons et ses images est le même que celui qui se trouve à l'intérieur d'une tête. (Comme si on dépliait dans le temps la paroi intérieure du crâne.)[437] »

Je note que l'extérieur et l'intériorité ne sont plus tenus sous un rapport de ressemblance ou d'analogie, mais d'identité : tandis que, dans la citation qu'il fait de ses propres mots, le « similaire » le cède au « même », la tournure présentative laconique identifiant l'« intérieur double » où a lieu le film est sans équivoque : « C'est l'intérieur d'une tête. » Du reste, le film n'« évoque » plus cet espace mais s'y « déroule », ce qui achève de

435. Johan VAN DER KEUKEN, « L'esprit du temps » [1968], *op. cit.*, p. 116.
436. *Ibid.*, p. 116-117.
437. Johan VAN DER KEUKEN, « Le Temps. Conversation avec Louis Andriessen », *op. cit.*, p. 161.

camper en salle de projection la boîte crânienne – ce « grenier sombre » qu'animent « les tâches vives de la lumière » – que l'on savait déjà « tendue d'une étoffe indéfinissable » comme celle dont sont faits les rêves et les écrans de cinéma, et dont « la paroi intérieure » prend la teneur d'une pellicule que l'on « dépli[e] dans le temps ». Si van der Keuken remet sur le métier l'articulation entre le montage filmique et le travail onirique ou, plus largement, l'activité psychique, ce n'est pas pour tirer l'image vers l'abstraction ou le symbole. Il en revient au contraire toujours à la matière non seulement en faisant du montage une affaire de « tension » entre des matériaux et le produit d'un « travail manuel », mais en insistant sur la réalité propre de l'objet filmique et de l'image audio-visuelle, fût-elle une image qui pense :

> Mais le film ne peut évoquer cet espace qu'au moyen de la fixation et de la mise en ordre de fragments du monde matériel, si l'on veut aboutir à un résultat concret : le film est une chose. (Non la reproduction de pensées ou de la réalité tridimensionnelle, l'espace tridimensionnel fictif est effacé et remplacé par un espace concret entre les éléments présents dans le film)[438].

Dans « D'un avion à haute altitude », il parle du film comme d'un « monde de pensée spatiale » fabriqué à partir d'éléments tels que

> les grosseurs de plans, un cadre fixe ou en mouvement, une composition d'images plates ou en perspective, des mouvements glissants ou saccadés, harmonie ou désaccord entre les couleurs et les tons (chaud-froid, clair-obscur), une liaison explicite ou associative, conflit ou assonance entre l'image et le son, mélange ou concurrence entre bruit et musique, mélange ou concurrence entre texte et musique, un texte synchrone ou non synchrone, régularité et variation rythmiques, en bref : le jeu infini des liaisons et séparations au sein de la matière[439].

Et lorsque, dans « La vérité 24 fois par seconde », rapportant les principes dynamiques de fragmentation du montage contemporain à la sensation tactile d'accidents et de reliefs sur une surface concrète et « aux mouvements tâtonnants de la conscience », il précise que

> de la même façon que l'on peut toucher les coins, les trous, les creux et les bosses d'un espace donné, la relation des fragments-temps dans le film correspond aux creux et aux bosses dans l'expérience du temps qui sont formés par différents états de la conscience[440]

438. Johan VAN DER KEUKEN, « L'esprit du temps » [1968], *op. cit.*, p. 116.
439. Johan VAN DER KEUKEN, « D'un avion à haute altitude » [1982], *op. cit.*, p. 32.
440. Johan VAN DER KEUKEN, « La vérité 24 fois par seconde » [1967], *op. cit.*, p. 31.

on se gardera bien de s'en tenir à une lecture métaphorique et l'on prendra aux mots ses correspondances entre espace filmé, espace filmique (cadré, éclairé, monté) et espace mental pour observer comment, dans ses films, elles sont effectivement réalisées. Dans *Quatre murs*, van der Keuken filme les façades enlaidies, les balcons maigrelets, la peinture écaillée, les cages d'escalier délabrées, les pièces encombrées, les lattes piquées des vers des planchers de fortune, les trous, les bosses et les creux des murs lépreux d'appartements miteux, la file d'attente infinie du bureau de logement social où s'expriment à longueur de journée les doléances des mal-logés. Or, en captant au plus près, jusqu'à les frôler, les murs ulcérés suintant l'humidité, en jouant de la démesure du gros plan et de l'éclairage qui accuse les contrastes du noir et blanc pour sonder les cratères creusés dans le plâtre ou faire ressortir à les rendre palpables les excroissances fongueuses de la moisissure, en imprimant à sa caméra un lent mouvement de rotation en plongée dans l'escalier pour un effet de distorsion vaguement nauséeux soutenu par une chanson à l'air légèrement sirupeux ; en mettant en tension le dehors (l'humidité, la pluie, le froid, le bruit) qui pénètre au-dedans et le ronge – à l'image, les infiltrations d'eau formant des flaques dans un couloir répondent aux voix des habitants : « Il y a des trous comme ça au plafond », « Tout ce bazar lui tape sur les nerfs », « Je n'ai pas de chauffage », « Quand il pleut, le poêle s'éteint, le froid vous tombe dessus » – et le dedans qui déborde au-dehors et s'y abîme : à la série de plans sur les sous-vêtements qui sèchent aux fenêtres ou sur les coins de balcon servant de débarras, s'ajoutent ceux qui soulignent en plan large la promiscuité des requérants agglutinés au comptoir d'accueil du service des logements : tout comme ils sont forcés d'exhiber leurs culottes par-dessus les trottoirs, voilà qu'on les oblige à déballer en public leur misère intime – suivant le mot de Kracauer, « dans les pavillons situés aux arrières de la vie sociale, les entrailles humaines pendent dehors comme du linge[441] » ; en entrelardant la litanie des plaintes avec des plans sur la porte tambour qui tourne et tourne en boucle ; en multipliant les vues sur les allées et venues d'une pièce à l'autre d'une femme pliée en deux dans sa péniche au plafond trop bas ; en superposant une chanson à la mode sentimentale et désenchantée (« *Pretend you're happy when you're sad* / *Your emotions can break you heart in two* ») et les rires enregistrés d'une émission télévisée, le tout monté sur une vue frontale d'un

441. Siegfried KRACAUER, « À propos des bureaux de placement », *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit par Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Domaine étranger », 2014, p. 100.

couple assis un peu avachi, les mains sur les genoux, le regard fixé sans expression sur la caméra, prenant la pose comme sur la photo des aïeux posée au-dessus du téléviseur tandis qu'on entend redoubler les rires ; en laissant voir dans un même plan l'intérieur d'une bouche édentée au milieu d'un visage raviné sur fond de cloison dartreuse dans une chambre en chantier ; en glissant du mur en lambeaux au-dessus de son lit à la tête d'une enfant couchée, les yeux dans le vague, à moitié endormie ; en associant le mouvement de va et vient d'une jeune fille sur une balançoire bricolée dans un étroit couloir, à des plans rapprochés sur son visage fermé, sourire éteint, mâchoire tendue, et au son répété d'un épouvantable grincement monté à haut volume ; bref, en travaillant sans relâche la porosité des surfaces, parois et autres membranes externes et internes, tangibles, sensibles, lumineuses, filmiques, corticales, psychiques, cutanées, projectives ou crâniennes, il rend visibles et audibles, par cette mise en œuvre de la puissance de production, de configuration, d'implication temporelles d'affects d'espace et de matière du cinéma, les différents états d'esprit, les différents états de conscience perclus entre leurs quatre murs : mettant finalement l'accent non pas tant sur les conditions de vie désastreuses des couches pauvres de la société amstellodamoise que sur les effets débilitants qu'elles peuvent avoir sur les individus, il fait état d'une vie décrépite, d'une morne apathie, d'une pensée ladre, d'avenirs à demi morts-nés, de désirs bas de plafond, d'un moral en décomposition, de rêves pâteux, de frustrations lancinantes. C'est ainsi qu'il peut dire de ce film qu'il

> n'est pas en premier lieu une dénonciation de la crise du logement. Par la description de l'espace habitable, le film en appelle à un espace mental, l'intérieur d'un cerveau insalubre. Les murs de chaque chambre sont les parois internes d'un crâne. Au moyen de la caméra, je ne peux que laisser voir « la vue extérieure » de celui qui souffre de la crise du logement, alors qu'il s'agit de sa vue intérieure, de savoir comment la vie se dégrade en lui jusqu'à devenir un tas de salades pourries, un rétrécissement[442].

On voit donc qu'en désignant le film comme l'intérieur d'une tête, il ne s'agit pas d'en faire le produit fantasmatique de son ou de ses créateurs, ni de reprendre l'idée topique de l'état hypnotique dans lequel est plongé le spectateur de cinéma, mais d'évaluer en les expérimentant les moyens filmiques d'entrer littéralement, c'est-à-dire de montrer *comment c'est*, dans la tête des gens : ces gens-là qui deviennent des sujets filmés.

442. Johan VAN DER KEUKEN, « L'esprit du temps », *op. cit.*, p. 117.

4.3.2. Distraction et collection

Cette remontée du social au mental qui n'emprunte pas les voies discursives, qui n'opère pas par abstraction mais au contraire par une plongée dans le sensible, *Le Masque* (1989) en est un autre exemple rendu explicite par van der Keuken au cours d'un entretien radiophonique avec Serge Daney dans l'émission « Microfilms » du 25 février 1990, veille de la diffusion du film à la télévision française. Ce dialogue est pour lui de surcroît l'occasion d'établir la continuité de ses préoccupations et, corollairement, les procédés de reprise qui sous-tendent son œuvre, en tirant sa méthode d'une expérience de la répétition :

> Il me restait après mon retour d'Inde une certaine colère. J'ai trouvé que je n'étais pas le sage pour lequel me prenait la critique après ce film, *L'œil au-dessus du puits*, qu'il me restait une colère bien banale et qu'il fallait que je l'exprime, la traite à un autre niveau que je ne l'avais fait il y a cinq, il y a dix ans, et cætera, que quand même les choses reviennent d'une autre manière. Parce que je pense que c'est ça, ma façon de travailler : de retravailler sans cesse des choses que j'ai vécues autrement et que je dois confronter à des expériences nouvelles, à des trucs que j'ai appris dans le cinéma, et cætera. Et donc j'ai eu cette idée, à travers cette colère, sur un phénomène qui est, bon, très pesant, je crois, dans tout le monde occidental, c'est ce clivage social, n'est-ce pas : d'une part, on s'enrichit très rapidement, d'autre part, il y a des nouvelles formes de pauvreté […]. Et donc je me suis dit que ce serait là un sujet à reprendre. Et j'ai proposé l'idée de faire un film sur l'exclusion et ce que ça entraîne surtout comme climat mental, et pas seulement, ou pas premièrement, comme manque matériel[443].

La réalisation de ce film répond à une invitation officielle de « la France » qui fête alors le bicentenaire de sa Révolution et donne carte blanche à quelques cinéastes étrangers pour venir l'observer en cette occasion. S'il fallait saisir sur le vif ce qui fait Johan van der Keuken, ce que pourrait être son *ethos*, on tiendrait là ce que Nietzsche appelle une anecdote vitale : considérant avec le plus grand sérieux cette invitation comme « honorifique », il s'empresse de l'honorer en retour en posant un regard impitoyable sur l'état du pays, de son esprit révolutionnaire et des valeurs qu'il mit au fondement de sa Constitution. Annonçant d'emblée la couleur – « La France commémore sa Révolution et sa Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Entre-temps, il y a de plus en plus

443. Serge DANEY et Johan VAN DER KEUKEN, « Le Masque », *Microfilms*, France Culture, 25 février 1990, 44 min., consulté le 17 décembre 2020 sur https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/microfilms-johan-van-der-keuken-pour-son-film-le-masque-1ere-diffusion-25-02-1990-9537044.

de gens qui s'enfoncent. Ils s'enfoncent et sont oubliés » –, il choisit de suivre Philippe, un garçon de café de vingt-trois ans alors sans emploi, sans domicile, dont les déambulations et les haltes sont entrecoupées au montage de coups d'œil sur les commémorations, mais aussi sur des écrans de télévision dont van der Keuken capte des extraits de film, des publicités, des annonces de programme, des morceaux d'émission, des images d'actualité.

> Le film s'est organisé autour de deux lieux qui jouent un rôle important dans la vie de Philippe : l'accueil de nuit de l'Armée du Salut à la Porte de la Villette, à la sortie de la ville, et la Gare de Lyon. Ces deux lieux de transition vont faire partie de son espace intérieur, un espace d'attente et de solitude[444].

Un procédé très économe opère d'emblée l'implication mutuelle des lieux parcourus par Philippe et de son « espace intérieur ». Les premières images que nous avons de lui sont prises en plan rapproché sur son visage de profil, de dos, de trois-quarts dos, de dos encore, tandis qu'il emprunte les escalators montants et descendants du métro, dont l'absolue neutralité du décor, la sombre monochromie des murs peints, l'uniformité lisse et grise des surfaces métalliques, le glissement lent et régulier de la mécanique et la lumière artificielle, étale et blanche, se prêtent particulièrement à l'expression d'un espace idéel quoique concret. Que des plans de dos, en particulier lorsque le personnage se tient immobile et que se trouve bien en vue l'arrière de son crâne, aient pour effet de diriger le regard vers l'intériorité, Stanley Cavell en donne, dans sa lecture du film *Stella Dallas* (King Vidor, 1937), une formulation qui tout à la fois en établit l'usage entendu et en suggère des puissances qui vont précisément, dans *Le masque*, prendre la teneur d'un problème :

> *Stella stands in that black dress, her back to the camera, watching the closed door behind which Stephen and Laurel have disappeared. The shot is held somewhat longer than one might expect, calling attention to itself. (Of course I cannot prove this. It can only be tested for oneself, like taste.) As elsewhere, a figure on film turned away from us tends to signal a state of self-absorption, of self-assessment, a sense of thoughts under collection in privacy*[445].

J'aimerais montrer comment van der Keuken, reprenant à nouveaux frais cette figure cinématographique, tout à la fois réaffirme la capacité du film à « signaler un état

444. Johan VAN DER KEUKEN, « Le Masque » [1989], *op. cit.*, p. 176.
445. Stanley CAVELL, « Stella's Taste : Reading *Stella Dallas* », *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 203.

d'absorption en soi-même » du personnage en faisant de ce signal celui du déploiement (de la lecture, de l'interprétation), par le montage de plans d'extérieur – j'entends par là ce que l'on voit de tous ces espaces publics que Philippe traverse sans jamais pouvoir y séjourner –, de l'intériorité ainsi pénétrée ; et travaille (c'est-à-dire met à la question) les rapports d'équivalence entre cette « absorption en soi-même » et ce que Cavell appelle encore « une affirmation de soi » et « des pensées qui se recueillent dans l'intimité ».

4.3.2.1. Porter un masque : conformisme ou anticonformisme

Comment Philippe se présente-t-il ? Contrairement aux familles aperçues dans *Quatre murs*, Philippe ne paraît pas dans une misère noire : il a la misère distinguée. Costume sombre et chemise blanche, moustache correctement taillée, lorsqu'il arpente les rues sans véritable but, c'est d'un pas vif, le menton relevé ; attendant qu'on le jette dehors en Gare de Lyon, à la nuit tombée, il se tient bien droit, bras et jambes croisés ; puis, aux petites heures, quand il peut enfin s'allonger pour quelque temps sur des sièges vacants, il déplie soigneusement sur son sac de voyage une chemise de rechange en manière d'oreiller. Quand on fait passer la bouteille dans le petit cercle d'habitués de « la zone », comme dira l'un d'eux, on ne lui en propose pas : on sait que lui ne boit pas. Avec sa face poupine et son accent titi, il répond posément aux questions du cinéaste en mettant un soin remarqué (comme l'était ce petit coup d'épaule visant à ménager l'épaulette de son veston au moment de s'étendre pour dormir) à relever sa gouaille naturelle par une tournure de langue plus châtiée. Ce souci de la tenue, cet attachement au maintien, veillent sur une dignité pour le moins mise à mal par une situation d'extrême dénuement, autant qu'ils répondent à ce que le jeune homme décrit lui-même comme son instabilité foncière : « Alors ma personnalité… ma personnalité bon ben… elle est que… j'suis quand même un galérien, hein. Et… je vagabonde, je vagabonde, c'est ça, c'est un peu ma… Non, vagabonder c'est pas tout à fait le terme mais… je suis très instable », en le reliant à l'ébranlement intime que furent pour lui la maladie chronique puis la mort de sa mère. De cette inclination à soigner son image on trouve, dans la bouche de Philippe, l'expression la plus franche à l'occasion du dialogue qui donne son titre au film :

— Quel est ton plus grand désir ?
— Mon plus grand désir, ben c'est… m'acheter, mettons, une garde-robe bien. Avec des costumes, des belles vestes, des belles chemises.
— Vraiment bien ?
— Bien, vraiment bien. Pour, bien sûr, pour… pour paraître ! Devant les gens. Pour porter un masque ! C'est très important pour moi. Et aussi les chaussures, j'aime beaucoup les chaussures.
— Oui ?
— Les très belles chaussures, oui oui. Bien sûr, je ne vais pas citer de marque, mais disons les chaussures anglaises. J'ai… un… j'ai un faible pour les chaussures anglaises. Pour leur beauté, leur solidité, bon ben…

Voilà qui nous ramène à *Stella Dallas*, si nous voulons bien entendre que, dans un cas comme dans l'autre, un problème de reconnaissance se pose dans les termes d'une question de goût. On se souviendra de la détermination avec laquelle le personnage de Barbara Stanwyck, dans le film de King Vidor, s'arrache au milieu indigent et étriqué dans lequel elle étouffe entre une mère apathique à peine articulée, un père tout de raideur défiante et un frère intrusif, nerveux, vaguement incestueux, en se faisant épouser par Stephen Dallas, le patron de l'usine meunière où travaillent les deux hommes, à qui elle demande de lui enseigner les codes de la haute société dans laquelle elle rêve qu'il l'introduise. Rappelons que, tout au long du film – qui s'étend sur une vingtaine d'années, jusqu'au mariage de sa fille Laurel –, Stella ne cesse de déplaire et de choquer ces dames et messieurs de la haute, son époux en tête dont elle a tôt fait de se séparer pour élever Laurel sans avoir à subir les regards désapprobateurs d'un monde auquel décidément elle n'appartiendra jamais ; et que sa non-appartenance se manifeste en particulier par des choix de vêtements, coiffures et accessoires systématiquement rapportés à un manque de tenue ou une faute de goût, le paroxysme étant atteint dans la scène restée célèbre du très chic hôtel Mirador où, engoncée dans une robe bigarrée, surmontée d'une mise en plis enturbannée et le visage généreusement fardé, elle entasse par-dessus tout fanfreluches et bijoux, s'asperge de parfum, se regarde dans le miroir sous toutes les coutures, ajoute à la dernière seconde un ou deux tours de col de fourrure et s'en va traverser à grand bruit la salle de restaurant, le terrain de golf et la boutique où elle achète une babiole non sans s'assurer haut et fort qu'elle « *really suits [her] personality* » – ce qui lui vaut d'être la risée de tous les résidents et de se faire traiter de « *Christmas tree* » par les amis de sa fille ignorant qui elle est. On convient généralement que, non contente de renoncer au monde auquel elle aspire faute d'être parvenue à affiner son goût et de savoir se fondre dans le tableau, elle décide, après l'humiliation du sapin de Noël, de se déconsidérer moralement aux yeux de Laurel afin que celle-ci l'abandonne et prenne pleinement sa

place au sein de ce milieu dans lequel elle évolue avec une grâce naturelle, sans que la présence bariolée de sa mère ne lui porte préjudice : tel serait le fameux sacrifice de Stella Dallas s'oblitérant pour que sa fille connaisse la vie qu'elle-même aurait tant aimé vivre. Prenant le contrepied d'un grand nombre d'interprétations consensuelles, Stanley Cavell montre au contraire que Stella maîtrise parfaitement la chose vestimentaire, qu'elle peut avoir un goût très sûr suivant les critères grands-bourgeois mais que ce n'est simplement pas de son goût – en témoigne notamment la garde-robe qu'elle confectionne pour Laurel tout en regrettant de ne pouvoir y ajouter quelque fantaisie et qui fait l'admiration de la très correcte Mrs. Morrison – et que par conséquent elle sait pertinemment l'effet produit par sa toilette, y compris et surtout durant l'épisode mortifiant de l'hôtel, dont Cavell soutient qu'il n'est pas subi mais mis en scène par une Stella cherchant sciemment la réprobation. Faisant référence à une séquence précédente où, malgré les subtils ajustements qu'elle apporte à sa robe noire pour se conformer au regard de Stephen et signifier ainsi qu'elle est capable de faire le pas vers son monde et leur réconciliation, celui-ci saisit le premier prétexte venu (en la personne du gros Ed Munn qui surgit soûl comme une barrique) pour retourner se murer dans sa déception, montrant qu'il n'a au fond aucun désir d'avancer dans sa direction (« *Stephen reverts to the appetite of his disappointment*[446] »), Cavell y voit le lieu du véritable apprentissage de la femme inconnue : « *Stella learns the futility of appealing to the taste of those who have no taste for her. […] It is this learning […] that precipitates the scandal in the resort hotel in which Stella appeals, as it were, to the distaste of those for whom she knows she is distasteful*[447] ». Pour Cavell, la scène du sapin de Noël est loin de constituer l'ultime preuve, et des plus fracassantes, de l'incapacité de Stella tant à reconnaître son désir (à connaître ce qui lui sied en propre) qu'à combler son désir de reconnaissance. Elle est même loin de provoquer la décision de renoncer à un goût sensément trop voyant au point de disparaître pour ne plus exister qu'à travers l'existence lumineuse de sa fille. Elle constitue plutôt la première actualisation, et des plus flamboyantes, de la résolution prise par Stella de tourner définitivement le dos, quitte à laisser derrière elle sa fille qui a choisi de s'y vouer, à un monde d'illusion qui, contrairement à ce qu'elle espérait, n'est pas en mesure de l'éduquer, c'est-à-dire de la rendre meilleure, puisque d'elle ni de quiconque

446. *Ibid.*, p. 202.
447. *Idem*.

ce monde n'a cure mais ne se soucie que de ramener tous et chacun (fût-ce en l'excluant) à ses normes d'appartenance. Ainsi Stella se donne-t-elle les moyens de se fier à son goût ou son jugement, de s'élever à son propre désir, de se connaître elle-même.

Mais que peut avoir à nous dire la femme inconnue du garçon oublié ? Pour Philippe comme pour Stella, le vêtement est une déclaration d'appartenance, donc aussi bien de non-appartenance, à un milieu, à la société, au monde, à soi-même ; en lui se noue et se dénoue en des rapports complexes – de désir, de feinte, de souscription, de rejet – une réponse obligée à l'injonction à se conformer ; en lui se joue et se déjoue la coïncidence à soi-même d'un goût, d'un désir, d'une personnalité. Lorsque Stella s'empresse d'ôter de sa robe noire les quelques pièces d'ornement qui pourraient déplaire à Stephen dans le but de regagner son regard approbateur, Cavell qualifie son geste d'« *understatement in clothes*[448] », où j'entends à la fois que l'euphémisme, ou la sobriété, est la marque même du bon goût par lequel la jeune femme fait valoir sa légitimité à se tenir dans le séjour des êtres délicats que sont Stephen, Laurel et leurs accointances, et qu'elle met par là en sourdine l'expression de son goût propre, réprimant ou recouvrant du même coup son désir. Empile-t-elle en revanche des bracelets sur ses bracelets, un gros nœud à voilette sur ses petites bouclettes et des pattes de renard dessus ses manches gigot, Cavell parle alors d'« *overstatement in clothes*[449] », où me semblent résonner à la fois l'idée que l'emphase, ou l'outrance, signale un esprit grossier aussitôt banni par le rire, et que Stella donne par là une image déformée jusqu'au grotesque de son goût passé au miroir grossissant, délivrant du même coup son désir en le livrant à l'exubérance. Par ces deux gestes de vêture opposés, Stella cherche à passer pour : pour ce que l'on veut qu'elle soit, pour ce que l'on croit qu'elle est. À qui veut le voir – au spectateur il incombe de ne pas redoubler la représentation chagrine que s'en font les personnages du film et de se rendre aux évidences auxquelles la lecture de Cavell le rappelle – elle n'en déclare pas moins que, par-delà ou en-deçà de ces oripeaux qui, quels qu'ils soient, se toisent à l'aune du goût des autres, il existe un « goût de Stella » qui demande à être considéré comme tel non pas parce qu'il tiendrait le juste milieu entre le

448. *Idem*.
449. *Idem.*

trop et le trop-peu, entre l'atone et le criard, mais parce qu'il tend à être à lui-même sa propre mesure, à s'accorder à sa tonalité fondamentale.

Les tribulations vestimentaires du personnage de Barbara Stanwyck marquent ainsi ses stations sur la voie douloureuse mais extatique d'un perfectionnisme moral aux accents emersoniens, « *a journey from what [Emerson] means by conformity to what he means by self-reliance*[450] », dont le plan de dos sur Stella se rassemblant toute dans l'inauguration d'une pensée à soi qui fonde son existence et la détermine est l'image décisive. Il n'en va pas de même pour Philippe qui ne se départit jamais de son costume, dont le plus grand désir est de s'acheter de beaux costumes, et que l'on finira par voir effectivement essayer un beau costume neuf après avoir retrouvé une place de serveur et être allé faire coupe nette chez le coiffeur. Si l'habit est pour lui aussi le moyen d'un passer pour, il s'agit d'un bout à l'autre de se faire bien voir et de suivre le sens commun, orienté par les grands patrons, régi par les lois du marché :

> Et c'est pour ça que j'ai besoin de ce masque, pour… Professionnellement, d'ailleurs, pour paraître devant des bureaux, devant des chefs d'entreprise, paraître bien. Passer pour quelqu'un de bien. À la première approche, faire une très bonne impression. Et ça, c'est primordial.

Que son goût coïncide avec le goût du jour, son « faible pour les chaussures anglaises » l'atteste : s'il sonne d'abord comme une extravagance et le tire vers une pointe de dandysme, c'est pour mieux le reterritorialiser sur la ligne dure de la mode et de la consommation. Il faut entendre la façon dont il les vante, montrant son attirance pour les produits griffés ainsi que sa parfaite intégration des formules consacrées de la télévision : « Je ne vais pas citer de marque, mais… » ou des sentences du marketing : « [Je les aime] pour leur beauté, leur solidité ». Sa volonté d'aller de l'avant prend une direction opposée au perfectionnisme moral qui consiste, suivant les mots d'Emerson, dans l'aversion du conformisme, puisque au contraire il inscrit son mouvement contre les vieux marginaux qui ne « veulent pas progresser en essayant de rentrer dans la société comme tout citoyen », et que tous ses efforts sont mus par cette tendance à la normalisation qui se confond avec le port de l'uniforme :

450. *Ibid.*, p. 220.

JOHAN — Mais les beaux costumes, ça coûte quand même cher.
PHILIPPE — Ah oui, bien sûr ! Là faut quand même des moyens financiers assez importants, hein.
JOHAN — Alors, tu vas faire le nécessaire pour les avoir ?
PHILIPPE — Sans problème. Et j'ai bien l'intention de le faire.

Il n'y a pas en ce cas de désir consciemment recelé sous le masque puisque le désir est (ou croit être) le masque – où l'on mesure l'écart entre ce que cherche à faire lever des profondeurs de l'être la question du « plus grand désir », une question concernée par ce qui concerne en propre, ce qui tient à cœur à l'être en question ; et la superficialité d'une réponse qui refuse ou se leurre sur l'examen des profondeurs pour faire du paraître le fin mot de l'être, et du désir (ou de la liberté, dit le cinéaste en voix *off*) un bien de consommation. Cette coïncidence entre la crispation sur les apparences et l'évanouissement de soi dans un désir de pacotille s'illustre pleinement dans la scène du briquet. D'un gros plan sur la main de Philippe présentant, paume ouverte, un briquet de plastique sur lequel on peut voir une femme en bikini blanc qui se tient, les cheveux ruisselants, debout dans l'eau, jambes écartées, savamment déhanchée, on saute à un plan élargi composant avec cet objet sur son présentoir de fortune une piètre Vanité – sur une table de bistro sont disposés un paquet de Gitanes avec sa volute de fumée, un mégot écrasé dans un cendrier, un coquillage sur une soucoupe prévue pour le petit change, elle-même placée sur des tickets de caisse – tandis qu'en *off* la voix de Philippe tient à expliquer : « Alors voilà, j'ai ce briquet. Y a une fille nue dessus. Et… euh… ça prouve que j'suis pas pédé. » Encore une fois, rien ne compte que d'avoir l'air comme tout le monde et bien comme il faut, fût-ce par les moyens les plus tristement dérisoires et au prix de la vacuité de son existence.

