

OP HET KRUISPUNT VAN MEDIA WACHT DE SLUISWACHTER, DE INTERMEDIALE VEERMAN VAN JACQUES BREL

Catherine THOMAS

Inleiding

Deze bijdrage heeft als doel een nieuw licht te werpen op een nog onbekend aspect uit het oeuvre van de woord-, zang-, theater- en filmkunstenaar Jacques Brel. Doorheen een analyse van de zeldzame videoclip 'L'Éclusier' – 'De Sluiswachter' – uit 1968 (zie appendix) wil ik namelijk enerzijds de vermeende ondoordringbaarheid van dit welbepaalde werk ongedaan maken, maar anderzijds vooral de cruciale *intermediale* dimensie van Brels performativiteit aankaarten. Mijn argumentatie zal zich daarom inspireren op het specifiek voor dergelijke problematiek ontwikkelde intermedialiteitsmodel van het Centre des Recherches Intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt) aan de Université de Montréal (Québec, Canada). Met name de theorie van François Guiyoba vertrekt vanuit diezelfde metafoor van de sluiswachter als concrete visuele parabool om een drieledige analyse voor te stellen: een eerste pijler richt zich op de verschillende temporaliteiten van de intermediale wisselwerking; een tweede op de dieptestructuur die deze wisselwerking tot stand brengt; en een derde tenslotte op de specifieke plaats en rol van de intermediale performativiteit binnen het netwerk aan relaties waarin deze plaatsvindt (CRIalt 2013; Guiyoba s.d.). Hierdoor kan tegelijkertijd de actieve, cognitieve deelname van de toeschouwer (zie Rancièrè 2008) belicht worden naast de interagerende strategieën van betekenisgeving die uitgaan van Brels intermediale performativiteit in 'L'Éclusier' – een creatie die bovendien de kiemen in zich draagt van diens volgende creatieve fase die quasi uitsluitend uitgemond is op het regisseren van langspeelfilms, waaronder *Franz* (1971).

Analyse

1. *De sluiswachter: Spel(en) met tijd*

Op 24 december 1968 zendt het eerste net van de ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) een aan Jacques Brel gewijde documentaire uit met daarin 'L'Éclusier,' een videoclip die de dagelijkse miserie bezingt van een sluiswachteroorlogsveteraan – evenwel zonder duidelijk te maken of zijn pijn fysiek dan wel

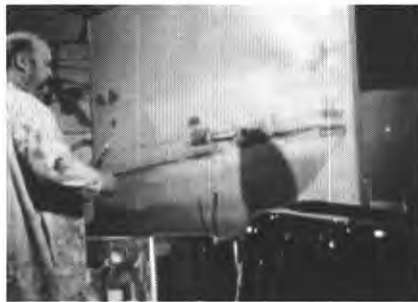


III. 1



III. 2

geestelijk van aard is. Na een eerste shot van een rivierlandschap (ill. 1) dringt de camera geleidelijk binnen in het atelier van een schilder volop bezig met een impressie van een sluis af te beelden (ill. 2) die sterk gelijkt op het voorgaande.



III. 3

Naast hem bevinden zich een accordeonist en Brel zelf (ill. 3). Kijkend naar de werkende kunstenaar bezingen zij de pijn van de gedesillusioneerde sluiswachter, die met afgunst de schippers ziet voorbijvaren op hun reis naar het onbekende.

Reeds van bij de eerste strofe benadrukt Brel tekstueel het belang van de tijd via het thema van de veroudering: “vieillir,” herhaald in chiasme, en “vieux” als deel van een spel (“on joue au jeu des imbéciles ou l’immobile est le plus vieux”) – met minimale middelen polysemie evoceren, als het ware, zoals overigens verder zal blijken. Hieruit vloeit een gevoel van immobilisme, zelf nauw verbonden met het verouderingsproces. Maar ook op genetisch vlak herkent men het thema. Zo kwam de clip tot stand op een bijzonder ogenblik in Brels carrière: hij heeft een jaar voordien een punt gezet achter zijn concertreeks te Roubaix in 1967, en deze opname is met andere woorden de enige context waarin zijn vertolking van

