



AMSTERDAM VIA AMSTERDAM / 2004

CORÉALISATION ROGIER VAN ECK

Sortir du cadre pour savourer la vie

Comme son titre l'indique, *Amsterdam via Amsterdam* est un film qui fait de la dualité un principe structurant. Tout y est multiplié par deux : une ville et deux îles du même nom situées aux antipodes, l'une dans l'océan Arctique, près du pôle Nord, l'autre au sud de l'océan Indien ; deux navigateurs hollandais de la fin du XVI^e siècle, Willem Barentsz et Cornelis de Houtman¹ ; deux cinéastes, eux aussi d'origine néerlandaise mais vivant à Bruxelles et s'exprimant en français, Rogier van Eck et Rob Rombout, qui travaillent ensemble pour la première fois et mettent en scène leur propre « expédition cinématographique » (sous-titre du film) dans le sillage des deux explorateurs ; deux voyages en direction des deux îles, montés en alternance avec des séquences consacrées à la ville-mère d'Amsterdam ; deux caméras se filmant l'une l'autre et deux supports, le film Super 16 mm et la vidéo numérique². Les images vidéo, volontairement plus ternes et mouvementées que les plans fixes tournés en pellicule, introduisent une part de réflexivité en montrant la caméra 16, le caméraman ou encore les deux cinéastes discutant de leur programme, comme si le *making of* avait été intégré au film lui-même.

Tous ces éléments constitutifs du contenu comme de sa réalisation donnent un film hybride tendu entre deux styles bien démarqués, le style documentaire d'une rigoureuse beauté, caractéristique des films antérieurs de Rob Rombout, et un autre, nouveau, déroutant à première vue, prenant tout à la légère et tournant en dérision cette expédition invraisemblable entreprise par deux cinéastes qui semblent rétifs à toute consigne de production autant qu'aux normes esthétiques que l'institution cinématographique impose. Il résulte de tout cela un film inclassable,

1. Willem Barentsz (1550-1597) entreprit trois expéditions à la recherche d'une route maritime vers la Chine en passant par le Nord. Lors de son troisième voyage en 1597, son navire fut prisonnier des glaces et l'équipage hiverna sur l'archipel du Spitsberg dont fait partie l'île d'Amsterdam. Il mourut en mer au retour vers la Hollande et donna son nom à la mer de Barents. Cornelis de Houtman (1565-1599) fut le premier navigateur hollandais à atteindre l'archipel de la Sonde (future Indonésie) en 1596. La nouvelle route maritime qu'il a tracée passe à proximité d'une île volcanique perdue au sud de l'océan Indien, que les navigateurs hollandais appelèrent « Amsterdam eiland » et désignèrent sur leurs cartes comme un repère maritime. Les explorations des deux navigateurs étaient financées par capitalisation boursière, entre autres par la célèbre Compagnie des Indes orientales (VOC), qui a fait la richesse des Provinces-Unies. Au XVII^e siècle, la jeune république devint la première puissance maritime mondiale. Les Hollandais baptisèrent ces deux îles du nom d'Amsterdam, en hommage à la ville devenue la Reine des mers et dont le nom était un symbole de puissance. Nieuw Amsterdam – future New York – fut fondée à la même époque. – 2. Les cinéastes utilisent une des premières caméras Sony mini HD-Cam avec cassettes numériques. Les images de grande qualité sont volontairement assombries à l'étalonnage de manière à les distinguer des prises de vues en 16 mm.

perdu comme une île déserte dans l'océan du cinéma, mais qu'il faut comprendre comme une tentative d'explorer de nouvelles formes de réalisation très loin du *mainstream* documentaire. Sans s'inscrire sur l'orbite du cinéma expérimental au sens strict, cet essai cinématographique doit être abordé comme un « film de recherche » né de circonstances aléatoires qui ont déterminé sa production autant que de la volonté des deux cinéastes de sortir des sentiers battus et de se livrer à des expérimentations narratives et stylistiques parfois déconcertantes mais dont ils recueilleront les fruits incomparablement muris dans leur film suivant, *Amsterdam Stories USA*, une autre expédition cinématographique vers un autre continent et les Amsterdam nord-américaines. *Amsterdam via Amsterdam* est un film de transition, exploratoire des marges du cinéma documentaire par lesquelles il a bien fallu passer pour sortir du cadre et découvrir un nouveau monde.