4.3.2.2. La vidange, ou le sans-abri spirituel

Aussi les plans dépeuplés pris dans les couloirs du métro ou la salle des pas perdus éclairée aux néons de la Gare de Lyon, l'escalator qui tourne à vide ou les alignements désertés de lits faits au cordeau, d'urinoirs et de lavabos de l'Armée du Salut renvoient-ils une image crue de cet espace du dedans dont l'exploration était amorcée par les plans de dos sur Philippe et dont ses propos trahissent l'inanité. À celle-ci, van der Keuken

donne le nom de « vidange[451] », dont l'équivoque me semble ouvrir à une vérité paradoxale advenant dans le film : si, en effet, « la personne est vide[452] », ce vide est un trop-plein de déchets. Le montage travaille sans relâche l'effet déceptif de toute tentative d'entrer à l'intérieur de la tête de Philippe en mettant en tension des plans susceptibles de suggérer une « absorption en soi-même » du jeune homme, et divers matériaux rendant visibles ou audibles différents cas d'expropriation de soi sous la pression d'éléments aliénants. Lorsqu'à la suite de la scène du briquet il cadre de très près le visage de profil de Philippe en train de fumer en regardant passer les voitures, l'accès à ce que pourrait promettre cet air pensif non dénué de gravité se trouve barré par un mélange encombrant, déversé en voix *off*, de données statistiques (« En France, y a trois femmes pour un homme, alors… »), de diagnostics psycho-sociologiques (« Celui qui trouve pas, soit il a pas envie de baiser, ou alors soit vraiment il cherche pas, hein. Il se donne pas la peine de chercher ») et de considérations pragmatiques (« Oh ben, pour quelqu'un qui a besoin, y a toujours moyen de s'arranger, hein ! » ; « Et puis j'ai quelquefois des magazines, et quelquefois on m'en donne ou… y en a. […] C'est pour voir les femmes à poil qu'y a dessus ») réduisant la question des rapports sexuels, inscrite dans celle de la vie amoureuse (« Je vis sans femme, oui »), à une simple affaire de ravitaillement. Lorsqu'un plan large le prend en plongée de dos, assis sur le bord du trottoir, recroquevillé sur lui-même au pied d'un potelet enchaîné, puis que le cinéaste lui demande ce qu'il pense de la politique en France, ce n'est, pour toute pensée, que l'écho balbutiant des discours avinés ou rageux de personnages patibulaires que l'on a pu entendre dans les séquences précédentes – litanie haineuse d'un ancien de l'Algérie, se réclamant des « commandos de la mort » tatouage et blessures à l'appui, contre les Noirs, les Arabes et « Môssieur Mitterrand » ; éructations outrées de Jean-Marie le Pen à la télévision qui vocifère contre « les dangers très graves de l'immigration » et refuse de reconnaître autre chose qu'un simple « jeu de mots » dans sa récente sortie à l'encontre de « Monsieur Durafour crématoire » – que Philippe ressert laborieusement – « Eh ben, euh… Moi j'suis français et je… je suis pour euh… parce que y a beaucoup de… d'émigration [*sic*], et je suis pour que la France reste française quand même ». Du reste, après l'avoir entendu traiter François Mitterrand de « très mauvais Président de la République » parce qu'il distribue

451. Serge DANEY et Johan VAN DER KEUKEN, *loc. cit.*
452. *Idem.*

la nationalité française à tout va, on le verra applaudir ce dernier au défilé du 14 juillet, mixte mal dégrossi d'inconséquence et d'élan spontané vers la figure de l'ordre et de l'autorité.

L'absorption en soi-même n'a donc rien d'une introspection mais opère plutôt un repli sur des positions singées qui non seulement empêchent toute affirmation de soi mais donnent lieu à la négativité crasse du ressentiment généralisé. En rade dans la zone dépressionnaire de la gare, la nuit, juste avant la fermeture, la caméra ne manque pas de s'arrêter sur l'écriteau « Salle d'accueil » placé au-dessus d'une poubelle, à côté de laquelle un tas de détritus jonche le sol : si le film entre à l'intérieur d'une tête, en voilà une image littérale. Poubelle dehors, poubelle dedans : au ramassis de clichés de comptoir ou de hall de gare sur les « pédés » ou les immigrés, de désirs cravatés, de prêts-à-jouir sur papier glacé, répondent les immenses panneaux publicitaires qui jalonnent le circuit de Philippe dans la rue et les spots télévisés auquel il n'échappe pas même à l'Armée du Salut, qui font l'apologie du raccourci (« toujours plus loin, toujours plus vite » avec la SNCF en train direct jusqu'à Montmorency, toujours plus fort avec « le yaourt au bifidus Chambourcy, *oh oui !* »), qui invitent à faire l'amour et/ou la révolution par Minitel (« 3615 LAURA. Il y en a même qui ne sortent plus à l'heure du déjeuner. Mais où sont-ils ? » ; « Vendémiaire ! Le jeu révolutionnaire du 3615 code BING ») ou avec Serge Lama, Annie Cordy et Gérard Lenorman (« *Révolution française* : quinze artistes prestigieux réunis sur un album *vraiment* révolutionnaire »), qui pornographient jusqu'aux bouteilles d'eau à moins qu'ils ne changent en eau plate les fluides libidinaux (à côté de l'affiche montrant en grand la sublime 3615 LAURA, une autre préconise l'eau de Vittel : « La vitalité est en vous, laissez-la jaillir »), qui proposent de chanter la Marseillaise, « notre Concorde, notre Liberté, avec le monde entier », sous l'égide des sponsors EDF et Renault.

Ni mitterrandiste ni franchement lepéniste et tout sauf anarchiste, vaguement homophobe et raciste faute de mieux, aspirant consommateur courtisant le Capital et applaudissant la figure du Chef, Philippe prête sa peau lisse au teint de lait, ses discrètes éphélides et ses yeux rieurs en croissants de lune à « cette sorte de marginalisation molle,

triste et sans visage » qui selon Daney caractérise les « nouveaux pauvres[453] » : non pas parce qu'il vit temporairement à la rue, mais parce qu'il est « spirituellement sans abri[454] ». C'est ainsi que Kracauer, dans sa grande enquête *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle* publiée d'abord en feuilleton en 1929, puis en volume en 1930, qualifie la masse des salariés appauvris et précarisés après la Première Guerre mondiale dans les centres urbains allemands, mettant en lumière l'ampleur existentielle d'une détresse qui dépasse largement la situation matérielle dégradée dans laquelle ils se trouvent, et dont on sait qu'elle jouera un rôle funeste, pressenti par Kracauer, dans la montée au pouvoir des Nazis. Les résonnances sont confondantes entre les observations de Kracauer et ce que laisse entendre le film – et sûrement van der Keuken autant que Serge Daney ne s'y sont pas trompés qui relèvent les symptômes d'un « état pré-fasciste » dans des discours semblables à ceux que l'on aurait entendus « s'il y avait eu du cinéma-vérité ou du cinéma direct en 1931, 32, 33 en Allemagne[455] » – tant en ce qui concerne le vide idéologique et la paralysie de la pensée qui en découle :

> [La masse des employés] ne peut pour le moment trouver le chemin qui la conduirait chez les camarades[456], et la demeure des concepts et des sentiments bourgeois, où elle résidait, n'est plus que ruines, car l'évolution économique en a sapé les fondements. Elle ne dispose actuellement d'aucune doctrine vers laquelle se tourner, d'aucun but qu'elle puisse interroger. Elle vit donc dans la crainte de se tourner vers quoi que ce soit, et de pousser l'interrogation vers ses dernières conséquences[457]

que la forme de vie qui en est l'expression : « le désœuvrement teinté d'ennui, l'attente sans but, la dislocation du temps, les processus de massification, l'effort désespéré de sauvegarder les apparences, la résignation apathique enfin[458] », et par-dessus tout la reterritorialisation sur le masque modelé sous le diktat conjoint des employeurs, de la culture de masse et de la publicité :

> Les patrons veulent, avant toute chose, avoir une impression de gentillesse. […] Pour que la personne ait l'air encore plus aimable, l'Office du travail exige d'ailleurs qu'elle se présente

453. *Idem.*
454. Siegfried KRACAUER, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, traduit par Claude Orsoni, Paris, Les Belles Lettres, coll. « le goût des idées », 2012, p. 99.
455. Serge DANEY et Johan VAN DER KEUKEN, *loc. cit.*
456. Allusion au marxisme, refuge de la classe ouvrière dans laquelle ne se reconnaît pas, et avec laquelle refuse de se reconnaître quelque affinité que ce soit, la masse des employés, dans son horreur du déclassement.
457. Siegfried KRACAUER, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 99.
458. Nia PERIVOLAROPOULOU, « Présentation », dans Siegfried KRACAUER, *Les Employés*, *op. cit.*, p. XIV.

> rasée de frais et dans son meilleur costume. […] « Ce qui compte, comprenez-vous, c'est plutôt un teint moralement rose. » Je comprends en effet. Un teint moralement rose – cet assemblage de concepts éclaire d'un coup un quotidien fait de vitrines décorées, d'employés salariés et de journaux illustrés. […] Et gare, si la moralité devait disparaître sous la peau et si la roseur n'était pas assez morale pour empêcher l'irruption des désirs. […] Langage, vêtements, manières et contenance s'uniformisent, et le résultat, c'est cette apparence agréable que la photographie permet de reproduire fidèlement. […] La mode et l'économie œuvrent main dans la main[459].

Mais je m'arrêterai surtout sur le passage suivant, dans lequel viennent se cristalliser les moyens de la mise en scène filmique d'une intériorité, les interférences avec *Stella Dallas* et les rapports de van der Keuken à la collection :

> Cette vie, qui ne mérite ce nom qu'au sens le plus restreint, rien ne la caractérise mieux que la façon dont lui apparaît ce qu'elle considère comme la valeur suprême. Ce n'est pas un contenu, c'est un éclat. On ne l'atteint pas par le recueillement, mais par la distraction. « Si les gens sortent tant, me dit un employé de mes connaissances, c'est bien parce que chez eux tout est misérable et qu'ils ont besoin d'un peu d'éclat. » Chez eux, cela veut dire le logement, mais aussi le quotidien, esquissé dans les annonces qui paraissent dans les journaux des employés. On y trouve mentionné pêle-mêle : les plumes ; les crayons Kohinoor ; les hémorroïdes ; la calvitie ; les lits ; les semelles de crêpe ; les dents blanches ; les produits rajeunissants ; la vente de café entre particuliers ; les machines à dicter ; la crampe de l'écrivain ; le tremblement, surtout en présence d'autrui ; les pianos de première qualité payables à la semaine, etc., etc.[460]

Je relève la manière éminemment concrète dont l'auteur rend compte d'une réalité mentale et spirituelle en se fondant sur une étude des espaces privés autant que publics, et plus précisément sur la monstration des échanges, porosités, amalgames et confusions qui s'opèrent entre ces espaces. L'opposition apparente entre le dedans qu'est ce chez soi misérable d'où l'on n'aspire qu'à s'extirper et le dehors que sont ces lieux de distraction dans l'éclat desquels on se précipite se réduit, dès lors qu'« à la maison » (« *zu Hause*[461] ») est tout aussi bien « hors de la maison » (« *außer der Wohnung*[462] »), que le lieu de vie intime s'expose dans les annonces publicitaires qui disposent le lieu de vie intime, que le lot quotidien (« *der Alltag*[463] ») de mots d'ordre, marottes et toquades, petits plaisirs et maigres craintes, lubies et autres tracasseries, tout cet affairement de « fantasmagories de jeunesse, de gloire, de culture et de personnalité[464] » – calvitie, semelles de crêpe, dents blanches, machines à dicter, etc. – qui engorgent la tête des

459. Siegfried KRACAUER, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 24-26.
460. *Ibid.*, p. 99-100.
461. Siegfried KRACAUER, *Die Angestellten. Kulturkritischer Essay*, Leipzig, Kiepenheuer, coll. « Gustav Kiepenheuer Bücherei », 1981, p. 88.
462. *Idem*.
463. *Idem*.
464. Walter BENJAMIN, « Un outsider attire l'attention. *Les Employés* de S. Kracauer », dans Siegfried KRACAUER, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 134.

employés, se présente comme l'étalage d'un grand magasin : implacable ironie que cette ruée des employés vidant des lieux qu'ils ont toujours déjà évacués, fuyant la dispersion dans la distraction, se jetant hors d'un soi qu'ils n'habitent pas pour chercher asile dans un « monde [qui]veille à ce que l'on ne parvienne pas à soi-même[465] ». Que les échappées nocturnes, ou festives, ne présentent avec cette évasion diurne, ou ordinaire, qu'une différence de degré, en l'occurrence un degré de brillance, dans un mode d'existence devenu entièrement publicitaire, ou dans une vie de vidange, est rendu patent dans cet extrait de son article « Ennui » que l'on peut rapprocher de ces « miniatures urbaines[466] » dont Kracauer fit le lieu d'expérimentation d'un style propre aux effets visuels remarquables :

> On erre le soir par les rues, saturé d'un inassouvissement d'où l'assouvissement peut germer. Ici les mots éclatants courent le long des toits, et nous voici déjà banni hors de notre propre vide dans la *réclame* étrangère. Le corps prend racine dans l'asphalte et l'esprit, qui n'est plus notre esprit, glisse indéfiniment, avec ces éclairantes annonces lumineuses, de la nuit dans la nuit. Si seulement il lui était accordé de disparaître ! Mais, tel Pégase servant un carrousel, il lui faut tourner en rond, il n'est pas permis de se lasser de proclamer, du haut du ciel, la gloire d'une liqueur et les louanges de la meilleure cigarette à cinq pfennig. Une espèce de sortilège l'entraîne avec le millier d'ampoules allumées à partir desquelles il ne cesse de se reformer en phrases brillantes[467].

Le motif du vain encombrement ou, c'est tout un, de l'expulsion d'un lieu inoccupé revient dans des formules oxymoriques (« saturé d'inassouvissement », « banni hors de notre propre vide ») qui éclairent l'état des lieux psychique visé par la topographie kracauerienne. Passant d'un impersonnel « on » qui se reconnaît malgré tout comme sujet doté d'un « propre » aussi inane soit-il (« notre propre vide »), à l'article défini (« le corps », « l'esprit ») qui dissocie le sujet de lui-même en l'objectivant par la privation du possessif (« l'esprit qui n'est plus notre esprit »), puis à un « il » indéterminé couplé à une tournure impersonnelle (« il n'est pas permis de se lasser ») achevant la dépersonnalisation ou la perte de soi, le jeu subtil des articles et pronoms réalise la dissolution totale de l'être en un ectoplasme verbeux. Le présent, les verbes de

465. Siegfried KRACAUER, « Ennui », *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, traduit par Sabine Cornille, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2008, p. 296.
466. Voir Philippe DESPOIX, « La "miniature urbaine" comme genre. Kracauer entre ethnographie urbaine et heuristique du cinéma », dans Nia PERIVOLAROPOULOU et Philippe DESPOIX (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des sciences de l'homme, coll. « Philia », 2001, p. 162-177.
467. Siegfried KRACAUER, « Ennui », *op. cit.*, p. 296.

mouvement (« erre », « courent », « glisse », « tourner », « entraîne », « ne cesse de »), les déictiques (« Ici », « nous voici déjà »), le discours indirect libre, ou encore l'exclamation animent une scène déjà dynamiquement contrastée par l'emphase mise sur la distribution de l'ombre et de la lumière, l'outrance de celle-ci (« les mots éclatants », « ces éclairantes annonces lumineuses », « le millier d'ampoules allumées », « se former en phrases brillantes ») ressortant d'autant mieux sur la profondeur de celle-là (« de la nuit dans la nuit »). Des phénomènes d'aliénation qui caractérisent cette vie oublieuse, Kracauer ne donne ici nulle théorie, mais une vue, suivant un art très sûr de l'hypotypose singulièrement inspiré par l'image filmique.

4.3.2.3. Petits maux et vains remèdes : la collection de soi

Au cruel inventaire des produits à la mode livrés « pêle-mêle » à la consommation des employés de « l'Allemagne nouvelle » de 1929, qui indifféremment s'en gavent sous l'une ou l'autre forme, toutes aussi inconsistantes, de médicaments, prothèses et emplâtres procurés par économie de bouts de chandelle, ou de slogans publicitaires intégrés et remâchés à bon compte comme aspirations personnelles, *Le masque* offre un pendant en présentant sa collecte des petits maux et vains remèdes, joies falotes, bonnes et mauvaises consciences qui occupent les esprits des « nouveaux pauvres » de la classe moyenne française de 1989, elle aussi déchue de ou trompée dans ses prétentions bourgeoises au *standing*, au pouvoir d'achat et aux biens culturels, elle aussi dépourvue de tout élan de révolte. Je relève ainsi : les beaux costumes ; les chaussures anglaises ; l'eau de Vittel ; les démangeaisons ; les chambres individuelles ; la masturbation ; les Gitanes bleues ; le Minitel rose ; l'horaire des trains ; la chanson française ; le bifidus actif ; les Médecins sans frontières, etc., etc. Et si les réclames lumineuses dont « la clarté rougeâtre qui les prolonge se pose comme un voile sur la pensée[468] » n'envahissent pas tout à fait les nuits du Paris arpenté par Philippe (on notera tout de même l'imposante enseigne Volkswagen dominant les Champs Élysées), celui-ci n'en va pas moins réclamer sa part d'éclat (« *am Glanz teilhaben*[469] ») en se rendant aux festivités du bicentenaire.

468. Siegfried KRACAUER, « Analyse d'un plan de ville », *L'Ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 32.
469. Siegfried KRACAUER, *Die Angestellten.*, *op. cit.*, p. 88.

Concert œcuménique de « musique du monde » en costumes folkloriques où se côtoient « des jeunes de toutes les couleurs », déclamation tout en vibrato de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen, vœu pieux du Président de la République, jupe à volants bleu-blanc-rouge et mise-en-plis incendiaire d'Yvette Horner, feux d'artifice : de ces réjouissances, les images glanées par van der Keuken se confondent avec les mots creux et signaux poudre-aux-yeux des immenses affiches surplombant les trottoirs ou barrant le ciel, et des annonces télévisuelles. Littéralement jeté hors d'un chez soi qu'il n'habite pas (à l'Armée du Salut où il prend ses quartiers pour deux semaines, on réveille les pensionnaires à cinq heures et demie du matin afin qu'ils quittent pour la journée avec toutes leurs affaires ; à la Gare de Lyon, il faut lever le camp durant les quelques heures de fermeture, passées à faire les cent pas dans la nuit froide), le garçon oublié s'oublie lui-même comme on s'oublie en masse autour de lui en s'adonnant à l'éparpillement auquel on est sollicité de jour comme de nuit. Or, à la distraction, leitmotiv autant que concept majeur chez Kracauer et qui désigne ce qui divise, coupe en deux, morcelle, laisse se répandre et se perdre, ce dernier oppose, dans l'extrait des *Employés* que nous lisons, un autre terme sur lequel j'aimerais faire porter l'accent en renversant l'ordre de la proposition « *Es [= das Höhere] ergibt ihm [= dieses Leben, das nur in eingeschränktem Sinne Leben heißen darf] nicht durch Sammlung, sondern in der Zerstreuung*[470] » : à cette vie qui ne mérite d'être appelée vie qu'au sens le plus restreint, ce qu'il y a de plus haut se donne dans la *Zerstreuung* – la distraction – et non dans la *Sammlung* – la collection. Souvenons-nous du mot de Cavell qui, de l'image de Stella en arrêt de dos après l'ultime vexation infligée par Stephen, voyait sourdre « *a state of self-absorption, of self-assessment, a sense of thoughts under collection in privacy* » : dans le choix du mot « *Sammlung* » comme dans celui de « *collection* » se ressent le poids d'une pensée concrète qui s'efforce de rendre compte de la teneur ou de la consistance d'une conscience de soi, fût-elle d'un groupe dans le cas de Kracauer, ou d'un individu dans celui de Cavell, par la pratique de la collection. On retrouve le travail de conceptualisation littérale de la collection qui s'effectue à deux niveaux finement impliqués. Il s'agit en effet pour les deux auteurs de porter au jour chez les sujets à l'étude (la masse des employés sous la République de Weimar, le personnage de Stella Dallas dans le film de Vidor) les manières dont un soi se compose, se décompose, se recompose, s'expose, dispose de lui-même ou

470. *Idem.*

s'indispose, par le jeu des résonances entre la collection de choses, l'articulation des pensées, le recueillement et le ressaisissement, toutes acceptions du mot « collection » en dormance dans la langue française et que viennent réveiller ses usages généralement plus vivaces dans la langue anglaise, ainsi que les sens et les valeurs de son équivalent la *Sammlung* allemande. Mais tous deux œuvrent dans le même temps à défendre et à mettre en acte cette hétérogenèse dans leur approche de l'écriture (qu'elle soit sociologique, critique ou philosophique), dont de notables éléments de méthode aussi bien que de poétique rappellent, par emprunt ou dérivation, certains traits propres à la collection. Et l'on verra que, si cela concerne mon investigation des collections filmiques de van der Keuken, c'est que l'interprétation de ces rapports entre collection et pensée, ou collection et conscience de soi, ou collection et individuation, est pour chacun des auteurs profondément ancrée dans une fréquentation assidue des films et dans une croyance aux vertus réflexives du cinéma pris comme moyen de traitement privilégié de questions auxquelles l'un et l'autre ne cessent de revenir dans leur méditation de la modernité, phénomènes urbains liés à la rationalisation industrielle et leurs conséquences sur l'évolution des mentalités chez Kracauer, ou crise sceptique bouleversant les perceptions et les rapports au monde au fondement de la philosophie moderne chez Cavell, avec tous les recoupements possibles que ma formulation trop ramassée de ces champs de recherche voudrait néanmoins laisser percer.

C'est ainsi que, dans « The World as Things » – dont le sous-titre, « Collecting thoughts on collecting », programmatique s'il en est, active d'emblée l'idée de ce que le philosophe nommera plus loin « *the philosophical interest of collecting*[471] » : établissant les pensées comme objets de collection, désignant le texte ainsi intitulé comme une actualisation d'une telle collection, déclarant du même coup qu'un texte peut être une collection, interrogeant déjà les rapports entre la collection et l'écriture philosophique – Cavell montre que le problème d'un soi envisagé comme collection se matérialise exemplairement dans certains films, au premier chef le *Jeanne Dielman*[472] de Chantal Akerman qu'il rapporte, partant de sa mise-en-scène spatiale et de son attention méticuleuse à la répétition des gestes quotidiens, au cabinet de curiosités[473]. Ce texte

471. Stanley CAVELL, « The World as Things », *op. cit.*, p. 270.
472. Chantal AKERMAN, *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975.
473. Voir Stanley CAVELL, « The World as Things », *op. cit.*, p. 253-257.

permet de mieux mesurer les puissances interprétatives de la notion de « *collection* » utilisée pour marquer le moment où Stella Dallas prend résolument sa vie en mains, puissances que je propose de déployer en relisant la séquence de l'hôtel Mirador comme la manifestation, mieux : l'effectuation de cette collection de soi que Cavell voit s'amorcer dans le plan de dos.

Répétons une nouvelle fois. Après la réconciliation manquée avec Stephen, Stella s'est arrangée pour que celui-ci lui donne les moyens de mener aussi grand train que lui avec Laurel. Un montage accéléré nous la montre alors acheter une robe très chargée non sans refuser deux modèles plus délicats puis demander que l'on ajoute à l'élue encore plus de dentelle au décolleté, essayer une ribambelle de paires de chaussures à talons hauts très sophistiquées, se faire teindre les cheveux, manifestement ravie, en avalant un sandwich avec avidité, recevoir une manucure, une mise-en-plis de petites boucles très serrées, enfin un vigoureux soin du visage, avant de signer pour elle et sa fille le registre d'entrée au luxueux hôtel. Or, que fait-elle rendue là ? Au prétexte d'être souffrante, et durant que Laurel profite des lieux idylliques, s'adonne aux joies du sport, cultive de saines amitiés et tombe en amour, elle ne quitte pas sa chambre, restant tranquillement au lit la journée longue en chemise de nuit à dévorer magazines et chocolats sans même déballer sa malle remplie de ses nouveaux effets. Ce n'est qu'après avoir joué l'Arlésienne pendant plusieurs jours, peut-être même une ou deux semaines, qu'elle se décide à paraître et descend faire le tour de l'hôtel – « *parading the grounds* », dira plus tard l'une des jeunes filles fréquentées par Laurel – dans un accoutrement tel qu'elle donne l'impression de porter en une fois, pour cette première et unique sortie, la totalité de sa garde-robe. Dans sa chambre, menton relevé et épaules bien alignées devant le miroir de sa coiffeuse puis face au grand miroir en pied, en des gestes vifs et résolus et au rythme entraînant d'une ritournelle qu'elle chantonne pour elle-même, Stella ne se contente pas d'enfiler une robe, des chaussures et quelques accessoires, mais s'adonne à de curieux assemblages, mêle matières nobles et ignobles, breloques et bijoux coûteux, associe robe estivale et fourrure hivernale, fait jouer ses renards polaires dans les fleurs tropicales, marie ainsi les styles, les règnes, les latitudes et les saisons, décline l'ajour – voile de tulle, encolure en dentelle, escarpins à lacets – de la tête aux pieds, fait résonner le clinquant d'un tissu chatoyant dans le cliquetis incessant de bracelets en cascade,

cumule, ajoute, déplace, réassigne et démultiplie (un long sautoir de perles enroulé autour du poignet devient une série de bracelets), bref, Stella fait collection : une collection foisonnante, déroutante, changeante, dont chaque pièce détonne, une collection de collections – une collection de merveilles. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à prêter l'oreille aux réactions des jeunes gens, fascinés quoi qu'ils en aient par ce spécimen qui dérange leur sens de la mesure et de l'assortiment, défie leur système de reconnaissance et leurs habitudes de classement et, par le fait même, les entraîne à leur tour dans une forme de débordement. Car (et l'on se rappellera Julius von Schlosser rivalisant de verve collectionneuse avec les collections de Ferdinand de Tyrol ou de Rodolphe II, Patricia Falguières avec von Schlosser, Roger Cardinal avec Kurt Schwitters, ou encore le père Ubu avec lui-même) comme toute collection, comme toute merveille digne de ce nom, Stella tout à la fois échappe à la description – « *If you didn't see her, she can't be described* » – et en suscite un flux continu qui participe de l'effet-collection à grand renfort d'énumérations, de surenchère, d'analogies et de prétérition. Non contents d'insister sur les traits remarquables qui, de ce phénomène inconnu, se rapportent au collectionnisme, de l'accumulation – empilement des vêtements et des bijoux : « *Dresses up to here […] braces up to here* », épaisseur du maquillage : « *and make-up an inch thick* », élévation des talons : « *I thought she was wearing stilts* » – au goût de l'étrange, de l'incroyable, de l'inouï – « *That funny-looking woman* », « *You wouldn't believe it* », « *You never saw such a sight !* » – ou à l'exhibition – « *parading the grounds* », « *you sure missed a show* », « *Was she a panic* », « *She was quite a number* » –, ils ne cessent eux-mêmes d'en rajouter en maniant l'anaphore et la répétition – « *Dresses up to here, and paint an inch thick, and bells on her shoes that tinkled all the time, and braces up to here that clanked* » –, en se livrant à qui mieux mieux à l'escalade dans les images :

> *— Who is she ?*
> *— I don't know. But I'd sure like to know where she got that paint job – my bus needs a new coat !*
> *— It's not a woman, it's a Christmas tree.*
> *— And it walks.*
> *— Does it talk ?*
> *— And how.*
> […]
> *— She's an ad.*
> […]
> *— You're all wrong. It's a trailer !*

ou en donnant eux-mêmes dans le spectacle, soit que l'un se prenne à l'imiter à son passage sur le *green* (« *Did I say birdie ? Wooh !* »), soit qu'un autre annonce le prochain numéro (« *We'll see in a minute. Wait till her hat lights up* »), soit que d'autres encore multiplient les déictiques et les appels au regard (« *Did you see… You should have seen… That's the one there… Get her, Paul… up to here… up to here…* »). De fait, frappante est la manière dont le film joue lui-même de superpositions en doublant la scène d'habillage, où l'on assiste aux premières loges aux gestes par lesquels, dans l'intimité, Stella se monte en collection et s'expose à ses propres regards, de la scène de parade en public où elle fait le tour de l'hôtel pour s'offrir à la vue de tous ; scène elle-même doublée de celle du drugstore où s'enchaînent, s'entremêlent ou se recoupent le récit rétrospectif de la parade par les jeunes gens, une nouvelle apparition de Stella faisant naître une nouvelle vague d'exclamations et de descriptions en temps réel, et la commande de glaces dont la composition rappelle les amoncellements de Stella (« *a chocolate ice cream soda with chocolate ice cream and lots of whipped cream on top* ») ; toutes évocations finalement redoublées par l'ultime portrait campé par deux jeunes filles dans le train de nuit. Tout concourt à l'effet de foisonnement et d'éclectisme, mais aussi au caractère essentiellement dynamique de cette collection dont Stella est à la fois le support, le centre, l'agente, la patiente et le tout, ou l'ensemble et le clou. Aussi Laurel atteste-t-elle bel et bien la merveille lorsqu'elle s'écrie à quelque temps de là, tandis que lui revient cet épisode du Mirador : « *Oh ! my wonderful mother !* » Et si ses jeunes amis en donnent une interprétation basse en tirant Stella vers l'attraction ou la bête de foire, ne voulant voir en elle qu'un monstre de vulgarité (« *such a common-looking creature* »), ou une mauvaise réclame qui s'ignore (« *She's an ad ! — An ad for what ?* »), tout invite à y reconnaître plutôt une déclaration, autant dire une réclamation pour elle-même, un *claim* selon un terme cher à Cavell. Par sa façon toute singulière de se composer avec les choses du monde, de rassembler autour d'elle et d'arborer tout un monde, offusquant les sens et contrariant le sens commun suivant une logique de la collection fondée sur l'insubordination, Stella performe « *her taking on the thinking of her own existence*[474] » : à la lettre elle endosse, elle prend sur elle (*to take on*), et ce faisant revendique, la pensée de sa propre existence. L'insubordination de la collection, ce sont certes ses débauches de formes, de matières, de couleurs, ses animaux morts peu ragoûtants, ses chocolats et

474. Stanley CAVELL, « Stella's Taste : Reading *Stella Dallas* », *op. cit.*, p. 219.

son parfum jusqu'à l'écœurement, ses empiètements et hybridations, collier-bracelet, soulier-clochette, qui actualisent le refus de Stella de se ranger sous les catégories du bon goût et de la bien-pensance, de se mouler sur les modèles imposés par les manuels de savoir-vivre, les magazines de mode, les vitrines de Boston ou les matrones du wagon première classe. Le prodigieux inclassable est alors rabattu par les occupants de l'hôtel sur la transgression des rapports de classes, qui est évidemment ce qu'ils ne pardonnent pas à Stella, mais aussi ce qui leur permet d'esquiver, par la fuite dans la moquerie rassurante, un problème autrement dérangeant que leur pose cette dernière. Car l'insubordination de la collection, c'est aussi et surtout sa construction paratactique, ses agencements non chevillés fonctionnant par accords discordants, conjonctions nomades, voisinages révocables, qui demandent, pour que l'on ne s'en détourne pas comme d'un capharnaüm sans queue ni tête, que l'on décèle au milieu de tout cela une main, une direction (fût-ce un pas en arrière, une série de bifurcations), des intentions, des désirs, une volonté, ce qui ne peut aller sans y engager soi-même à tout le moins une main, une direction, un pas de côté, des intentions, des désirs ou une volonté propres. Le faire-collection de Stella est alors un coup de dés car elle met en jeu au grand jour l'idiosyncrasie que la collection permet de négocier dans l'espace privé :

> *collecting may serve to allay an anxiety, not exactly that the world can lose its interest, that we may all just disinvest in its differences – but that my interests may make me incomprehensible to others, that safety lies alone in masquerading a conformity with those of others*[475],

c'est-à-dire qu'elle met à l'épreuve les conditions mêmes de l'intelligibilité d'un individu à l'autre, ou d'un individu à un groupe, se livrant à la menace sceptique selon laquelle « *my meaning anything, my making sense, depends upon others' finding me worth understanding, as if they might just* decide *that I am without sense*[476] ». La flamboyance de Stella, la portée véritable de son insubordination, est d'avoir su faire de ces empilements de vêtements, de bijoux, d'accessoires, un geste de dépouillement, du montage de sa collection une dilapidation instantanée de tous ses biens accumulés, de son recueillement une déprise : l'occasion d'une ascèse, d'un retrait du monde comme seul lieu possible d'énonciation d'un *cogito*. De cette lecture, je retiens finalement l'idée que

475. Stanley CAVELL, « The World as Things », *op. cit.*, p. 263.
476. *Ibid.*, p. 264.

la collection, ni métaphore ni même manifestation des mécanismes de l'esprit, peut n'être rien de moins qu'un apprentissage de la pensée, ou un exercice – affirmatif, vital – de soi.

