

Johan van der Keuken

Vu d'ici. Dans le rétroviseur.

In: Johan van der Keuken. Cinéaste et photographe. Publié sous la direction de Serge Meurant. Ministère de la Communauté française. 1983. Traductions Frans De Haes et René César.

Ma passion pour le cinéma est le fruit d'une amitié : celle du grand cinéaste et photographe hollandais Johan van der Keuken.

Elle naquit à l'occasion du séminaire que j'organisai, en collaboration avec Micheline Créteur et Jacqueline Aubenas, autour de son œuvre en novembre 1981, à l'INSAS .

L'intérêt porté aux films de Johan van der Keuken qui n'était alors connu que par les cinéphiles en Europe coïncidait avec le renouveau du cinéma documentaire de création en Communauté française.

Un quart de siècle plus tard, son œuvre est montrée dans toutes les cinémathèques du monde et enseignée dans les écoles de cinéma.

Le texte d'introduction rédigé par le cinéaste au livre publié trois ans plus tard *, témoigne de manière vivante et spontanée du plaisir partagé pendant cette semaine riche de regards et de réflexions. En voici de larges extraits :

Une semaine à Bruxelles.

Une rétrospective : la quasi-totalité de mes films serrés en un long week-end... Ensuite du lundi matin au samedi soir, analyse de fragments : regarder, parler, écouter, en compagnie d'un groupe de cinéastes, de réalisateurs de vidéogrammes, de peintres, de travailleurs socio- culturels. Un auditoire qui varie entre dix et trente-cinq participants...

Michel Khleifi nous présente son film « La Mémoire fertile ». Je reconnais en lui l'un des deux Palestiniens originaires d'Israël qui, voici trois ans, étaient venus me demander conseil à Amsterdam, dans leur périple à travers l'Europe pour trouver l'argent destiné à financer leur film. Voici donc le résultat de ces voyages et de leur travail.

Le programme s'élargit. Plusieurs participants présentent leurs films. La nuit, après les projections, nous en discutons dans les bistros.

Boris Lehman, discret, « cool », et en même temps plein d'empathie, nous montre un moyen métrage « Le Centre et la classe » qui traite d'institutions – les Centres PMS (psycho-médicosociaux) dans lesquelles les enfants qui éprouvent des difficultés scolaires sont « orientés » vers une forme de ghetto à l'intérieur du système scolaire où ils risquent fort d'être réduits à l'état d'objets. C'est un film d'une précision cruelle. Ce travail de commande fut refusé par l'institution qui l'avait suscité.

Jean-Pierre et Luc Dardenne, parmi les plus actifs des participants au séminaire, présentent avec leur bande sur les radios libres, « R. ne répond plus », un travail de montage vidéo très poussé.

Il y eut des discussions intenses autour du film de Manu Bonmariage, « Du beurre dans les tartines », concernant la tension qui s'établit entre liberté du regard et prise de position politique. Cette discussion se rattachait aux notions de dedans et de dehors...

De Paris sont venus nous rejoindre Claude Ménard et Jean-Jacques Henry. D'Amsterdam nous viennent Herman Hertzberger et Willem Breucker avec ses musiciens qui sont chacun des solistes fantastiques. Sur place, il y a Serge Meurant.

Claude est économiste et historien. Il est originaire du Québec et, en 1975, a ramené mes films de Montréal à Paris. A Montréal, mon travail était déjà connu d'un petit cercle grâce aux efforts de la Cinémathèque québécoise. Depuis cette époque, j'ai travaillé avec Claude sur un projet de film et j'ai subi son influence. ...

Jean-Jacques, programmateur de salles de cinéma et ancien animateur du circuit culturel des films en France, a commencé, vers la même période, à s'intéresser à mon œuvre et à s'efforcer de la distribuer.

Herman est depuis 1965 une source d'inspiration pour moi. Cette année-là, j'étais allé le voir pour lui demander conseil au sujet d'une brève introduction à l'urbanisme que je voulais réaliser pour mon film « Quatre murs ». Au lieu de quelques renseignements, j'eus droit à un monologue « extérieur-intérieur » : il se poursuit aujourd'hui encore. ...

Quant à Willem, je l'entendis pour la première fois en 1966 se démener furieusement avec des saxophones et des clarinettes, lors d'un vernissage dans une galerie d'Amsterdam. Il avait alors vingt et un an.