Le projet né en 1996 n'est achevé que huit ans plus tard. De nombreux déboires ralentissent la production. Le film n'intéresse guère et ne trouve pas de financement. La RTBF (télévision belge francophone), des petites structures de production belges (Nota Bene, Wajnbrose Productions, le Centre bruxellois de l'Audiovisuel, Wallonie Image Production) et des institutions (Ambassade de Norvège, les TAAF – Terres australes antarctiques françaises) apportent des aides financières ponctuelles mais limitées. Avec Patrick Lefèvre, leur producteur belgo-français, les deux réalisateurs décident d'entreprendre quand même la réalisation, adoptant une formule *low budget* qui s'avère en définitive avantageuse puisqu'elle permet de convaincre certains techniciens de travailler en adaptant leurs salaires et d'obtenir divers moyens matériels par parrainage (hôtels, avions, tentes, vestes chaudes,

voyages gratuits sur les navires vers le Nord et le Sud, etc.). Le tournage a lieu en 1998. Mais en 2000, Patrick Lefèvre fait faillite puis, malheureusement, meurt. Rob Rombout rachète les droits du film pour un euro symbolique. La production est prise partiellement en charge par les deux réalisateurs, associés sous l'emblème R & R. De nouveaux partenaires bruxellois finalisent la post-production: Dada Studio pour le mixage et le Studio L'Équipe pour la conformation, l'étalonnage, le sous-titrage et l'édition DVD.



Le principe de dualité structure le film en deux lignes narratives qui ne cesseront d'être entrelacées. La première est la grande histoire, celle des navigateurs Willem Barentsz et Cornelis de Houtman,

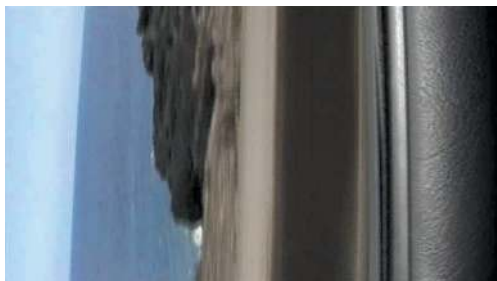
dont les journaux de bord sont lus en voix *off* par des comédiens. Les cinéastes exploitent aussi des images anciennes relatives aux explorations, en particulier un tableau de Cornelis de Man, conservé au Rijksmuseum à Amsterdam, qui donne une vision irréaliste de l'île du nord où le peintre n'a jamais mis les pieds. D'autres dessins d'époque montrent l'île du sud telle que l'a vue de ses propres yeux un membre de l'expédition qui la baptisa. La seconde ligne narrative est la petite histoire des cinéastes eux-mêmes embarqués dans cette curieuse aventure et qui deviennent les personnages principaux de leur propre film. « Les héros ont disparu. Nous avons pris leur place », dit Rogier tandis que la caméra montre les deux hommes derrière la vitrine d'un bar amstellodamois : « C'est ici, à peu près, que les marchands discutaient de leurs projets. » Dans ce quartier d'Amsterdam où chaque rue porte le nom d'un grand navigateur, Rob et Rogier, qui ont le même âge que Barentsz et Houtman lors de leur ultime voyage, s'identifient à leurs modèles. Le film effectue des allers-retours constants entre les anciens navigateurs et leurs épigones en herbe qui se font photographier en prenant pour modèles les portraits de leurs illustres prédécesseurs. La grande et la petite histoire interfèrent l'une dans l'autre quand, sur l'île du nord, les deux cinéastes-explorateurs découvrent les tombes des chasseurs de baleines hollandais morts en 1636, ou lorsque, tandis que leur guide entoure le campement d'un fil qui sonnera l'alarme s'il est cassé par un ours, on entend la voix d'un compagnon de Barentz racontant comment un ours a tué un des marins.