4.3.2.4. Un faire-collection filmique comme ordre de pensée

Pensée en lambeaux englués dans des corps délabrés, bribes de pensées mâchées mal assorties dans une tête malmenée, dans *Quatre murs* comme dans *Le Masque*, c'est contre un abandon de soi aux forces de décomposition – des logements, du lien social, du ressentiment ou de la haine de l'autre – que travaillent les puissances filmiques de la collection. Si le premier en reste à un état des lieux anonyme, montrant des dizaines de situations sans s'attacher à aucune, et que le second emboîte le pas de Philippe pour s'intéresser à son cas particulier, chacun déplore dans son contexte (Amsterdam, 1965 ; Paris, 1989) et à sa manière propre « l'adaptation à ce que l'ordre actuel comporte d'indigne pour la condition humaine[477] », et ce faisant s'attaque aux conditions de vie qui lui donnent lieu. Ce que le film de van der Keuken donne à voir dans la tête de Philippe et de tous ceux à qui il emprunte ou prête son masque « couleur rose-moral[478] », qui se persuadent que « *safety lies alone in masquerading a conformity with [the interests] of others* », ce ne sont pas, comme dans le cas de Stella, des pensées qui se collectent, une pensée qui s'intime, c'est-à-dire un individu qui se recueille, se rassemble et s'enjoint à se saisir, cherche à s'accorder, à s'affirmer, à pousser sa voix propre – mais un tas de formules sans suite, consommées sans discernement, qui précisément ne font pas collection. En revanche, leurs fantasmes à crédit fabriqués en série ne s'exposent comme pharmacopée universelle contre la hantise de l'ennui, du vide honni comme manque à combler (que l'on confond avec le désir et la pensée), contre la hantise de l'autre qui renvoie à sa propre inintelligibilité (et donc au vacillement de toute notion de propriété), que de devenir collection sous l'objectif et sur la table de montage de van der Keuken, comme ceux des employés sous la plume de Kracauer. Celui-ci, par le recueil et la composition, en une énumération bien sentie, des annonces éparses prélevées dans les journaux, en met sous les yeux le caractère littéralement dévastateur empêchant l'esprit

477. Walter BENJAMIN, *art. cit.*, p. 131.
478. Siegfried KRACAUER, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 25.

qui s'en nourrit de jamais se sentir chez soi en sa demeure : il répond à la *Zerstreuung* par la *Sammlung*, qui en est à la fois le révélateur et la conjuration. Si cela lui vaut d'être portraituré par Walter Benjamin comme

> un chiffonnier dans l'aube blafarde, ramassant avec son bâton des lambeaux de discours et des bribes de paroles, qu'il jette dans sa charrette, en grommelant, tenace, un peu ivre, non sans laisser, de temps à autre, flotter ironiquement au vent du matin quelques-uns de ces calicots défraîchis : « humanité », « intériorité », « profondeur ». Un chiffonnier, à l'aube – dans l'aurore du jour de la révolution[479],

on passerait à côté de cette singulière figure de collectionneur si l'on omettait de considérer ce que doivent au cinéma son œil lucide et son sens des rapprochements mordants, dont est fonction la collection. Rappelant que Kracauer fut entre 1921 et 1933 l'un des principaux rédacteurs des pages littéraires et culturelles (le « feuilleton ») de la *Frankfurter Zeitung*, où il publia environ 1800 articles dont 700 critiques de films, Philippe Despoix s'est particulièrement intéressé à la forme de la « miniature urbaine » développée par l'auteur, qui trouve en elle le moyen le plus adéquat d'« analys[er], tout en "distrayant" ses lecteurs, les métamorphoses de la grande ville moderne[480] », en tirant parti à la fois des spécificités du médium feuilleton et des affinités de celui-ci avec le médium cinéma. Mettant en avant le « rythme de production *quotidien* du feuilleton, à même de s'intéresser aux micro-transformations les plus passagères[481] », et notant que « ces mêmes phénomènes sont "enregistrés", voire pris comme "sujets" par l'autre grand médium de masse qui s'impose à l'époque : le cinéma[482] », Despoix montre comment la miniature kracauerienne s'impose comme « la forme la plus spécifique de captage du phénomène dans son éphémère singularité[483] » en prenant pour « modèle stylistique[484] » la façon dont les films traitent ce dernier. C'est dire que l'auteur ne voit pas qu'une correspondance thématique entre les deux médiums mais la possibilité de transposer dans l'écriture certains traits de poïétique filmique qu'il tire notamment du genre des *Querschnittfilms*, ces « coupes transversales » de villes dont *L'homme à la caméra* de Vertov est l'œuvre la plus exemplaire. Ce sont alors

479. Walter BENJAMIN, *art. cit.*, p. 136.
480. Philippe DESPOIX, *art. cit.*, p. 162.
481. *Ibid.*, p. 168.
482. *Idem.*
483. *Ibid.*, p. 165.
484. *Ibid.*, p. 169.

> *surtout* les effets « heuristiques » de ce type d'expérience cinématographique, tels qu'exprimés dans l'essai sur *L'homme à la caméra*, qui sont postulés pour la nouvelle forme : la nécessité de faire de la *Darstellung* – terme si difficile à traduire –, de *l'exposition* même, l'instance interprétative du phénomène. Priorité est donnée en quelque sorte, à travers la confrontation au médium cinéma, au témoin optique, au *narrateur visuel*, sur l'interprète traditionnel des phénomènes sociaux. La double conséquence pourrait en être formulée de la manière suivante : défense de la forme poétique par rapport à la forme analytique, privilège accordé au film comme médium particulièrement apte à traiter des phénomènes urbains[485].

Dans cette critique de *L'Homme à la caméra* contemporaine de la publication des *Employés*, Kracauer met l'accent sur les effets de sens produits par le montage des hétérogènes, il célèbre un travail remarquable de corrélation qui laisse monter à la surface d'un éclectisme foisonnant des résonances internes autrement imperceptibles, ce faisant réfléchit les conditions du tenir ensemble d'un réel morcelé, autant dire d'une viabilité de la vie moderne.

Pour finir, l'idée que je défends ici est d'une part que cette exposition est indissociable d'un ramassage et d'un assemblage, ce qui suggère que le sens et la valeur d'une interprétation filmique du réel puisse reposer sur un faire-collection, que Kracauer distingue de la simple juxtaposition ou d'« associations […] purement formelles », de « liens extérieurs, non éclaircis[486] » tels qu'il en déplore la pratique dans le *Berlin : die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttman ; et d'autre part que la puissance interprétative de la *Darstellung* cinématographique, entendue comme sa capacité sans pareille à éclaircir des rapports ou à produire du lien, implique son contraire, dans la mesure où le médium cinéma se montre à même de saisir comme nul autre (quand il n'y contribue pas) la fracture – la dispersion – qui mine ou menace de miner la société tout entière. Cette puissance de la collection filmique, qui fait le pari du sens en produisant le non-sens, je la retrouve d'abord dans l'équivalent littéraire qu'en donne Kracauer dans le passage étudié des *Employés.* L'art d'« analys[er], tout en "distrayant" » m'y apparaît dans toute sa splendeur comme un art de faire de la distraction une répétition critique – soit, pour paraphraser Despoix interprétant Kracauer interprétant Vertov, d'analyser *dans*

485. *Ibid.*, p. 173.
486. Siegfried KRACAUER, « L'homme à la caméra », *Le Voyage et la danse*, *op. cit.*, p. 96.

la mesure même où il distrait[487]. Je la retrouve ensuite tout autant dans *Le Masque*, où c'est en recueillant et en rapprochant les divers usages du mot « révolution » qui ont cours à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française, mais aussi d'événements contemporains en plusieurs parties du monde – « l'expression d'une révolution individuelle pleine d'espoir » au saxophone et à la guitare par deux musiciens dans le métro parisien ; « *Révolution française*, quinze artistes prestigieux réunis sur un album *vraiment* révolutionnaire » ; la déploration de la mort de Khomeiny, « père » de la « révolution » islamique en Iran ; la répression sanglante des manifestations de la place Tian'anmen qui rappellent le souvenir de la « révolution culturelle » chinoise ; « *Vendémiaire*, le jeu révolutionnaire du 3615 code BING » – que van der Keuken fait entendre comment « chacun s'en sert et puis ça se vide de sens[488] » ; où c'est par sa collection surréaliste d'affiches, de briquets suggestifs, d'écrans de télévision – « images de rêve, images en creux, les fantasmes officiels du Pouvoir[489] » – qu'il rend visible l'articulation de toutes ces pièces diffuses en une monstrueuse machine publicitaire régissant tous les domaines de la vie jusque dans ses replis les plus intimes ; où c'est en colligeant et en distribuant sur un même plan des discours hétérogènes issus de bouches diverses qu'il expose la standardisation des opinions, l'évidement des propositions, la neutralisation du désir.

487. « "*Wertov interpretiert, indem er darstellt*", écrit Kracauer dans sa critique – "C'est en représentant que Vertov interprète, il ne le fait – pourrait-on traduire – que *dans la mesure même* où il expose" » (Philippe DESPOIX, *art. cit.*, p. 172-173).
488. Serge DANEY et Johan VAN DER KEUKEN, *loc. cit.*
489. Johan VAN DER KEUKEN, « Le Masque » [1989], *op. cit.*, p. 176.

CHAPITRE III

1. Toucher à sa fin : faire surgir la merveille de l'événement de la mort

1.1. Amplification jusqu'à extinction

Vacances prolongées s'ouvre sur un tremblement : un tremblement de tasses. Deux tasses posées l'une sur l'autre reposent sur leurs sous-tasses elles-mêmes empilées. En porcelaine de couleur chair, ces tasses à thé de bel ouvrage, fines et sobrement tournées en corolles légèrement évasées, à l'air un brin suranné, sont ourlées d'un liséré bleu fatigué tendant vers le gris tendre que l'on retrouve courant en lisière des sous-tasses, et pourvues d'une anse délicate figurant la courbure d'une tige végétale d'où s'épanouit une fleur orange, rouge et bleu. Sous-tasses et première tasse forment un piètement stable sur lequel se balance la seconde, en déséquilibre sur son anse. Car l'anse de toute sa tige empêche l'emboitement parfait, rend l'agencement précaire et fait de la tasse ainsi perchée un mobile. Aussi y a-t-il du jeu : un choc, et tout le dispositif s'emploie à l'absorber, canalisant la secousse sur la seconde tasse qui s'est mise à vaciller, produisant du son en frottant la première. Du choc, nous n'avons pas été témoins ; mais nous en percevons, par grossissement de l'image et amplification du son – par hypersensibilité – les répercussions : ébranlement, grincement. Une série de gros plans se succèdent qui semblent à la fois relancer chacun le mouvement sonore et, parce que la relance finit par s'affaiblir, en accuser le ralentissement progressif, jusqu'à extinction. Cherchant des angles différents, sondant la zone de faille, soulignant les changements de vitesse de l'oscillation, ces plans tour à tour viennent au plus près, frôlent le bord des tasses, s'éloignent un peu, se rapprochent, morcèlent le petit édifice, le reprennent de haut, tournent autour, en suivent la paroi incurvée, scrutent un reflet lumineux dans la porcelaine, en font ressortir de très fines éraflures. Ainsi, le film s'ouvre, se rouvre, s'ouvre encore sur un assemblage d'objets dont le tremblement implique une secousse, réplique une secousse, répercute et amplifie une secousse, un ébranlement, un grincement – une onde de choc. Pas de cause visible ni audible au mouvement, pas d'impact direct

ou indirect d'un corps : la tasse est déjà prise de tremblements avant d'être saisie dans une vue. Et puisqu'on ne peut lui attribuer de force motrice propre, il faut bien que la vibration qu'elle capte et rend visible et audible arrive d'ailleurs. Mais d'où ? Certes pas de l'espace du champ réduit à l'abstraction d'une surface neutre d'enregistrement. Sous l'effet du gros plan qui laisse l'objet composé envahir l'écran, demeure aussi entière la question du hors-champ. « *It really came out of the blue* », dira plus tard le médecin new-yorkais à propos d'un remède inespéré.

Le dernier plan plongeant jusqu'au fond de la tasse pour rendre ses derniers soubresauts devenus presque imperceptibles raccorde alors avec le bleu du ciel. Au lieu de la tache de lumière prise dans le creux de porcelaine apparaît une trace de nuée qui s'effiloche en silence au coin d'un pan de ciel radieux. Sur ce dernier s'affiche et se répète, en quatre langues, le titre du film, suivi du nom du cinéaste dont on entendra bientôt la voix narrer en *off* à quelle impulsion répondent ces images. Le 15 octobre 1998, Johan van der Keuken apprend que récidive son cancer de la prostate et que le temps lui est compté. La nouvelle lui arrive du service de radiothérapie d'Utrecht, par téléphone, tandis qu'il se trouve à Paris. Aussitôt, la réplique de son épouse : « Partons faire de beaux voyages… » À l'annonce de la maladie incurable, van der Keuken entend en fait deux mots d'ordre qui n'en sont qu'un : une sentence de mort, une invitation au voyage ; un mot d'ordre à deux tons, inséparables : l'énonciation simultanée de l'arrêt de mort et de la course contre la mort. À la menace d'une immobilité sans appel répond une ultime mise en mouvement, répercutée en impulsions répétées le menant vers des horizons multipliés : Katmandou, le Bhoutan, Rotterdam, le Burkina Faso, le Sahel, Mopti, la confluence du Niger et du Bani, Katmandou de nouveau, Rio, San Francisco, New York enfin, sans oublier les deux points de mire où l'on finit toujours par revenir : l'hôpital d'Utrecht, l'appartement d'Amsterdam. Onde de choc, une secousse, un corps tremble sur sa base ; une réplique, un corps ébranlé se met en branle, « Partons faire de beaux voyages… »

Au seuil d'un film qui se conçoit et se présente comme le dernier, qui s'origine dans la mort pour mieux la différer, qui en fait un point de départ pour mieux s'en tenir à distance sans pour autant cesser de lui tourner autour, de la frôler, d'y revenir, le cinéaste

choisit de mettre en scène un objet. Curieux objet que celui-là, composé de plusieurs et devenu singulièrement un, usuel autant qu'insolite, à la fois inerte et animé, impossible automate sans mécanique, comme pourvu d'âme ou autonome, mû par quelque loi invisible. Si les différentes pièces en sont reconnaissables, cette reconnaissance se trouve ébranlée tant par leur disposition que par leur captation. Vaisselle chinée ou legs de famille, tasses et sous-tasses sont arrangées comme on les trouve dans un placard, signalant un usage sinon quotidien du moins domestique, confirmé par une légère patine, les traces d'une usure même discrète. Pourtant, les voilà sorties du placard, isolées sur fond noir, coupées de tout service de table et de la maisonnée, si bien que de l'une et de l'autre comme de leur assemblage s'estompe la fonction pratique première, laissant surgir un dispositif optique ou une composition rythmique, un appareil sismographique, un avertisseur sonore, un arrangement musical. L'éclairage contribue à ce double effet de familiarité et d'étrangeté, à la fois lueur douce et chaude de veillée d'hiver telle qu'on y baignerait dans une cuisine auprès de l'âtre à l'heure du thé, et lumière étudiée – étale, précise, tamisée – pour mettre en valeur un objet dont on veut souligner tout autant que préserver la rareté. Les gestes filmiques achèvent alors non seulement d'exhiber celui-ci comme une pièce de collection en en faisant lever la merveille, mais d'orchestrer à son égard le regard et l'écoute non moins merveillants de l'amateur.

On relève les coupes successives qui en fragmentent la perception, en défont la forme et en déréalisent le mouvement qui semble plusieurs fois renaître miraculeusement de son propre essoufflement, ainsi que les plans les plus rapprochés qui, en plus de mettre les tasses en pièces, font perdre jusqu'à la marque visuelle de leur frottement, et avec elle le rapport entre l'image et le son. L'exposition longue et répétée, la dynamique du montage avec ses brusques sauts de cadre et de focale, sa manière d'examiner sans même y toucher l'objet sous toutes les coutures, ou encore l'amplification sonore, mobilisent l'attention, invitent à l'interprétation, soulèvent une série de questions. Georges Salles qui, entre 1932 et 1957, fut tour à tour conservateur au département des Arts asiatiques du musée du Louvre, directeur du musée Guimet puis directeur des musées de France,

décrit en ces termes les gestes des « vrais connaisseurs[490] » étudiant avec minutie, pour les estimer ou simplement les admirer, les trouvailles qu'ils ont tôt flairées :

> La statuette de bronze, le vase, le marbre, sont saisis et caressés. On s'approche, s'éloigne ; on guette de biais à la dérobée, ou bien droit en plein visage ; un moment on se détourne pour oublier, se laver l'œil, puis retrouver par un retour faussement inopiné le choc de la première surprise[491].

Dans le regard filmique posé sur les tasses, on retrouve comme chez le collectionneur « tantôt l'auscultation du patient chez le médecin, tantôt l'interrogatoire du prévenu chez le juge d'instruction », mais aussi « les palpitations d'un débat amoureux », ou bien encore « la mimique énigmatique et toujours émouvante d'une divination qui opère, suit une trace, change de piste et file ses voies mystérieuses[492] », toutes figures avec lesquelles le cinéaste aura du reste à se colleter, on le verra, tout au long de son odyssée. Y seront en effet tour à tour mis à l'épreuve sa qualité de patient face aux différents médecins et guérisseurs, son jugement intraitable des personnes qu'il rencontre, le rapport amoureux qu'il renouvelle avec le monde, enfin sa quête ambiguë de réponses, de présages, de prédictions et de promesses.

Et l'on reconnaît bien, dans une évocation des effets produits sur l'objet par le regard averti de l'amateur, qui en retour se dote de propriétés tactiles, les puissances métamorphiques de la relation filmique à l'œuvre dans la séquence liminaire :

> L'objet enfle ou se rétrécit. Il se modèle sous le regard. Un détail grandit ; une tache nous obsède, et macule brusquement toute la surface pour se réduire bientôt à rien. Un motif se détache : nous éprouvons le tranchant d'une arête, l'éclat d'une coulée d'émail, l'éclosion de lèvres en corolle ou d'un bouquet de griffes[493].

Si la description de Salles, avec sa dynamique d'agrandissements et de rétrécissements, ses verbes et substantifs de procès, de mouvement, de changement d'état, son hypertrophie des détails, ses notations temporelles, peut sembler informée par le cinéma – au point, coïncidence admirable, où elle pourrait valoir comme vision prophétique de

490. Georges SALLES, *Le Regard* [1939], Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. « Textes RMN », 1992, p. 24.
491. *Ibid.*, p. 25.
492. *Idem*.
493. *Idem*.

la séquence en question – c'est qu'elle rend compte à tout le moins de la capacité du médium filmique à faire frémir la vie vivante des objets, à la faire sentir en passant sans heurt du voir au toucher. L'objet s'anime et se transforme au présent, dans le temps de la prise de vue qui se fait prise en mains, et la manière très sensuelle du style de l'auteur (lexique de la sensation, travail des sonorités, images organiques et florales) fait part de la fascination de l'amateur pour la matière telle que l'image cinématographique se montre quant à elle, nous l'avons vu, particulièrement apte à (et avide de) la saisir dans son grain. Mais ce que j'ai pu relever du rôle des objets trouvés du cinéma de van der Keuken dans l'attestation d'une réalité d'air et de pierre, de chair et d'os, dans la littéralisation de l'image et la concrétisation ou l'incarnation de notre rapport au monde, dans une déclaration d'existence qui ouvre à de nouvelles possibilités de vie, dans notre capacité à croire en ce monde-ci ; ou des rapports des collections filmiques à la différenciation et la survie conquises sur les normes socio-économiques et la raison instrumentale capitaliste, sur les abstractions et dispersions de la modernité, sur la pensée molle des périodes pauvres ; ou encore, de leur implication dans une prise de corps ou de voix, une tentative charnelle, musicale, de se tailler un sujet, fût-il fêlé ou versatile, à la mesure d'un monde qui se pense et se donne comme habitable – tout cela vibre en l'occurrence de nouvelles résonances d'être envisagé par le filmeur *sub specie mortis*.

La collection d'objets s'affronte ici au savoir de la mort ; non pas tant à une conscience soudaine, un sentiment métaphysique de la finitude, qu'à la certitude abstraite du condamné qui précisément oblitère ou déroute, au moins pour un temps, le questionnement métaphysique en se heurtant à la protestation du corps : « Le PSA est un indicateur. On prend un dé à coudre de sang et on sait s'il y a des cellules cancéreuses prostatiques actives, et à quel point. Mesurer, c'est savoir. *Je sais, mais je ne sens rien.* » Les tasses ainsi disposées, exposées, regardées, manipulées, animées, offrant à plein volume leur chair de porcelaine égratignée, leur équilibre vacillant, cette tache obsédante dans le rose entamé, leur grincement lancinant, s'adressent avant tout si bien aux sens, en appellent si bien au corps, qu'au décret par lequel le cinéaste devient instantanément corps mourant, à cette transformation d'abord paradoxalement et douloureusement incorporelle, elles opposent forme et consistance, mais aussi résistance : elles en accusent le coup par réverbération, rendant visible et audible un état de choses d'abord insensible

tout en en exprimant l'impensable en se posant comme une énigme. Aussi, ce « murmure de l'existence[494] » dont on a vu, en suivant Kracauer, que l'on peut finir par le percevoir en plongeant au cœur des objets du cinéma, sans doute van der Keuken cherche-t-il à en provoquer l'écho en faisant magiquement retentir les tasses, non pas tant pour s'assurer de la présence d'un monde tangible (tout branlant soit-il) que pour sentir qu'il est lui-même mourant – c'est-à-dire aussi bien, mais il faudra y revenir, pour sentir qu'il est vivant.

1.2. Passages et passations : les puissances merveillantes de l'image face à la mort de l'autre

1.2.1. Formes consolidées : impossible partage du deuil ?

Des objets curieux, van der Keuken en a vu ou fait surgir dans les parages de la mort dans de précédents films. Lorsque, en 1972, l'écrivain Bert Schierbeek publie *De Deur [La Porte]*, un recueil de poèmes écrits à la mort de sa femme, le cinéaste se rend chez son ami et le filme en train de lire ou de réciter certains de ses textes. Ces images, ce visage, ces mots, cette voix qui cherchent à dire ou à conjurer l'impossibilité de dire, l'oubli, la survie de l'autre ou à l'autre, la survie en l'autre, les yeux qui se ferment, l'impossibilité de mourir, l'esseulement, la perte du sentir ou de l'affection, la lutte du chant et du silence, formeront la trame d'un court-métrage sobrement intitulé *Bert Schierbeek. La porte* qui sortira l'année suivante. Entre les passages de lecture ou de récitation, on peut y entendre également le poète exposer sur un tout autre ton, celui de la conversation amicale tandis qu'il fume une cigarette, sa conception de la création à partir « d'un élément mort », inspirée notamment du bouddhisme dont il rappelle certains préceptes. Et, à la jonction ou au beau milieu de ces différentes prises de la parole du poète, viennent s'insérer d'une part des plans d'extérieur sur un canal, certains suffisamment larges pour que s'y encadre un paysage dans lequel il s'inscrit, d'autres rapprochés de sorte que l'attention se porte sur des éléments qui bordent l'eau ou s'y reflètent ; d'autre part, des plans sur des objets qui semblent pour la plupart déplacés : outre un exemplaire du recueil *De Deur*, on y rencontre en effet une pastille ronde en plastique rouge bosselé, un tire-bouchon en bois blanc, une borne de pierre, un

494. Siegfried KRACAUER, *Theory of Film*, *op. cit.*, p. 165.

oscilloscope. Tout concourt à l'effet d'incongruité produit par ces objets : la pastille, la borne, l'oscilloscope, en eux-mêmes assez inhabituels, n'ont aucun rapport immédiat avec les vers du poète entre lesquels ils font irruption ; la pastille choque par son rouge criard et sa matière artificielle et vulgaire, soulignées par le contraste avec la borne de pierre grise, burinée par le vent, la pluie et les ans, sur laquelle on verra plus tard qu'elle est fixée ; on ne sait, du reste, ce que marque cette borne ni ce que signale cette pastille rouge, pas plus que l'on ne saurait dire ce que modélise la forme irrégulière lumineuse qui tournoie sur l'écran de l'oscilloscope, sans parler de la sphère blanchâtre qui apparaîtra finalement derrière elle ; le gros plan qui prive ces objets de leur contexte, leur confère des dimensions hors-norme et rend perceptibles leurs moindres détails, la multiplication des plans et les changements d'angle et de focale qui les montrent sous différents aspects, le regard appuyé, insistant, questionnant qu'incitent à poser sur eux la durée et le retour de certains plans, accusent encore leur étrangeté ; enfin, si le tire-bouchon correspond quant à lui à un objet mentionné dans l'un des poèmes et semble surgir à son appel – « si je prends le tire-bouchon / le suédois en bois blanc / et débouche une bouteille de rouge / alors tu m'apparais » –, sa mise en scène, telle qu'il repose bien en évidence seul sur une table noire faisant ressortir sa blancheur sur laquelle tombe une lumière oblique, mais aussi les coups de zoom nerveux qui soudainement le rapprochent puis l'éloignent, en décontenancent la perception et la recognition.