Je lui demandai de composer la musique pour « Un film pour Lucebert » et nous avons, depuis lors, poursuivi notre collaboration tout au long de sept autres films.

Serge qui a mis sur pied ce séminaire avec Micheline Créteur et Marie-Hélène Massin. Il est, outre ses fonctions au Ministère de la Communauté française, un poète, un créateur de figures linguistiques denses et musicales, limpides et secrètes. Un homme d'un humour à vous faire perdre l'équilibre que j'ai continué à rencontrer régulièrement pendant l'année qui a suivi ce séminaire : ensemble, nous avons rédigé ce livre, nous avons transformé un langage « audible », enregistré sur les bandes, en un langage « lisible ».

Au fur et à mesure que progresse la semaine, l'enthousiasme nous gagne et nourrit notre énergie commune. Il nous devient alors possible de reconnaître quelques rapports qui nous étaient restés cachés jusque-là, de formuler des pensées pour lesquelles nous n'avions pas encore trouvé de mots. Pendant le concert donné par le Willem Breuker Kollektief qui termine le séminaire, plusieurs participants s'exclament : « Voilà encore du montage ! ». Un tel processus de découverte est, me semble-t-il, ce qu'il y a de plus important dans la fabrication d'un film : pendant quelque temps, un petit groupe d'individus partage une démarche commune.

Nous sommes le soir du samedi 21 novembre 1981. Chez nous, à Amsterdam, 400.000 personnes viennent de manifester contre une crucifixion nucléaire européenne ! »

Les suites du séminaire furent nombreuses et fécondes.

Depuis lors, Johan fut à chaque édition l'invité d'honneur de Filmer à tout prix.

Son projet « Face value » fut coproduit par l'atelier d'accueil Wallonie Image Production.

Dans la foulée, Michel Khalifa, Éric Pauwels et Thierry Odeyn décidèrent de créer, en 1984, à l'INSAS, une section de cinéma documentaire où l'œuvre de van der Keuken est analysée pour son exemplarité.

Des liens profonds et durables d'admiration et d'amitié furent noués entre le cinéaste et les participants au séminaire.

Le livre qui en rend compte fut l'un des premiers ouvrages parus en français consacrés au cinéaste.

C'est pourquoi il me paraissait si important d'évoquer ce séminaire comme un moment remarquable de l'histoire du documentaire en Communauté française. Merci Johan ! Toi qui nous quittas bien trop tôt, le 7 janvier 2001.

Les vacances du cinéaste. Un film de Johan van der Keuken (août 2001)

J'éprouve une émotion et un plaisir particuliers à chaque vision de ce film de Johan van der Keuken dont émane un charme fait d'évidence et de simplicité lucide. Il condense, à la manière d'un art poétique, en n'utilisant que les moyens cinématographiques les plus rudimentaires, le regard intime que le cinéaste porte sur le monde, sur sa famille et ses amis.

Le cinéaste retrace, en son début, les origines de sa vocation de photographe et raconte comment il fut initié à la photographie par son grand-père. C'est en flânant avec celui-ci, pendant les vacances, à travers la province du Nord de la Hollande, que Johan van der Keuken devint photographe. La double photographie de Johan à 18 ans et de son grand-père à 86 ans témoigne du pacte passé entre le vieil homme et l'adolescent, du partage entre eux de valeurs esthétiques et morales.

Les vacances du cinéaste dans le sud de la France suscitent, chez celui-ci, des souvenirs et une réflexion fondamentale sur les rapports qu'entretiennent le cinéma et la photographie. Il y a d'abord les images du bonheur familial, de l'amour porté à sa femme Noshe et à ses enfants. La naissance de leur fils, Teun, était au centre d'un film précédent *Diary*. Les images du ventre maternel évoquent cette attente heureuse dont seules témoignent aujourd'hui quelques rides. Elles manifestent le passage mystérieux du dedans au dehors, de l'invisible au visible vivant. Mais ce passage dont le cinéaste évoque les moments heureux est suivi, immédiatement, par une réflexion sur le mouvement inverse de la vie à la mort.