La petite histoire n'est pas seulement celle des deux cinéastes. C'est aussi celle de tous les personnages qu'ils rencontrent au fil du voyage et dont ils font le portrait cinématographique : Ron Meijer, éclusier à Amsterdam, qui règle la circulation des bateaux sur les canaux, fait de la plongée sous-marine en mer Rouge et s'intéresse à l'égyptologie ; Rik Vlaanderen, photographe amstellodamois, qui dit rendre la réalité plus belle que ce qu'elle est et qui fait le tour de la ville en moto ; Bas Kist, conservateur au Rijksmuseum, qui a étudié le tableau de Cornelis de Man et a fait lui-même le voyage sur l'île ; Mariël Van den Bos, flûtiste adorant son travail, qui la rend libre et indépendante, qui sait ce qu'elle veut atteindre mais qui se sent « vite à l'étroit dans une relation amoureuse » ; Gonery Le Gall, trente et un ans de navigation, garçon de salle sur le *Marion-Dufresne*, le navire scientifique français des TAAF (Terres australes et antarctiques françaises) qui fait la liaison entre l'île de la Réunion et l'île Amsterdam au sud ; Yan Tremblay, scientifique qui étudie les otaries et les manchots et a « une sorte de rendez-vous galant » avec l'île Amsterdam où il a vécu plusieurs mois au cours desquels il ne cessait d'écrire à son amoureuse qui aujourd'hui l'a quitté ; Cornelia, jeune ornithologue allemande fascinée par la beauté de la nature ; enfin, le vieux garde-côte norvégien à la peau burinée par l'air marin, qui aime la lumière limpide de la nuit boréale, quand le soleil ne se couche plus, et apprécie l'architecture « divine » des îles de l'Arctique. Chaque personnage explique ce qui a déterminé ses choix de vie. On retrouve le thème majeur mais sous-jacent du cinéma de Rob Rombout : le destin et la liberté.

Qu'on y croie ou non, l'idée calviniste de la prédestination – notre existence serait déterminée par Dieu – vient à l'esprit quand le passé fait retour dans le présent, qui l'éclaire rétrospectivement. Le film insuffle cette idée en racontant les expéditions de Barentsz et Houtman, dont il dit le sort tragique, mais aussi en évoquant le passé des deux réalisateurs, Rob qui a quitté Amsterdam quand il était jeune – « pour respirer » dit-il – et Rogier, né à Paris de parents néerlandais, et qui reviennent faire un film sur leur ville d'origine. L'idée revient à chaque intervention de ceux qu'ils rencontrent sur la route et qui retracent devant leur caméra quelques étapes de leur vie. Hasard de la rencontre ou puissance d'un destin qui aurait fait se croiser les trajectoires de Barentsz et Van Eck, Houtman et Rombout et tous leurs témoins ? Ni l'une ni l'autre, bien sûr. Les cinéastes ont soigneusement construit leur film et sélectionné leurs intervenants. Ils auraient pu ne jamais les rencontrer mais le « destin » qui les a fait se retrouver ensemble, entre passé et présent, entre Amsterdam et Amsterdam, c'est le film. Les cinéastes en sont les maîtres.

« À Amsterdam, dit Rob en voix *off*, tout est libre et contrôlé. Tout est cadré, même le plaisir de la vie. » Pour Rogier, « Amsterdam, c'est d'abord une image. C'est l'image de la liberté. » Rik, le photographe motocycliste, confirme : « On est toujours à la recherche de quelque chose. Un certain type de liberté. Quoiqu'on soit très libre ici. » La caméra montée à l'arrière de la moto filme le paysage de l'Ijselmeer. Soudain, elle bascule, mettant l'horizon à la verticale, exprimant une vision libre du paysage, hors des normes et sans autre justification que le

plaisir de voir le monde autrement. Pendant que Ron, l'éclusier, parle de la façon dont il organise ses vacances en Égypte, on entend une sirène d'ambulance. Le caméraman décadre immédiatement vers les quais, où il n'y a pas d'ambulance, puis revient calmement vers Ron qui n'a pas cessé de parler. Une fantaisie qu'on aurait oublié de couper au montage ? Non. Les mêmes décadrages non motivés perturbent les séquences consacrées à Maëlle, la flûtiste, et à Cornelia, la chercheuse allemande. Sur l'île de la Réunion, le caméraman avait déjà mis l'horizon à la verticale. En réalité, ces digressions visuelles sont au cœur même du projet filmique : elles expriment cinématographiquement la dialectique du destin et de la liberté, de la contrainte (cadrer) et du plaisir de la vie (déca-der).