Sans doute le caractère insolite, énigmatique, dérangeant ou choquant de ces objets répond-il d'abord, en les relançant à la manière éruptive du cinéaste et suivant les moyens propres au cinéma, en faisant image de leur mystère insondable, aux constats sans appel – « jamais plus je ne te / je te / jamais je ne / jamais plus je ne te » – et aux questions sans réponse – « mais quand on est mort / qu'est-ce qu'on voit / que vois-tu que je ne vois pas » – dont les poèmes cherchent la formule. Mais van der Keuken me semble aussi, par ces intrusions intempestives et leur effet manifeste de pièces rapportées, à la fois reconnaître et tenter de passer outre à l'impossible partage du deuil.

on
on peut
on ne peut
on ne peut dire
on ne peut dire un mot
on ne peut dire

on ne peut
on ne peut pas
on peut
on
pas dire
et
moi
non plus

Que peut le cinéaste face à l'effarement du poète ?

comme
comme on
comme on peut
être esseulé
quand on est esseulé
parce qu'on est seul

Que peut l'ami face à la solitude endeuillée de l'ami ? Lorsqu'il filme Bert Schierbeek prononçant ses textes, van der Keuken ne scrute pas son visage, n'écoute pas son dire avec une attention moins scrupuleuse que celle qu'il accorde aux objets. D'emblée il le capte en gros plan, et quand il desserre le cadre par un plan épaules ou poitrine, c'est pour mieux revenir ensuite au plus près du visage, jusqu'à opérer à plusieurs reprises un lent zoom avant sur les yeux ; et si d'une prise à l'autre il varie l'angle de vue, alternant légers trois-quarts, plans frontaux, quasi-profil et contre-plongée en pente douce, c'est comme pour ajuster sa vision, tendre l'oreille, mieux cerner tel trait expressif ou telle inflexion de sa voix. Ainsi la caméra saisit-elle non seulement toutes les marques du vécu sur la face du poète, mais la stupeur et l'incrédulité dans le haussement des sourcils et l'écarquillement des yeux, la réticence à dire et l'effort pour la surmonter dans le léger branle de la tête et l'inspiration accablée qui précèdent toute profération, chaque mot ou presque laissant au récitant le souffle court. « Je / je ne / je ne te / je ne t'oublierai / je ne t'oublierai jamais » : Schierbeek pousse un mot après l'autre comme on pose un pied devant l'autre quand le sol se dérobe, dans le vertige ou après l'accident.

C'est cette puissance inchoative d'une parole qui cherche à renaître, poussive, courageuse, de son propre essoufflement, cette force créatrice qui insiste et s'avive dans l'expression même de la mort et de la perte, que cherche à recueillir la caméra de van der Keuken.

> Tout acte de création, lui confie le poète, est la déconstruction d'un élément mort que l'on métamorphose en élément vivant. Il n'est pas jeté mais placé dans un autre contexte où il peut de nouveau fonctionner. On ne peut pas jeter toute l'histoire. Chaque acte de création est tout simplement une ouverture. Et donc un acte social.

De quels éléments touchés par la mort ses poèmes sont-ils la métamorphose ? De la disparition de son épouse, et avec elle, de l'extinction de la lumière, du souffle, de la voix, du sentir (« car tu ne seras plus jamais mouillée / ni n'attraperas plus jamais froid »), de la dérobade des mots, de l'évanouissement des corps et des pronoms (« car lorsque les yeux se ferment / et la vision se tourne vers l'intérieur / où suis-je alors / et toi ? / et nous ? », « jamais plus je ne te / je te / jamais je ne / jamais plus je ne te »), de l'épuisement du rire, Bert Schierbeek fait poème. En filmant le poète dans l'acte de lire à voix haute ses poèmes, van der Keuken ne se contente pas de veiller à ce que ceux-ci ne restent pas lettre morte, il applique les moyens d'exposition et d'intensification de sa caméra à rendre sensible ce qui demeure à vif dans la répétition du deuil et du désir dans lequel ce dernier s'origine et, cueillant cette force vitale à même les lèvres et les yeux du poète, la reverse sur les objets inertes – pastille, borne, oscilloscope – qui en deviennent les dépositaires, au même titre que le volume contenant les poèmes en puissance de dire, ou que le tire-bouchon dans lequel affleure l'être aimé (« vois / si je prends le tire-bouchon / le suédois en bois blanc / et débouche une bouteille de rouge / alors tu m'apparais / je revois tes gestes / tes yeux / ta main / le verre »), avec lesquels le cinéaste les monte en collection. Suivant le principe de création énoncé par le poète, « des formes mortes, des formes consolidées, et donc opposées à toute évolution, à toute anticipation, et même à toute programmation » prennent ou reprennent vie sous le regard du cinéaste, non pas tant parce qu'ils se remettent eux-mêmes à devenir – une tombe, ou une borne-frontière, ou un électrocardiogramme, ou une plaie ouverte, ou « le soleil / une balle rouge au-dessus des collines / et la mouette / une tache volante dans le soleil / comme toi / alors je vois / ça oui » – que parce qu'on y perçoit l'engagement illimité de ce regard appareillé investi du désir métamorphosant du poète et ami. Comme la porte qui donne son titre au recueil, ils deviennent des objets de passage : des objets dans lesquels on croit tenir quelque chose du passage de la vie à la mort et du passage de la mort à la vie *d'un seul tenant* ; et du même coup, des objets dans lesquels cherche à s'éprouver un être-ensemble à l'horizon de la mort, comme lorsque soudain retentit, sur l'image de la pierre fichée en terre et de

son avertisseur rouge vif, le rire conjoint des deux hommes répondant au rire suspendu des époux :

> mais
> on ne devrait pas oublier
> qu'on avait ri
> rire… on a beaucoup ri
> et je ne l'oublierai pas
> car nous avons ri
> et beaucoup, hein ?
> et ça
> nous ne l'oublierons jamais
> car nous avons tellement ri
> et ne l'oublie pas
> nom de Dieu
> comme on a ri
> et n'oublie pas
> n'oublie jamais
> que nous avons ri ainsi
> parce que nous étions ensemble
> et nous avons tellement ri
> que nous ne l'oublierons jamais

Finalement a eu lieu, entre le poète et le cinéaste et de l'ami à l'ami, une double passation dont la collection filmique constitue le legs. S'efforçant de faire entrer dans le monde, par son propre regard, la parole amoureuse, endeuillée, du poète, le cinéaste a employé les puissances merveillantes de l'image filmique à soutenir l'une des plus hautes gageures : celle de la possibilité d'une expérience partagée du sentiment de l'existence.

1.2.2. Composer avec l'absence

On comprend que van der Keuken souhaite s'en remettre à ces puissances en des occasions plus poignantes encore où la mort le touche de plus près. Lorsque, en 1994, son ami Lucebert décède juste au moment d'entreprendre un troisième film avec lui, le cinéaste n'entend pas renoncer à leur projet : « il faut se passer de lui », déclare-t-il sans ambages en voix *off* au début du film. On pourrait dire que, par ces mots, van der Keuken noue le travail du film et le travail du deuil, ou fait de l'expérience du film et de la contrainte imposée à sa réalisation une répétition de l'injonction fatale adressée à la vie : celle de devoir composer avec l'absence de Lucebert. Pourtant, le titre du film s'affichant à l'écran en même temps que sont prononcés ces mots vient aussitôt y opposer une seconde injonction qui en contrecarre le dessein. *Si tu sais où je suis cherche-moi* : une

voix se soulève qui muettement résiste. Le film se déroule alors en un lent et patient parcours caressant, entrecoupé de passages cahotants, de l'atelier du peintre-poète, de ses toiles et de ses objets familiers. Il ne va pas sans rappeler le premier film de 1962 (*Lucebert, poète-peintre*), s'ouvrant comme ce dernier sur une série de plans pris au ras d'un mur ou, en l'occurrence, de l'un des panneaux peints d'une grande porte close, dont on s'éloigne à reculons avec une certaine solennité soutenue par la découverte progressive du large et haut espace de travail de l'artiste. Les premières mesures majestueuses du *Spiritual* de Coltrane accompagnaient en 1962 les premières vues en très gros plans sur les toiles de Lucebert, dont la voix *off* se superposait au saxophone pour nous donner son premier poème. Mais là, pas de musique ni de parole poétique – rien que le silence de cette ample pièce dépeuplée, remplie pourtant des œuvres du peintre, de ses livres, de ses effets, un silence curieusement rendu très sonore par un fort effet de réverbération qui laisse entendre une vague rumeur de pas, de corps en mouvements, de voix, de visiteurs, d'enfants. À la fois amplifié et lointain, très présent et indistinct, ce son ambiant qui ne correspond pas à ce que l'on voit à l'écran, qui semble résonner de derrière, ou d'un dehors, ou d'un autre temps, accuse un vide laissé dans cette pièce autrement habitée. Le regard posé sur l'espace est aussi devenu plus circonspect, glissant le long des murs et tournant autour des choses au rythme d'un pas tantôt retenu, incertain de ses directions, tantôt bien décidé à sonder les recoins, à revenir au même lieu en l'approchant de front ou de biais, à ne pas quitter des yeux ces yeux grand ouverts sur une toile qui accroche son regard en passant. La présence du filmeur se fait sentir dans ces mouvements très incarnés qui semblent chercher *quelque chose*, tandis que d'autres mouvements plus mécaniques donnent l'impression de vouloir laisser libre cours aux seuls pouvoirs d'investigation et de révélation de la caméra.

Plusieurs moyens sont déployés pour mener cette recherche tendue entre la nécessité de s'accommoder d'une absence et le désir de ne pas s'y arrêter : entre les enfilades de travellings balayant toutes les surfaces, l'œil collé de plus en plus près jusqu'à raser les toiles en suivant d'étranges obliques comme pour se faufiler entre les couches de peinture, plusieurs choses polarisent tour à tour le regard, devenant à la fois ce sur quoi se concentre un moment l'attention et ce à partir de quoi se relancent et se distribuent les mouvements d'exploration, et suscitant chaque fois une manière singulière

de s'approcher, de scruter, de toucher, de provoquer, dirait-on, l'événement. Ainsi d'une sorte de presse monumentale aux airs de machine médiévale arborant une gigantesque roue étoilée sur laquelle l'objectif revient, passe et repasse comme pour la tirer vers un tableau à proximité et produire ainsi un frottement, ou reconstituer un enchaînement, ou filme l'espace alentour suivant plusieurs points de vue au gré de légers déplacements, comme pour débusquer ce qui pourrait se tapir derrière l'instrument formidable. Ainsi d'un tableau à peine esquissé dont il prend d'abord un très gros plan flou sur lequel il fait le point lentement tandis que lève une musique ténue de film à suspense – une faible ligne de corde stridente, deux lignes mélodiques tenant sur deux ou trois notes répétées en mode mineur, le tout ponctué d'effets de carillon typiques de coups de baguette magique – avant de multiplier les plans de détail sur de gros coups de pinceau, puis de s'éloigner par un travelling arrière laissant apparaître progressivement la toile inachevée dans son entier, exposée bien en évidence dans sa genèse arrêtée. Puis vient l'attirail du peintre : palettes de papier maculées de couleurs, chiffon trituré, tubes de peinture pincés, tordus, vidés, sur lesquels van der Keuken passe une main soudain entrée dans le cadre tout en filmant très doucement en plan rapproché, prolongeant ce geste de la main sur de grandes toiles vertes dont il effleure les visages, les fronts, les paupières, et encore les tubes usagés, et de nouveau les toiles, un plan après l'autre enchaînés comme une longue caresse en travelling latéral, insufflant à tous les autres lents mouvements de caméra ainsi promenés sur les choses au long du film le même tact, à la fois tendre et pressant. À deux reprises, le filmeur se met à courir, nous entraînant dans son élan vers une de ces créatures à la gueule grand ouverte qui peuplent le monde de Lucebert, comme il le fera plus tard, quatre fois de suite, vers le lit obstinément vide de ce dernier. Enfin, dans la chambre jouxtant l'atelier du peintre-poète, la caméra se dirige pudiquement vers le bureau pour y frôler l'un après l'autre des objets plus intimes demeurant dans l'état où ils furent laissés : des feuillets qu'on ne peut pas lire, une paire de lunettes, une plume, des tickets de métro, une cassette, d'autres lunettes, un petit carnet, trois mégots écrasés dans un cendrier trilobé qui ressurgiront plusieurs fois en inserts intempestifs, d'autres feuillets où l'on attrape cette fois quelques mots griffonnés, *tiroirs poisseux*, *innocence immaculée*, de nouveau les lunettes, la plume, les trois mégots, *ombres en lumière sauvage*, *ombres en lumière froide*, *ombres dans un pays vide*, et, comme si tous ces objets personnels, ces mots tracés par le poète, avaient préparé sa venue, une photo de Lucebert.

Plus le film tire à sa fin, plus les lieux se repeuplent et s'animent. Sur la collection de posters et de cassettes de jazz du peintre-poète, la caméra de van der Keuken s'agite, prise de mouvements frénétiques, faisant ressortir des visages ou des noms, Charles Mingus, Monk, Dexter Gordon, Billie Holiday dont on entend la voix résonner soudain lointainement, faisant revenir avec elle, le temps de quelques mesures de *Sugar*, un passage du *Film pour Lucebert* tourné en 1966 où l'on pouvait voir le peintre à l'œuvre tandis que jouait cette chanson. Après une nouvelle incursion au cœur des tableaux où défilent les regards hypnotiques des créatures, où la musique à suspense revient s'insinuer dans les zones floutées par de très gros plans, dans la matière brossée par la caméra, dans les interstices entre les toiles entassées, une coupe surprend dans la chambre une tripotée d'enfants assis sur le lit du poète, comme s'ils avaient sauté des toiles fantastiques de Lucebert. On verra ces enfants affublés de tabliers d'artistes miniatures dessiner, peinturer, courir entre les tableaux, faire des cabrioles, dans une séquence tournée à la manière d'un film muet, en léger accéléré saccadé. Un dernier plan sur les mégots nous fait revenir aux brouillons sur lesquels la caméra saisit un appel, *si tu sais où je suis cherche-moi*, déchiffre mot à mot, *où tu…*, *ne me…*, *me cherches pas…*, *tu…*, *tu me…*, *me trouveras*, butte sur l'énigme, *sans chercher tu me trouveras*, s'approche encore pour percer le mystère, *sans chercher…*, *là où je ne suis pas…*, *tu me…*, *me trouveras*. Le temps se signale par le tic-tac d'une horloge, *d'un baiser renaissent à la vie*, *ton souffle se prolonge en moi*. Au plan suivant, la femme de Lucebert est là qui évoque leurs vacances à deux, les carnets de croquis qu'il remplissait alors, les noms affectueux qu'il lui donnait.

> — Ses derniers mots ont été « au revoir poussin ». C'étaient ses mots tendres à lui.
> — Il était gentil ?
> — Un amour.

Et, à la nuit tombée, au terme de ce voyage autour de sa chambre, tandis que seul luit dans la pénombre un faible halo de lumière sur ses derniers feuillets d'écriture, et dans le plus grand silence, s'élève la voix du poète.

Ainsi, une dramatisation a été opérée au moyen, d'une part, de l'installation du film dans une durée à la fois étirée par la lenteur des mouvements, ou par le choix répété

du travelling, et vigilante, grosse d'une forme d'attente ; et d'autre part, des coups d'accélération comme les moments de course qui s'alimentent ou s'impatientent de cette lenteur et tentent de précipiter l'événement. Un travail de merveillance arrimé aux mondes aberrants de Lucebert s'est appuyé sur le décalage entre le son et l'image et les jeux de réverbération qui créent une contiguïté de temps ou d'espaces incompossibles, les effets de montage qui désarticulent les travellings, donnent du jeu, ouvrent des interstices, l'attendrissement des choses par la palpation et le brouillage des matières et des couleurs par le flou, qui créent des zones de relâchement ou de porosité, la musique à suspense, l'estrangement de choses étranges comme la presse formidable ou les vues en plongée sur les tableaux monstrueux, les yeux fabuleux montés en collection. Une recherche de palpitation s'est effectuée dans le retour progressif des corps de chair et l'intensification de la vitalité, le corps ému du filmeur, la poignance des objets intimes, les gestes en suspens de la toile inachevée, le recueillement des poèmes en devenir, les mots tendres redits par la bouche de l'épouse. Par cette composition à la fois virtuose et inspirée, le film s'est évertué à rendre possible le surgissement final de la voix, non pas comme un enregistrement du passé, une archive, fût-elle toute récente – le générique de fin précise que le poème a été lu par Lucebert le 23 avril, et nous savons que ce dernier est mort en mai – mais comme un poème inouï, une parole née du film. « Ceci est possible », dit et répète le poète, et avant même de se laisser entendre comme le titre du poème à venir, ces mots réclament notre croyance dans la réalité de cet avènement et de cette présence, que celle-ci soit prolongée, revenante, renaissante ou résiduelle.

Ici, les objets ne fonctionnent pas tant comme des souvenirs que comme des reliques : ils ne sont pas tant traités comme porteurs d'une mémoire du poète qu'il s'agit de raviver, que d'une efficience poétique, voire de propriétés magiques, elles-mêmes vivifiantes, qu'il s'agit de capter, d'intensifier, de porter à leur actualisation. Lorsque retentit la voix de Lucebert, c'est depuis ce curieux espace « *off* » – hors-champ, outre-monde ou hors-temps – d'où provenaient la rumeur inconnue, la musique troublante associée aux toiles extraordinaires, la voix lointaine et familière de Billie Holiday, ou les voix des enfants, mais qu'occupe tout aussi bien le cinéaste lui-même, et d'où le poète semble diriger les opérations : « On fait un essai ? "Ceci est possible". Prêt ? "Ceci est possible". » Et de fait, nous découvrons à la fin les mots énigmatiques sur son cahier

comme une indication qu'il aurait laissée, qui donne son titre au film et guide les gestes et les mouvements de caméra du filmeur. Le don de van der Keuken à son ami, qui est peut-être une manière d'accepter sa part d'héritage – spirituel, moral, artistique – du peintre-poète, aura ainsi consisté à faire en sorte que ce dernier puisse, après sa mort, réaliser le film comme ils l'avaient prévu, rechargeant la magie cinématographique à l'aura encore incandescente des lieux, des créations, des choses de Lucebert pour qu'en sorte une œuvre posthume au sens le plus littéral – ou le plus littéral *possible*, ce « possible » qui demeure suspendu aux lèvres du poète. Or, au moment même où celui-ci se lève dans sa voix, c'est pour mettre en scène sa propre disparition dans cette voix très douce qui peu à peu rejoint l'obscurité de l'image et clôt le film en se taisant. La construction proustienne du film, qui orchestre la révélation finale – *si tu sais où je suis cherche-moi, si tu ne me cherches pas là où je ne suis pas tu me trouveras* – rendant possible sa propre genèse et dictant sa forme – « On essaie ? Ceci est possible. Prêt ? Ceci est possible » –, cette construction veut entretenir la merveille d'un mouvement perpétuel : il ne se termine pas sans donner l'impulsion à sa répétition – son re-visionnement, mais surtout sa contre-effectuation, dans laquelle se loge le travail du deuil. Que celui-ci soit à plus d'un égard un travail sur soi, le cinéaste le déclare aussi par le jeu de substitution entre l'ami mort et lui-même dans ce dehors filmique d'où peuvent émerger toutes les voix, et où se pose la question de sa propre disparition. Et la grande beauté mélancolique du film est ainsi d'avoir fait son événement de la nue vérité d'une voix qui ne peut plus persister que dans son extinction.

1.3. La collection de soi du cinéaste

1.3.1. Tout un monde sorti du frottement de deux tasses, ou la création d'une merveille de cinéma

Ces questions de passage (de la vie à la mort et de la mort à la vie) et de passation (de mémoire, de legs, de transmission), qui ont été soulevées par le surgissement, la mise en scène, l'agencement, l'exposition prolongée ou répétée des objets dans les deux autres films évoqués, sont reposées par la séquence liminaire de *Vacances prolongées*, qui produit un pur objet de cinéma puissamment travaillé par la merveille dans ce qu'elle a de profondément ambivalent, qui tient à son rapport fondamental à l'énigme de l'être.

Merveilles, les tasses le sont de manifester un rapport au temps soudain bouleversé, à la fois scellé et sorti de ses gonds. Objets déictiques, elles désignent un sujet pris dans une situation catastrophique, font de l'ici et maintenant une alarme en scandant de leur tic-tac d'horloge l'écoulement du temps. Leur battement peut tout aussi bien être celui du cœur qui s'emballe, des palpitations qui disent la vie à la fois persistante et menacée, du compte à rebours. Les vibrations grincent l'angoisse ou la souffrance, mais conjurent dans le même temps le silence de la fin. Le reflet dans le fond de la tasse est tout autant lumière que tumeur dans le rose de la chair, et lorsque le ciel raccorde avec le fond de porcelaine, le nuage qui s'effiloche à sa surface répond à la tache de lumière qui se reflète à l'intérieur de la tasse : le dedans ouvre sur un dehors, la tumeur marque le paysage mais la nuée volatile la dissipe, le bleu apaise les grincements mais d'autres nuages apparaissent, le ciel radieux illumine une belle journée de vie mais n'en met pas moins une masse sombre à l'horizon. Le présent auquel les tasses arriment van der Keuken dans leur scansion intraitable est immédiatement précipitation : après l'annonce initiale qui met littéralement la mort au présent et jette le mourant sur les routes, les tasses réapparaîtront à deux reprises comme des avertissements lorsque le cinéaste sera confronté à une nouvelle augmentation de son taux de PSA, et le ramèneront au présent de la maladie en marche tout en le relançant vers une nouvelle destination, dans un mouvement visant à prendre cette marche de vitesse. Qu'il soit constamment rattrapé dans sa course, que celle-ci soit perdue d'avance, on peut en lire avec lui les signes dans la présence d'autres tasses, sur le bureau de son médecin d'Utrecht ou sur son plateau-repas dans l'avion au cours de ses voyages, que le cinéaste ne manque pas de repérer ostensiblement tout en faisant entendre comme elles réverbèrent à leur tour la menace de mort. Il met ainsi un instant la première en avant-plan en la prenant à hauteur du bureau où elle est posée, puis la garde présente dans le champ tandis qu'il écoute le Professeur Batterman répondre tant bien que mal aux questions très directes qu'il lui pose sur son état et ses chances de survie. Quant aux secondes, il les montre au milieu des restes décomposés de son repas et mixe ses images avec une musique électronique oppressante, que l'on entendra lors de chaque passage en avion.

Cette ambivalence qui émane des tasses dans leur présence vibratoire se retrouve dans les associations suscitées par le regard appuyé, les coups d'œil répétés que l'on est

amené à porter sur elles en variant les angles et les distances d'approche, leur mise en scène comme pièces de collection. Alors, elles frappent comme objets de mémoire d'où émergent des passés et des histoires multiples. Anciennes, légèrement patinées, on les imagine certainement chargées d'histoire familiale, de souvenirs personnels, du quotidien ou des dimanches après-midi d'une vie à deux qui se signale discrètement dans leur emboîtement. Mais elles sont prises aussi dans une histoire de l'art, rappelant les pièces de vaisselle délicate et fragile ou, dans les nuances de nacre que font ressortir les gros plans, les coquillages qui figurent dans les Vanités. La rencontre de leur usage domestique et de la tradition du *memento mori* pourrait avoir lieu également dans l'une des nombreuses variations plus contemporaines de cette dernière, comme sur l'un des « tableaux-pièges » de Daniel Spoerri[495] qui fixent les reliefs de repas laissés en l'état – vaisselle sale, restes, ustensiles, bouteilles, leur disposition demeurant inchangée – sur la table où ils ont été pris, et auxquels font penser les plans en plongée sur les plateaux-repas aux tasses à café. Les tasses traînent encore avec elles tout un pan d'histoire coloniale : la conquête des Indes, le commerce du thé arrivé en Europe à la Renaissance par les Provinces-Unies, les biens précieux rapportés du lointain – une longue histoire de prélèvements, d'appropriations, de déplacements, d'exhibitions dans laquelle, on l'a vu, van der Keuken s'inscrit non seulement par ses origines, mais parce qu'il choisit de se rendre à son tour, pour mieux répondre de ces voyages et en déjouer les logiques, dans ces pays d'où les explorateurs sont revenus avec des objets qui ont constitué les collections de merveilles des princes puis les cabinets de curiosités des amateurs ; d'où les ethnographes et les anthropologues sont revenus avec des objets et des images qui ont servi de base à l'étude des civilisations et des cultures et ont constitué les collections des musées ethnographiques ou des muséums ; d'où les colonisateurs ont extrait toutes sortes de richesses, notamment des objets qui sont devenus objets de collections privées ou ont donné lieu à un nouveau type de commerce moralement douteux, ainsi qu'à une pratique de production dégradée, en série, de ces objets ou à l'industrie lucrative de la contrefaçon, qui a pu également alimenter toutes sortes de trafics et de collections ; d'où les investisseurs étrangers, une fois effondré le système colonial proprement dit, continuent plus que jamais de tirer des profits, et qui en exploitent l'image autrement, sous couvert,

495. On pourra voir notamment Daniel SPOERRI, *Le Repas hongrois*, mars 1963, métal, verre, porcelaine, tissu sur aggloméré peint, 103x205x33 cm, Centre Pompidou, Paris.

par exemple, d'aide au développement ; d'où les touristes enfin reviennent avec des souvenirs, des photos, des cartes postales, qui peuvent à leur tour constituer des collections et contribuent à standardiser le monde de toute la force de leurs clichés – et de ce dernier rejeton dégénéré de l'impérialisme aussi les tasses résonnent, qui constituent l'objet-type du souvenir, le fameux *mug* dont chacun remplit ses placards entre deux tours du monde. Ainsi, si l'on songe au motif proustien auquel peut renvoyer cette séquence liminaire, à cette immensité du souvenir qui peut sortir d'une, et pourquoi pas deux tasses de thé, c'est que dans les voyages qui vont surgir de leur frottement dans la suite du film, van der Keuken répète une dernière fois tous ses voyages précédents, dans les traces desquelles il retourne marcher. Dire qu'il les répète, c'est dire encore qu'il les rejoue comme en une fois, un unique coup de dé qui tente le sort et la fortune. Car les tasses, qui ne sont pas moins objets de présage et de divination, projettent aussi dans un futur à la fois destinal et obscur. Non seulement le geste de plonger le regard au fond des tasses relève de la mantique, de l'art de lire l'avenir dans les feuilles de thé ou le marc de café, mais le son lancinant qu'elles produisent, son caractère obsédant dont la hantise se ravive à l'occasion de leurs deux retours ponctuels, ou encore la projection de ce fond de tasse dans le bleu du ciel, peuvent sembler alternativement de mauvais ou de bon augure. Si, selon Georges Salles, « l'objet ne se présente jamais seul ; il nous apparaît porteur d'une perpétuelle invitation au voyage[496] », c'est à un curieux voyage dans le temps que nous convie cette séquence liminaire, qui déclenche simultanément un parcours dans la mémoire des films de van der Keuken, le retraçage de toute une vie de filmeur, et la recherche entêtée par ce dernier d'un avenir, ou d'un présent ouvert, perdus dans l'arrêt de mort.

1.3.2. Faire tenir

Dès lors, il n'est sans doute pas si étonnant que la mise en scène des tasses soit suivie, plus tard dans le film, de la présentation déclinée en deux temps d'une ribambelle d'autres objets, eux-mêmes pris en gros plan, soigneusement disposés et éclairés sur fond noir. « Chez moi, à Amsterdam, dit van der Keuken en voix *off*, j'ai tout ce qu'il me faut. Les objets que j'ai réunis au fil des ans. J'en montre quelques-uns » – et sous nos yeux

496. Georges SALLES, *op. cit.*, p. 27.

défile une collection de merveilles : une figurine de porcelaine représentant un jeune garçon tenant un appareil photo, une curieuse sculpture faite d'un fil de fer contourné fiché sur un socle, une autre de facture similaire mais de forme différente portant une ampoule, une vieille boîte à savon en carton de marque Condor, une photo ancienne, piquetée et poussiéreuse, dans un cadre très abîmé, où l'on peut voir un couple habillé à la mode du début du 20ème siècle, une coquille Saint-Jacques, une photo de Nosh et du petit gros collée sur la couverture d'un cahier posé sur la tranche, un sigle BMW, deux figurines armées – un Indien et un chevalier – qui semblent sur le point de s'affronter, une pièce de bois peinte en turquoise percée d'un petit trou, une pierre polie, ovoïde, crevassée en son centre, une tête grossièrement modelée en terre peinte, un cadran d'horloge, une locomotive, une calebasse, un appareil photo ancien, un morceau de matière indéterminable, un petit ours en peluche. Puis, au retour du Burkina Faso, débute une autre série : une caméra 16mm, une autre pierre polie avec des trous pour les yeux, le nez et la bouche comme sur un dessin d'enfant, un autre appareil photo ancien, une boîte d'allumettes où est reproduite la photo d'un homme, un bout de bois vaguement anthropomorphe effrayant, une poterie ancienne ornée d'une tête d'animal en relief, la figurine du jeune garçon tenant un appareil photo, une brosse à ongles en plastique en forme de dinosaure, une sculpture de caméléon en métal rouillé, un petit quelque chose, un bateau en bois, deux visages sculptés dans la pierre accrochés côte à côte sur un même support, les mêmes en plus gros plan, la photo ancienne dans son cadre abîmé.

Dans l'article qu'elle consacre à cette collection d'objets de *Vacances prolongées*, Caroline Zéau insiste sur l'opacité de ces objets et le mystère qui s'en dégage, et va même jusqu'à mettre en doute l'idée qu'ils appartiennent au cinéaste comme celui-ci le prétend.

> Rien ne nous permet […] de les rattacher avec certitude à l'existence de celui qui nous les expose. Certains nous sont vaguement familiers cependant : les pierres rappellent celles des *Vacances du cinéaste* ou les « têtes-cailloux » de Lucebert (mais ce ne sont pas celles-là), la boîte d'allumettes rappelle celle de *Vélocité 40-70* (mais ce n'est pas celle-là). Les appareils photo et autre caméra nous confortent dans l'idée d'un lien entre ces objets et l'auteur, mais qu'en est-il vraiment ? Nous reconnaissons Nosh et Teun sur une photo, mais que contient ce cahier ? Plusieurs formes restent insondables et laissent le spectateur perplexe. Celles qui sont identifiables ne livrent rien de leur histoire[497].

