

Bertrand Bacqué

# LE MONTAGE, DU TEXTE À L'IMAGE

Allers et retours

Si l'on s'accorde à penser que « le montage, c'est l'essence du cinématographe » comme l'écrit Koulechov dans « La Bannière du cinématographe<sup>1</sup> », quel est le rôle du montage dans le cinéma de Johan van der Keuken ? Il serait réducteur de ne retenir parmi ses écrits que quelques formules et principes, tant son œuvre a évolué en la matière. Il est dès lors éclairant de se pencher sur quelques textes fondamentaux consacrés au montage, tant il est vrai que nous avons affaire à un cinéaste-monteur passionné par la question et dont toute l'œuvre témoigne de l'attention portée à cette opération.

Tout au long de son parcours créatif, Johan van der Keuken a consigné dans divers textes et articles ses réflexions sur le montage. Elles prennent un tour théorique avec « La vérité 24 fois par seconde » (1967), « Du montage chez Henry Moore » (1972), « D'un avion en altitude » (1982) ; pratique à l'occasion d'une réflexion sur le montage et sur le rythme dans « Big Ben. Ben Webster en Europe » (1967) ; voire pédagogique dans « Eddy's Bakery Shop » (1986). C'est cet aller et retour entre théorie et pratique, textes et images (fixes ou en mouvement) que nous aimerions interroger, manière d'éclairer un mode de création qui doit autant à la sculpture, à la peinture et à la musique qu'à la photographie et au cinéma.

En nous appuyant sur ces textes publiés en 1998 dans *Aventures d'un regard*<sup>2</sup> et les films plus ou moins contemporains à ses écrits, nous aimerions ainsi approcher la conception du montage de Johan van der Keuken, de ses fondements à sa pratique.

## LE CINÉMA COMME SCULPTURE DANS LE TEMPS :

### « LA VÉRITÉ 24 FOIS PAR SECONDE » (1967)

« La vérité 24 fois par seconde » est le plus ancien texte de ce corpus et date de 1967<sup>3</sup>. Dans ce court article, Johan van der Keuken prend le contrepied de la fameuse phrase de Godard dans *Le Petit Soldat* : « La photographie c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde<sup>4</sup>. » S'opposant à une vision mécaniste du cinéma – celle-là même décrite par Henri Bergson dans *L'Évolution*

*créatrice* en 1907<sup>5</sup>, où le mouvement est recomposé à partir d’instantanés quelconques, approche que Gilles Deleuze remet en question dans le premier chapitre de *L’Image-mouvement* –, van der Keuken défend une vision phénoménologique de l’agencement des images. « La fragmentation à laquelle on procède dans la conception contemporaine du montage n’est pas la conséquence de la décomposition mécanique en photogrammes, elle correspond seulement aux mouvements tâtonnants de la conscience. »

En termes deleuziens, on peut voir ici le passage de l’image-mouvement à l’image-temps : le cinéma comme flux de pensée, avec ses accidents, ses ratés, ses associations libres et ses différents niveaux de conscience. C’est ce que précise van der Keuken dans les lignes qui suivent : « 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*<sup>6</sup>. »

Ces différents rapports de la conscience du cinéaste au réel impliquent une conception plastique du cinéma et une vision sculpturale du montage. Ce qui n’est pas sans faire penser aux mots de Tarkovski qui écrira, quelque dix ans plus tard, « Je vois donc comme mon dessein professionnel la création d’un flux de temps qui me soit distinct et individuel, de transmettre dans le plan ma propre perception de son mouvement, du plus lent au plus impétueux<sup>7</sup>... ». Avant d’ajouter : « Sculpter le temps ! »

S’opposant au montage « cubiste » d’Eisenstein, qui attribuait au plan « une position libre dans un espace donné », van der Keuken souligne que « dans le montage actuel, nous sommes libres dans un espace qui ne connaît plus de limites » ; et de préciser que la nouvelle dialectique

« réside dans le fait que le montage se voit sans cesse anéanti par sa propre disparition : une avalanche amorphe d’impressions dans laquelle les formes s’esquissent en titubant. Ces formes représentent, pour ainsi dire, notre sentiment de responsabilité, de choix, d’orientation. Ce sont de minuscules signes de solidarité quotidienne dans le courant des perceptions. »