Cadrer, en cinéma, c'est à la fois découper un fragment de l'espace qui se trouve devant la caméra et composer une image avec les éléments qui s'y trouvent pris. Cadrer, ce n'est pas seulement choisir, c'est construire, ordonner, contrôler, *a fortiori* quand la mise en scène s'en mêle. Rombout et Van Eck composent minutieusement leurs images, en particulier les paysages souvent grandioses qu'ils découvrent aux confins du monde et qu'ils filment en plan fixe, comme des tableaux. L'ordre que le cadrage instaure entre les éléments répond à des motivations très claires, comme souligner une symétrie, celle de la proue d'un navire par exemple dont la forme géométrique va se détacher sur le paysage marin ; ou lorsque les deux cinéastes se placent eux-mêmes de chaque côté de l'image.

Cadrer, c'est aussi abaisser au maximum la ligne d'horizon pour faire entrer dans l'image un grand ciel nuageux, à la manière des paysagistes hollandais du XVII^e siècle, Salomon van Ruysdael en particulier. Les cinéastes calquent leurs images sur le modèle des grands peintres contemporains des explorateurs dont ils suivent le parcours. Une telle composition revient à inscrire le plan dans une histoire de la peinture qui, par le film, semble se prolonger jusqu'à aujourd'hui. Le passé et le présent s'alignent sur le fil du temps que le film rembobine, inscrivant les anciens et les modernes sur une même trajectoire. Destin des images.



Ci-dessus. Salomon van Ruysdael,
Vue de Deventer depuis le nord-ouest,
1657, Londres, National Gallery.

Ci-contre. Salomon van Ruysdael,
Un estuaire avec un bac,
d'autres embarcations, une église
et un moulin à vent,
ca 1650, coll. privée.



Le montage est une autre façon de contrôler les éléments captés par la caméra, de prolonger l'opération du cadrage, de mettre de l'ordre dans l'apparent désordre du monde. À la façon d'Hitchcock, le film crée des rimes visuelles, comme lorsque les deux cinéastes, chacun dans sa cabine, sont assis devant la fenêtre dans une pose semblable mais inversée. Le montage peut encore créer un rapport entre deux réalités très éloignées mais cadrées de la même manière, et faire ainsi surgir une analogie entre elles. Par exemple, les becs croisés de deux manchots s'inclinent lentement à la façon dont s'abaisse un pont-levis sur un canal d'Amsterdam. Le lien ainsi tissé par ce montage analogique rappelle qu'il y a, par-delà la singularité des choses, un ordre supérieur, poétique bien sûr, qui les relie et que seul l'artiste peut nous faire voir.

Tout ce travail de composition, de citations picturales et de construction poétique serait ordinaire si, dans d'autres segments du même film, les cinéastes n'avaient pas fait le choix radicalement inverse de décadrer, de désordonner, de déconstruire leurs plans et de renoncer à la stabilité paisible et rassurante du plan fixe au profit d'une prise de vue mouvementée, brusque, imprévisible et mal éclairée. Exploitant la légèreté de la petite caméra vidéo, ils ne se soucient plus de composer une belle image mais veulent capter des choses à l'improviste au moment où elles se produi-



sent, comme lorsqu'ils cherchent la rue Barentsz à Amsterdam ou lorsqu'un membre de l'équipage malgache, pendant la soirée dansante improvisée dans une cabine du *Marion-Dufresne*, s'empare du micro, de la perche et du casque de la preneuse de son et communique autrement avec l'équipe de tournage.