497. Caroline ZEAU, « La vie, la mort, les objets… *Vacances prolongées*, Johan Van der Keuken (2000) », *op. cit.*, p. 18-19.

S'il est vrai que, parmi ces objets, certains sont étranges, d'autres sont exotiques, d'autres encore bien banals se distinguent pourtant – usés, abîmés, poussiéreux – par leur vécu, certains témoignent d'une époque ou d'une culture révolues, d'autres renvoient à une intimité dont on est nécessairement exclu, tandis que les derniers échappent à toute reconnaissance ; s'il est vrai que leur réunion forme, a fortiori, une collection bien singulière, cette singularité me semble toutefois le signe qu'à l'origine de cet assemblage éclectique se trouvent le regard et la main d'un individu, et, dans la mesure où il est indéniable que la collection filmique à tout le moins soit le fait du filmeur, tout invite à la penser comme telle. Les ressemblances troublantes que relève Caroline Zéau entre certaines pièces de la collection et des choses vues dans les films précédents, loin de jeter le doute sur leur rapport parce que, malgré leur air de famille, « ce ne sont pas celles-là », signalent à mon sens au contraire la volonté de van der Keuken de citer à comparaître ces objets comme témoins de sa vie de filmeur. On peut du reste poursuivre allègrement le mouvement amorcé et voir ressurgir par exemple dans l'ourson en peluche le mur des curiosités de l'institut de *L'Enfant aveugle*, dans la calebasse celles que l'on aperçoit dans *Journal* ou l'un des instruments de *Cuivres débridés*, dans la caméra ancienne la Bolex couchée dans l'herbe des *Vacances du cinéaste*, dans le bout de bois effrayant le tronc d'arbre hurleur du *Film pour Lucebert*, dans le morceau de planche turquoise le motif en trompe-l'œil de *Vers le Sud* – et dans cet élan de reconnaissance, ce sont tous les pays d'où van der Keuken est revenu avec des images qui se rappellent à nous. Le fait que les choses présentées ne soient pas identiques à celles qu'elles font revenir, ou ressouvenir, renforce alors leur mystère et la relation intime, exclusive qu'entretient van der Keuken avec elles, tout en permettant aux spectateurs familiers de ses films de prendre part, par le jeu des associations, à l'effet de cohésion, de réassurance, de collection de soi que peut y rechercher le cinéaste.

Walter Benjamin décrit le rapport de possession magique qui lie le collectionneur à ses objets. Chacun des objets que possède ce dernier renferme un monde constitué de tout ce qui a pu le concerner, des lieux et des temps, des usages et des manipulations, des passations et des désirs, des réflexions, des rejets, des échanges, des détournements dans lesquels il s'est trouvé pris. Et c'est en mettant un terme à tout ce vécu de l'objet, en lui assignant une place dans sa collection, que le collectionneur fait de ce vécu un destin :

> C'est le plus profond enchantement du collectionneur que d'enclore l'exemplaire dans un cercle envoûté où, parcouru de l'ultime frisson, celui d'avoir été acquis, il se pétrifie. Tout ce qui relève là de la mémoire, de la pensée, de la conscience, devient socle, cadre, reposoir, fermoir de sa possession. L'époque, le paysage, l'artisanat, le propriétaire dont provient ledit exemplaire, tout cela se rassemble aux yeux du vrai collectionneur en chacune de ses possessions, pour composer une encyclopédie magique dont la quintessence n'est autre que le destin de son objet[498].

Mais si les objets deviennent pour le collectionneur les dépositaires d'une mémoire du monde, seul le collectionneur peut donner forme et sens à cette mémoire en y déployant une puissance d'interprétation qui s'avive au contact même des objets :

> Ici donc, dans ce champ étroit, il est loisible de supputer comment les grands physiognomonistes – et les collectionneurs en sont, face au monde des choses – se muent en interprètes du destin. Il suffit d'observer un collectionneur maniant les objets de sa vitrine. À peine les tient-il en mains que, dans une inspiration, il semble les traverser du regard pour atteindre leur lointain. Voilà ce que je pourrais dire du côté magique du collectionneur, de son apparence de vieillard[499].

Or, ce double mouvement d'enveloppement et de redéploiement du monde de l'objet, en lequel se joue plus largement l'apprentissage d'une compréhension du monde, donne lieu au surgissement du souvenir qui ne relève plus de ce que l'on pourrait appeler littéralement la mémoire objective : la mémoire du pan de monde attaché à l'objet avant sa découverte par le collectionneur ; mais la mémoire de tout ce que le collectionneur lui-même associe à cette découverte, et de tout ce qui s'associe à ces associations suivant le caprice du jour ou l'heure de la nuit, jusqu'au souvenir d'enfance – l'édifice immense du souvenir :

> Mais voici que minuit a déjà sonné depuis longtemps devant la dernière caisse vidée à demi. D'autres pensées m'emplissent que celles dont j'ai parlé. Non pas des pensées ; des images, des souvenirs. Souvenirs des villes où j'ai trouvé tant de choses : Riga, Naples, Munich, Danzig, Moscou, Florence, Bâle, Paris ; souvenirs des somptueuses salles munichoises de la librairie Rosenthal ; souvenirs du Stockturm de Danzig, où habita le défunt Hans Rhaue, de la cave aux livres moisis de Süßengut, Berlin-Nord ; souvenirs des salles de séjour où prirent place ces livres, de ma turne d'étudiant à Munich, de ma chambre à Berne, de la solitude de l'Isetwald sur le lac de Brienz et enfin de ma chambre de garçonnet, d'où proviennent juste encore quatre ou cinq des plusieurs milliers de volumes qui commencent à s'amonceler autour de moi[500].

---

498. Walter BENJAMIN, « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner », dans *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2015, p. 43.
499. *Idem.*
500. *Ibid.*, p. 54-55.

Et c'est alors que le rapport de possession magique se renverse, car c'est bien plutôt le collectionneur tout entier qui peut, littéralement, se retrouver dans ses objets – y voir surgir ses souvenirs, et y interpréter son destin :

> Bonheur du collectionneur, bonheur de l'homme privé. […] Car au-dedans de lui ont élu domicile des esprits, du moins de petits, qui font que pour le collectionneur, j'entends le vrai, le collectionneur tel qu'il doit être, la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui, c'est lui-même au contraire qui habite en elles[501].

Or, si chacun des objets de la collection filmique de *Vacances prolongées*, comme les tasses, renferme tout un monde et porte en lui une histoire composée de multiples histoires dans laquelle puisse s'interpréter un destin, ce monde et ces histoires jouent pour ainsi dire à tout le moins sur deux tableaux : la vie privée de van der Keuken, dont il lui appartient de livrer ou non le récit ; et le monde de ses films, ouvert à l'illimité de nos interprétations. Tout comme les destinations considérées pour ses derniers « beaux voyages », qui font figure de retour dans des pays déjà parcourus dont nous connaissons les images, tout comme les extraits de ses films précédents qu'il insère dans ce dernier film et qui font figure de morceaux choisis, à la fois certainement parmi ses propres favoris et sans doute parmi les plus connus et les plus appréciés du public – la scène du bruitage de la course automobile par Herman Slobbe, les pieds nus du petit gros qui descend les marches de la maison des *Vacances du cinéaste* –, la collection des objets familiers de van der Keuken, dans son devenir filmique, semble répondre au désir du cinéaste de faire tenir, c'est-à-dire d'enclore et de donner sens à l'ensemble de sa filmographie dans *Vacances prolongées* : de faire de ce dernier un film-monde, à la fois personnel et partagé, dans lequel il puisse « habiter », selon le mot de Benjamin, c'est-à-dire qui puisse lui survivre :

> Le film est un Livre des Morts. De toute façon, je n'y apparais pas. Il est conçu pour me survivre, ne serait-ce qu'un bref instant. Mais tôt ou tard, ils seront tous morts, les êtres et les animaux qui ont donné leur vie à mes images. Mais ils seront dans ce livre, et on pourra le lire, et ils ressusciteront, sans moi. Ou ils resteront endormis, à titre d'information, sans aucun souvenir de moi.

501. *Ibid.*, p. 55-56.

En cela, la collection filmique constitue un legs du cinéaste à ses spectateurs, une autre forme de passation. Car si, « un jour », comme il le dit en voix *off,* ces objets « seront rejetés sans merci », et si, comme l'écrit Walter Benjamin, « le phénomène de la collection, en perdant le sujet qui en est l'artisan, perd son sens[502] », la collection dans sa répétition filmique en appelle au regard collectionneur, ou amateur, ou amoureux des spectateurs, pour y recharger ses puissances – d'interprétation, de sens, de désir, de merveillance.

502. *Ibid.*, p. 54.

2. Les aventures d'un regard merveillant

2.1. Image primitive, écho décisif et puissances désorganisatrices : une gageure morale

Le montage de la séquence d'ouverture de *Vacances prolongées*, qui met en scène un regard analytique dont les coupes successives fragmentent l'objet par une combinaison de cadrages partiels et de plans rapprochés, en alternance avec des vues plus larges cernant l'objet dans sa totalité, pour enfin se perdre au cœur des tasses dont les contours ont complètement disparu hors champ, renvoie à la mise en jeu des rapports entre les parties et le tout dans l'expérience du collectionneur telle que la rapporte Georges Salles, qui fait suivre la décomposition visuelle de l'objet convoité de sa restitution problématique :

> Dans la poursuite de ces morceaux, nous égarons l'image primitive. Où la ressaisir ? par où reprendre sa vision totale, foisonnante et compacte ? Elle a disparu, brisée, éparpillée. Nous tentons d'en raccorder les tronçons, mais nous nous heurtons au mutisme des équilibres défectueux[503].

Ce passage, qui met en question la possibilité et les moyens du recouvrement de l'objet dans une vue synoptique, en soulignant en des termes concrets la violence effective d'un regard qui détaille en « morceaux » ou en « tronçons » l'idée que l'on s'est faite à première vue et qui se retrouve dès lors « brisée, éparpillée », éclaire la façon dont la séquence initiale de *Vacances prolongées* relance le problème des puissances désorganisatrices, voire destructrices, de l'œil inquisiteur, intrusif, morcelant du filmeur sur les objets dont il s'entiche ou les personnes auxquelles il s'attache. Cette « violence du regard » à laquelle, on l'a vu, van der Keuken ne cesse de s'affronter, non seulement celui-ci la nomme, mais il la place au cœur de sa pratique qu'il décrit en des termes qui ne sont pas sans rappeler ceux du conservateur-amateur : comme une lutte répétée entre lui et le monde, c'est-à-dire entre ses regards informés par des images et le monde qu'il prend en images. Déclinant les étapes de la réalisation d'un film, il explique comment il part d'« une sorte d'image globale », « une espèce de soupçon » qui lui vient en tête et qui « est encore au niveau de l'imagination[504] ». Cette « idée qui est floue, difficile à

503. Georges SALLES, *op. cit.* p. 25.
504. Johan VAN DER KEUKEN, « La violence du regard » [1974], *op. cit.*, p. 12.

définir, mais néanmoins assez complète[505] », on peut la rapprocher de la perception brouillée bien que vive, sûre et pleine de promesse du collectionneur, de ce dont il sent immédiatement que ce pourrait être une trouvaille, pour peu que cela résiste à l'examen :

> Le simple coloriage de notre champ visuel nous a d'emblée orientés. Nous y avons perçu une tache, vibration qui a éveillé l'écho décisif ; et nous allons à sa rencontre chargés de possibilités d'images, sans avoir au préalable opéré le découpage qui fera de cette tache un objet. Nous avons senti avant de regarder, avant même de voir[506].

Le cinéaste trouve alors un premier point de tension à l'articulation de cette image première qui donne forme vague et matière subtile au désir du film, et du réel que, parti à la rencontre de ce désir, il a maintenant sous les yeux et dont il se propose de faire image. Là, il perd une première fois la vue d'ensemble au profit de la multiplicité qui s'offre au regard et à laquelle il souhaite se rendre disponible en s'efforçant de « reconnaître la valeur spécifique de chaque chose », c'est-à-dire non seulement de porter à chaque élément le degré d'attention qu'appelle celui-ci, mais de décider pour chacun « s'il faut filmer ou non, de quelle façon, pendant combien de temps, sous quel angle et dans quel style », si bien que « le moment du tournage diffère tout à fait de ce qu'on pourrait appeler "l'image intérieure" du début[507] ». Mais c'est quand vient le temps du montage que s'exprime le plus fortement l'affrontement entre les regards, ou entre les vues, lorsque surgit un autre point de friction entre ce que l'on pourrait considérer comme une seconde « image primitive » venue se superposer à la première, c'est-à-dire le réel filmé, et la lecture ou l'interprétation qu'en donne van der Keuken : ce qu'il en retient, ce qu'il fait ressortir, les sens qu'il en indique ou les directions qu'il leur fait suivre, les accords et discords qu'il orchestre. De chaque élément qui lui a sauté aux yeux il a tiré une « vision totale, foisonnante et compacte[508] » dont il lui faut à présent « essayer de découvrir [le] fonctionnement autonome », son rôle consistant à « aider ces images à trouver leur vraie tendance » en tâchant de « se distancier de sa propre participation dans l'image filmée[509] ». De nouveau la vue d'ensemble des images, et avec elle l'intégrité des objets, des êtres vivants, des paysages, des événements qui s'y présentent, sont mises à

505. *Idem.*
506. Georges SALLES, *op. cit.* p. 24.
507. Johan VAN DER KEUKEN, « La violence du regard », *op. cit.*, p. 12.
508. Georges SALLES, *op. cit.* p. 25.
509. Johan VAN DER KEUKEN, « La violence du regard », *op. cit.*, p. 12.

mal par cet examen minutieux qui procède à leur décomposition, même et surtout s'il s'agit d'en suivre l'arête la plus fine, la moindre égratignure, la tâche la plus lumineuse en s'y abîmant. L'aveu qui suit donne une idée de l'ampleur que peuvent avoir les dégâts dès lors que le cinéaste, dans un sursaut d'égo, se prend à provoquer l'image en duel :

> En principe toutes les décisions de montage doivent être prises dans cette perspective de reconnaissance de ce que sont les images, avec cette exception évidemment que, par moments, il y a volonté de me faire valoir, ou de détruire ; là on trouve alors des coupures très nettes, des éléments très destructeurs apparaissent dans le film qui ne suivent plus la « tendance intérieure » des images, mais qui essaient de tout faire exploser, de foutre en l'air ce qui a été dit auparavant ou de soumettre les images à une espèce de test, leur imposer une espèce de force contraire qui doit alors être surmontée par les images si leur tendance est assez forte pour cela. C'est une question de pouvoir : qui l'a, les images ou moi ? je suis là moi aussi ! Alors je fous tout en l'air… mais quand même tout reprend après[510] !

De fait, je soutiendrai que cette lutte de pouvoir ainsi dépeinte avec humour par van der Keuken ne représente pas l'« exception » qu'il veut bien concéder, mais un pari virtuose autant qu'une gageure morale, une intransigeance vertigineuse et l'une des réussites les plus spectaculaires de nombre de ses films. Il me semble en effet que quelque chose se joue dans le passage de l'idée d'une « volonté de [se] faire valoir et de détruire » à celle de « soumettre les images à une espèce de test, leur imposer une espèce de force contraire qui doit alors être surmontée par les images si leur tendance est assez forte pour cela », un passage qui relève de la conversion, du saut sur place. Car si la première impulsion peut passer pour gratuité douteuse, vanité de l'artiste ou pulsion irraisonnée, la tournure qu'elle adopte dans un second temps la rédime en faisant d'elle la force qui élève à sa nième puissance le mouvement même contre lequel elle travaille : la tendance de l'image. Pousser celle-ci dans ses retranchements, mettre sa résistance à l'épreuve en allant jusqu'à « tout faire exploser » ou « foutre en l'air », c'est lui donner l'occasion la plus radicale de faire valoir ses droits à son tour, de riposter avec éclat, de trouver une nouvelle force dans l'éclatement. Là encore, le parallèle avec le texte de Georges Salles est éclairant : après avoir été manipulé sans relâche, minutieusement détaillé, capricieusement démembré, l'objet laissé en mille morceaux doit retrouver par lui-même son unité. Confronté au « mutisme des équilibres défectueux[511] » provoqués ou mis au jour par son enquête intéressée, ses jugements partiaux, ses affinités électives, ses

510. *Ibid.*, p. 12-14.
511. Georges SALLES, *Le Regard*, *op. cit.* p. 25.

investigations intuitives, le collectionneur ne peut espérer accéder à l'objet dans la forme première qui l'avait attiré à lui sans la participation de celui-ci. La vraie trouvaille – l'image vraiment autonome, l'être vraiment souverain – est celle qui se montre capable de tirer d'elle-même et pour elle-même une nouvelle composition dynamique par laquelle elle se redéfinisse comme ensemble à partir des éléments épars qui ont chacun reçu des égards singuliers – par laquelle elle réaffirme son être propre, ou unique, en tant qu'elle diffère d'elle-même et fait collection de ses différences : « Soudain la voici qui reparaît tout en bloc et renforcée par la charge des éléments que nous avons inventoriés et l'un après l'autre éprouvés. Chacun d'eux fait ressort. Sur chacun d'eux rebondit l'image unique[512]. »

2.2. Démultiplier l'expiration finale : Ben Webster en Europe

Cette conception pour le moins tonique selon laquelle « l'image filmée […] résulte plutôt de la collision entre le champ du réel et l'énergie que [le filmeur] me[t] à l'explorer[513] » – à quoi j'ajouterais, suivant ce que je viens d'étudier, que le film résulte quant à lui de la collision entre le champ des images filmées et l'énergie que le filmeur-monteur met à les explorer – a pour corollaire le fait que, dans ce drôle de combat, il ne peut y avoir de victoire que conjointe, la vraie victoire du cinéaste étant conditionnée par celle de l'image, et de ce qui accepte de s'y livrer. *Big Ben. Ben Webster in Europe* porte les marques très nettes d'une telle lutte, démultipliée par le nombre et la diversité des images que charrient le nom, la musique, la couleur, les origines de Ben Webster qui est déjà un personnage : une personnalité publique, mais aussi un Noir débarqué d'Amérique, si bien qu'à la célébrité multimédiatique – passée par les disques et les pochettes de disques, la télévision, la radio, les photographies dans les revues et les journaux – s'ajoutent une part de mythe ainsi qu'une forme d'exotisme enracinée dans une histoire du racisme, du colonialisme et de l'esclavagisme. C'est tout cela que traque le film de van der Keuken dans ces images que celui-ci fait revenir, qu'il répète et fait siennes et auxquelles il s'attaque (ou contre lesquelles il cherche à se défendre) comme siennes. Car s'il s'agit de faire voler en éclats l'amalgame des représentations, clichés et anecdotes

512. *Idem*.
513. Johan VAN DER KEUKEN, « La violence du regard », *op. cit.*, p. 14.

que le saxophoniste est condamné à entendre répéter en boucle pour toute reconnaissance, il faut bien que le cinéaste, bien conscient d'ajouter des images aux images, lutte dans le même temps à la fois contre une image qu'il se fait de « Big Ben » (« l'image intérieure », ou le désir du film) et contre les images qu'il a faites de « Big Ben » (le Big Ben qu'il a lui-même embobiné). Autrement dit, il ne peut briser ni défaire les images qui collent à la peau de son ami Ben sans briser ni défaire ses propres images, forçant Ben à trouver en lui-même la force de faire tenir les morceaux. À la fixation une fois pour toutes du portrait de l'artiste, il répond par exemple en empilant d'un geste théâtral les pochettes de disque qui déclinent à l'infini le thème vitrifié du Roi des Ténors, ou en taillant en pièces les images qu'il a prises des concerts privés donnés par le saxophoniste, remontant bout à bout plusieurs débuts, quelques milieux, une poignée de fins, comme s'il voulait rayer le disque, casser la performance pour faire entendre la musique. Aux vignettes pittoresques de la légende vivante américaine en goguette en Hollande dont on se repaît à la télé en s'émerveillant de ce que ce grand Noir venu des Amériques qui a connu Duke Ellington se rende au zoo, fasse des prouesses au billard, joue les cinéastes à ses heures et soit materné par sa logeuse, van der Keuken répond en poussant dans ses retranchements ce goût douteux de l'anecdotique avec ses tendances au voyeurisme, voire au fétichisme. Non seulement il remplit bel et bien, mais à sa manière, toutes les cases attendues par le public, accompagne Big Ben dans sa visite au zoo d'Artis – on ne verra que les animaux – et dans ses soirées au billard – tous ses coups finiront hors champ –, le filme en train de filmer – ses images cahotantes seront montées dans le film – et enregistre ses échanges boudeurs avec Mrs. Hartlooper :

> — Ben, avant you sortir, you manger ? Cinq heures, cinq heures et demie ? Onze heures, si tard ? Bon, le gâteau ? Bon, le café ? Bon, l'eau ? Toujours fraîche, l'eau. Demain, nous allons à l'exposition florale. [...] Et dimanche...
> — Non, pas dimanche. [...]
> — Dimanche, nous allons tous au zoo

mais il donne dans la surenchère en le montrant en train de se faire cuire un steak ou d'aller aux toilettes. Ce faisant, van der Keuken prend le risque de détruire purement et simplement l'image de Ben, de la dégrader, de signifier d'une part qu'il tourne bel et bien à vide au rythme paresseux de sa légende, et d'autre part de le faire sombrer pour de bon dans l'insignifiance ou le trivial.

Et pourtant, Ben Webster s'en sort admirablement. D'abord, il court-circuite sa mise en boîte et son débitage en clichés en faisant composer les images de lui avec ses propres images, soit qu'il propose au cinéaste de commencer le film par « un bref documentaire sur la fabrication des saxophones », soit qu'il donne à van der Keuken, pour qu'il les intègre au film, les plans qu'il a lui-même tournés depuis sa fenêtre ou dans la rue. Dans les deux cas cela devient, pour lui comme pour van der Keuken, l'occasion de répondre aux regards sur l'étranger par un regard étranger sur Amsterdam, ou les Pays-Bas. La fabrication en série des saxophones dans une usine hollandaise, tout en déjouant par ses amoncellements celle de l'imagerie du saxophoniste, donne un visage à un esclavagisme moderne dans la rencontre de Big Ben et d'une jeune ouvrière à la perle que l'on voit poinçonner pièce après pièce dans un vacarme abrutissant, son profil délicat penché sur la machine. Quant aux scènes de rue typiques de la vie amstellodamoise, si elles renvoient aux amstellodamois leurs propres vignettes, elles montrent aussi l'humour et l'œil alerte de Big Ben. Comment ce dernier tient-il par ailleurs, et fait-il tenir la musique, entre ses concerts tailladés, ses bribes de répétitions ou d'improvisation sur un coin de table, les gros plans qui restent muets tandis qu'on le voit en train de jouer, et la grande place laissée dans le film aux moments où on le voit occupé à tout autre chose, et où la publicité de l'intimité prend pour le moins le risque de l'inessentiel ? C'est qu'il ressort de la fragmentation et des effets de répétition des séquences de concert que cette musique-là manque peut-être un petit peu d'air au milieu d'un salon bourgeois où le grand Ben a l'air de se plier à cet engouement raffiné pour un jazz de chambre dont le potentiel subversif, tout vibrant soit-il, souffre nécessairement d'être cravaté. Les brisures et la mise en série dynamique, associées à des angles de vue eux-mêmes quelque peu agressifs ou du moins insistants – contre-plongées, nombreux gros plans qui ne lâchent pas le visage, de profil, de face, tournent autour, vont l'agacer derrière l'oreille – font s'entrechoquer les vitesses et les humeurs qui diffèrent d'un morceau à l'autre, démultiplient l'expiration finale où le souffle se casse net comme au bout de lui-même, traquent enfin l'événement musical qui affleure sous les paupières closes de Big Ben. Si celui-ci peut tenir dans son quotidien découpé en tranches de vie, c'est encore que, d'une part, tout dans ce quotidien a l'air de se vivre, se penser, se dire et se répondre ou se relancer musicalement, d'un éclat de rire en se claquant le ventre au portrait délicatement dressé d'un ami gentleman, à l'improvisation d'une pensée adressée à un autre ami à

l'aide d'une composition originale pour piano, brosse à dents, peigne et papier froissé, à la méditation au saxophone, devant la fenêtre, de ce qui se passe sous ses yeux dans la rue ; d'autre part, l'incursion dans l'anecdote n'a d'autre but ni d'autre effet que de faire lever, dans l'image complaisante que l'on se fait de ses marottes et ses manies, de son affabilité ou de la cour qu'on lui fait, les sources candides et enragées de sa musique hors normes. Quelque chose d'une profonde tendresse de Ben Webster s'accorde avec le pittoresque de sa situation dans cette petite maison coquette, avec sa logeuse aux petits soins, et que trahit ce qu'il raconte de son enfance choyée par sa mère ou sa façon d'évoquer constamment ses amis, de les décrire, de les louer, de leur écrire, de composer pour eux. Quelque chose de la fureur qui féconde cette tendresse perce dans le montage d'un gros plan sur une face en colère de Ben avec le fond sonore du zoo, qui met en collection ce visage avec les animaux en cage ; ou dans la collection de ses coups au billard, qui font ressortir sa force de frappe et, là encore, son visage dans ce qu'il peut avoir de plus dur – ainsi s'exposent les luttes de Ben, jusqu'à ce racisme ordinaire qui veut qu'un Noir ne puisse exister que s'il colle à sa légende. Et c'est en ce sens que, sur les débris de son « image primitive » laissés par le montage « actif, agressif[514] » de van der Keuken, Ben Webster peut « surgi[r] comme un corps vivant[515] ».

Or, au moment où van der Keuken se trouve confronté au problème de l'intégrité et de l'identité de son corps en délitement, dégradé par la maladie, sectionné par de multiples examens, prélèvements et interventions médico-magiques, menacé d'anéantissement, le film dès son ouverture suggère que le cinéaste lui-même voit vaciller et se décomposer sa propre « image primitive », l'idée qu'il peut avoir de lui-même comme un, ou comme être, dans un devenir qui lui échappe. À poser ce problème dans les termes de ses films, on verra qu'il entraîne dans son sillage la question de savoir à quoi tiennent et son personnage de filmeur, ce qu'il appelle sa « dimension fictionnelle » ou « frictionnelle », et son œuvre filmique pensée comme un ensemble. Autrement dit, si *Vacances prolongées* invite à envisager la collection filmique comme collection de soi du point de vue du filmeur lui-même, on peut se demander, en regard de cela, dans quelle mesure et à quels effets sa sensibilité de filmeur, sa manière de filmer ou d'aborder les

514. *Idem.*
515. Johan VAN DER KEUKEN, « Big Ben : Ben Webster in Europe », *op. cit.*, p. 114.

êtres et les choses, son regard merveillant, ses images du monde prises dans ce temps de vacance, sont affectés par l'annonce de sa mort prochaine, par les évolutions croisées de la souffrance et de l'espérance ou par les promesses et les prudences de la médecine : telle est aussi l'intégrité engagée dans le mourir, dès lors que de ce mourir van der Keuken s'efforce de rapporter un film.

2.3. Entre un rapport au monde et un rapport à soi : le film vespéral d'un irréconcilié

2.3.1. Le corps mourant sismographe

Secoué par un arrêt de mort qui est à la fois une mise en marche, ou un ordre de marche, le cinéaste devenu corps mourant devient simultanément corps vibratile : il tend à percevoir le monde dans ses ébranlements, sa démarche filmique devient sismographique. Un sismographe capte, enregistre et figure ce qui arrive à la terre : un accident, un événement, une crise qui reconfigure le paysage. Ainsi, à la suite d'un choc précisément daté et localisé, van der Keuken réplique en partant à son tour vers des localités non moins situables et, à travers elles, une date qu'il voudrait pouvoir situer, et qui ne peut s'exprimer que sous la forme d'une question : à quand la mort ? Cette date semble pour lui seule à même de tracer un territoire arpentable à l'horizon ou sous l'horizon de la mort. Dès lors, le film se construit comme le parcours d'un territoire dont les coordonnées de vie sont celles d'un mort en sursis, que celui-ci mesure ou négocie en années de voyage : trois ans ? Cinq ans ? Ou en kilométrages – d'avion, d'autobus, de pellicule : six mois pour une dernière bobine. Aussi se présente-t-il comme une suite de lieux-catastrophe, de terres accidentées : le pavé parisien battu par les colères estudiantines, les vertigineux pics népalais, la faille de San Francisco, la terre fissurée, assoiffée du Sahel, le Bhoutan secoué par ses voisins l'Inde et la Chine qui le serrent en étau, les favelas de Rio. Aussi se présente-t-il encore comme une série de rencontres avec des figures qui ont à répondre à la souffrance, chacune indissociable d'un pays, d'une ville, d'un paysage. Ainsi se dessine une collection de praticiens de tous titres et de toutes confessions : un oncologue du service de radiothérapie de l'hôpital d'Utrecht aux Pays-Bas ; sur les hauteurs de Katmandou, un grand maître bouddhiste, une chamane exorciste ; un médecin traditionnel dans les escarpements d'une chaîne montagneuse au

Bhoutan ; un technologue de la guérison perché dans son gratte-ciel new yorkais. Ainsi se décline une collection de victimes de tous ordres : les parents d'un nourrisson en détresse pulmonaire à Rotterdam, une file de patients se livrant à une cure rituelle chamanique au Népal, une population pleurant ses morts autour d'un bûcher funéraire après un accident d'autobus au Bhoutan, un groupe de creuseurs de puits en terre de sécheresse au Sahel, un père qui lutte, préoccupé par le sort de sa fille et se heurtant à sa propre mère, contre la pratique de l'excision, ou encore un vieux conteur se remémorant les violences de la colonisation française au Burkina Faso.