'L'Éclusier' ooit te zien is geweest. Daarbij komt dat de rijkdom van deze creatie niet in het minst blijkt uit het samenspel van verschillende media¹ (televisueel, tekstueel, vocaal, muzikaal, picturaal). Op die manier belichaamt de video dan ook Brels eerdere conceptualisering, tevens in 1968, van liedteksten intiem geïntegreerd in de performatieve context waarin ze vertolkt worden:

Mettre dans le corps ce qu'une phrase a raté dans une chose qui est faite pour être entendue, ce n'est pas évident. Quand je parle de chanson-cinéma je veux dire en cela qu'elle a trop d'images. Pour moi, une bonne chanson est une image, pas deux. Quand j'écris mes chansons, je vois exactement le tableau, je le dessine parfois, très mal mais ça m'arrive (Brel geciteerd door Bamy 1982: 257).

Uit deze woorden blijkt alvast het intermedialiteitsprincipe zoals zonet gedefinieerd. Mijn analyse van 'L'Éclusier' zal daarbij aantonen hoe Brel effectief te werk gaat bij het belichamen van dergelijk esthetisch uitgangspunt.

Vrijwel alle artistieke tussenvormen in deze videoclip dienen een vertelling over een sluiswachter binnen een creatie die verscheidene Brelliaanse thema's doet samenvloeien: het immobilisme als uiting van eenzaamheid en verveling, de ironie van het leven en van perfide spelletjes, of nog het water als symbool voor de routineuze, stagnerende tijd. Geïsoleerd, ongelukkig en gewond uit de oorlog gekomen leidt Brels sluiswachter een bestaan zonder zin of richting. Tijd en spel bepalen daarom zijn leven: voortgaan betekent voor hem verouderen, wat hem uiteindelijk – onvermijdelijk – noopt zich te verdrinken. Dit portret wordt daarbij vervolledigd door reeds genoemd samenspel tussen verschillende media die telkens andere facetten van zijn omgeving inkleuren. Zo bevat het schilderdoek het landschap waarin de sluiswachter zich bevindt, en impliceert de keuze voor visuele suggestie eerder dan gefilmde weergave het gevoel van uitzichtloze inertie dat zich van hem meester heeft gemaakt. De smartelijk repetitieve accordeonmuziek evoceert eveneens deze melancholie, net als de bij Brel vaak terugkerende nautische thematiek (Verbiest 2012: 202). Daarenboven dient gezegd dat de partituur van dit nummer oorspronkelijk geschreven was voor een bondoneon, een typisch maritiem muziekinstrument geliefd bij migranten dat traditioneel gebruikt werd om de tristesse van hun vele tegenslagen te bezingen. Tenslotte dient ook de pijp van zowel de schilder als de schipper als metonymische gedachtestreep tussen de twee werelden. Net zoals hij het drie jaar later zal doen met het personage Léon in de film *Franz*, sublimeert Brel hier als het ware de antiheld door zijn situatie te centraliseren, wat hem deels uit zijn miserie ontheft en transformeert in "perdant

magnifique” (Dededjian 2004: 30) – tegelijk “sorcier”/tovenaar en “ivrogne”/dronkaard. Doorheen dergelijke focalisatie vindt men alvast Brels zelfverklaarde doelstelling terug die hij ontwikkelde doorheen zijn concertreeksen om te “faire que, avec le maximum de pudeur on puisse dire à des gens pendant une heure et demi : vous savez, vous n’êtes pas tout seul” (Brel geciteerd door Chenevière 1988: 54).