Dans ces moments-là, nombreux dans le film, on sent souffler un vent de liberté qui touche aussi bien les cinéastes que leurs images. Une fantaisie débridée, une douce folie (déconcertante pour le spectateur) s'empare d'eux. Oubliant toute la réserve qui se devrait dans un film documentaire « sérieux », les deux cinéastes se filment l'un l'autre, se prennent à leur propre jeu, se tournent en dérision. Avec leur petite caméra vidéo, ils filment les festivités populaires organisées à Amsterdam pour le « jour orange », le jour de la fête de la reine. La caméra virevolte au milieu d'une foule où la couleur de la dynastie domine, captant ici une fanfare, là un chien affublé d'une couronne. Puis, admettant selon une logique qui n'appartient qu'à eux que « faire le portrait d'Amsterdam, c'est faire le portrait de nous-mêmes », ils passent la tête dans les ouvertures d'un « passe-tête » représentant le couple royal. Sur le polaroid qui en sort, Rogier est la reine, Rob le prince consort. Plus loin dans le film, on les voit jouer comme des gosses avec les éléphants de mer, se promener au milieu des manchots et des otaries filmés à la hau-

teur de leurs bottes « sponsorisées » ou trinquer lorsque leur navire arrive en vue de l'île du Nord. À tant vouloir faire oublier qu'ils sont aussi les réalisateurs du film, ils se comportent, en somme, comme des potaches.

Dans un livre aussi rigoureux que jouissif, Denis Saint-Amand développe une pensée féconde sur ce qu'il appelle « le style potache³ ». Le style, ce n'est pas seulement l'affaire d'une forme littéraire ou visuelle. C'est d'abord une posture, une manière d'être et de se comporter à l'égard de la société, de s'identifier et de se distinguer, une « stylistique de l'existence » (Foucault) qu'incarnent de façon exemplaire d'un côté le dandy, de l'autre le potache. La posture du potache, toujours en marge de la collectivité (au fond de la classe, près du radiateur), sa balourdise assumée, son humour parfois douteux, ses provocations inutiles, son sens du dérisoire et de l'absurde sont une façon anarchisante de critiquer l'ordre établi au nom de la seule valeur qui est la sienne : le plaisir de vivre. Nés dans le cadre scolaire, les potaches ont essaimé dans la presse (*Charlie Hebdo*), la littérature (du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert à Alfred Jarry et Alphonse Allais), la bande dessinée (Gaston Lagaffe), la télévision (les Snuls), les spectacles (le cabaret du Chat noir, Desproges), tournant tout en dérision, se moquant, riant, provoquant, déconnant pour le seul bonheur de n'être pas pris au sérieux. Effrontés et contestataires non pour des idées mais pour le plaisir de contester, les potaches sortent du cadre trop étroit dans lequel la collectivité enferme les individus, s'échappent du formatage social, artistique ou politique, se libèrent de tous les carcans, dessinent des moustaches à la Joconde et font un pied de nez à tous les ordres établis.

Dès le début d'*Amsterdam via Amsterdam*, un plan très construit, jouant sur la dualité et la symétrie, montre un rivage, la mer, deux îlots (en fait, des mirages formés par les reliefs) et, au centre, une forme indéterminée. Deux silhouettes entrent chacune par un bord latéral du cadre et avancent vers le centre tandis qu'on entend, en *off*, la voix de Rogier dire : « À gauche, c'est Rob, il est maladroit », puis celle de Rob : « À droite, c'est Rogier, il est un peu gauche. » Un grognement rauque clôtüre ce « dialogue » au moment où tous les deux se rejoignent près de ce qu'on comprend alors être un éléphant de mer. Le mouvement centripète de ce couple burlesque façon Laurel et Hardy, la platitude des jeux de mots, le soupir postsynchronisé de la bête, tout dans cette mise en scène théâtrale tend à présenter les deux cinéastes comme des potaches maladroits et gauches qu'il ne faudrait pas prendre trop au sérieux. Une séquence à la fin, sur l'île du Nord, confirme que la maladresse est effectivement une donnée à prendre en compte : inspiré sans doute par