Van der Keuken ne nie pas la dialectique pratiquée par ses illustres prédécesseurs, il la place ailleurs, en exigeant une plus grande liberté pour le montage. Nous en voyons un exemple frappant dans *Un film pour Lucebert*, réalisé une année plus tôt. Il n’y a pas de loi absolue du montage et la dialectique doit être libérée de son carcan : « Le film est un médium si vorace que l’on doit renoncer à toute catégorisation schématique dans l’espace et le temps. C’est la liberté et l’incertitude qui nous ont échoué depuis le cubisme. »

Toute la syntaxe cinématographique (angle de prise de vues, mouvements d’appareil) a été brisée au profit de la création d’un « espace indépendant au moyen des “éléments temporels” du film ». Van der Keuken prend alors l’exemple de la coupe nette qui peut non pas introduire une rupture forte, mais « servir comme

horizontale ou verticale délimitant un champ de bataille ou une aire de jeu éphémère dans l'espace de notre film ». Est-ce l'une des formes de la rupture du « schème sensori-moteur » décrite par Gilles Deleuze, rupture qui entraîne une coupure irrationnelle et fonde le cinéma moderne ? Cependant, là où Deleuze voit une opposition radicale entre des termes juxtaposés, un principe de disjonction et non de conjonction et une forme d'incommensurabilité, van der Keuken, quant à lui, propose des « aires de jeu plastiques », certes douées d'une forme d'autonomie, mais toujours profondément liées les unes aux autres par le sens. Sa conception du montage peut être qualifiée de disruptive, car la notion de rupture y est centrale. Celle-ci se précisera dans ses films ultérieurs comme *La Tempête d'images* (1982). Mais ces ruptures s'accompagnent d'une réelle continuité, car ce n'est pas tant l'interstice qui est important que l'irréductible présence des choses<sup>8</sup>.

Mais revenons au texte de van der Keuken et à sa conception du montage. Dans « La vérité 24 fois par seconde », il recherche un équilibre dynamique entre les formes faibles et les formes fortes : « Si le but d'une œuvre d'art est de détruire les formes faibles et de créer un équilibre de formes fortes, les faiblesses, stagnations et violences fracassantes doivent aussi entrer dans la composition. » Il exprime une forme de dialectique dont la finalité est éminemment politique. On peut facilement associer ici les formes faibles aux formes réactionnaires ou conservatrices, et les formes fortes aux formes progressistes ou révolutionnaires. Mais toutes deux entrent en conflit dynamique et créent cet équilibre instable que le film doit composer :

« Le film possède ainsi deux niveaux : d'une part l'échange perpétuel de formes fortes en équilibre dynamique qui expose une vision générale progressiste du monde, d'autre part une succession de moments de stagnation et de violence non résolues, le destin individuel qui ne peut pas (encore) être influencé par des formes fortes et qui, la plupart du temps, génère le courant plutôt anecdotique du film. Mais dans le processus du film, les deux niveaux doivent se fondre en une forme définitive dans laquelle plus aucune différence hiérarchique n'existe entre les éléments qui la composent. »

La dialectique n'est non seulement pas abandonnée mais elle est en quelque sorte libérée – et le travail sur la forme est essentiellement politique. D'une conception sculpturale du cinéma – le film comme une sculpture dans le temps –, on est ainsi passé à une conception politique autant que poétique du montage.

Ce texte pourrait être accompagné par un court extrait d'*Un film pour Lucebert* (1966), consacré à son ami peintre et poète. Nous savons que van der Keuken a réalisé trois films sur Lucebert : *Lucebert, peintre-poète* (1962), *Un film pour Lucebert* (1966), tous réunis dans *Lucebert, temps et adieux* (1994). En cinq minutes, au milieu de ce dernier<sup>9</sup>, nous voyons successivement des ouvriers dans une carrière, des toiles très expressives à caractère politique du peintre, le sacrifice d'une chèvre, des fêtes en Espagne, une foule haranguée par un orateur noir, puis des