Deze beschouwingen indachtig kan men moeilijk anders dan besluiten dat Brel, trouw aan zijn neiging om het publiek te misleiden, van bij het begin speelt met het tijdsbesef door stilzwijgend de functie van de titel een andere wending te geven. Zo brengt hij een bijzonder expliciete titel in verband met een netwerk van ingenieus geordende media om dit verhaal te vertellen op originele, impliciete en dus gediversifieerde wijze. Deze typisch Brelliaanse drang naar ‘over-significatie’ – met andere woorden naar een “signification à tout prix, parfois plus que la signification elle-même” (Baton 1981: 4) – om de eigen liedteksten met alle mogelijke middelen te verrijken, zal trouwens later eveneens de richting aangeven van diens filmesthetiek. Deze evolutie is hier reeds voelbaar omdat de ‘over-significatie’ zich niet enkel manifesteert op tekstueel niveau, maar tevens via de verveelvoudiging aan betekenisdragers of nog, zoals verder zal blijken, doorheen de verscheidene rollen die Brel zelf zal spelen. Deze is in de hoogste mate gebonden aan een effectesesthetiek die, middels intermedialiteit, neerkomt op zo veel mogelijk te vertellen in zo weinig mogelijk tijd, ruimte en tekst. Terwijl Brel net zo goed zichzelf had kunnen verkleeden in sluiswachter te midden van een rivierlandschap, ensceneert hij het tableau vanuit het atelier van een schilder. Zijn opgedane ervaring met de kracht van suggestie vertaalt zich hier dan ook in een fundamentele semiotische dimensie: ieder teken van iedere aanwezige kunstvorm belichaamt een eigen symboliek maar door hun samenkomst ontstaat een nieuw symbool van een hogere orde. Zelfs de accordeon in de videoclip verwijst symbolisch naar de bandoneon uit de partituur en alle connotaties die dit instrument oproept. Dit verklaart dan ook waarom, vanuit scenisch oogpunt, Brel verkiest om niet de sluiswachter te imiteren door een mimetisch beeld te ensceneren van diens dagdagelijks werk, maar eerder om hem op ‘intermediale’ wijze te evoceren. Stéphane Hirschi heeft dergelijke manier van een geestestoestand te beschrijven of een atmosfeer op te roepen – hier – op basis van een schilderij alvast gedefinieerd als conceptueel ‘harmoniserend’² (1983: 116).

Daarenboven wordt de spanning verder opgebouwd en onderhouden door de aanwezige media: vooreerst een lange muzikale prelude bij het afrollende openings-shot van een rivierlandschap (open ruimte), dat op zijn beurt het tekstuele luik inleidt en de intrede in het schildersatelier (gesloten ruimte); vervolgens leiden close-

ups op de pijp en het doek van de schilder een verrassingseffect in dat maar echt losbarst wanneer de camera uitzoomt en de drie mannen in het schildersatelier onthult. Het gebruik van paraleipsis onderscheidt zich bovendien ook in de keuze van betrekkelijke voornaamwoorden: men weet bij aanvang niet wie er met “je”/ik bedoeld wordt. Snel begrijpt de kijker echter dat het hier gaat om een soort beschrijving van het sluiswachtersbestaan. De anafoor van “dans mon métier”/in mijn beroep en het gebruik van het onbepaald voornaamwoord “on”/men die de “je”/ik integreert in de sluiswachtersgilde verlenen namelijk de legitimiteit van de specialist die de regels van het spel bepaalt:

On joue au jeu des imbéciles
Ou l'immobile est le plus vieux

Het is daarom niet onbelangrijk even stil te staan bij het lexicale perspectief dat dergelijke woordspelingen mogelijk maakt. Wanneer men teruggrijpt naar de definitie van de *Trésor de la Langue Française informatisé* (ATILF) merkt men al snel dat Brel voortdurend speelt met afwendingen allerhande: immers, indien het spel zou moeten terugslaan op een “Activité ludique organisée autour d'une partie comportant généralement des règles, des gagnants et des perdants,” blijven in deze videoclip de winnaars nagenoeg afwezig. Het is bovendien net zo ongepast om deze activiteit als “divertissante” te kenschetsen, laat staan “pratiquée pas des enfants.” Geestdodend en weinig aantrekkelijk blijkt het sluiswachtersschap eerder voorbehouden voor gelaten grijsaards – een volslagen absurd spel, en allesbehalve leuk:

Les mariniers savent ma trogne
Ils me plaisantent et ils ont tort
Moitié sorcier, moitié ivrogne
Je jette un sort à tout ce qui chante

De sluiswachter heeft nergens plezier in, het lachen gebeurt ten koste van zijn “trogne”/groteske gezicht en gaat door zijn ziel. Men herkent hierin opnieuw reeds de premisse van *Franz*, Brels eerste langspeelfilm drie jaar later. De figuur van de sluiswachter lijkt erg op het personage Léon, tenminste zoals voorgesteld op het einde van de film, met diens onaantrekkelijke uiterlijk, overdreven luciditeit (Todd 1984: 264), galgenhumor en bijtend cynisme dat doorsijpelt in “Ils me plaisantent et ils ont tort.” Deze verwantschap mag niet verbazen volgens Jean Chenevière, gezien “*Franz* est la parfaite synthèse au grand écran de l'univers de ses chansons” (1988: 141). Als oorlogsveteraan heeft Léon de grootste moeite met de plagerijen

van zijn "amis"/vrienden, net als de sluiswachter lijdt onder de kwinkslagen van de "marinières"/schippersvrouwen:

Vers le printemps les marinières
 Me font des manières de leur chaland
 J'aimerais leurs jeux sans cette guerre
 Qui m'a un peu trop abîmé

De derde definitie van 'spel' opgegeven door de TLF betreffende een "Activité assimilée à un jeu pour sa facilité, son côté plaisant ou superficiel" biedt evenzeer geen bijkomende inzichten. De lichtzinnige spelletjes van de vrouwen contrasteren met het loodzware lot van de sluiswachter wiens bestaan volledig getekend is door het trauma van de oorlog en de – tonale – gravitas van de zang. Bovendien zagen we reeds dat Brel met de figuur van sluiswachter ook een duidelijke parallel trekt met 'L'Ivrogne.'

Na een analyse van diverse (woord)spelingen doorheen tekst en lied, zal het vervolg van dit artikel zich nu richten op het 'scenische spel' en meer bepaald het spel van de acteurs in 'samenspel' met een zeer verzorgde mise en scène. Ook zal ik bestuderen hoe het spel van de accordeonist en de visuele toespelingen zich verbinden met het cameraspel om te komen tot de algemene(re) suggestie dat dit alles slechts 'spel' is, hoe gevaarlijk ook – te beginnen met de oorlog. Dit gegeven uit het verleden dat slechts als laatste in het lied aan bod komt herbevestigt dan ook, als ware het een structurerende herhaling, het verband tussen spel en tijd. De inbedding in een historische temporaliteit is bijgevolg dan ook zeer sterk, temeer omdat een oorlog wordt geëvoceerd zonder te preciseren om welke het juist gaat. Dit draagt bij tot de veralgemening van de evocatie: de oorlog als abstract principe wordt hier aangeklaagd, alsook de ironie van het leven.

2. *De sluis: Instantie van reflexieve invoeging en van het doordachte immobilisme van en door de aanwezige media*

Deze videoclip van 'L'Éclusier' onderstreept op zeer duidelijke wijze de integratieve en invoegende mechanismen van de verschillende media doorheen dewelke tijd en fictie eveneens elkaar beïnvloeden: zo tekent de schilder het landschap waarin de verteller zichzelf situeert, en dat tegelijk dienst deed als eerste contactpunt met de kijker. Toch is dit landschap zelf van bijzondere aard, wat van bij het begin intermediale kruisbestuivingen genereert: Brel speelt twee rollen, telkens in een

ander medium. Eerst is hij homodiëgetisch verteller (door het belichamen van de sluiswachter), maar hij stapt enkele malen uit deze rol door middel van metalepses³ om zich zo te ontpoppen tot heterodiëgetisch verteller-creator. Dit ziet men onder meer in de blik op Brels gelaat die verandert naarmate hij gaat van sluiswachter (met de blik op oneindig) naar verteller (met een hoofdknik naar de schilder en de woorden “Klein, mets-moi un éclusier”) – een uitspraak die met name ontbreekt in zowel de plaatversie als in de gedrukte versie van dit lied. Hiermee bevestigt Brel dan ook het inzicht van André Gaudreault wanneer deze stelt dat

un tel procédé (mettre un personnage en position conteur) a rendu possible la manifestation, au sein du médium filmique, de ce type traditionnel de narrateur qu'est le narrateur délégué, ce narrateur second qui est à la fois un racontant (il raconte une histoire) et un raconté ('on' raconte qu'il raconte) (1988: 176).

Uit dergelijk model blijkt dan ook dat

la réinstallation au premier plan [...] du 'je' narratorial [dans un domaine qui ne s'y prêtait pas bien parce que, structurellement, le 'langage' spécifiquement cinématographique ne connaît pas ce sème strictement linguistique qu'est, précisément, ce pronom en apparence si simple qui exprime la première personne (ibid.).