3. Denis Saint-Amand, *Le Style potache*, Genève, La Baconnière, « Langages », 2019.





Monsieur Hulot à la fin de ses vacances, Rob brise le fil qui protégeait le campement d'une possible attaque d'un ours polaire, déclenchant les fusées fumigènes qui devaient faire fuir l'animal. Sur cette île déserte où aucun ours ne se manifeste, les deux comparses ne sachant plus quoi filmer décident de mettre en scène un gag cinématographique : ils sont trois qui partent en file indienne, fusils à l'épaule, et qui sortent du champ ; un coup de feu se fait entendre ; ils ne sont plus que deux qui reviennent.

Le plaisir avant le devoir, telle est la forme de la provocation potache. Les potaches-cinéastes contestent l'ordre du film documentaire en se baignant dans une piscine en plein air, sur l'île de la Réunion, à l'endroit même où, disent-ils, Houtman

aurait débarqué. Et s'amuse à nager sous l'eau pour surgir subitement sous le nez de la caméra et du spectateur éberlué. Outre la balourdise, le gag et la provocation gratuite, le film exploite tous les ressorts comiques habituels des potaches : le jeu de mots (« Ron est fonctionnaire. Sans Ron, la ville ne pourrait pas fonctionner ») ; le double sens (quand Cornélia vante « les beautés de la nature », Rob introduit une suite de plans rapprochés sur la jolie chercheuse en disant « Nous suivons notre nature ») ; la parodie (le portrait de Gonery sur le navire, le regard fixé sur l'infini, est « l'archétype du marin », dit Rob) ; le dérisoire (lors d'une visite du bâtiment de l'ancienne richissime Compagnie des Indes orientales, nous apprenons que les tableaux sont des faux et que les historiens qui gèrent les lieux « ont un choix difficile à faire : la couleur de la moquette ») ; et finalement l'absurde : sur un des derniers plans, à trois minutes de la fin, montrant les deux cinéastes assis devant la ville d'Amsterdam, on les entend dire : « Devant nous, une île, Amsterdam ; derrière nous, une caméra. Le film peut commencer. » S'ensuit un gros plan sur la tête d'une otarie nous regardant droit dans les yeux.

Devant ce film qui le déconcerte, le spectateur se demande : pourquoi toute cette potacherie dans un documentaire sur Amsterdam et ses deux îles homonymes ? S'il est un ordre que le film conteste, ce n'est pas seulement celui du cinéma documentaire traditionnel, c'est d'abord celui qu'il a instauré lui-même : l'ordre du cadre, des belles images, du récit historique qui jette des ponts entre les trois Amsterdam, du montage qui, entrelaçant le passé et le présent, suggère l'idée qu'un destin inéluctable conduirait les cinéastes sur un chemin tracé d'avance par les explorateurs du XVII^e siècle. Cette trajectoire trop rectiligne – trop calviniste peut-

être – ils ont voulu la casser pour dire autre chose, se dissocier de cette façon trop attendue de faire un film pour exprimer leur fondamentale subjectivité. Une séquence le dit clairement. Sur le navire qui les conduit vers l'île du sud, assis devant une fenêtre, en vis-à-vis, ils s'interrogent sur ce qu'ils sont en train de faire : « Quel est le rapport entre notre expédition et Amsterdam ? » Rogier essaye d'expliquer : le détour serait l'unique manière de vivre Amsterdam, d'enrichir la ville par des paysages. Mais le film estompe progressivement sa voix. Rob dit qu'il divague. « Mon système métaphysique est sans doute plus calviniste », dit-il par antiphrase avant de se lancer dans une description précise du *carrot cake* d'Amsterdam. Une façon de dire qu'Amsterdam est une ville à *savourer*. Le mot avait déjà été prononcé par Ron, l'éclusier, quand il parlait de son goût de l'égyptologie pour « savourer la vie ». Rob avait ajouté, en *off* : « Ron dévoile un mot-clé en Hollande : *lekker*. C'est bon, savoureux. C'est difficile à traduire. » La saveur, avec toute la subjectivité qui est attachée à cette sensation, est une donnée fondamentale de ce film réalisé pour le plaisir pour « savourer la vie ». Entretenant une « expédition cinématographique » dont ils ne connaissent « ni la fin ni les résultats », le film est devenu « une recherche de nous-mêmes », dit Rogier, qui demande : « Fallait-il partir si loin pour ça ? ». « Oui », dit Rob.