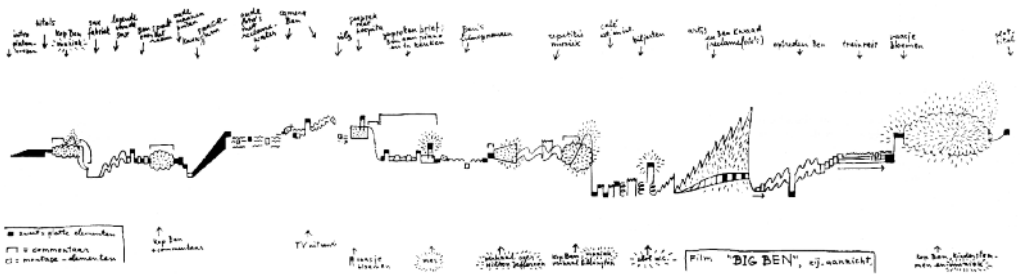
*Lucebert, temps et adieux.*

Noirs saisis dans un marché. Ces images sont accompagnées par la voix de Lucebert qui lit un poème. Cet agencement d'images, de sons, de mots, de musique (folklorique d'un côté, free jazz avec Willem Breuker de l'autre) illustre parfaitement cette dynamique instable entre des forces de stagnation et des forces de progrès que tout oppose. Le saut entre ces divers registres est net, mais le lien reste néanmoins évident (comme l'exploitation d'une carrière par des ouvriers dans des conditions dantesques et les grimaces d'un dictateur vociférant dans les toiles de Lucebert).

#### « BIG BEN. BEN WEBSTER EN EUROPE » (1967) : DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

Le texte suivant est consacré au montage de *Big Ben. Ben Webster en Europe*, réalisé en 1967. À l'occasion d'un portrait du musicien Ben Webster, van der Keuken nous livre un de ses schémas de montage – étonnamment plastique, qui pourrait évoquer une œuvre de Kandinsky. Mais avant de l'examiner et de le comparer à de courtes séquences du film, revenons au texte.

Le cinéaste y présente le saxophoniste né en 1909 à Kansas City, qu'il juge parmi les plus grands, entre Coleman Hawkins et Lester Young. « Le monde de Ben Webster est celui du cœur, il est plein de tendresse et de terreur<sup>10</sup> » et il ajoute : « il couvre tout le spectre du jazz : blues, ballade et hurlement sauvage » avant de conclure : « Je ne connais pas un artiste que l'on retrouve aussi clairement dans son travail que Ben Webster. Il est exceptionnellement doux, généreux et fort, parfois violent – la vie a souvent été une guerre pour lui. » Nous verrons que tous ces élé-



*Big Ben*. Schéma de montage.

ments se retrouvent dans le film, grâce au montage particulièrement dynamique et inventif du « Hollandais planant », comme l'avait surnommé Guy Gauthier<sup>11</sup>.

À propos de *Big Ben*, il écrit :

« Ce film est, peut-être plus que les précédents, un assemblage de moments hétérogènes dans le temps et de points de vue changeants dans l'espace, de fragments, d'élan et d'éloignements, de scènes rarement données dans leur totalité. Toutes ces formes souvent banales s'entrechoquant donnent, je l'espère, une certaine image de l'espace à l'intérieur du grand cœur et de la grande musique de Ben. Le film n'a donc pas de vrai commencement ni de fin mais seulement un mouvement continu, un mouvement qui va du personnage mythique à sa présence corporelle. »

Le film tente de saisir la personnalité de Webster. Résidant alors en Hollande, celui-ci est présenté dans les scènes prosaïques de son quotidien, lors d'une visite dans un zoo d'Amsterdam ou chez sa logeuse attentionnée. Au-delà d'une histoire personnelle, *Big Ben* esquisse l'histoire d'un peuple, de l'oppression et de la violence subies, et des mouvements de libération qui leur ont succédé. Les catégories dynamiques évoquées dans le texte précédent se retrouvent ici.

Observons maintenant le schéma suivant<sup>12</sup> : à chaque séquence (il est difficile de parler de scènes tant le film est morcelé, ce qui n'empêche pas en revanche l'existence de véritables petits « chapitres »), van der Keuken associe une intensité qui se développe de façon ascendante ou descendante selon une conception du montage aussi bien plastique que sculpturale et musicale.