Le centre de gravité du film réside en ce renversement, plusieurs fois répété, qui fonde une interrogation métaphysique et cinématographique. Johan van der Keuken cite André Bazin qui considère que le cinéma est le seul art capable de montrer le passage de la vie à la mort. Il affirme avoir filmé ce passage, à plusieurs reprises, sans qu'il ne se passe rien. Van der Keuken, évoquant le saxophoniste Ben Webster disparu en 1973, développe en leitmotiv cette pensée et y découvre l'un des fondements de la pensée « magique » qui inconsciemment motive le cinéaste. « Il est plus difficile, dit-il dans le commentaire du film, de montrer le passage de la mort à la vie. Mais ce passage, il faut le créer parce qu'il ne se passe rien. Ben Webster est mort l'année dernière. Mais ici, il est encore vivant, tel que je l'ai filmé il y a sept ans. »

Le titre du film désigne à la fois ce temps de repos que l'on s'accorde par l'interruption de ses occupations ordinaires et la vacance du temps. Plénitude et perte se confrontent sans cesse à travers la conversation à bâtons rompus avec le couple de voisins ou plutôt avec la voisine car son mari est atteint d'une maladie qui l'empêche de communiquer. Elle raconte, par bribes et morceaux, la désertification et la lente agonie de la campagne, la maladie et l'abandon des tâches quotidiennes, l'attente de la mort déjà présente.

C'est alors que s'affirme une nouvelle fois, reprenant le thème implicite de la filiation, la création d'un lien entre Teun, le petit enfant, et le vieil homme sans mémoire. Et cela, par le truchement d'un simple geste, celui de l'enfant qui dépose un caillou dans la main ouverte du vieil homme.

Cette confrontation avec l'absence, presque silencieuse, sur le mode du chuchotement, appelle chez le cinéaste un mouvement opposé car le film convoque par le biais des photographies de Ben Webster et du poète hollandais Remco Campert les figures les plus vives de son univers.

Le film reprend les images et les photographies des œuvres précédentes pour les recycler et les relier à la biographie.

Si, dans ***les vacances du cinéaste***, le temps semble suspendu, c'est peut-être parce que plus que jamais il est lié à la mémoire et à son médium, la photographie. « La photo est un souvenir- dit le commentaire. Je me souviens de ce que je vois maintenant. Mais le film ne se souvient de rien. Le film se déroule toujours maintenant. »

Peut-être la place importante donnée au commentaire, imprégné d'une poésie diffuse et mélancolique, est-elle pour beaucoup dans l'impression de familiarité qui subsiste bien après la vision du film.

Celui-ci prend place, dans la filmographie de Johan van der Keuken, à côté du portrait de sa sœur (« Derniers mots. Ma sœur Joke ») que le cinéaste réalisa en 1998.

Si nous pouvions reprendre, à notre tour, les images du cinéaste qui nous ont touché, enrichi, transformé, la forme mémorielle ainsi créée ressemblerait à celles de ce film, apparemment modeste et pourtant si profond.

Un poème le termine et l'ouvre au futur : « Je ne puis voir le visage de la terre. Je regarde par-dessus son épaule dans la lumière. Et la lumière, c'est moi, parmi d'autres. »

Corps à corps avec la disparition de Lucebert

pour Johan van der Keuken

I

Moraines, éboulements blancs, bavures
d'un épanchement sans sentimentalisme,
combat au couteau, dernières esquives
du peintre que la mort travaille

l'ordre de l'atelier raclé jusqu'à l'os,
nettoyé de toute humeur, huilé et oint
échoue ce cachalot d'ombre épaisse,
ses viscères mordorés d'écorché

les saetas saintes aiguisent la faim
des visages d'une foule déferlant
en hordes houleuses, bariolées
dont l'écume ici poudroie

le labyrinthe rompu avec ses cornues
d'alcool et de sang et son battement
de ventre/tambour, tu en découds
la fourrure des visions rouges

tu touches les plaies des palettes,
demeurées vives comme suint,
l'air est un granit quand gronde
la sombre tempête des images

tu t'acharnes à lutter avec celui
disparaissant déjà qui te dicta
les règles draconiennes de l'invisible
combat et vécut l'intense lumière

et ce corps à corps, à contre-courant,
dans le fracas énorme des vagues
et leur ensevelissement blanc,
donne vie à cet adieu.