Daarenboven stelt het schranken van temporaliteiten de fundamentele vraag over hoe deze zich specifiek ontplooiën in iedere afzonderlijke artistieke discipline. Een van de problemen waarop Brel moet zijn gestoten betreft namelijk dat het lied deels literair is, zonder de tijd te hebben “d'être fresque” (Baton 1981: 6) daar de (lineaire) tijd van het schrijfproces de (transversale) tijd van de fictie inperkt. Opnieuw herkent men dus, in een embryonale fase, een zekere bekommernis die men ook terugvindt in de regie van *Franz*, nl. alles op het doek te smijten met het risico dat de kijker verschillende elementen niet opmerkt. Want terwijl men bij een schilderij de tijd heeft om ieder detail tot zich te nemen, is dit niet geval bij een film (Todd 1984: 271). Het concipiëren van deze clip heeft Brel dan ook in staat gesteld om het reeds erg brede, hybride scala aan uitdrukkingsmogelijkheden die het medium zang hem biedt nog verder uit te breiden door op subtiele wijze de temporele verschillen te benadrukken om zo te komen tot een creatie met verscheidene, doch complementaire temporaliteiten. Zo ook op gebied van de muziek zelf, waar men een spel van contrasten gewaar wordt tussen de korte en langere duur van de noten

dankzij de maat van zowel de gezongen melodie als van de begeleiding ervan op accordeon – respectievelijk 3/4 (maat in drie binaire tijden) en 6/8 (maat in twee ternaire tijden).

Hoewel de temporaliteiten eigen aan ieder medium hier als het ware in al hun verscheidenheid geëxploiteerd worden vertonen ze nochtans een gemeenschappelijke eigenschap, nl. dat ze gedefinieerd worden door een zekere traagheid van zowel accordeon, penseel, camera, Brels eigen bewegingen, de zeer gearticuleerde zanglijn, de aangehouden noten van Brel en de concentratie van de schilder die zeer langzaam zijn werk voortzet. Dergelijke zwaarte vormt de feitelijke essentie van het spel dat de imbecielen in het lied spelen en dient ter bepaling van de meest immobiele onder hen, die dan ook op gepaste wijze de titel “le plus vieux” meekrijgt. De surrealistische bijklank van dit alles slaat dan ook terug op wat Jean Chenevière ‘de traagheid van de Belgen’ (1988: 125) heeft genoemd. Net zoals in *Franz* staan momenten van leegte hier centraal, met name doorheen de systematische weigering van de dichter om in te gaan op Brels vraag “Klein, mets-moi un éclusier” (126). Op die vraag kom ik verder nog terug.

Parallel hiermee leidt de ontmoeting tussen de verticale en horizontale aspecten tot hetzelfde resultaat: de verticale variatie van het laatste woord van het zesde vers van iedere strofe (“Fermés” → “Noyé” → “Noyer”) gebeurt in deze zin. De gesloten ogen evoceren tegelijkertijd de slaperigheid, wat eveneens de horizontale positionering oproept en dus ook het immobilisme en de traagheid (omdat de rusttijd een periode omvat die zich, in het algemeen, uitstrekt over verscheidene uren). Anderzijds voelt men tevens het verband aan met de “noyés”/drenkelingen uit de tweede strofe die voor altijd de ogen hebben gesloten. De duik in deze eeuwige slaap is letterlijk verticaal: verdrinken betekent naar de bodem van het water getrokken worden. Desondanks gaat het hier om een trage, geleidelijke dood die aan het slachtoffer de tijd laat om zich te verzetten. Dan volgt een langzame aanzuiging naar de bodem: de sluiswachter die slechts aan de oppervlakte leeft, op de wal, poogt zijn pijn te verbergen door litotes, verwensingen en dergelijke. Dit gewicht vertaalt zich met name in de algemene, verpletterende traagheid. Het is de zwaarte van de sluiswachter, vastgepind op de grond, geblokkeerd op het land die, paradoxaal genoeg, verduistert, zinkt en uiteindelijk verdrinkt. Bemerkt tenslotte dat Brel, nooit verlegen om een woordspeling meer of minder, zeer oordeelkundig teruggrijpt naar het beschrijvend voornaamwoord “c’est en” en het verbindt met een seizoen dat de erg retorische litotes “ce n’est pas rien” nog nadrukkelijker in de verf zet. De temporele progressie doorheen de seizoenen wordt op haar beurt onderstreept door het gebruik van het procedé “c’est ... que” dat focaliseert op het jaargetijde. De laatste strofe

vormt tenslotte een omwenteling: “vers le printemps” komt op kop van de eerste versregel, in tegenstelling tot de rest van de tekst. Daarenboven wordt deze eenmalig herhaald doorheen de paronymie met “prend le temps.” Deze opmerkingen situeren zich dan ook in het verlengde van Jean-Marie Favières argument dat de opvatting en betekenis van de lente bij Brel na 1958 gaandeweg steeds negatievere connotaties krijgen – zelfs tot heraut van de dood in de laatste werken (1999: 331).