S'il nous paraît ici impossible d'analyser en détail chaque élément de cette frise musicale tant elle est riche et complexe, nous pouvons néanmoins en retenir un ou deux segments. Ainsi la séquence où les images en mouvement de Webster dans son appartement amstellodamois succèdent aux images fixes de ses glorieux prédécesseurs apparaissant sous des vagues, comme autant de nappes de passé ponc-



*Big Ben.  
Ben Webster  
en Europe.*

tées de pointes de présent : aux photographies de Duke Ellington et de son grand orchestre, à la voix de Billie Holiday succèdent celles de Ben Webster, légataire de ce riche passé, comme si toute cette musique émanait de son corps puissant<sup>13</sup>.

Autre moment fort du film, la visite du zoo, dans laquelle van der Keuken enchaîne aux cris des animaux des gros plans de bêtes en cage, des photographies publicitaires célébrant la suprématie blanche et le visage de Ben Webster, tout à tour pensif, hilare ou menaçant ! Comme si la colère intériorisée, si longtemps contenue, s'exprimait dans le visage d'habitude si affable et si serein de Big Ben. Une dimension à n'en pas douter de la musique de Ben Webster, tour à tour voluptueuse et brutale. Dans le schéma présenté plus haut, cette séquence est dotée d'un mouvement ascendant, souligné par le bruit d'un avion qui s'apprête à décoller, marquant la reprise de la tournée.

La composition dynamique et dialectique est révélatrice de la tension entre forces de progrès et forces de réaction (le jazz *versus* les publicités vantant la suprématie blanche). C'est par le montage que le cinéma est une « forme qui pense » et une forme qui pense *avec* la matière.

#### « DU MONTAGE CHEZ HENRY MOORE » :

##### COLLAGE ET MONTAGE, DIALECTIQUE ET POÉTIQUE (1972)

Dans un texte plus complexe et fondamental daté de 1972, van der Keuken distingue le collage du montage et le concept, de l'irréductible présence des choses. C'est encore à une autre forme de dialectique qu'il nous confronte, entre poétique et politique.

Le texte part d'une série de photos d'une sculpture d'Henry Moore, trouvées dans les premières pages d'un catalogue d'exposition. À cette occasion, et comme nous le verrons plus tard avec la série sur la boulangerie d'Eddy à New York, van der Keuken souligne qu'il s'agit de montage, quand bien même ce sont des images fixes et non en mouvement :

« Le nombre d'ajouts et de variations de la forme initialement présentée semble infini, et l'on aperçoit une figure tout à la fois assise, couchée et en vol. Simultanément lascive, hilare, bouffonne et dramatique, et, qui plus est, dans un parc anglais propre. Il s'agit évidemment de montage. Que le montage s'applique à des images statiques ou mouvantes, ou même qu'il prenne forme à l'intérieur d'une seule image semblant immobile, m'a toujours laissé indifférent. Car le montage est le mouvement de l'esprit même, la pensée qui anime la matière<sup>14</sup>. »

Pour revenir aux considérations phénoménologiques de « La vérité 24 fois par seconde » : *qu'est-ce qui est véritablement au fondement du montage chez van der Keuken ?*

Pour répondre à cette question, le cinéaste oppose deux formes de montage « classiques », le montage américain et le montage russe, qu'il associe à deux formes de *dicter* – au sens d'édicter, de prescrire :

« d'une part, le montage américain : le monde y était mis en pièces pour être ensuite recollé de manière à créer un semblant de vraie réalité, un monde auquel il était possible de participer comme s'il n'en avait jamais été autrement ; d'autre part, le montage russe : le monde y était également démonté mais pour être ensuite regroupé en un système de concepts. »

D'un côté, dans une forme de pragmatisme résolu, le montage s'impose comme une évidence, il n'y a rien à changer. Dans cette perspective réaliste, l'idéologie est un donné qui ne se contredit pas aisément. De l'autre, dans une forme d'idéalisme matérialiste, il est fait appel à un monde nouveau suscité par des images productrices de concepts.