S'appareillant à divers moyens d'enregistrement – caméra Aaton, magnétophone, mais aussi, pour la toute première fois, une petite caméra vidéo (« car je ne suis pas sûr que j'arriverai encore à porter la lourde caméra, plus tard ») – et à divers moyens de transport – avions turbulents, autobus cahotants, camions récalcitrants – un corps mourant s'efforce de parcourir la terre pour en recevoir les secousses et en produire le sismogramme filmique. Une caméra, deux jambes assurent le piètement stable, un cœur mourant se tient en suspens, prêt à se rendre sensible et à répondre à l'appel de la terre. Mais ne suit-il pas, en fait, un mouvement contraire ? Ne part-il pas lui-même en appeler à la terre, sommer la terre de répondre à son propre ébranlement ? La première séquence en terre étrangère, à Paris grondant des manifestations étudiantes, se compose d'une série de photographies montrant van der Keuken seul entre les CRS et les jeunes gens, tandis qu'il souligne en voix *off* cette posture de détachement par rapport à ce qui secoue une partie de la ville. Dans le dispositif sismographique, c'est prétendre être la masse ou s'en porter garant, ce contrepoids qui produit l'entre, le neutre, ce solide en suspens qui assure la transcription la plus exacte des secousses. Mais ce rapport est biaisé, le dispositif se déséquilibre, dès lors que l'emphase est mise sur la masse elle-même et que les regards sont invités à converger vers elle. Sur les photos dont il est déjà le centre, on le voit voler la vedette aux manifestants, détournant l'attention d'une foule de journalistes venus couvrir les événements, ou bien tenir les ondes tandis qu'on l'interviewe dans les studios de la radio. « Regardez, je vais parfaitement bien », nous dit la voix *off*. Or, ce détachement et ce suspens ne sont que le résultat, ou le relief, du choc de la sentence de mort : attentif à ses propres vibrations, le cinéaste en constate l'absence. « Je sais, mais je ne sens rien » : son affection se traduit par la perte de son pouvoir d'affection. En

réponse à l'onde de choc, van der Keuken cherche à sentir ses propres secousses et part en quête à travers le monde, espérant pouvoir y tracer les courbes d'un sensible qui ne l'affecte plus, que le savoir de sa mort recouvre et court-circuite. Le corps mourant du cinéaste arpenteur du monde, dont les départs en voyage sont conditionnés par les oscillations de son taux de PSA, ne se campe pas sur le mouvement des plaques tectoniques sans se cramponner à ses propres plaquettes sanguines. Entre les deux, il cherche les interférences, intéressé à son ébranlement intime en tant qu'il développe le branle public, intéressé au branle public en tant qu'il enveloppe le branle intime. Aussi y a-t-il remise en jeu. En réponse à la double injonction ultime : « Tu vas mourir », « Partons faire de beaux voyages », le cinéaste saisit sa caméra pour ce qui doit être la dernière fois, faisant de l'instrument comme de l'impulsion de sa vocation première – porter sa caméra au-devant du monde – l'instrument et l'impulsion de sa vocation dernière : parcourir le monde au-devant de lui-même. La forme du monde change-t-elle au rythme du cœur d'un mourant ?

2.3.2. Dissolution du corps et rassemblement des images

L'une des plus hautes luttes dont témoigne *Vacances prolongées* me semble être la manière opiniâtre, à la fois douloureuse et inspirée, dont le film cherche un entre, ou un passage, entre le rapport géopolitique et le rapport autobiographique, une manière de voie singulière, mettant en jeu l'intégrité du cinéaste, entre un rapport au monde et un rapport à soi. Van der Keuken part se heurter au paysage modelé par les accidents de la terre, et en rapporte des images dont les lignes dynamiques, les changements de vitesse, les modulations d'intensité, les articulations rythmiques, font rejouer au diagnostic des heurts et douleurs du monde les fluctuations de son bilan sanguin. C'est ainsi que non seulement il se dirige vers les zones sensibles de la croûte terrestre – pics, faille, fissures –, vers les figures de souffrance qui les habitent – médecins, patients, village en deuil, peuples en difficulté –, mais il va jusqu'à ébranler les autres, provoquer lui-même les secousses, rendre leur sol peu sûr en révélant leurs failles. Telle, à Rotterdam, la jeune maman du nourrisson né avec une grave malformation, dont il fait vaciller l'image en mettant le doigt dans la plaie : n'a-t-il pas été trop difficile de laisser son enfant à peine tiré d'affaire pour se rendre au festival de cinéma ? Et, en l'espace de quelques secondes,

un sourire se crispe, un visage se dérobe. On se rappellera aussi Razo, le cinéaste burkinabé qui accompagne van der Keuken dans son périple vers le Mali et qui, interrogé par ce dernier sur ses projets de film, se voit poussé dans ses contradictions : indigné par les violences faites aux femmes par les hommes pour assurer leur domination, il raconte comment, parce qu'elle lui parlait de l'excision de sa fille, il a menacé sa propre mère de lui casser les genoux. Peu à peu le ton de la voix se durcit, le propos se hache, les mots sont martelés, jusqu'à faire lever dans leur résonance des accents dignes d'une harangue de dictateur. C'est encore le cas, au Burkina Faso, des enfants d'un village, adossés chacun à leur tour contre un mur de terre crue, et sommés de dire leur prénom face à la caméra : cette séance de déclinaison d'identité, bien qu'elle s'accompagne du sourire candide de beaucoup d'enfants, ne laisse pas oublier ses relents d'interrogatoire policier, d'autant moins qu'elle provoque chez certains des réactions de méfiance ou de gêne.

Pourtant, que dit la voix de van der Keuken dans ses introductions aux voyages ? Comment définit-il le but de ses trajets ? J'en tirerai trois fils, qui ne vont pas sans se mêler. Il s'agit d'abord d'aller faire la collecte des beaux paysages, des belles personnes, des beaux récits, qui réactivent la croyance en certains transferts d'énergie, certaines influences magiques passant par la transmission de secrets des peuples ou des familles, de la sagesse des anciens, par la performativité des paroles du juste, ou de l'oracle, ou du pauvre – tout en sollicitant la figure du touriste qui en reconfigure elle-même certains traits. Ainsi pouvons-nous entendre, à l'orée de tous les départs : « Partons faire de beaux voyages ». Et, avant de partir en Afrique :

> Nous partons donc, avec caméra et magnéto, comme nous le faisons depuis des années, vers des conditions de vie diverses, chaudes et froides, désertes et peuplées, avec l'omniprésence de l'homme qui surmonte tous les obstacles grâce aux belles histoires qu'il se conte pour se réconforter face au néant.

Ou encore, en arrivant au Bhoutan : « Et nous, nous sommes les visiteurs lucratifs à la recherche d'un conte de fées, d'une légende qui permette de comprendre et de tenir la souffrance à distance ». Il s'agit ensuite de partir en quête d'un traitement contre la souffrance, voire de la guérison, du miracle, qui rappellent à leur tour les collections de merveilles entendues comme réserves d'antidotes, de remèdes fabuleux, de trompe-la-mort, de pierres philosophales. Ce sont tous les discours spirituels et médicaux, qui

constituent autant de répliques à la secousse première : à la sentence « Tu vas mourir » proférée par le professeur Batterman en plat pays hollandais, répond une litanie de promesses de vie émanant d'une multiplicité de sommités œuvrant en altitude :

— Vos prochaines vies seront dénuées de souffrance par la force de la prière, garantit le grand maître bouddhiste s'appuyant sur sa connaissance de la Loi Universelle ;

— Vous n'êtes pas malade, rétorque le médecin traditionnel bhoutanais ;

— Vous serez guéri dans deux semaines, assure la chamane de Katmandou en suivant les révélations de sa déesse tutélaire ;

— Vous êtes déjà guéri, calcule l'expert en probabilités dans sa tour new yorkaise. Et c'est aussi la statuette en forme de sexe en érection qu'il trouve plantée au pied d'un arbre au terme d'une ascension difficile qui le laisse tout essoufflé : objet magique, prophylactique, qui tombe à pic pour entrer dans la collection d'un filmeur-collectionneur atteint d'un cancer de la prostate, et dont la capture fait l'objet d'une mise en scène rappelant celle des tasses, non pas par exposition sur fond neutre, mais par une série de plans qui prennent l'objet sous plusieurs angles et semblent l'animer, tout comme la tasse en suspension vibrait d'une vie menacée. Il s'agit enfin de recueillir les témoignages de reconnaissance et d'exposer son œuvre. Ce sont tous les rendez-vous médiatiques à Paris, à Rotterdam, à San Francisco, à Rio, où le cinéaste peut voir certains de ses films projetés, où il est acclamé, où il reçoit des prix. À la métastase, à la dissolution de son corps, répond le rassemblement de ses images, de ses écrits, de ses propos, dans le tout d'une œuvre destinée à lui survivre.

2.3.3. Le malentendu entre moi et le monde

En somme, de l'acte de parole initial, déclencheur, dans sa double composante indissociable – « Tu vas mourir », « Partons faire de beaux voyages » – van der Keuken s'efforce d'enfourcher la seconde proposition comme puissance de fuite de la première, et cherche à extraire de ces beaux voyages les discours de vie opposables à la sentence de mort. Mais le cinéaste à la fois s'en laisse et ne s'en laisse pas conter : dans chaque discours il fait entendre deux fréquences, de dessous chaque figure il fait émerger deux visages. D'abord, le répertoire de belles histoires tourne en collecte de récits de violence, et ainsi lèvent les monstres : les mères laissent leur bébé fragile pour aller s'exposer en

festival, les fils cassent les genoux de leurs mères, les griots autour du feu récitent pour toute légende leurs humiliations et leur enrôlement forcé dans l'armée française, le Bhoutan se fissure et laisse filtrer l'envahisseur : si ce n'est pas encore la Chine, c'est la télévision, la coupe du monde de football et les touristes lucratifs. Puis, les douces paroles des guérisseurs de l'âme et du corps ne sont que les répercussions de la sentence de mort sous les oripeaux de la croyance, de la magie ou de la biotechnologie, et ainsi lève le *freak show*, dans une recombinaison qui en renverse le principe puisque ce sont en l'occurrence les bonimenteurs qui se retrouvent collectionnés, rapprochés, mis en variation continue, exposés dans leur puissance de fascination autant que dans leur illusionnisme, tout illuminé, authentiquement inspiré ou crédule que soit celui-ci, l'illumination frôlant toujours, dans la présentation qu'en fait le film, la charlatanerie. L'auscultation du médecin traditionnel bhoutanais achoppe sur un détail de traduction vite réglé : « Prostate ? Qu'est-ce que c'est ça, prostate ? Ah ! c'est à l'intérieur ! Bon. Vous n'êtes pas malade ». Suivant cette science ancestrale, il n'est rien qui ne semble pouvoir se résoudre par quelque ajustement linguistique. L'éprouvante séance à répétition de la cure chamanique vire à la mascarade vampirique lorsque la chamane prétend extraire du corps de van der Keuken des calculs, qu'elle aspire à la bouche à l'aide d'un petit tuyau enfoncé dans son flanc. La guérison est alors littéralement affaire de bon ou de mauvais calcul, par simple décret de la déesse. Enfin, le diagnostic du biotechnologue new yorkais recouvre le mystère des effets inespérés obtenus par une plante miraculeuse d'une inébranlable foi en la puissance infaillible des statistiques, ainsi que d'un art consommé de la tournure performative : « *absolutely secure* », « *real hope for the future* », « *eradication* », « *expectation* », « *optimistic* ». Plante magique, alignements de chiffres ésotériques, incantations enflammées : la guérison relève alors d'une version 2.0 de la vieille formule de grimoire. Quant aux discours de reconnaissance médiatique, tout réconfortants qu'ils soient, ils ont aussi pour effet d'imposer avant l'heure fatale un point final à l'œuvre et la vie que l'on célèbre, d'emporter dans leur mouvement de rétrospection une œuvre et un corps invités à se séparer de leur propre dépouille au seuil de la légende, de l'apothéose ou de l'histoire de l'art. Van der Keuken sent certainement que le prix à payer pour cette survie par l'œuvre est la substitution du corps de ses films à son propre corps filmant, un corps filmant qu'il s'acharne à maintenir en activité même et surtout lorsque la constitution de son corps médiatique survivant l'enjoint à lâcher sa

caméra pour recevoir son prix sur la scène du festival de San Francisco, ou pour recevoir les félicitations de son public et de ses amis dans la foule du festival de Rotterdam.

N'est-ce pas du reste ce sentiment d'être un corps déjà mort, de n'être plus qu'un corps en sursis, qui lui confère cette acuité agressive à débusquer les séismes, les pics et les failles, les mouvements tectoniques dévastateurs dans les paysages et les personnes qu'il rencontre ? C'est bien sur le décalage, ou entre les deux mesures, que tout se joue : entre savoir et sentir, entre savoir que l'on va mourir et sentir que l'on meurt, entre le discours de l'ébranlement et le ressenti de la secousse. En regard de la collection des discours possibles qui ne font que brasser des mots ne renvoyant qu'à eux-mêmes, c'est-à-dire au mot d'ordre et sa sentence de mort – ce que van der Keuken finit par exprimer dans une séquence tardive, alors qu'il se trouve à Katmandou pour sa cure chamanique : « Moi qui ne comprends même pas un arbre, un bout de bois, une table… Ou le téléphone, ou le mot "million". Pourtant, je suis à une table, je téléphone, je dis "million" comme si de rien n'était. Voilà où siège le malentendu entre le monde et moi » ; en regard des discours qui rabattent la maladie et la mort sur le domaine du logos, du mesurable, du rationalisable, du manipulable, du comptable, mais qui ne peuvent finalement sortir de l'aporie – car, comme van der Keuken est amené à le formuler lui-même face au professeur Batterman à Utrecht, « au bout du compte, on meurt » ; en regard, donc, de ces discours du savoir qui font de lui un corps déjà mort, van der Keuken se trouve dans la situation intenable de celui qui tout à la fois veut et ne veut pas sentir. Il ne veut pas sentir car sentir, c'est souffrir et c'est, *in fine*, mourir. Il veut sentir parce que la perte de son pouvoir d'affection signifie à la fois la perte de sa puissance comme corps et, partant, de son pouvoir de créer, c'est-à-dire de créer l'image audio-visuelle, de faire son rapport du monde. « Je dois continuer à filmer. Si je ne peux plus créer d'images, je suis mort. » En somme, la perte de sensibilité dans son rapport à soi comme dans son rapport au monde l'empêche de répondre à sa vocation de toujours : faire son rapport du monde. Et là encore, *in fine*, ne pas sentir, c'est mourir. Sentir les secousses, c'est tracer des pics, comme autant de points culminants de la souffrance ; ne pas sentir les secousses, c'est tracer une ligne horizontale, comme un encéphalogramme ou un électrocardiogramme plat.

Le film va dès lors s'employer à retracer un autre trajet de van der Keuken, un trajet qui emporte tous les autres en l'amenant à comprendre que fuir (voyager), ce n'est pas supprimer la mort (ou le cancer), mais en faire une variation. Comment développer la puissance de fuite de la sentence de mort ? Et comment empêcher que la fuite ne tourne dans l'imaginaire, la pensée magique, le miracle de la guérison promis par les sommités, la griserie des hauteurs comme il existe l'appel des profondeurs ? Ou qu'elle ne tombe dans un trou noir, celui du suicide, la ligne dure de l'engloutissement dans les grands mouvements tectoniques qu'il s'emploie à débusquer avec acharnement, ou dans l'apothéose par immolation ? Comment ne pas rejouer Hercule mourant : ni agonir sans fin en hurlant à l'injustice, faisant ressurgir des entrailles de la terre tous les monstres que l'on a consacré sa vie à y précipiter, perdant son *ethos* dans la fureur du cri ; ni grimper au sommet d'une montagne et rassembler sous soi un bûcher, pour partir en bon ordre, pour brûler en bonne et due forme, en appeler à la divinisation du héros tragique ?

3. Tenir le passage : faire musique de l'amour du monde tel qu'il est

3.1. Un cinéma de friction

« Quand le cinéaste se met dans son propre film, il faut toujours se méfier[516]. » Regardons donc d'un œil circonspect, avec le cinéaste en question, cette mise en scène de soi contre laquelle il nous met lui-même en garde. En chemin sur le circuit dessiné par *I ♥$*, tandis que nous avons déjà effectué quelques allées et venues entre Amsterdam, New York, Hong Kong, et juste avant d'arriver à Genève, nous nous retrouvons soudain face à une photo de classe en noir et blanc jaunie, fichée dans la bordure inférieure d'un miroir dans lequel nous voyons se refléter le visage de van der Keuken, l'œil collé à la caméra en train de tourner ce plan surprenant. Le cinéaste zoome lentement sur la photo : « Quelques instants de silence maintenant pour un jeune garçon », demande-t-il en voix *off* avant qu'un saxophone n'entame un air guilleret. « Le voilà dans la classe de M. Kœkendorp, en T-shirt, signe des temps nouveaux, victoire remportée péniblement sur sa mère. » On reconnaît bien au centre de la photo, assis par terre en tailleur au premier rang juste devant le professeur, le jeune Johan van der Keuken tout sourire entre deux jeunes filles. La voix poursuit :

> Je suis assis à côté d'une fille qui me fascinait. Je voulais qu'elle m'engloutisse. Je voulais passer ma vie avec elle. Mais il faudrait encore des années avant que je puisse exprimer de tels désirs. Avec d'autres garçons je l'ai renversée sur le sol. Et quand elle est tombée, j'ai vu son slip et ses jambes lisses.

Une coupe nous amène aux abords d'une de ces petites fontaines sur lesquelles on se penche pour boire, prise en pied, en légère plongée. Un nouveau plan fait face, depuis l'autre côté de la chaussée, à une statue bien droite sur un socle haut : « Nous jouions en ce temps-là près du monument du général van Heutz, un vieux massacreur colonialiste » ; et, tandis qu'un vif mouvement panoramique ascendant suit sur toute leur hauteur les piliers d'une arche dressée loin au-dessus de la statue en une forme on ne peut plus suggestive, dont la verticalité est encore soulignée par l'effet de contre-plongée ainsi que les arbres élancés qui encadrent le monument, il ajoute : « Nous aussi, il nous fallait devenir des hommes un jour », avant de revenir en plan rapproché sur le tout petit filet

516. Johan VAN DER KEUKEN, « Un amour dans *I ♥$* + voyage dans le voyage », *op. cit.*, p. 163.

d'eau qui jaillit modestement vers le haut depuis la vasque rouillée de la fontaine. « On y avait placé de petites fontaines où les enfants pouvaient boire. Depuis, plus de la moitié des forêts dans le monde ont été rasées, prix qu'il a fallu payer pour la croissance économique. Mais » – il se déplace pas à pas de côté en tournant autour de l'objet – « les petites fontaines sont toujours là. » Alors, une coupe sèche sur un temps fort de la musique enjouée nous transporte en hiver, devant un paysage enneigé typique d'Amsterdam : un canal pris dans les glaces, filmé depuis un pont, sur lequel deux ou trois enfants jouent au hockey. On prend le temps de regarder les barges amarrées, les façades crénelées, on s'arrête un instant sur les enfants au loin, quelques changements de plan élargissent notre aire de contemplation. Une nouvelle coupe, et c'est la reverdie du printemps dans les feuilles d'un arbre filmé par la fenêtre depuis un intérieur. La musique est coupée net. Nous sommes de nouveau devant le miroir d'où l'on a ôté la photographie jaunie et dans lequel sont reflétés maintenant, des épaules aux genoux, les corps nus enlacés de Nosh et de van der Keuken, dont la main remonte doucement dans le dos de sa compagne. Un dernier gros plan sur l'arbre verdoyant laisse entrevoir entre les branches l'eau scintillante d'un canal. Un oiseau gazouille.

Dans ses *Aventures d'un regard*, le cinéaste revient à la fois sur les intentions à l'origine de cette évocation d'un souvenir d'enfance, et sur les modalités de son insertion dans un film qui, à première vue, ne s'y prête guère.

> Le film a quelque chose à voir avec une petite histoire érotique de ma jeunesse. J'avais douze ans et j'étais amoureux d'une fille de ma classe. Par le montage, je voulais établir une relation entre elle et ce monde de l'argent où le corps n'existe pas, est évacué, évaporé. Je voulais rapprocher ce souvenir de ma jeunesse avec celui de deux petites fontaines qui se trouvent à Amsterdam, près du monument Van Heutz – une sorte de casseur colonial, un bourreau des Indes du début du siècle –, établir, donc, une relation entre un monde personnel et une topographie de ma jeunesse : « Deux petites fontaines où un enfant pouvait boire. » Cette scène de ma jeunesse est émouvante pour moi, elle voyage au travers du film. Mais à chaque endroit où on la plaçait, elle devenait d'une complaisance insoutenable. Quand le cinéaste se met dans son propre film, il faut toujours se méfier. Il n'y avait plus aucune place pour cette scène, elle demandait presque un prolongement du film. Il y avait aussi une scène où j'interpelle le directeur de la banque de Hong Kong, et où l'on sent que je ne suis pas du tout à la hauteur pour résister à la force et au pouvoir de ce gars-là. Il passe tout de suite à l'offensive, tandis que ma voix monte d'une octave, et j'ose à peine lui dire les choses dures et lui poser les questions gênantes que j'avais en tête. C'est un moment-clé du film. La séquence est sur-montée : on y a mis trop de choses. L'image de la viande qu'on veut jeter à la figure du type, en essayant de l'impressionner avec la caméra, par un filmage en plongée : mais lui ne bronche pas, il reste incroyablement fort. J'étais tellement abattu que cela faisait mieux passer, ensuite, et sans complaisance, la scène de jeunesse, et l'idée

> de la fragilité du personnage du cinéaste, qui a acquis sa dimension fictionnelle en se frottant avec le réel. Sa dimension « frictionnelle », si l'on veut[517].

De la séquence filmique comme de sa répétition textuelle et de leurs embrassements naît une intrication complexe entre violence et érotisme, corps et abstraction, réminiscence et topographie, souvenir d'enfance et corps vieillissants, vulnérabilité et contre-effectuation, intégrité et exposition, mise à nu et fiction, que je tâcherai de répéter à mon tour, afin de faire entendre les résonances de la notion de friction jusque dans *Vacances prolongées*. S'il a pu apparaître précédemment qu'une part essentielle de la responsabilité de van der Keuken, c'est-à-dire à la fois de la puissance singulière de son cinéma – sa capacité à répondre, par ses images audio-visuelles, au monde qu'il filme – et de son *ethos* de filmeur – la manière dont il répond de son médium – se joue, autrement dit se risque et, éventuellement, se gagne, dans une délicate négociation entre une cruauté ou une crudité du regard, ou une forme d'agressivité du montage, et la mise en œuvre d'un tact de l'écoute ou d'un regard caressant, la question de la vulnérabilité du cinéaste et des incidences qu'elle peut avoir sur cette négociation touche au cœur du problème soulevé par *Vacances prolongées*. Dans *I ♥ $*, l'abattement du filmeur aux prises avec la logique mortifère des circuits économiques, des spéculations boursières et des investissements bancaires, qui culmine dans l'échange musclé avec le directeur de la banque de Hong Kong, donne lieu à un curieux ressaisissement qui consiste à entrer littéralement dans le film par les voies conjuguées de la traversée du miroir, du surgissement d'un bloc d'enfance et d'une érotisation du regard, qui entraînent la suspension du cours du temps indexé sur le cours de l'argent, le passage accéléré de l'hiver au printemps, une montée de sève dans des corps qui n'ont plus douze ans. Le devenir filmique est pour le cinéaste comme pour ses personnages l'occasion d'une contre-effectuation, dans laquelle la vulnérabilité trouve à s'affirmer comme une force vitale. Le filmeur déjoue ainsi la friction première – le heurt avec le réel, cette violence du monde capitaliste à laquelle il ne veut pas souscrire en se mettant lui-même du côté de la force – par la mise en variation fictionnelle, filmique, de cette friction, qui devient elle-même un plan de viande sanguinolente plaqué entre deux plans sur le banquier comme pour la lui jeter au visage, un panoramique ascendant qui balaye la statue d'un vieux casseur colonial, un garçon

517. *Ibid.*, p. 163-164.

amoureux qui renverse une fille au sol, une jupe qui se soulève sur un slip, un regard qui glisse sur des jambes lisses, des patins qui filent sur la glace, deux corps qui s'étreignent dans un miroir, une main qui remonte le long d'un dos, de l'eau qui scintille entre les feuilles, le gazouillis d'un oiseau. Du coup de poing à la caresse, la friction est devenue musicale : une forme d'écoute du monde dans son jaillissement, nouée dans la relation amoureuse, qui tente de se raccorder à l'ouvert de l'enfance et au passage des saisons. « C'est vrai, filmer est un Travail d'Amour. Un amour infini, un grand courant indéfinissable, reçu et donné par les hommes, une force vitale et du désir[518] », écrit-il dans « La mystique de la caméra (message pour Menno Euwe) » avant d'ajouter un peu plus loin, à propos d'un moment du tournage d' *I ♥$* :

> Jusqu'à ce moment-là, je ne comprends rien. Je fais une composition de signes que je glane peu à peu, signes qui ont des yeux et une voix, qui sont reçus avec une femme amante et amie, dans un univers charnel où je suis heureux, dans un espace filmique où je suis heureux. Espace filmique entre les parois de gaz rayonnant et inoffensif et sur lesquels les corps et les choses s'écoulent, illuminés[519].

C'est à un exercice d'amour que va finalement se livrer le cinéaste dans *Vacances prolongées*, en mettant en œuvre une forme de recordation musicale.

3.2. Faire d'une fin un passage : une ligne musicale de merveillance

Au milieu de tous les trajets que retrace *Vacances prolongées* ressort finalement le cheminement par lequel le corps filmant retrouve, avec sa capacité à être affecté, sa puissance d'émerveillement. Ce recouvrement passe par la répétition butée, opiniâtre, du message de fuite initial, jusqu'à son ressaisissement, jusqu'à en donner une interprétation juste, celle qui contre-effectue l'événement dont ce message est porteur. Jusque-là, le cinéaste aura cherché à déplacer le problème – « Tu vas mourir » –, à lui faire faire le tour du monde pour le reformuler en ce qu'il souhaite entendre : « Tu ne vas pas mourir ». Il se sera figuré la sentence de mort comme le point final prévisible faisant de la vie présente un segment résiduel, réductible à une série de chiffres et de formules, une vie quantifiable réglée par le temps des horloges et le calendrier, une vie de décompte où le temps restant ne se passe qu'en négociations vaines : « Il me faut six mois pour mettre en ordre mes

518. Johan VAN DER KEUKEN, « La mystique de la caméra (message pour Menno Euwe) », *op. cit.*, p. 168.
519. *Ibid.*, p. 169.

affaires et mon film, et ainsi honorer la promesse de mort faite à mes producteurs pour que ce dernier film voie le jour » – une vie de mort vivant. Au lieu de cela, van der Keuken va finir par entendre dans le refus du professeur Batterman de répondre à l'exigence ultime du savoir, « Combien de temps me reste-t-il ? », la seule ligne de fuite possible : non pas savoir la mort, mais sentir la mourance, et faire ainsi du prolongement des vacances du cinéaste une question non de durée mais d'intensité. Autrement dit, au lieu de fuir du plat pays aux cimes de l'Himalaya, aux gratte-ciel new yorkais, aux rues pentues de San Francisco, au Corcovado de Rio, au summum de la gloire à Rotterdam ou à Paris, de l'encéphalogramme plat aux pics de suractivité ; au lieu de rechercher la mise en ordre en composant entre eux les sommets et les plateaux comme invariants que tout oppose, il finira par mettre tout le paysage en variation et faire de toute variation un plateau, « une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure[520] ».