II

Etabli d'écrivain, la table étroite
dont la nudité apaise la tétatologie,
jette un pont vers le vaste silence
où la main poursuit le jaillissement

d'improbables figures, aussitôt avalées
par ce tourbillon, sa torche blanchie,
fulminante, fusante avant que l'accalmie
ne respire, avant qu'adossé tu ne respires

libre de toute langue lige, sous le sombre
litham mûrit le raisin du regard, à l'abri
comme dort sous le carton le vagabond
des gares, l'enfançon jouant avec le sein

la table de l'écrivain repose en ce coin
d'atelier comme une pierre couchée
où les mots déposent, feuilleté d'espace,
ce poème initial, son orifice divin.

Catalogue de Filmer à tout prix n°7 1995.

L'œil au-dessus du puits (2001)

L'œil par-dessus le puits fait la synthèse entre les deux sortes de films que Johan van der Keuken avait réalisés jusqu'alors : des documentaires et des films de fiction expérimentale. Le cinéaste avait souffert du fait que seul le côté documentaire de son travail soit apprécié. Son désir était de voir réunis les deux versants de son œuvre comme les deux ailes d'un oiseau.

L'œil par-dessus le puits lui fournit une telle occasion. Depuis longtemps, le cinéaste nourrissait le projet d'aller filmer en Inde, mais il craignait de se laisser engloutir par cette gigantesque marée humaine. Il souhaitait également ne pas centrer son film sur le problème de la pauvreté, mais n'aborder celui-ci que comme l'une des composantes de la société indienne. C'est ce qui détermina le choix de la région de Kérala dans le Sud qui est l'état le plus alphabétisé et le plus politisé de l'Inde.

L'œil par-dessus le puits cherche à traduire de la façon la plus juste, par les moyens propres au cinéma, cette culture formalisée, notamment par le système des castes, où l'équilibre entre la vie sociale et la vie intérieure apparaît comme parfait.

Le cinéaste place son récit sous le signe d'un conte qui évoque la condition précaire de l'homme, les dangers qui de partout menacent de l'anéantir, sans pourtant l'empêcher de goûter au miel de l'existence.

La danse, les arts martiaux et le théâtre constituent autant de noyaux dramatiques autour desquels gravite le film. L'importance de la mise en scène a été soulignée par Johan van der Keuken tout autant que la place laissée à l'improvisation. On pourrait parler de la simulation d'un film de fiction mais où les gens mettent en scène leur propre vie, sous le regard de la caméra.

L'apprentissage de la danse et du théâtre exige un contrôle absolu sur le corps, les gestes et les expressions du visage dont le masque apparaît comme la condensation.

« Bouge tes sourcils, garde tes mains immobiles, bouge ton cou, montre ta fierté, comme un éléphant, dans l'eau » commande le maître de danse. La caméra obéit avec la plus rigoureuse précision à chacune de ces injonctions.

Sa mobilité à saisir chaque expression sert l'équilibre global de chaque plan d'ensemble. L'impression qui en ressort est celle d'un équilibre vertigineux, d'un calme tourbillon. La beauté naît de la rencontre des disciplines –la danse et le cinéma- si parfaitement maîtrisées qu'elles rejoignent une absolue spontanéité.

L'expérience indienne enrichit l'art du portrait tel que le pratiqua Johan van der Keuken dans la plupart de ses films et que l'on retrouve avec « Face value » en 1991.

Il éclaire les visages d'une intériorité qui déborde la présence individuelle et touche à la spiritualité collective.

La structure circulaire du film est soulignée par l'accompagnement, de village en village, d'un petit prêteur de campagne. Les scènes dialoguées évoquent de façon colorée la circulation de l'argent et la vie économique de la région. D'autres trajectoires fonctionnent de la même manière (le va-et-vient à vélo du projectionniste) et tressent un réseau entre les différents lieux.

Il y a enfin un long travelling réalisé à partir d'un bateau, comparable à celui réalisé par le

cinéaste sur le mode expérimental dans **Le temps**. Avec l'énorme différence qu'il s'agit ici d'une prise directe et non préparée, où le décor et les personnages qui l'animent surgissent à l'improviste, avec un effet de totale surprise. On y retrouve l'absolue nécessité, sans cesse réaffirmée par le cinéaste, de filmer comme s'il s'agissait à chaque fois de la première fois.

L'œil par-dessus le puits atteint un point d'équilibre parfait. La beauté du film répond à celle du monde et de la vie. Elle culmine en un sentiment de jubilation par le portrait d'un chanteur dont la voix gronde et s'apaise, portée par un souffle puissant, dans d'infinies modulations.