Van der Keuken nous invite cependant à revenir en deçà de ces présupposés idéologiques et conceptuels, en deçà de la signification, au principe même de l'image : « Le *dicter* de gauche ou de droite n'est évidemment qu'un schéma auquel se soustrait la créativité individuelle, mais ce qui manquait, précise-t-il, c'était peut-être une forme de l'image qui n'a pas encore la moindre notion de sa propre signification. » Il s'agit donc de revenir à la présence des choses, une présence essentiellement poétique. Le montage keukenien n'annule pas la dimension politique mais assure un mouvement de l'un à l'autre. Nous sommes au cœur de cette réflexion qui porte sur un cinéaste dont la finalité est de documenter une présence *du* monde autant qu'« une présence *au* monde ». Il s'agit de procurer, par le jeu des images, sensation *et* conscience, dans une grande liberté des images, ou plutôt des êtres et des choses auxquelles elles réfèrent.

« Les choses et les gens vus passaient à l'état irréel d'images lumineuses, où ils étaient présents "en leur propre nom" plutôt qu'en tant que concepts. On requerrait l'attention même pour les moments les plus banals, et si la combinaison de ces moments, lors du collage, engendrait bel et bien des significations, celles-ci n'étaient cependant jamais définitives. L'image l'emportait toujours sur le concept. »

Selon van der Keuken, « il subsiste un reliquat, une région plus ou moins éloignée dans laquelle l'image ne signifie rien. Et plus on donne de liberté à l'image, plus on a d'espace pour créer des rapports complexes entre images, pour jouer un jeu fascinant situé entre la fantaisie et la réalité, jeu où les significations en viennent à être une surface lisse<sup>15</sup>. » Nous ne sommes pas éloignés de la lecture que Jacques Rancière fait de *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard. D'un côté, en libérant l'objet, le geste, le visage du récit qui les enchâsse, Godard redonne une présence aux choses, de l'autre, il les subordonne aux significations dialectiques et symboliques des phrases-images qu'il compose<sup>16</sup>.



Mais ici, pas question de réemploi, ni d'un savant détournement des images, qui déplace ou renouvelle les significations comme chez Godard. Ce qui est important pour van der Keuken, c'est la liberté donnée aux images, ce qui leur donne une force et une complexité nouvelle, entre sensation et signification. Nous passons ainsi continuellement du collage au montage, de la présence brute et têtue des choses à leur nécessaire signification pour le combat social :

« Il en résulte que l'image libre et indépendante doit souvent se subordonner à l'image porteuse de signification. [...] Dans un premier temps, [le montage] s'est distancé de la signification et du concept, devenant par là collage. Ensuite, par le biais d'une reconnaissance des limitations que nous impose notre société (et n'importe quelle société sans doute), il est revenu à la formation du concept. De cette manière il est redevenu un montage, qui inclut également le collage et fait voir une interaction constante entre liberté et nécessité collective. Une dialectique de gauche dans ses conséquences, mais qui "maintient l'étonnement à niveau". »

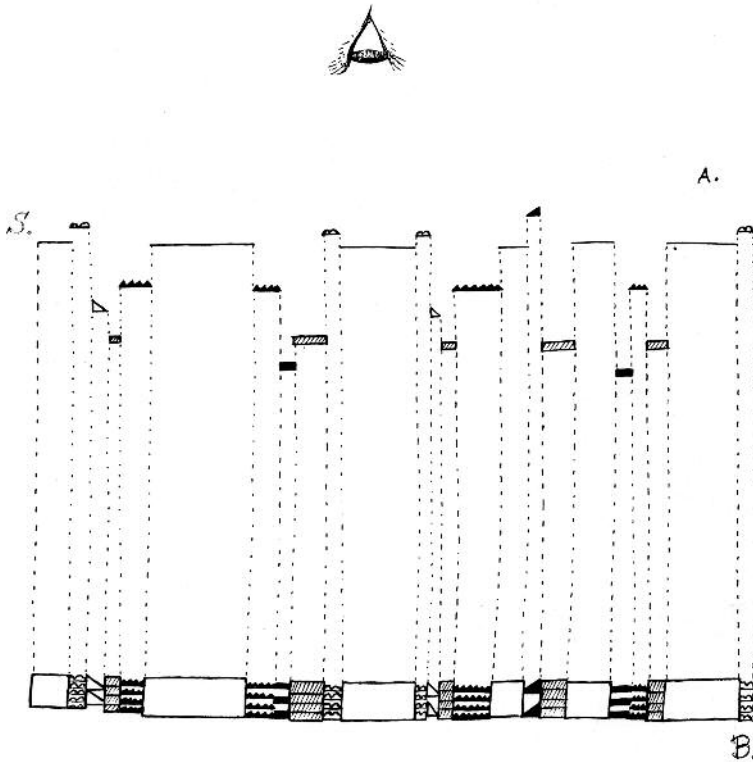
Mouvement donc entre les choses et les idées, les réalités et les combats nécessaires de ce monde. C'est ce qui apparaît dans *Un film pour Lucebert* (1966), *Big Ben. Ben Webster en Europe* (1967) et *La Tempête d'images* (1982). Il y a la part du discours, la cause des luttes, le fracas de l'histoire et le choc des idéologies, mais aussi la beauté des visages des Noirs saisis dans la rue, comme dans *Un film pour Lucebert* (1966), la force de la présence irréductible de Ben Webster, la présence têtue des objets et des lieux dans *La Tempête d'images*.