Et c'est en déjouant les mots d'ordre dans tous les discours, ceux des autres comme propédeutique mais aussi et surtout les siens, que le cinéaste va faire d'une fin un passage, et tenir le passage. Entre tous ces discours : les contes de fées, les promesses de miracle, les formules d'apothéose, van der Keuken trace un continuum pour en faire ressortir, par contiguïté ou bon voisinage, à la fois leur appartenance à un même surplomb transcendant relevant d'une forme de pensée magique, et leur échec, leur caractère déceptif ou trompeur, illusoire. C'est se tenir sur la brèche entre un désir de souscrire à la pensée magique, de se laisser aller à la fabulation, et un désir d'y échapper pour ne pas échapper avant l'heure à la vie même, la vie du sentir, l'ici et maintenant. Et c'est sur cette brèche que tiennent la grande force et la beauté du film : au lieu de se laisser engloutir, van der Keuken trouve les ressources nécessaires pour filer le long de la brèche en emportant la pensée magique pour mieux la déjouer et en extraire tout autre chose, qui ne soit pas sa simple mise en pièce désillusionnée et désespérante. Car c'est en passant par la fiction des beaux voyages, du miracle et de l'apothéose qu'il tire une puissance de fabulation qui contribue à configurer un corps filmant à même d'endosser une puissance d'affection et d'action retrouvée ; c'est un désir de croire en la force vitale du récit qui donne l'impulsion au cinéaste de saisir sa caméra pour fabuler à son tour, écrire sa

520. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 32.

légende, recomposer sa mythologie, donner au trajet de sa vie la forme d'un destin, en étirer le cours, en multiplier les chapitres – en revitaliser et en réagencer les merveilles. Et chaque fois que survient un nouveau coup de semonce du réel – un coup de téléphone du médecin d'Utrecht, une nouvelle onde de choc – c'est à la fiction du beau voyage, à un nouveau départ pour de nouvelles contrées fabuleuses et fabulantes, au recueil de formules magiques, à la collection de figures merveilleuses, que va se recharger la force vitale du cinéaste. Mais c'est chaque fois pour mieux en faire ressortir les illusions et les déceptions, pour mieux les trouer et passer au travers.

Et alors tout cela n'est peut-être au fond qu'un moyen de composer avec la tentation de la fiction, de l'empoigner ou de l'emboîter pour mieux en revenir au monde, à un rapport au monde perdu dans la sentence de mort, et qui ressurgit par toutes les fissures ; un moyen, sous couvert d'aller au-devant de ce qu'il souhaite entendre, de laisser tourner la caméra et de se laisser surprendre – par le défilement des paysages lors des trajets en camion, par les oscillations du visage souriant de son épouse pris dans les cahotements d'un autobus, par les vagues de chaleur miroitant sur l'asphalte des rues en pente de San Francisco, par les courants sur lesquels voguent les deltaplanes entre les favelas et les gratte-ciel de Rio, par le vent qui déploie les voiles de prière flottant sur les hauteurs du Bhoutan, par les rivières de brume qui relient les sommets népalais, par l'étirement d'un ciel d'eau entre les barges évanescentes de l'Amstel – regagnant du même coup son *ethos* musical, capable de faire bruisser ses images du murmure de l'existence.

Sous ses yeux se compose une ligne de merveillance où les corps prennent chacun à son tour le relais de la musique, comme dans une séquence filmée au Burkina Faso, aux abords puis au fil de l'eau, au confluent du Niger et du Bani. C'est une large piste de terre dénudée traversant un paysage rythmé ça et là de quelques arbres et de maisons basses. En bordure, un grand panneau se dresse, scandant son message public : « Prudence. Lutte contre le SIDA ». La caméra y accroche son regard, joue de cette structure statique comme d'un principe dynamique qui, tantôt en avant-plan tantôt en arrière-plan, dirigerait les entrées et sorties des figures qui animent l'ensemble en retour : au loin, saisis de profil, passent une mobylette suivie de trois ou quatre piétons, petites silhouettes progressant au

centre de l'image, comme sous le niveau du panneau masquant l'horizon ; de plus près, en buste, deux femmes à pied vêtues de tissus colorés, dont l'une porte un récipient sur la tête – on suit leur avancée de gauche à droite, de trois-quarts, pour déboucher de nouveau sur le panneau, à l'arrière cette fois, de l'autre côté de la route ; en file, des hommes montés sur des ânes repris sous le même angle que la mobylette, le haut de leur crâne rasant le dessous du panneau qu'ils semblent franchir comme une porte, parcourant l'image de droite à gauche. Alors, on abandonne le panneau pour aller derrière un autre petit groupe à dos d'âne, même allure, variation de couleurs, démarche marquée par l'enfilade des arbres de part et d'autre de la piste, comme l'est, dans le plan suivant, celle de cette personne élancée qui va portant sur la tête de grandes paillasses. Le décor change ; arrivent nonchalamment, de face, les dromadaires. Suivent plusieurs plans tâchant d'emboîter les mouvements de divers groupes de porteurs – de sacs de toile, de faisceaux de longues, longues tiges de paille, de plats en fer blanc – nouvelle variation de tissus bariolés – se rendant manifestement au marché. Depuis le début de la séquence, une musique africaine extra-diégétique mariait son tempo soutenu et ses voix chaudes, ses tonalités pleines d'allant, aux ocres et aux verts roussis du paysage, à la montée soudaine d'un pleur d'enfant qui se fondait alors dans la modulation du chant, au pelage brun ou blanc des bêtes, les percussions se faufilant entre les foulées des ânes, suivant en léger décalage leur allure cadencée, au pas, au petit trot. Le rythme régulier accusait le jeu des lignes horizontales, verticales, diagonales de l'image, la mélodie des cordes improvisait avec les teintes multicolores des vêtements. A ce moment-là, comme de nouveau les dromadaires, montés de bédouins, passent en caravane en dessinant une courbe qu'accompagne un geste fluide de la caméra, tout ce complexe musical s'est tendu et se ramasse dans l'extinction de sa composante extra-diégétique pour se recomposer sur cette courbe en voix de fond soutenue par la basse des sabots et le cliquetis des harnais. À quelques plans de là, après une scène de marché formant une sorte d'intermezzo où le brouhaha des palabres, des négociations et des bêlements a pris le relais chaotique de la musique, puis un trajet en voiture terminé en catastrophe par une panne – mouvements suspendus, sons raréfiés, temps perdu –, la séquence semble se rouvrir depuis le milieu du fleuve où van der Keuken filme debout sur une pirogue. Nouvelle impulsion : un piroguier lance à la ronde, pour la caméra, pour lui-même et pour le monde, son bras qui tourne en l'air en scandant une musique à mi-chemin du chant et de la respiration. La

caméra le laisse alors s'éloigner pour s'arrimer au ballet que forme le chassé-croisé d'autres pirogues, regardant l'une d'entre elles filer tandis que la chanson reprend hors-champ, s'attachant un moment à l'autre remplie de femmes qui joyeusement se mettent à taper des mains, à danser, à chanter et à rire pour divertir le filmeur : la musique a repris du corps et de la voix et peut déboucher sur une brève intervention de van der Keuken en voix off, évoquant sa joie émue de rencontrer le « fleuve humain ». Le temps semble s'étirer tandis que le soleil descend plus bas sur les embarcations qui glissent plus lentement, donnant à la séquence un infléchissement mélancolique ténu. Les voix se sont de nouveau presque tues pour prendre les inflexions de la rumeur du fleuve, de ses clapotements, de l'effort des rameurs. Au fuselé des pirogues répond alors le ruban d'un troupeau de zébus qui fendent le fleuve en serpentant, ne laissant émerger que les cornes, la bosse et le bout du museau. Un zoom nous rapproche de la tête des bêtes et l'on entend le fleuve respirer de leur gros souffle de naseaux. La caméra tâche de suivre leur nage au plus près, et c'est bientôt le moment où elles touchent enfin la rive, remontent comme une nappe de lait qui déborde du feu, une langue de lave éructée d'un volcan : ils sont soudain toute une légion à émerger de l'eau et l'on s'étonne de voir ces grands corps surgir comme si la matière vivante doublait, triplait, naissait de l'agitation des flots, donnant l'impression d'une cosmogonie qui se rejoue lentement, avec une majesté tranquille.

Le corps ondulant des zébus, relayant la musique passée d'abord par la marche à pied ou à dos d'âne entre les pattes du grand panneau, le défilé des couleurs, le déhanché des porteurs, la course aux longues jambes des dromadaires, puis le brouhaha du marché, l'extinction du moteur, puis le chant de bras du piroguier, les rires et les battements de mains des femmes, les accents émus du filmeur, les variations d'intensité de la lumière, le relâchement fatigué des rames ; ce corps monstrueux fait de cent bêtes à cornes s'est épuisé dans l'eau, soufflant, haletant, labourant le fleuve, jouant du fleuve qui s'est mis à résonner lui-même de la musique impétueuse des bêtes, comme gros d'une nouvelle origine du monde, jusqu'à dégorger cette prolifération catastrophique de corps vibrant d'une seconde naissance. Ainsi, chaque corps de cette longue chaîne musicale est devenu merveille d'avoir été saisi se composant – l'un avec une pirogue, l'autre avec le fleuve, un autre avec un dromadaire, un autre avec une étoffe rose vif, un autre encore avec un

plat en fer blanc posé sur le sommet de sa tête, donnant à la cambrure de sa nuque une intensité comparable à celle d'une note tenue par un saxophone à bout de souffle – pour se faire entendre comme variation continue d'un thème comme tel insaisissable. Ces corps se sont ainsi montrés venant au monde et le monde à eux, corps et monde comme perçus pour la première fois, réinterprétés par le filmeur dans leur libre interprétation du milieu dans lequel ils évoluent, emboîtant le *tempo* singulier d'une région du monde vibrant de la rencontre de deux fleuves.

Dès lors que le regard se recorde au monde, les sommets de l'Himalaya sont survolés sans surplomb : on ignore leur élévation, on dépasse leur mesure. Il ne sont plus le toit du monde, une chaîne de montagnes à gravir, mais deviennent un archipel, se merveillent en un groupe d'îles entre lesquelles glissent brumes et brouillards, fumées et miasmes, roulement des autocars et sifflements des vents, travellings, panoramiques, filés. Le regard bascule à l'horizontale : au lieu de creuser pour extraire du sens (« je sais »), il s'agit désormais d'aplanir pour faire filer le sens et retrouver la sensation (« je sens »). C'est user du panoramique latéral pour faire apparaître le vent dans le déroulement des voiles, pour étirer le brouillard entre les plis des montagnes et mieux en affirmer la suspension étale, pour disperser les fumées entre méchantes bicoques et maigres jardins et affaiblir encore le décliné ténu des terrasses. C'est transformer un entre temporel, un intervalle de temps mesurable – tant de mois à vivre encore – en un entre spatial, un milieu intensif non mesurable : un paysage à habiter fait d'écharpes de brume, de vagues de chaleur qui transforment les pentes en lac miroitant, de vents et de courants d'air qui transforment le ciel en fleuve. C'est enregistrer, au lieu des grands mouvements violents des plaques tectoniques, les petites vibrations atmosphériques, se débarrasser du décompte des horloges pour se mettre à l'heure du monde.

> Il y a un accord remarquable entre mon *tempo* humain et le rythme du déroulement météorologique. Alors que la physique, la géologie, l'astronomie nous racontent des histoires qui nous demeurent toutes étrangères, soit par la formidable lenteur de leur évolution, soit par la rapidité vertigineuse de leurs phénomènes, les météores vivent précisément à notre allure. Ils sont commandés – comme la vie humaine – par la succession du jour et de la nuit, et par la ronde des saisons. Un nuage se forme dans le ciel, comme une image dans mon cerveau, le vent souffle comme je respire, un arc-en-ciel enjambe deux horizons le temps qu'il faut à mon cœur pour se réconcilier avec la vie, l'été s'écoule comme passent les grandes vacances[521].

521. Michel TOURNIER, *Les Météores*, dans *Romans*, suivi de *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017, p. 1038-1039.

Comme le héros amputé des *Météores* de Michel Tournier, van der Keuken, corps défaillant, prend le parti de la défaillance pour créer les conditions de possibilité de ce qu'il appelle de ses vœux dans le film comme « une nouvelle optique » – « l'espoir d'une nouvelle optique qui change tout soudain » : la création de l'image météorologique.

Répétons une dernière fois la séquence liminaire pour entendre comment les tasses, par la friction, trouvent leur ligne musicale dans ce chemin de récollection du cinéaste. Le tremblement de tasses divise et multiplie le plan en vibrations à répétition prolongées, qui sont en elles-mêmes une conversion du choc en ondes, du point en ligne, de la faille en une série de plis : en cela, la première séquence est déjà l'essoufflement d'un arrêt de mort en un sursis. Par augmentation subite de la vitesse alors que le mouvement allait s'arrêter ; par remontée soudaine dans le champ des hauteurs alors que le grincement allait s'affaisser dans les basses fréquences ; par resserrement répété d'une vibration qui allait complètement se distendre, le montage transforme la scansion en un rythme, il joue et rejoue de la décroissance contre l'ultime décompte. Et quand le silence vient à remplacer la percussion et le grincement, il reste encore la vibration d'une tumeur lumineuse dans la chair de porcelaine. Van der Keuken fait alors composer les tasses qui s'épuisent dans leur tremblement avec les nuages du ciel, il fait du mouvement lent de légères nuées surfaçant le bleu du ciel le prolongement des vibrations aiguës des deux tasses : dans ce geste de montage, le cinéaste trouve une manière d'apaiser le grincement, le cri du pic de souffrance, tout en déjouant le silence et l'immobilité morbides apparents des tasses à la fin de la séquence. Entre le pic et le plat, le plateau ne se présente pas comme un moyen terme, une synthèse d'apaisement, mais comme un entredeux : un plan filmique qui, suivant des rapports de vitesse et de lenteur entre des lignes, des masses, des textures, des couleurs, tient dans le passage de l'informel les formes du paysage. Entre les mouvements du travelling ou du panoramique et l'immobilité photographique, on ne trouve pas le plan fixe sur des mobiles, mais les sauts optiques infinitésimaux d'un zoom sur l'illusoire fixité d'un Bouddha, les cahots élastiques d'une caméra embarquée dans les vicissitudes d'un autobus et d'une épaule sur un visage suspendu dans la renaissance de l'amour. Entre le souffle court du vieux mâle courant au-devant de sa libido perdue et

l'inertie des poumons d'un nouveau-né sans tonus, on ne trouve pas le souffle naturel battant la mesure entre systole et diastole, mais la reprise d'une expiration. Alors se reprennent en un continuum le frottement de deux tasses en surface l'une de l'autre, le tintement des burins lissant la face d'un Bouddha, le bruissement des coquillages perlant dans les cheveux des femmes au pilon, le cliquetis des marteaux filant sur l'enclume des tailleurs de clous, le battement des vents repassant dans les voiles de prières, les souffles d'un ruban de zébus développant la rumeur du fleuve dans les remous de leurs sabots ; un continuum sonore emporté par les expirations d'un saxophone qui joue d'épuisement à répétition jusqu'à tenir l'extinction dans le ténu, dans l'effacement miroitant des barges qui lentement s'écartent sur l'Amstel. Alors seulement le corps mourant, renonçant à faire trembler la terre pour mieux sentir ses propres vibrations, à rendre le sol peu sûr sous les pieds des hommes pour en débusquer les monstres, à métastaser son cancer sur les autres pour le rendre perceptible, à laisser résonner en lui le vacarme des formules et des discours de circonstance, peut atteindre à un état de métastabilité, un état en suspens où il s'arrime aux météores, aux vibrations atmosphériques, pour se rendre poreux et entendre à la fois le chant du monde et le chant de sa mourance, faisant, dans leur interférence, du dernier film l'avant-dernier.

CONCLUSION

Tout au long de ce parcours à répétitions du cinéma de Johan van der Keuken, celui-ci sera apparu comme un cinéma dur, opiniâtre, intransigeant, sans complaisance, guidé par un amour de la vie réfractaire à toute fixation, sensible au moindre scintillement, à la vibration la plus ténue, et dédié corps et âme à lutter contre tout ordre mortifère, se montrant prêt à prendre à bras le corps toutes sortes de violences pour mieux les renverser, mettant en œuvre un regard merveillant qui inlassablement s'efforce de faire pièce aux regards médusants.

C'est d'abord tout autant contre la stigmatisation que contre la normalisation de l'anormal que nous l'avons vu œuvrer. En me concentrant, dans le premier chapitre, sur les deux films tournés dans un institut pour enfants aveugles (*L'Enfant aveugle* (1964) et *Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2* (1966)), je me suis appliquée à mettre en évidence l'instauration filmique d'une collection de merveilles à partir d'objets évoqués ou manipulés par les enfants. L'analyse des moyens cinématographiques par lesquels des objets aussi manifestement éloignés que des poteries antiques, une poignée de coquillages, un tuyau d'échappement, un adaptateur, un morceau de pellicule de film, une clé, un oiseau empaillé ou une perceuse à colonne en viennent non seulement à se trouver assemblés mais à faire collection, a permis de montrer comment cette collection intègre dans son processus de formation filmique les enfants aveugles eux-mêmes. Corps et objets se trouvent en effet pris dans des rapports curieux gagnés par la merveille, dont les traits se distribuent tout autant sur les objets que sur le visage et les mains, les gestes et les moues, les yeux vitreux, les regards fixes, les postures contournées des aveugles.

J'ai dès lors entrepris de replacer l'image que capte van der Keuken des enfants dans une histoire des représentations des aveugles, mais aussi plus largement des infirmités et des anomalies, longtemps rapportées à l'idée de monstruosité, tout en faisant ressortir les liens entre collections de merveilles de la Renaissance et exhibitions de

« monstres » dans l'industrie du spectacle du 19ème siècle. Ainsi, après avoir mis au jour la résurgence des collections princières de la Renaissance dans ces deux films de van der Keuken, j'ai tâché de faire voir comment le cinéma rend possible la reconfiguration de l'éclectique, du bizarre, de l'hybride, de l'excès, du débordement, du monstrueux, et de quelles manières le contexte social dans lequel ceux-ci sont ravivés en répète le problème. De quoi le monstre est-il le signe ? Comment interpréter la levée du monstre dans la figure de l'enfant aveugle telle que la filme van der Keuken ? Quelle part résistante ou persistante du monstre ce cinéma-là se montre-t-il capable de rencontrer dans le jeune Herman et ses camarades, à quels risques et à quels effets ?

Cette mise en question a donné lieu à une démonstration des procédés filmiques par lesquels van der Keuken joue des tensions entre monstre et merveille pour mieux répondre à une exigence – ontologique, socio-politique, éthique – du cinéma de créer ou recréer des individualités, ou des singularités, et ainsi de nous rendre le monde. Pour ce faire, j'ai rapproché les films et les textes poétiques et théoriques de van der Keuken des écrits d'André Breton, de la *Theory of Film* de Siegfried Kracauer ainsi que des travaux de Stanley Cavell afin d'étudier comment van der Keuken à la fois reconnaît et contre-effectue une violence originelle du cinéma, et affirme en cela même la position qu'il s'efforce de tenir dans les rapports des hommes au monde et entre eux marqués par de multiples formes de scepticisme.

La formulation et le traitement du problème de la responsabilité du cinéaste entrepris en passant par une lecture approfondie de *People Will Talk* de Mankiewicz, et tout particulièrement du rôle de Cary Grant, au-delà de ce que l'on pouvait tirer de la puissance critique du film lui-même, tout comme le recours au *Stella Dallas* de Vidor au chapitre suivant, remplissaient plusieurs objectifs. Il s'agissait d'une part d'aborder les réflexions de Cavell sur l'ontologie du film à partir de ce qui constitue son matériau premier – les films hollywoodiens classiques et les stars – tout en soutenant qu'elle ne s'y limite pas, et surtout que sa validité tant esthétique qu'éthique ne s'y épuise pas. J'y voyais d'autre part une manière originale et féconde à la fois d'entendre et de répondre au refus répété de van der Keuken de voir ses films étiquetés comme documentaires et coupés de toute tradition du « grand cinéma de fiction » dont il se réclame pourtant

parfois ; et de faire lever les différences de portée et d'implications des questions éthiques et politiques dans le cas d'individus filmés qui ne jouent pas d'autre rôle que le leur.

Enfin, Cary Grant m'a donné l'occasion d'esquisser, à l'aide des travaux de Cavell, une éthique de l'accentuation qui ouvrait la voie à l'étude de la mise en œuvre, par van der Keuken, d'un tact de l'écoute. Celle-ci a pu déboucher sur la démonstration de la musicalité d'une puissance d'émerveillement que le cinéaste découvrait au contact d'Herman.

Tandis que le premier chapitre voulait souligner le caractère inaugural des deux films considérés du point de vue de l'affirmation, par van der Keuken, de son *ethos* de filmeur, le deuxième chapitre a pris en compte l'œuvre cinématographique de ce dernier dans son ensemble, en se fondant sur la description critique d'un certain nombre de ses films visant à exposer les procédés de mise en œuvre de la collection comme principe de montage, et ses différentes modalités.

Cinq films ressaisis dans leur entier ont servi de point de départ : le volet central du triptyque *Lucebert, temps et adieux* (1994), *Big Ben : Ben Webster en Europe* (1967), *Vélocité 40-70* (1970), *I ♥ $* (1986) et *Cuivres débridés, à la rencontre du swing* (1993). Je me suis efforcée, par cette pratique intensive de l'ekphrasis, de faire voir et entendre comment ceux-ci font surgir une multitude de collections qui se reprennent et se répètent d'un film à l'autre, et me suis engagée dans la traversée des collections de collections à laquelle ils m'invitaient au sein de l'ensemble de la filmographie. Celle-ci a donné lieu à l'analyse de la collection comme forme filmique dans trois œuvres : *Face Value* (1990), *Amsterdam Afterbeat* (1997) et *Temps / Travail* (1999).

Les enjeux esthétiques, éthiques et politiques de la collection entendue comme forme filmique ont alors été mis en lumière par un phénomène récurrent et, selon moi, primordial dans l'œuvre du cinéaste : la collection de rebuts. J'ai convoqué pour cela l'œuvre plastique du collectionneur-collagiste Kurt Schwitters en suivant la répétition critique qu'en donne Roger Cardinal, ainsi que l'œuvre littéraire d'Alfred Jarry, dont j'ai montré qu'ils réactivent une singulière figure de chiffonnier, opérateur de machines

formidables. Nous avons vu qu'à son tour, van der Keuken la reconfigure dans son entreprise filmique de revitalisation des formes mortes et consolidées, des choses et des êtres déconsidérés, mais aussi dans son esprit révolutionnaire.

Je me suis arrimée longuement à un film en particulier, *I ♥ $*, pour y interroger le rôle de la collection filmique dans la critique des formes de vie et de la logique réifiante et discursive du capitalisme, en étudiant les procédés de littéralisation de l'image explorés par van der Keuken. Il s'agissait de montrer comment les collections cinématographiques déjouent l'accumulation et la consommation des biens ainsi que des flux d'argent aux échelles locale et globale dans le monde capitaliste, les circulations d'objets et de personnes dans et entre des pays grevés par le colonialisme, ou encore l'exploitation et la répartition des ressources naturelles. En m'appuyant sur une lecture conjuguée des réflexions de Cavell sur la collection, de la conceptualisation du littéral par Deleuze et des textes de van der Keuken lui-même, j'ai mis en évidence le travail de rematérialisation et la dynamique désorganisatrice des collections filmiques de ce dernier.

Enfin, reprenant l'idée établie dans le premier chapitre selon laquelle le cinéaste laisse la part belle, dans sa pratique de collectionneur, à une collection du vivant, j'ai associé à la collection des rebuts celle des laissés pour compte et des dépossédés. Après avoir repéré, dans différents films, un certain nombre de personnages qui me semblent jouer un rôle éminent dans le cinéma de van der Keuken, j'en ai étudié les modes de comparution en faisant jouer les concepts de types psycho-sociaux rencontrés notamment chez Simmel ou Kracauer, de types ou d'individualités cinématographiques définis par Cavell, et de personnages ou de figures esthétiques pensés par Deleuze. Mon intention était de proposer, de deux déclarations de van der Keuken : « Je fais souvent la fiction du pauvre » et « Un film, c'est l'intérieur d'une tête », une interprétation qui implique et évalue l'idée de collection comme collection de soi.

Après avoir opéré un nouage conceptuel entre le principe de la photogenèse tel que le pense Cavell dans les films et la contre-effectuation telle que la pratique Deleuze qui me permette de mettre au jour, dans les films de van der Keuken, une puissance de contre-effectuation proprement cinématographique, j'ai d'abord décrit comment Herman,

Beppie, Lucebert, Jopie, Big Ben, Rainbow, le Clochard au pinceau, deviennent les comédiens de leurs propres événements, et se redonnent ainsi eux-mêmes une place dans le monde tout en refusant de souscrire et de s'adapter à l'ordre du monde qui précisément les en a exclus. Ce faisant, non seulement ils forcent le film à penser mais ils lui en font découvrir ses moyens spécifiques – la contre-effectuation, le faire-collection. Et pour terminer, aux côtés des grands contre-effectuateurs du cinéma de van der Keuken sont apparus ses sans-abri spirituels. Dans la confrontation entre Philippe, le jeune homme sans domicile du *Masque*, et la Stella Dallas de King Vidor interprétée par Barbara Stanwyck, j'ai alors fait lever une collection filmique qui déjoue le conformisme et la dispersion de soi.

Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, j'ai voulu relancer les dés en mettant au centre de mon étude non plus les objets ou les sujets collectionnés par les films, mais la figure du filmeur-collectionneur lui-même, en suivant comme fil directeur une lecture au long cours et à répétition du dernier opus, *Vacances prolongées* (2000), réalisé par van der Keuken en réponse à l'annonce d'une rechute incurable d'un cancer combattu quelques années auparavant.

Considérant que, dans cette œuvre explicitement envisagée comme la dernière, le cinéaste se prend pour sujet, s'interroge sur et travaille à son intégrité et sa survie, présente pour la première fois une collection comme telle, sa propre collection d'objets glanés au long d'une vie, se soucie de rassembler son œuvre et de mettre ses affaires en ordre, remonte des images de certains de ses films précédents, et retourne dans les pays où il a filmé pour en rapporter le remède miracle qui permette à son corps de se recomposer, j'ai posé de nouveau le problème de la collection de soi abordé dans le chapitre précédent en déplaçant le point de vue des personnages filmés à celui du filmeur.

J'ai souhaité prolonger un geste du cinéaste en amenant à ce film d'autres films antérieurs, dans l'idée d'en tirer une interprétation mutuelle, mais aussi d'observer comment chaque film entrant dans la filmographie tend à la recomposer, à en redistribuer les accents, à recharger les puissances de l'ensemble comme de chacune de ses parties.

Une question rythmait mon cheminement : à quoi tient la collection ?, qui prenait face à la mort – de l'autre, de soi – des inflexions d'une tout autre gravité.

La place et le rôle du filmeur dans ses films, entre collectionneur et collectionné, face à, ou partie prenante de, ou au milieu de, ou instauré par ses collections, je les ai reconsidérés en tirant de ses images le concept littéral de ce qu'il appelle, au détour d'une formule, la « dimension "frictionnelle" » du cinéaste. Je me suis efforcée de faire entendre comment, repensant à nouveaux frais – c'est-à-dire comme inflexions musicales, d'une musicalité entendue comme proprement cinématographique – les relations entre amour et mort, entre violence et érotisme ou, dans ses propres termes, entre le coup de poing et la caresse, van der Keuken invente par le montage de collections un cinéma de friction qui rejoue, entre autres, la partition entre documentaire et fiction, et qui est à la fois l'expression et le garant d'une confiance dans le monde, perdue dans la sentence de mort.

Cela m'a conduite à mettre en résonance les films auxquels la mort donne l'impulsion, en particulier *Bert Schierbeek. La porte* (1973) et *Lucebert, temps et adieu* (1994), afin d'exposer comment, et à quels effets, les collections de merveilles actualisent dans les films de van der Keuken les puissances magiques, mnésiques, fabulatrices, merveillantes, c'est-à-dire aussi bien vitales, jaillissantes, du cinéma – toutes puissances dont *Vacances prolongées* s'est révélé le lieu de vacillement, de dévoiement, de reconquête et de redéploiement.

Ainsi, après avoir, dans les deux premiers chapitres, analysé le rôle qu'elles jouent dans l'évaluation des conditions de possibilité pour l'homme de se doter d'un être souverain dans un monde habitable, j'ai trouvé nécessaire d'envisager ces collections filmiques comme une modalité suivant laquelle le cinéma, partageant résolument la condition autant que la responsabilité de la philosophie, peut nous apprendre à mourir.

BIBLIOGRAPHIE

1. Johan van der Keuken

1.1. Ouvrages et textes de Johan van der Keuken

VAN DER KEUKEN Johan, « *The New Ice Age* et le tryptique nord-sud », *Ça cinéma*, n° 14, 1977, p. 61-63.

VAN DER KEUKEN Johan, « *Voorjaar – Printemps* », *Ça cinéma*, n° 14, 1977, p. 63-64.

VAN DER KEUKEN Johan, « Tribune », *Cahiers du cinema*, n° 296, janvier 1979, p. 60-61.

VAN DER KEUKEN Johan, *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, coll. « Les dossiers de la cinémathèque », 16, 1986.

VAN DER KEUKEN Johan, « Le comment du monde », *Cahiers du cinéma*, n° 465, mars 1993, p. 78-81.

VAN DER KEUKEN Johan, « Méandres », *Trafic*, n° 13, hiver 1995, p. 14-23.

VAN DER KEUKEN Johan, « À propos d'*Amsterdam Global Village* », *Images documentaires*, n° 26-27, 1er et 2e trimestres 1997, p. 119-125.

VAN DER KEUKEN Johan, en collaboration avec François Albera, *Aventures d'un regard. Films, photos, textes*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

VAN DER KEUKEN Johan, « Sa dernière leçon de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 554, février 2001, p. 14-19.

VAN DER KEUKEN Johan, *L'Œil lucide : l'œuvre photographique 1953-2000*, Montreuil / Amsterdam, Éditions de l'œil / De Verbeelding Publishing, 2001.