COMMENTAIRES

□ C'est mon premier film avec Rogier. J'avais découvert une île du pôle Nord appelée Amsterdam. Inhabitée. Rien que des ours polaires. Rogier de son côté avait découvert une île minuscule dans l'océan Indien, nommée elle aussi Amsterdam. Loin de tout. Sans argent, nous sommes partis dans le nord. Le paradoxe, c'est que quand on n'a pas de budget, on est aidé par tout le monde. Pas de budget film est parfois plus confortable qu'un budget film riquiqui. On dit : « Nous voulons aller au pôle Nord, on veut faire ça, et ça, mais on n'a rien ». Alors une agence de voyages nous organise ça, Fuji nous donne de la pellicule... et on trouve un directeur photo, Willy Stassen, qui hésite parce qu'il n'a jamais fait de documentaire, mais pour qui l'argent n'est pas un problème. Il est venu, il a fait de superbes images...

□ À partir de là, on a écrit un gros scénario, et on a décroché un budget pour tourner : on est partis pour un second voyage, vers le sud.

□ Le projet était d'utiliser à la fois pellicule et caméra vidéo. Ce sont deux matières très différentes, et nous avons créé deux styles très différents. En vidéo, la caméra est plus maniable, c'est plus brut, c'est pour des plans courts.

On a essayé plein de trucs, et on figurait nous-mêmes dans le film.

Mais on ignorait ce qu'on allait en faire. À le voir maintenant, je trouve que cette alternance entre vidéo et film n'est pas très réussie.

□ Le montage a été très complexe. Ce n'est pas facile de jouer et de parler dans un film et de le monter soi-même. Ensuite nous avons travaillé avec Rudi Maerten, le monteur qui nous a sauvés.

GÉNÉRIQUE

Scénario et réalisation : Rob Rombout
et Rogier van Eck.

Image : Samuel Dravet, Willy Stassen SBC,
Louis-Philippe Capelle SBC.

Son : Griet van Reeth.

Caméra vidéo : Samuel Dravet, Rogier van
Eck, Pascal Perez, Willy Stassen SBC, Louis-
Philippe Capelle SBC.

Montage image : Rogier van Eck et
Rudi Maerten.

Montage son : Anne-Laure Guégan
(Tintamarre).

Musique : Hughes Maréchal, enregistrée par
Pascale Snoeck.

Commentaires de Rob Rombout et Rogier
van Eck, avec la collaboration de Philippe
Blasband.

Voix de Willem Barentsz : Erwin Grunspan.

Voix de Cornelis de Houtman : Pierre Laroche.

Mixage : Peter Soldan (Dada studios).

Postproduction : Studio L'Équipe.

Conformation : Dominique Marcel.

Étalonnage : Mike Joris.

Direction de production : Olivier Caste,
Patrick Lefèvre.

Producteurs associés : RTBF – Image
création – Triangle 7 – Nota Bene –
Wajnbrose Productions – Wallonie Image
Production – Centre bruxellois de
l'Audiovisuel, avec l'aide de la Communauté
française de Belgique et de la Loterie
nationale. Avec la gracieuse participation de
Philippe Crespel, Griet Van Reeth, Samuel
Dravet, Willy Stassen, Adriana Moreira,
Rob Rombout et Rogier van Eck.

Diffusion : RTBF – TV5 Monde – Télé
Bruxelles – AT-5 Hollande.

Festivals : Best Foreign Film, Route 66 Film
Festival Springfield, USA 2005 – Silver
Remi Award, 39th WorldFest Independent
Film Festival, Houston, USA 2006. – Best
European Doc, International Film & Video
Festival, Syracuse, USA 2006. – Tiburon
International Film Festival, San Francisco,
USA 2007.