#### « D'UN AVION À HAUTE ALTITUDE » (1982) : RÉPÉTITION ET DIFFÉRENCE

Avec ce texte, nous revenons aux considérations développées dans « La vérité 24 fois par seconde » et dans « Big Ben. Ben Webster en Europe », sans toutefois la connotation politique : du montage considéré comme une œuvre plastique pure, comme sculpture dans le temps. Grâce au diagramme suivant, nous pouvons entrer en profondeur dans la pensée du montage chez van der Keuken.

Pour le « Hollandais planant », un film est non seulement fait de creux et de bosses, de vides et de pleins, mais aussi de nuages, de nuages encore, de nuages toujours et en profondeur, de la terre qui demeure, même si nous ne la percevons plus :

« C'est un peu la même chose que ce que l'on voit d'un avion à haute altitude : des nuages, en dessous, des nuages, en dessous, encore des nuages et, à la faveur d'une trouée dans la dernière couche de nuages, un morceau de la Terre. L'image de la Terre ne se répète pas, la Terre existe en permanence, mais la plupart du temps, elle se dérobe à la perception de l'œil<sup>17</sup>. »



Johan van der Keuken, « D'un avion à haute altitude » [1982],  
*Aventures d'un regard*, op. cit., p. 33.

Sans entrer dans le détail du schéma, qu'illustrera un exemple pris dans *La Tempête d'images*, retenons la chose suivante :

« Chaque fois qu'une image surgit des profondeurs, quelque chose change : en grandeur, en intensité ou en mouvement, par rapport aux autres images – placées à d'autres niveaux. Et c'est au cours de ces changements que se développent le discours, le raisonnement, l'histoire du film. »

Il en va ainsi des éléments qui composent *La Tempête d'images* (1982). Tourné dans le foyer culturel appelé La Voie lactée, une ancienne laiterie industrielle d'Amsterdam, le film fait se croiser six personnages principaux en quête de créativité et de liberté : Steve, Fox, Odongo, Bo, Karin et Angela. On y découvre aussi tout ce qui fait la scène musicale de l'époque : le rock, la new wave, le reggae. Mais



aussi la poésie, le théâtre, la danse... Les luttes du temps, politiques ou sociales, ne sont pas pour autant négligées.

Mais qu'en est-il du montage ? Des images récurrentes apparaissent dans le film et imposent leur présence têtue, leur sens obtus, défiant de prime abord toute signification. Une lampe du bar, un graffiti sur un mur de briques avec ces mots : « Nous exigeons le bonheur », un dessin à la gloire de Siouxsie Sioux sur le mur de la chambre d'une jeune femme punk, un café qui se vide et se remplit, et tant d'autres<sup>18</sup>. Car il ne s'agit pas seulement de la répétition d'objets ou de lieux, mais aussi des personnes, prises à divers instants, comme cet artisan du vitrail ou comme cette jeune femme, justement. À un moment donné, le film s'attachera plus précisément à l'un ou à l'autre, nous en découvrirons les désirs, les parcours, l'histoire, à l'occasion d'entretiens dont van der Keuken a éliminé, la plupart du temps, les questions. Mais des éclats de perception de ce qui a été saisi avant et de ce qui sera connu après disent la permanence de cette diversité au sein de ce lieu unique.