Het immobilisme dat de sluiswachter verlamt sijpelt doorheen een spel met contrasten onderhevig aan de tijd: de camerabewegingen verzetten zich tegen de verstarring van de andere weergegeven media als allegorieën. Op die manier verheft Brel dit weinig alledaagse en nog minder bevredigende beroep volgens stijgende en dalende impulsen doorheen het werk. Op die manier refereert Brel bovendien ook aan de materiële realiteit van de sluis als spel van verticale lijnen die de horizontale vlakke van het water doorklieven. Beschouw in dit verband de verzen “on joue au jeu des imbéciles ou l’immobile est le plus vieux” die als emblematisch beschouwd kunnen worden voor een tekst waarin de klanken de vloeibaarheid van de tijd die voorbijgaat weerspiegelen: alliteraties van de vloeiende medeklinkers/‘liquides’ [l], nasalen [m], ‘gewone’ fricatieven [v] en [f] en postalveolaire fricatieven [ʒ]; assonanties van nasalen [ɔ̃] et [ẽ]-[œ̃] en voorklinkers [ø] et [i], met een progressieve daling van de klanken [ɔ̃] - [o] - [u] - [ø] (van achteraan de keelholte tot aan de relatieve labiale sluiting bij de [ø]). De alternatie tussen een meerderheid aan fricatieve, approximante of stemhebbende plosieve medeklinkers – die feitelijk in de Franse uitspraak de spreker verplichten om lucht door te laten of de stembanden te laten trillen – en de zeldzamere stemloze plosieven – die in de mond van Brel als het ware ‘klikken’ – staan eveneens schijnbaar in analogie met de sluisen die zich afwisselend openen en sluiten om water en schepen door te laten. Daarbij komt nog dat de hele gezongen melodie teruggrijpt naar zware tonen, en dat de accordeon steevast een octaaf hoger speelt. De verzen eindigen bijna altijd op een ernstigere noot en deze tonale helling bereikt haar laagste punt met de bodem bezongen op het einde van het vierde vers. Daarenboven evolueren de derde en vierde coupletten van de accordeonmelodie eveneens richting steeds lagere tonen. Het ternaire metrum lijkt deze algemene tendens van een repetitief tamboerijn als het ware te scanderen, daarbij het ritme van een rouwprocessie overnemend. De camera onderstreept op haar beurt deze klanken- en woordspelingen door te verglijden van de pijp van de rechtstaande schilder naar de zittende maar bewegende accordeonist om te eindigen bij Brel die zich bevindt op het onderste punt van de diagonaal in een lage zetel, schijnbaar verpletterd door een zwaarte van bovenaf. Al het gewicht van de oorlog die hem verscheurd en immobiel gemaakt heeft uit zich hier op impliciete wijze. Dergelijke bewegingsschaarste verbaast dan ook in het licht van Brels gebruikelijke, exuberante podiumprestaties.