Ciné Poème de Serge Meurant (Extraits)

Lorsque j'écris, j'essaie de faire un mélange impossible, de concilier les contraires, de les poser bord à bord et d'obtenir ainsi une (in)certaine vibration.

Ce que j'essaie donc de cerner se passe donc « entre » les choses. Le mouvement de mes poèmes part souvent de l'évocation d'un univers clos, protégé, d'un refuge, pour déboucher soudain sur quelque chose qui déborde cette clôture. La position préférée du « je » en train d'écrire serait celle d'un homme assis derrière l'une de ces fenêtres étroites, meurtrières ou fentes, protégé par elle en même temps que livré par la vue à l'immensité qui coule en cet espace.

S'il me fallait faire le portrait du poète que je suis, je le montrerais comme quelqu'un de peureux, de timoré même, qui tout à coup par la pratique de sa création, se trouve illuminé, transporté par quelque chose d'inconnu, d'immense et d'audacieux.

D'autre part, j'aimerais que dans le mélange évoqué à l'instant, le désordre soit partout présent ! Et l'importance du minime qui parfois peut cacher l'ensemble est probablement dû à cette peur de l'homogénéisation, de la normalisation d'une pensée perçue dans une cohérence extérieure au réel qu'elle s'efforce de traduire.

Enfin, lorsque j'écris, je cherche à joindre les éléments les plus précisément enracinés dans un vécu au mouvement le plus vaste dans la mise en action de ces images (rythme, couleur, résonance) et cela dans un espace très petit. Mais de façon aussi contradictoire, cette écriture du poème s'accompagne simultanément d'un mouvement de désintégration du texte, d'effilochement de celui-ci qui l'empêche de trouver sa fin, le laisse ouvert. Cette parole m'échappe au moment où je me l'approprie. Le mouvement d'écriture efface en même temps qu'il trace.

J.J. Henry. C'est sans doute cela qui crée ce sentiment de manque qu'éprouve ton lecteur. Celui-ci sent bien que ce que tu écris s'appuie très précisément sur un vécu. Mais en même temps, cet appui qu'un moment tu sembles lui offrir, aussitôt après tu le lui retires...

SM. L'important serait pour moi d'effectuer- et de proposer au lecteur- une sorte de traversée, agréable ou non, lors de laquelle se trouveraient mélangés des éléments contradictoires, voire incompatibles, cohérents ou non, selon la lecture que l'on en fait, qui finalement déboucherait sur quelque chose que j'appelle « le rien ». Je n'apporte donc rien au niveau d'un message clairement formulable en mots qui ne soient pas poétiques. Un lecteur qui serait à la recherche d'autre chose que d'un texte basé sur le rien et qui revient au rien sera déçu. Il s'agit donc de mettre en action un mouvement de communication obéissant à des règles bien particulières, celles de la poésie, de son jeu, qui produit ou ne produit pas un effet de plaisir spécifique. A mes yeux, avec un clin d'œil d'indispensable humour, l'esprit ne possède rien et ne doit rien posséder. Et par conséquent, je ne peux apporter, par le biais de ce qui relève d'un exercice mental, autre chose que du rien et cette jouissance du rien qui gît dans le mouvement même de la communication.

J.V.D.K.

Pourtant, certains de tes poèmes trouvent un accrochage très précis dans la réalité quotidienne et politique qui nous est commune. Ils appartiennent donc sinon à un discours, du moins à une parole qui se nourrit et nourrit en retour une parole socialisée ?

S.M.

Bien sûr, mais cette parole minime qui émerge dans mes poèmes, avec ses obscurités, ses lacunes, me paraît finalement plus proche des gens, plus fraternelle que cette autre parole prête à porter que véhicule le discours. Cette dernière, à l'opposé de la parole poétique, à

mes yeux essentiellement vraie et gratuite, cultive la vacuité, la fausse transparence. Ce qu'elle nous dit, on ne l'écoute plus, on le répète...

Mais comment dire alors la révolte, l'horreur, notre insensibilité généralisée devant les charniers, la torture, le bâillon ? Ecrivant un poème sur la torture pratiquée en Argentine, je dis « Nous embaumons les déportés d'une minutieuse fureur ». Et j'entends par là que cette parole d'indignation que profère le poème nous est sans doute nécessaire, voire indispensable, mais qu'elle n'est ni suffisante ni adéquate.