Cependant à chaque fois, les êtres et les objets apparaissent différemment, filmés différemment, et van der Keuken, dans ces entrelacs d'images, renouvelle en permanence « le jeu infini des liaisons et séparations au sein de la même matière ». Dans le même texte, il fait la liste de toutes les variations et liaisons possibles :

« les grosseurs de plans, un cadre fixe ou en mouvement, une composition d'images plate 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 concu-

rence 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. »

On retrouve ici la dimension plasticienne de l'image et du montage chez van der Keuken. Il ne s'agit pas pour lui, il est important de le souligner, d'une théorie préétablie des images, mais bien d'une pratique vivante du montage des films. C'est précisément ce qui est au cœur du dernier texte : comment une image revient et change perpétuellement d'impact et de sens selon l'axe du point de vue et l'échelle du plan.

« EDDY'S BAKERY SHOP » (1986):  
DE L'IMAGE FIXE À L'IMAGE EN MOUVEMENT

Écrit en 1986, ce texte découle de plusieurs expériences. Tout d'abord, un repérage dans le Lower East Side de New York en 1982, moment où il découvre et photographie la boulangerie d'Eddy qui réapparaîtra dans *I Love \$*, tourné en 1984 ; ensuite un atelier avec les étudiants de l'académie des Beaux-Arts de Hambourg durant lequel l'ordre des photographies publiées en 1983 va être modifié.

Dans une première série<sup>19</sup>, van der Keuken dit suivre l'ordre des photos telles qu'elles ont été prises. D'abord un gros plan de la pièce montée, puis une série de trois photos qui montre dans un axe plus ou moins identique la situation de la vitrine et de la pâtisserie dans la rue, et enfin le contrechamp qui saisit le point de vue des mariés sur les immeubles en ruine, redoublé par un point de vue de la rue perpendiculaire qui dévoile les immeubles calcinés. Mais van der Keuken n'est pas satisfait par cet ordre.

Ce n'est que dans la seconde qu'il trouve l'ordre définitif :

« – dans les images frontales de la façade de la pâtisserie, on obtient un mouvement qui va d'un plan large à un plan encore plus large en passant par un plan moyen et un gros plan : en fin de compte, il nous faut tout de même nous éloigner de ce gâteau, mais avec des sauts en avant et en arrière, riches de contrastes.

– le mouvement frontal traverse maintenant toute la série, il constitue une couche spatiale, un mur qui s'avance et qui recule, et dans lequel les deux vues vers l'autre côté de la rue sont des trous : [...] on sent l'espace (un peu comme dans un film où l'on sent l'espace entre les classiques champs-contrechamps).  
– le clou, le couple de mariés qui regarde les décombres, ressort mieux [...].  
– le clou n'existe que si on lit de gauche à droite, dans une succession temporelle, comme dans un film paradoxal dont le déroulement est évident au premier coup d'œil [...]. »



Série 1



Série 2

Tout aussi importantes que les différents points de vue, la grosseur ou la largeur des plans, l'alternance de clair et d'obscur qui donne une couleur particulière à la seconde série, et la symétrie qui s'organise autour des figurines de mariés.

Van der Keuken conclut qu'il en est de même pour le montage de ses films. S'il part toujours de ce qui s'est passé durant le tournage, il réinvente à la table de montage des liens nouveaux qui n'empêchent pas les bifurcations, les détours, et qui stimulent les contrastes et les sauts dans le temps « afin de parvenir à une plus forte mise en forme de l'expérience première ». On peut voir ainsi comment une image réapparaît à chaque fois avec un sens différent.

Ce qui se révèle passionnant dans ces textes théoriques sur le montage, c'est leur lien direct avec la pratique du cinéaste. Il serait réducteur de circonscrire une pensée théorique du montage chez van der Keuken. On le voit bien dans ses textes : si le montage repose sur des principes pensés et féconds, c'est que ceux-ci sont traversés par la pratique, qui peut être aussi intuitive que réflexive, sensible que conceptuelle. La théorie découle de la pratique et vice versa.