VAN DER KEUKEN Johan, « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal Locomotion* », dans MASSON Marie-Noëlle et MOUËLLIC Gilles (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2003, p. 249-251.

VAN DER KEUKEN Johan, « Premiers voyages, propos inédits de Johan van der Keuken », *Images documentaires*, n° 90-91, mars 2018, p. 37-39.

1.2. Entretiens

COULOMBE Michel, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Ciné-Bulles*, vol. 5, n°4, mai-juillet 1986, p. 20-23.

DANEY Serge et FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n°289, juin 1978, p. 19-26.

DANEY Serge et FARGIER Jean-Paul, « Entretien avec Johan van der Keuken (suite et fin) », *Cahiers du cinéma*, n°290-291, juillet-août 1978, p. 63-67.

DAUDELIN Robert, *L'Œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups cinéma, 2006.

GALES Michelle, « Le regard dégagé, entretien avec Johan van der Keuken », *La Revue documentaires*, n° 8, 1994, p. 71-83.

JEANCOLAS Jean-Pierre, « Entretien avec Johan van der Keuken. "Il vaudrait peut-être mieux parler, souvent, de cinéma improvisé plutôt que de cinéma documentaire" », *Positif*, n° 446, avril 1998, p. 90-95.

NORDON Vincent, « Rencontre avec Johan van der Keuken », *Ça cinéma*, n° 14, 1977, p. 41-52.

TOURNES Andrée, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Jeune Cinéma*, n° 117, mars 1979, p. 17-22.

TOUBIANA Serge, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n° 517, octobre 1997, p. 47-55.

1.3. Écrits sur Johan van der Keuken

- **Ouvrages**

FIANT Antony, MOUËLLIC Gilles et ZEAU Caroline (dir.), *Johan van der Keuken. Documenter une présence au monde*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté cinéma », 2019.

PY Aurélien, *Amsterdam Global Village de Johan van der Keuken*, Crisnée, Yellow Now, coll. « Côté films », 2006.

- **Textes ou chapitres d'ouvrages généraux**

ALBERA François, « Sur trois photographies de Johan van der Keuken », *CinémaS*, vol. 17, n° 1, 2006, p. 84-116.

BERGALA Alain, « Johan van der Keuken : un cinéaste sans blocages », *Le Monde diplomatique*, mai 1977, p. 24.

BERGALA Alain, « C'est difficile de toucher le réel », *Cahiers du cinéma*, n° 332, février 1982, p. 9-11.

BERGALA Alain, « JvdK revisité », dans Jean-Jacques Henry (dir.), *Les Films de Johan van der Keuken*, Éditions Vidéo Troc, 1985, repris dans *Images documentaires*, n° 29-30, 4e trimestre 1997 – 1er trimestre 1998, p. 13-15.

DANEY Serge, « La radiation cruelle de ce qui est », Paris, *Cahiers du cinéma*, n° 290-291, juillet-août 1978, p. 68-72.

DEREUX Robin, « Le tour d'une œuvre en quatre-vingt critiques », *Images documentaires*, n° 29-30, 4e trimestre 1997-1er trimestre 1998, p. 51-71.

ELSAESSER Thomas, « The Body as a Perceptual Surface : The Films of Johan van der Keuken », dans *European Cinema : Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Film culture in transition », 2005, p. 193-211.

FARGIER Jean-Paul, « Sans images préconçues », *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1978, p. 12-17.

FROGER Marion, « Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan van der Keuken », *Intermédialités*, n° 14, automne 2009, p. 127-141.

Lounas Thierry, « Les messagers de Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n° 530, décembre 1998, p. 52-55.

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow now, coll. « Côté cinéma », 2011.

NOUEL Thierry, « Johan van der Keuken, cinéaste des seuils », *Communications* nº 70, 2000, p. 271-293.

NOUEL Thierry, « Partout où l'on joue, ils doivent danser » (Keuken/films/la musique) », dans MASSON Marie-Noëlle et MOUËLLIC Gilles (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2003, p. 237-248.

O'RAWE Des, « Questioning the frame », *Regarding the Real : Cinema, Documentary and the Visual Arts*, Manchester, Manchester University Press, 2018, p. 61-88.

PIERRON-MOINEL Marie-Jo, « L'observation participante. Affichage de la subjectivité. Van der Keuken : un cinéma du regard », chap. dans *Modernités et documentaires. Une mise en cause de la représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », p. 221-274.

PISTERS Patricia, « Form, Punch, Caress : Johan van der Keuken's Global Amsterdam », dans DE WAARD Marco, *Imagining Global Amsterdam : History, Culture and Geography in a World City*, coll. « Cities and Cultures », Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 125-141.

TODE Thomas, « Démontage du temps définitif », *Images documentaires*, n° 29-30, 4ème trimestre 1997-1er trimestre 1998, p. 37-50.

VANNIER Simone, « Écouter/voir : recherche sonore dans les œuvres de Johan van der Keuken », *Images documentaires,* n° 59-60, 4ème trimestre 2006-1er trimestre 2007, p. 81-87.

VISIOLI Judith, « Quand Johan van der Keuken filme la musique : des musiques et des territoires », dans MASSON Marie-Noëlle et MOUËLLIC Gilles (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Æsthetica », 2003., p. 229-236.

VISSCHER H. S., *The Lucid Eye. Johan van der Keuken filmmaker*, Amsterdam, United Netherlands Film Institute, coll. « Reconnaissances of the United Netherlands Film Institute », n° 19, 1975.

- **Textes ou chapitres d'ouvrages par film**

***Big Ben. Ben Webster in Europe* (1967)**

MOUËLLIC Gilles, « Filmer le son (*Big Ben : Ben Webster in Europe*, 1967) », *Images documentaires,* n° 59-60, 4ème trimestre 2006-1er trimestre 2007, p. 75-79.

***Les Vacances du cinéaste* (1974)**

LARDY Caroline, « Les images auto-empruntées dans *Les Vacances du cinéaste* », *Mise au point* [En ligne], n° 11, 2018, mis en ligne le 22 octobre 2018. URL : http://journals.openedition.org/map/2910 ; DOI : 10.4000/map.2910.

LE MAITRE Barbara, « La mécanique des images : l'assemblage expérimental. *Les Vacances du cinéaste* (Johan van der Keuken, 1974) », dans *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2004, p. 111-142.

***Printemps* (1976)**

DANEY Serge, « *Le Printemps* », *Cahiers du cinéma*, n° 276, mai 1977, p. 49-50.

***Vers le sud* (1981)**

BERGALA Alain, « C'est difficile de toucher le réel », *Cahiers du cinéma*, n° 332, février 1982, p. 9-11.

DANEY Serge, « *Vers le sud.* Johan van der Keuken », *Libération*, 2 mars 1982, repris dans *Ciné journal*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, p. 86-88.

***I ♥ $* (1986)**

Fargier Jean-Paul, « J'@% », *Images documentaires*, n° 29-30, 4e trimestre 1997-1er trimestre 1998, p. 17-30.

***Lucebert, temps et adieux* (1994)**

FRANGNE Pierre-Henry, « Lucebert, temps et adieu (1962, 1966, 1994) : un tombeau cinématographique de Johan van der Keuken », dans MOUËLLIC Gilles et LE FORESTIER Laurent (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 363-378.

***Amsterdam Global Village* (1996)**

ALLOUCHE Claire, « Si Amsterdam m'était compté. Forme de ville et formes de vie dans *Amsterdam Global Village* de Johan van der Keuken », *La revue documentaires*, n° 29, août 2018, p. 123-130.

Fargier Jean-Paul, « Le tour du monde en quatre-vingt je », *Trafic*, n° 23, automne 1997, p. 56-59.

NOUEL Thierry, « Ailleurs est ici, *Amsterdam Global Village* », *La revue documentaires*, n° 16, 2000, p. 131-152.

TOUBIANA Serge, « Le monde au fil de l'eau », *Cahiers du cinéma*, n° 517, octobre 1997, p. 44-46.

***Vacances prolongées* (2000)**

DELORME Stéphane, « Petit cinéma, petite magie », *Cahiers du cinéma*, n° 632, mars 2008, p. 62-64.

GUERIN Marie-Anne, « Tropiques du cancer », *Cahiers du cinéma*, n° 551, novembre 2000, p. 80-81.

LEMARIE Yannick, « *Vacances prolongées*. L'inspiration », *Positif*, n° 481, mars 2001, p. 82-83.

NINEY François, « Vita Brevis, Ars Longa », *La Revue documentaires*, n° 16, 2000, p. 153-154.

ZEAU Caroline, « La vie, la mort, les objets… *Vacances prolongées*, Johan Van der Keuken (2000) », *Vertigo*, n° 39, hiver 2011, p. 15-19.

2. Collection, merveilles, curiosités

BALTRUSAITIS Jurgis, *Les Perspectives dépravées 1. Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs arts », 1995.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets. La consommation des signes*, Gallimard, coll. « Médiations », 1968.

BREDEKAMP Horst, *La Nostalgie de l'antique : statues, machines et cabinets de curiosités*, traduit par Nicole Casanova, Paris, Diderot éditeur, coll. « arts et sciences », 1996.

CAILLOIS Roger, *L'Écriture des pierres*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987.

COMPAGNON Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2017.

DASTON Lorraine et PARK Katharine, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998.

DAVENNE Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et idées des arts », 2004.

DILLON Brian, WARNER Marina et MALBERT Roger (dir.), *Curiosity : Art and the Pleasure of Knowing*, London, Hayward, 2013.

ELSNER John et CARDINAL Roger (dir.), *The Cultures of Collecting*, Londres, *Reaktion Books*, 1994.

FALGUIERES Patricia, *Les Chambres des merveilles*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2003.

FALGUIERES Patricia, « Les *inventeurs des choses*. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle », *Histoire de l'art et anthropologie*,

Paris, INHA / Musée du quai Branly, coll. « Les actes », 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 22 mars 2018 sur http://journals.openedition.org/actesbranly/94.

FALGUIERES Patricia, « La société des objets », préface à Julius von Schlosser, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive* [1908], traduit par Lucie Marignac, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2012.

FALGUIERES Patricia, « Catlin, la peinture et l'« industrie du musée », *Gradhiva*, n° 3, mai 2006, p. 39-53.

FALGUIERES Patricia, « Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes », dans BRUNON Hervé, MOSSER Monique et RABREAU Daniel (dir.), *Les Éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVIè au XVIIIè siècle. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux, 17-21 septembre 1997*, Bordeaux, William Blake & Co. / Art & Arts, coll. « Annales du Centre Ledoux », 2004, p. 55-84.

FALGUIERES Patricia, « Poétique de la machine », dans MOREL Philippe (dir.), *L'Art de la Renaissance entre science et magie. Actes du colloque international du Centre d'histoire de l'art de la Renaissance, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Institut d'art et d'archéologie, 20-22 juin 2002*, Paris, Somogy éditions d'art, coll. « Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome », 2006, p. 401-449.

FALGUIERES Patricia, *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVIè siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

FINDLEN Paula, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1994.

GREENBLATT Stephen, « Resonance and Wonder », dans KARP Ivan et LAVINE Steven D. (dir.), *Exhibiting Cultures : the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 42-56.

IMPEY Oliver et MACGREGOR Arthur, *The Origins of Museums : the Cabinet of Curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

MARTIN Pierre et MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Neuilly, Atlande, 2004.

MAURIES Patrick, *Cabinets de curiosités*, Paris, Gallimard, 2002.

MONCOND'HUY Dominique (éd.), *La Licorne et le bézoard : une histoire des cabinets de curiosités*, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2003.

ORLANDO Francesco, *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, traduit par Paul-André et Aurélie Claudel, Paris, Classiques Garnier, coll. « Classiques jaunes Essais », 2013.

PARE Ambroise, *Discours de la momie et de la licorne* [1582], Paris, Gallimard, coll. « Le cabinet des lettrés », 2011.

PIERCE Susan M. (dir.), *Interpreting Objects and Collections*, New York, Routledge, 1994.

POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVIe – XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987.

SALLES Georges, *Le Regard* [1939], Paris, Réunion des Musées Nationaux, coll. « Textes RMN », 1992.

SCHNAPPER Antoine, *Le Géant, la licorne et la tulipe : collections et collectionneurs dans la France du XVIIè siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Série art, histoire, société », 1988.

STAFFORD Barbara Maria et TERPAK Frances, *Devices of Wonder : from the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2001.

STUART Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

VON SCHLOSSER Julius, *Les Cabinets d'art et de merveilles de la Renaissance tardive. Une contribution à l'histoire du collectionnisme* [1908], traduit par Lucie Marignac, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 2012.

3. La monstruosité, l'anormal, le pathologique

3.1. Histoire de l'industrie du spectacle au 19ème siècle

ALTICK Richard D., *The Shows of London*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

HARRIS Neil, *Humbug. The Art of P. T. Barnum*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973.

3.2. Anormalité et monstruosité

CAIOZZO Anna et DEMARTINI Anne-Emmanuelle (dir.), *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Paris, CREAPHIS, 2008.

CANGUILHEM Georges, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1969.

CLAIR Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1989.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques et VIGARELLO Georges, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard : le XXème siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2006.

FOUCAULT Michel, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Gallimard - Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

NOUAILLES Vincent, *Le Monstre, la vie, l'écart. La tératologie d'Étienne et d'Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Histoire et philosophie des sciences », 2017.

PIRON Sylvain, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris*, Bruxelles, Zones sensibles, 2015.

SWAIN Gladys, *Dialogue avec l'insensé. Essais d'histoire de la psychiatrie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

3.3. Histoire des aveugles et des représentations des aveugles

MARGOLIN Jean-Claude, « Des lunettes et des hommes ou la satire des mal-voyants au XVIe siècle », *Annales ESC*, 30e année, n° 2-3, mars-juin 1975.

VILLEY Pierre, *L'aveugle dans le monde des voyants. Essai de sociologie*, Paris, Flammarion, 1927.

WEYGAND Zina, *Vivre sans voir. Les aveugles dans la société française, du Moyen Âge au siècle de Louis Braille*, Paris, CRÉAPHIS, 2003.

4. Études sur le cinéma

ARAUJO Juliana et MARIE Michel (dir.), *À grande allure. L'œuvre de Pierre Perrault*, *Théorème*, n° 25, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

Arnaud DIANE et ZABUNYAN Dork (dir.), *Les images et les mots : décrire le cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2014.

AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, coll. « Collection noire », 1996.

BALSOM Erika et PELEG Hila (dir.), *Documentary across Disciplines*, Cambridge, The MIT Press / Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 2016.

CARDINAL Serge, *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

CAVELL Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

CAVELL Stanley, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

CAVELL Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

CAVELL Stanley, *Cavell on Film*, Albany, State University of New York Press, 2005.

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire (1988-2003)*, Lagrasse, Verdier, 2004.

COMOLLI Jean-Louis, *Corps et Cadre. Cinéma, éthique, politique (2004-2010)*, Lagrasse, Verdier, 2012.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

DEOTTE Jean-Louis, FROGER Marion, MARINIELLO Silvestra (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2007.

DESPOIX Philippe et PERIVOLAROPOULOU Nia, « Une théorie intempestive du cinéma », introduction à KRACAUER Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, traduit par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque des savoirs », 2010.

FRÜCHTL Josef, *Trust in the World. A Philosophy of Film*, traduit par Sarah L. Kirkby, Londres / New York, Routledge, coll. « Routledge Studies in Contemporary Philosophy », 2020.

GARNEAU Michèle, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n° 1, printemps 2004, p. 23-30.

GARNEAU Michèle et VILLENEUVE Johanne (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Anjou, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2009.

GUNNING Tom, « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », traduit par Franck Le Gack, *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*

[En ligne], n°50, 2006, mis en ligne le 1er septembre 2009, consulté le 30 septembre 2017 sur http://1895.revues.org/1242.

KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press, 1960.

KRACAUER Siegfried, *Le Voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, traduit par Sabine Cornille, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2008.

MARTIN Jessie, *Décrire le film de cinéma*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Les fondamentaux de la Sorbonne nouvelle », 2011.

MARTIN Jessie, *Vertige de la description : l'analyse de films en question*, Lyon, Aleas / Udine, Forum, coll. « Cinethesis », 2011.

MONGIN Olivier, « Documentaire, l'échange des regards. Entretien avec Stéphane Breton », *Esprit*, n° 8/9, août-septembre 2010, p. 62-77.

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1956.

PANOFSKY Erwin, « Style et matériau au cinéma », *Revue d'esthétique*, nos 2-3-4, 1973, p. 47-60.

PERRAULT Pierre, *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais », 1985.

PERRAULT Pierre, *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1995.

SCHEFER Jean-Louis, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

SILVERMAN Kaja et FAROCKI Harun, *Speaking about Godard*, New York, New York University Press, 1998.

5. Études sur le son, la musique et la musicalité

BARTHES Roland, « Rasch », dans KRISTEVA Julia, MILNER Jean-Claude, RUWET Nicolas (dir.), *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975.

CAMPAN Véronique, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 1999.

CARDINAL Serge, *Profondeurs de l'écoute et espaces du son. Cinéma, radio, musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2018.

CHION Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Essais », 2003.

CHION Michel, *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995.

CHION Michel, *L'Audio-Vision*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université », 1990.

NANCY Jean-Luc, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

SZENDY Peter, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

VEINSTEIN Alain, *Yann Paranthoën. Propos d'un tailleur de sons*, Arles, Phonurgia Nova, coll. « Références du huitième art », 2002.

6. Philosophie et sociologie

ADORNO Theodor W., *Notes sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984.

AGARD Olivier, *Kracauer. Le chiffonnier mélancolique*, Paris, CNRS éditions, coll. « De l'Allemagne », 2010.

ARENDT Hannah, « Walter Benjamin : 1892-1940 », introduction à Benjamin Walter, *Illuminations. Essays and Reflexions*, traduit par Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1968.

BENJAMIN Walter, *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Les lettres nouvelles », 1978.

BENJAMIN Walter, *Essais 2. 1935-1940*, traduit par Maurice de Gandillac, Paris, Denoël, coll. « Bibliothèque médiations », 1983.

BENJAMIN Walter, *Lumières pour enfants. Émissions pour la jeunesse*, traduit par Sylvie Muller, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1988.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989.

BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 2015.

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduit par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2020.

BLANCHOT Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

CAVELL Stanley, *The Senses of Walden*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972.

CAVELL Stanley, *Must We Mean What We Say ?*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

CAVELL Stanley, préface à Jay CANTOR, *The Space Between. Literature and Politics*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1981.

CAVELL Stanley, *Disowning Knowledge. In Six Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

CAVELL Stanley, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

CAVELL Stanley, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, coll. « la Vue le Texte », 1981.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 1991/2005.

DELEUZE Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996.

DESPOIX Philippe, *Éthiques du désenchantement. Essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « La philosophie en commun », 1995.

DESPOIX Philippe, *Le Monde mesuré. Dispositifs de l'exploration à l'âge des Lumières*, Genève, Droz, coll. « Bibliothèque des Lumières », 2005.

DESPOIX Philippe et SCHÖTTLER Peter (dir.), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris, Maison des sciences de l'homme / Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2006.

GADAMER Hans Georg, *Les Chemins de Heidegger*, traduit par Jean Grondin, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002.

HEIDEGGER Martin, *Essais et Conférences*, traduit par André Préau Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958.

HEIDEGGER Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, traduit par Aloys Becker et Gérard Granel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1959.

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962.

HEIDEGGER Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, traduit par Daniel Panis, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1992.

KLIBANSKY Raymond, PANOFSKY Erwin et SAXL Fritz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 1989.

KRACAUER Siegfried, *Die Angestellten. Kulturkritischer Essay*, Leipzig, Kiepenheuer, coll. « Gustav Kiepenheuer Bücherei », 1981.

KRACAUER Siegfried, *L'Ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, traduit par Sabine Cornille, Paris, La Découverte, coll. « Théorie critique », 2008.

KRACAUER Siegfried, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, traduit par Claude Orsoni, Paris, Les Belles Lettres, coll. « le goût des idées », 2012.

KRACAUER Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, traduit par Jean-François Boutout, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Domaine étranger », 2014.

MENKE Christoph, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, traduit par Pierre Rush, Paris, Armand Colin, coll. « Théories », 1993.

PERIVOLAROPOULOU Nia et DESPOIX Philippe (dir.), *Culture de masse et modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des sciences de l'homme / Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2001.

POPKIN Richard, *Histoire du scepticisme. De la fin du Moyen Âge à l'aube du XIXe siècle*, traduit par Benoit Gaultier, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2019.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* [1755], Bordeaux, Guy Ducros, 1968.

SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2013.

SOURIAU Étienne, *Les différents modes d'existence*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « MétaphysiqueS », 2009.

SYLVESTER David, *Entretiens avec Francis Bacon*, traduit par Michel Leiris, Michael Peppiatt, Françoise Gaillard et Pamela Sylvester, Genève, Skira, 1996.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, traduit par Jacques Chavy, Paris, Plon, coll. « Études de sociologie de la religion », 1964.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Philosophische Untersuchungen* [1945] = *Philosophical Investigations*, traduit par G. E. M. Anscombe, Malden / Oxford / Victoria, Blackwell Publishing, 2001.

ZOURABICHVILI François, « La question de la littéralité », dans *La littéralité et autres essais sur l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2011.

7. Littérature

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2011.

BRETON André, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.

BRETON André, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

BRETON André, *Le surréalisme et la peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965.

HUGO Victor, *Notre Dame de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966.

JARRY Afred, *Ubu cocu ou l'Archéoptéryx*, dans *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

JARRY Alfred, *Ubu Roi : drame en cinq actes en prose, restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1988 et le Théâtre de l'Œuvre le 10 décembre 1896*, Paris, Mercure de France, 1897.

RILKE Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, traduit par Bernard Pautrat, Paris, Allia, 2015.

SEBALD W. G., *The Rings of Saturn*, traduit par Michael Hulse, Londres, Vintage, 2002.

SHONAGON Sei, *Notes de chevet*, traduit par André Beaujard, Paris, Gallimard / Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 2017.

TOURNIER Michel, *Romans*, suivi de *Le Vent Paraclet*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.

FILMOGRAPHIE

1. Films de Johan van der Keuken

La version de travail pour tous les films qui suivent est l'ensemble de coffrets *Johan van der Keuken : the Complete Collection*, DVD, Arte Vidéo, 2006-2008.

Paris à l'aube, 1957-1960, 16 mm, couleur, 10 min.

Un Moment de silence (*Even Stilte*), 1960, 16 mm, couleur, 10 min.

Lucebert, poète-peintre (*Lucebert, dichter-schilder*), 1962, 16 mm, n&b, 16 min.

L'Enfant aveugle (*Blind Kind*), 1964, 16 mm gonflé en 35 mm, n&b, 22 min.

Beppie, 1965, 16 mm, n&b, 38 min.

Quatre murs (*Vier Muren*), 1965, 16 mm, n&b, 22 min.

Herman Slobbe. L'enfant aveugle 2 (*Herman Slobbe. Blind Kind 2*), 1966, 16 mm, n&b, 29 min.

Un film pour Lucebert (*Een Film voor Lucebert*), 1966, 35 mm, couleur, 22 min.

Big Ben. Ben Webster in Europe, 1967, 16 mm, n&b, 32 min.

L'Esprit du temps (*De Tijd Geest*), 1968, 16 mm, n&b, 42 min.

Le Chat (*De Poes*), 1968, 16 mm, n&b, 5 min.

Vélocité 40-70 (*De Snelheid : 40-70*), 1970, 35 mm, couleur, 25 min.

Beauty, 1970, 35 mm, couleur, 25 min.

Journal (*Dagboek*), 1972, 16 mm, couleur, 80 min.

La Forteresse blanche (*Het Witte Kasteel*), 1973, 16 mm, couleur, 78 min.

Bert Schierbeek. La porte (*Bert Schierbeek. De Deur*), 1973, 16 mm, couleur, 11 min.

Le Mur (*De Muur*), 1973, 16 mm, couleur, 9 min.

La Leçon de lecture (*Het Leesplankje*), 16 mm, couleur, 10 min.

Vietnam Opera, 1973, 16 mm, couleur, 11 min.

Le Nouvel Âge glaciaire (*De Nieuwe Ijstijd*), 1974, 16mm, couleur, 80 min.

Les Vacances du cinéaste (*Vakantie van de Filmer*), 1974, 16 mm, couleur et n&b, 39 min.

Les Palestiniens (*De Palestijnen*), 1975, 16 mm, couleur, 45 min.

La Jungle plate (*De Platte Jungle*), 1978, 16 mm, couleur, 90 min.

Le Maître et le Géant (*De Meester en de Reus*), 1980, 16 mm, couleur, 70 min.

Vers le Sud (*De Weg naar het Zuiden*), 1981, 16 mm, couleur, 143 min.

La Tempête d'images (*De Beeldenstorm*), 1982, 16 mm, couleur, 85 min.

Le Temps (*De Tijd*), 16 mm, couleur, 45 min.

La Question sans réponse (*The Unanswered Question*), 1986, 16 mm, n&b, 18 min.

I ♥ $, 1986, 16 mm, couleur, 145 min.

L'Œil au-dessus du puits (*Het Oog boven de Put*), 1988, 16 mm, couleur, 90 min.

Le Masque (*Het Masker*), 1990, 16 mm, couleur, 55 min.

Face Value, 1991, 16 mm, couleur, 120 min.

Cuivres débridés (*Bewogen Koper*), 1993, 16 mm, couleur, 106 min.

Sarajevo Film Festival Film, 1993, 35 mm, couleur, 14 min.

On Animal Locomotion, 1994, 16 mm, couleur, 15 min.

Lucebert, temps et adieux (*Lucebert, tijd en afscheid*), 1994, 16 mm, couleur, 52 min.

Amsterdam Global Village, 1996, 16 mm et 35 mm, couleur, 225 min.

Amsterdam Afterbeat, 1997, 16 mm, couleur, 16 min.

To Sang Fotostudio, 1997, 16 mm, couleur, 34 min.

Printemps (Trois portraits), 1997, 16 mm, couleur, 42 min.

Derniers mots. Ma sœur Joke (1935-1997) (*Laaste Woorden. Mijn Zusje Joke (1935-1997)*), 1998, vidéo et 16 mm, couleur, 55 min.

Vacances prolongées (*De Grote Vakantje*), 1999-2000, vidéo et 35 mm, couleur, 142 min.

2. Films sur Johan van der Keuken

GIELING Ramon, *Vivre avec les yeux* (*Leven met jeogen*), 1997, vidéo, couleur, 55 min.
Version de travail : DVD, Arte Vidéo, 2006.

NOUEL Thierry, *Johan van der Keuken*, 1999, 16 mm, couleur et n&b, 51 min.
Version de travail : DVD, Arte Vidéo, 2006.

NOUEL Thierry, *L'Entretien*, 2001, vidéo, couleur, 38 min.
Version de travail : DVD, Arte Vidéo, 2006.

3. Autres films

ALTMAN Robert, *The Long Goodbye*, 1973, couleur, 108 min.
Version de travail : DVD, MGM Home Entertainment, 2004.

CAPRA Frank, *Arsenic and Old Lace*, 1944, n&b, 118 min.
Version de travail : DVD, Warner Home Video, 2000.

CHAPLIN Charlie, *Modern Times*, 1936, n&b, 83 min.
Version de travail : DVD, MK2 Éditions, 2003.

CUKOR George, *Holiday*, 1938, n&b, 96 min.
Version de travail : DVD, Sony Pictures Home Entertainment, 2006.

CUKOR George, *The Philadelphia Story*, 1940, n&b, 112 min.
Version de travail : DVD, Turner Entertainment, 2010.

GODARD Jean-Luc, *Le Mépris*, 1963, couleur, 104 min.
Version de travail : DVD, The Criterion Collection, 2002.

HAWKS Howard, *Bringing Up Baby*, 1938, n&b, 102 min.
Version de travail : DVD, Warner Home Video, 2011.

HAWKS Howard, *Ball of Fire*, 1941, n&b, 112 min.
Version de travail : DVD, 20th Century Fox Home Entertainment, 2007.

HAWKS Howard, *His Girl Friday*, 1940, n&b, 92 min.
Version de travail : DVD, The Criterion Collection, 2017.

HITCHCOCK Alfred, *To Catch a Thief*, 1955, couleur, 106 min.
Version de travail : DVD, Paramount Pictures, 2002.

HITCHCOCK Alfred, *North By Northwest*, 1959, couleur, 136 min.
Version de travail : DVD, Turner Entertainment, 2009.

KEATON Buster et CRISP Donald, *The Navigator*, 1924, n&b, 104 min.
Version de travail : DVD, Kino International, 2005.

KEATON Buster, *Sherlock Jr.*, 1924, n&b, 44 min.
Version de travail : DVD, Kino International, 2005.

MANKIEWICZ Joseph, *People Will Talk*, 1951, n&b, 103 min.
Version de travail : DVD, 20th Century Fox Home Entertainment, 2003.

STURGES Preston, *The Lady Eve*, 1941, n&b, 95 min.
Version de travail : DVD, Universal Studios Home Entertainment, 2006.

VIDOR King, *Stella Dallas*, 1937, n&b, 106 min.
Version de travail : DVD, MGM Home Entertainment, 2005.

WILDER Billy, *Double Indemnity*, 1944, n&b, 108 min.
Version de travail : DVD, Universal Studios Home Entertainment, 2006.