Les vacances prolongées. De Johan van der Keuken

In : Cinergie, sans date

Les vacances prolongées de Johan van der Keuken est davantage le témoignage d'un combat contre la maladie qu'un testament. Lorsque le cinéaste apprend qu'il est atteint d'un cancer de la prostate et que ses chances de survie ne peuvent être évaluées, il est à Paris pour présenter un nouveau film et se sent en pleine forme. Lorsqu'il annonce ce diagnostic pessimiste à Nosh van der Lely, sa compagne de plus de trente ans, elle lui dit « Partons faire de beaux voyages ». Ils partent immédiatement, avec caméra et enregistreur, comme ils le font depuis des années.

Si l'on veut comprendre le sens de ces voyages, il faut avoir en mémoire d'autres circonstances où le cinéaste affronta la maladie et la menace de la mort. Dans un texte daté de 1985, intitulé « Envolons-nous ! », Johan van der Keuken écrivait : « Le 9 septembre 1985, il y a un mois, j'ai dû subir une opération assez menaçante. Pendant un bref instant, j'ai regardé par-dessus le bord du bol plein de vie grouillante. Les temps s'effacèrent et je vis la terre, sauvage et vide : la succession des générations dont nous émergeons et où nous disparaissions de nouveau, je n'en voyais rien... ». Il poursuivait : « La question est de savoir si notre culture sécularisée nous a mis en état de voir et d'affronter le Grand Vide, ou si elle nous a justement coupé des couches les plus profondes de l'existence, au-delà de la vie et de la mort.

Avons-nous acquis une compréhension désolante ou perdu une compréhension consolante ? »

Derniers mots. Ma sœur Joke (1935-1997) aborde avec infiniment d'amour et de tact ces interrogations. Les deux conversations filmées avec la sœur aînée du cinéaste, huit jours avant la mort de celle-ci d'un cancer, parlent du sens de la vie, de la métaphysique ou de son absence, de la vitalité, de la transmission des expériences et des consciences. Elles nous touchent par le sentiment de plénitude et de paix qui en émanent.

Les vacances prolongées n'ont pas une telle sérénité, mais le film est certainement nourri de cette admirable leçon de vie. Il s'organise autour de plusieurs thèmes : la confrontation avec les oncologues au cours de l'évolution de la maladie, la recherche d'autres voies de guérison par le recours à la médecine tibétaine, l'interrogation sur la souffrance et la mort à travers la spiritualité du bouddhisme, l'autoportrait et la mise à l'épreuve de ses propres forces, le désir et l'amour, l'absence et enfin la nécessité de continuer à filmer pour exister. Les voyages ne constituent pas une fuite devant la menace du cancer, même si « parcourir le monde des hommes est une manière de se reconforter face au néant », comme le dit d'emblée le cinéaste. Johan van der Keuken est attiré au Sahel par le caractère « joyeux » d'une population dont la vie quotidienne est précaire. Il va à la rencontre du « fleuve humain » vivant à l'embouchure du Niger, Les enfants du Burkina Faso et des favelas brésiliennes prêtent leurs visages et leurs jeux à ce monde abîmé dont ils offrent l'image d'une vitalité essentielle à l'espoir du cinéaste. Celui-ci filme un tableau de Paul Klee dont le titre évoque le sentiment qui l'anime au cours de ses périples : « Dehors, la vie multicolore ».

Pourtant, lorsqu'il sent ses forces l'abandonner, lorsque son souffle se fait court, haletant, il perçoit sa maladie comme une catastrophe : « On voit à l'intérieur du corps comme un firmament en proie à la tempête. On évoque une révolte, une violence désordonnée, des armées en marche, pillant tout. Et une main, des millions de fois plus grande que la nôtre, les raie de la carte. »

Lorsqu'il filme les couples dans l'obscurité d'un dancing à Brasilia, il entrevoit ce que sera son œuvre après sa disparition : « Le film est un livre des morts où je n'apparais pas. Il est conçu pour me survivre, ne serait-ce qu'un bref instant. Mais tôt ou tard les gens que je filme seront tous morts. Les êtres et les animaux qui ont donné leur vie à mes images seront morts, mais ils seront dans ce livre et on pourra les lire. »

Cet héritage est le nôtre et chaque film de Johan van der Keuken renouvelle en nous la certitude de ce don.