Nous pouvons cependant souligner une certaine évolution. Indépendamment d'une intention volontiers politique, particulièrement marquée dans les textes de la fin des années 1960 et du début des années 1970 par une dialectique qu'il s'agit néanmoins de renouveler et de libérer, Keuken a le désir profondément affirmé de revenir, via l'image et le montage, à la présence têtue des êtres et des choses, en-deçà de toute signification, de toute idéologie. De fait, présence brute et dialectique cohabitent toujours mais dans un libre jeu de sensation et de concept, pour le dire à la manière de Kant. Certes, le montage est toujours producteur de sens, opposant des formes fortes (progressives) à des formes faibles (réactionnaires), mais il existe toujours chez Keuken une région dans laquelle l'image ne signifie rien, et le montage de se faire dès lors purement plastique, rythmique et musical, comme nous l'avons vu dans *La Tempête d'images*. Van der Keuken est, lui aussi, un sculpteur de temps.

1. Lev Koulechov, « La Bannière du cinématographe », in *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 36-63.

2. Toutes les citations de van der Keuken sont issues de Johan van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. Jean-Luc Godard, « *Le Petit Soldat* (bande paroles) », in *Cahiers du cinéma*, n° 119, mai 1961, p. 31. « Dire que le cinéma "c'est la Vérité 24 fois par seconde" n'est pas exact. » écrit Johan van der Keuken au début de son article (*Aventures d'un regard*, p. 31). Toutes les citations de cette partie sont reprises du même texte, à la même

page, sauf indication contraire.

5. Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, 1941, p. 328 et suivantes.

6. C'est nous qui soulignons.

7. Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé, De "L'Enfance d'Ivan" au "Sacrifice"*, trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 115.

8. Voir infra : « Du montage chez Henry Moore » (1972) et « D'un avion à haute altitude » (1972).

9. Les captures d'écran proviennent l'Édition intégrale *Johan van der Keuken*, Coffret 1, éditée en DVD par Arte France Développement, Idéal Audience Interna-

tional, Pieter van Huystee Film & TV en 2006.

10. *Aventures d'un regard*, p. 114. Toutes les citations de cette partie sont reprises du même texte, à la même page, sauf indication contraire.

11. Par différence avec le « Hollandais volant » qui, pour Guy Gauthier, faisait référence à Joris Ivens.

12. *Aventures d'un regard*, p. 114-115.

13. Les captures d'écran proviennent l'*Édition intégrale Johan van der Keuken*, Coffret 3, éditée en DVD par Arte France Développement, Idéal Audience International, Pieter van Huystee Film & TV en 2007.

14. *Aventures d'un regard*, p. 15-16. Toutes les citations de cette partie sont reprises du même texte, aux mêmes pages, sauf indication contraire.

15. Nous pourrions aussi convoquer la distinction devenue classique entre *le sens obvie*, ici idéologique et politique, et *le sens obtus*, où l'objet perçu s'impose, têtue, dans toute son opacité, opérée par Roland Barthes dans « Le troisième sens » : « Le sens symbolique s'impose à moi par une double détermination : il est intentionnel (c'est ce qu'a voulu dire l'auteur) et il est prélevé dans une sorte de lexique général, commun, des symboles : c'est un sens qui va *au devant de moi*. Je propose d'appeler ce signe complet *le sens obvie*. Quant à l'autre sens, celui qui vient "en trop", comme un supplément que

mon intellection ne parvient pas bien à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé, je propose de l'appeler *le sens obtus*. » Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982. Chez van der Keuken aussi nous trouvons d'un côté la dimension conceptuelle et politique des images, et de l'autre cette opacité des êtres et des choses, ce lieu où l'« image ne signifie rien », où les êtres et les choses sont présents « en leur propre nom » plutôt qu'en tant que concepts ».

16. Jacques Rancière, « La phrase, l'image, l'histoire », in *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 43-78. Pour situer la place du cinéma dans le « régime esthétique », lire « Une Fable contrariée » in *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 7-28.

17. *Aventures d'un regard*, p. 32-33. Toutes les citations de cette partie sont reprises du même texte, à ces mêmes pages, sauf indication contraire.

18. Les captures d'écran proviennent de l'*Édition intégrale Johan van der Keuken*, Coffret 4, éditée en DVD par Arte France Développement, Idéal Audience International, Pieter van Huystee Film & TV en 2007.

19. *Aventures d'un regard*, p. 18-19. On retrouve le texte aux pages 16 et 17. Toutes les citations de cette partie sont reprises du même texte, aux mêmes pages, sauf indication contraire.