Support : Pellicule Fuji 16 mm couleur et
vidéo Mini-HD.

Durée : 80 minutes.



Amsterdam Sud.





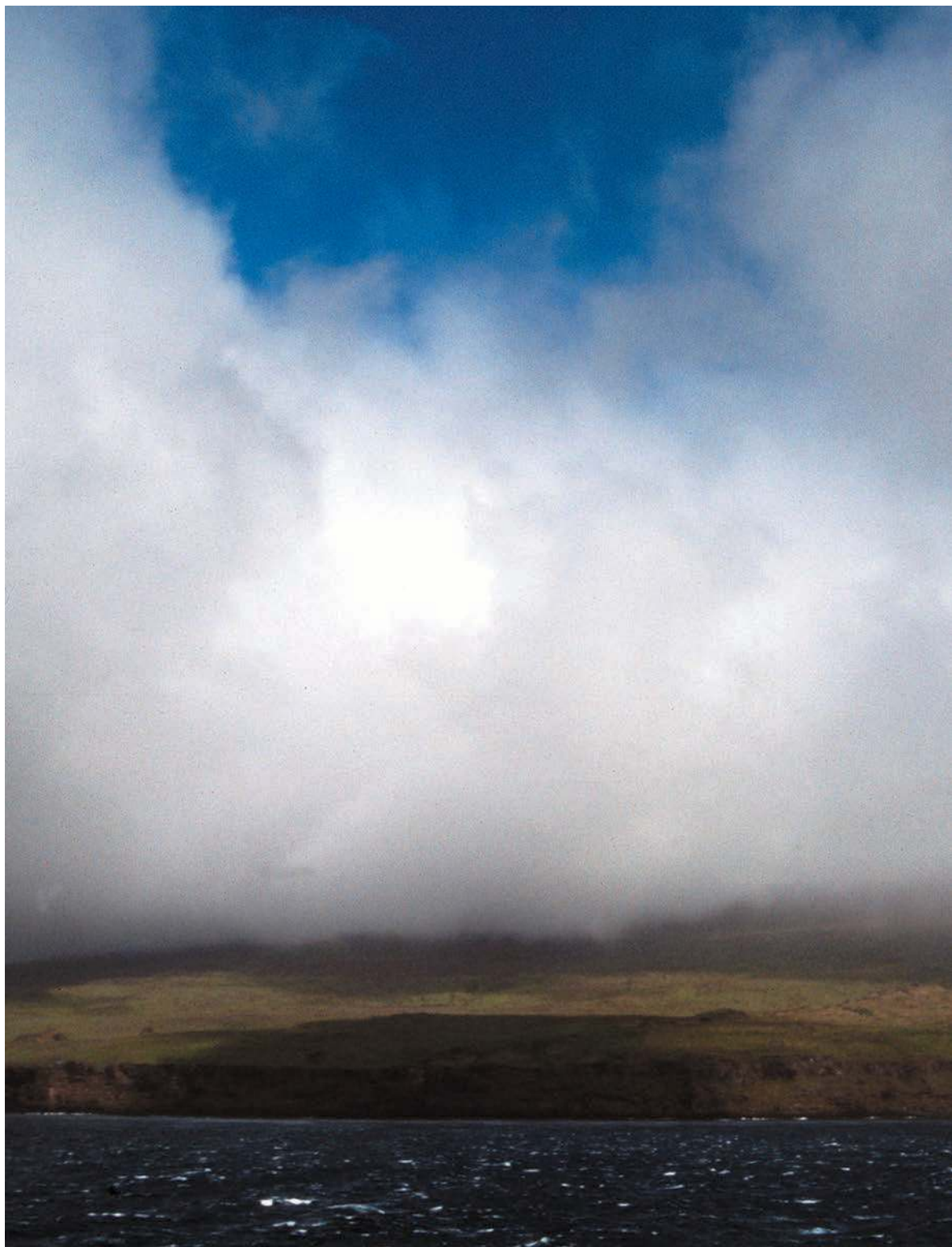
Amsterdam Ville.





Ci-dessus et page suivante. Amsterdam Nord.





Amsterdam Sud.