Nochtans onthult deze met name hoezeer clip en lied als geheel zijn opgevat terwijl men terugvindt wat Brel bedoelde met zijn concept van de 'chanson-cinéma': hij verkiest het tableau (in letterlijke zin) boven het lichaam, maakt plaats voor andere kunstvormen en houdt hen vervolgens in de schijnwerpers door de gestiek zo sober mogelijk te houden. Men dient hier echter aan toe te voegen dat dit lied *nooit* op scène gespeeld is geweest, en dat zijn immobilisme rechtstreeks verband houdt met de esthetiek van de videoclip. Dit in sterk contrast met de doordachte gestiek ontwikkeld voor Brels concertreeksen, maar desondanks verbonden met de acteerervaring die hij heeft opgedaan: "Sur scène, si vous voulez exprimer la douleur, il faut vous plier en deux. A l'écran, on doit inverser les réactions (...). Si vous désirez exprimer la douleur ou la peine, vous devez sourire et non pleurer" (op. cit. Chenevière 1988: 31). Dit weerhoudt hem er echter niet van, zoals reeds gesteld, om diverse personages tegelijk te belichamen. Jacques Brel heeft namelijk begrepen dat de taal van de scène niet gelijk is aan het idioom van de videoclip. Men vindt dergelijk spaarzame gestiek overigens ook in andere van zijn muziekvideos zoals 'L'Ivrogne' of 'Regarde bien petit.' Bovendien herkent men in 'Je suis un soir d'été' gelijkaardige camerabewegingen, een vorm van immobilisme en een achtervoeging van het decor bij de vertolker, hier opnieuw voorgesteld in de rol van een verteller die in het zicht van de toeschouwer beweegt en becommentarieert. Het intermediale spel is er dan ook net zozeer aanwezig omdat acteurs ook hier gefilmd worden als waren ze verstijfd in fotografische poses. Als bewijs voor de evolutie van deze kunstenaar naar meer subtiliteit in de vertolking blijkt uit de eerdere clip van 'Rosa' dat deze slechts een parafrase vormt van de tekst: Brel presenteert zichzelf als een leerling/leraar in een klaslokaal. Het format van het lied sluit dan ook veel nauwer aan bij de commerciële verwachtingen uit die tijd, en het gaat dan ook absoluut niet om hetzelfde register als in 'L'Éclusier'. Tenslotte vormt 'Les Toros' voor Brel een buitenkans om zich in torero te verkleeden en zijn zang te benadrukken door hevige bewegingen, hoewel ditmaal het decor een toonbeeld van soberheid blijft om de aandacht net niet van zijn performance af te leiden. Het lange, langzame lied 'L'Éclusier' vormt dus niet enkel een manier om het stilstaande water weer te geven te midden waarvan de sluizen obstakels symboliseren (Dzwonek 2003). Door de kijker in een voyeurspositie te plaatsen neemt de sluiswachter de tijd om zijn verdriet stelselmatig bloot te geven.

De stagnatie in het heden is eveneens voelbaar doorheen de beslissing om de werkwoorden te vervoegen in de tegenwoordige tijd en ze zodanig tot dragers van algemene waarheden te maken. De enige vorm in de verleden tijd komt voor in het laatste couplet om het trauma van de oorlog te verwoorden – een gebeurtenis uit het verleden waarvan de naschokken nog steeds voelbaar zijn in het hier en

nu. Geen enkel toekomstperspectief blijkt uit deze tekst waar alles besmet lijkt door een verstikkend heden (zoals ook blijkt uit het gebruik van de onvoltooid verleden toekomstende tijd). Op die manier ziet dan ook het kind, normaliter een belichaming van de toekomst en van hoop, nooit verder dan de eigen neus lang is (hij kijkt zelfs scheel/"(il) louche (...) pour voir la mouche qui est sur son nez"), ingesloten binnen te enge horizonten en veroordeeld tot een leven aan wal terwijl anderen de wereld rondvaren hun reislust achterna (een voortdurende mobiliteit tevens duidelijk gesymboliseerd door de mug op de neus). Er is geen jeugd in dit beroep, zelfs al neemt het kind geen deel aan het spel van de volwassenen en blijft het ingekwartierd "dans son panier." De sluiswachter versteent als het ware richting seniliteit. De cyclische tijdsstructuur sluit zich rondom hem en wordt gereflecteerd in de ruimtelijke inrichting van dit lied. Eerst ondergedompeld in een ruimte van onbeperkte mogelijkheden (doorheen het onafgewerkte schilderij, drager van vele beloftes omdat het *a priori* een veelheid aan perspectieven biedt – zowel letterlijk als figuurlijk – alsook de sluis, transitoire agens naar maritieme horizonten) wordt de toeschouwer gaandeweg geconfronteerd met een duidelijke breuk in de illusie wanneer de open ruimte eensklaps overgaat in de besloten context van het huis (zelf op haar beurt vernauwd door de driehoek van zittende kunstenaars). De enige figuur die hieraan nog schijnt te ontsnappen is dan de camera, het oog van de toeschouwer, die er uiteindelijk wel in slaagt om de kamer te verlaten, en daarmee deze benepen wereld. Om dan opnieuw de metafoor van de sluis te hanteren, zou men dus kunnen stellen dat de camera één wordt met de schepen die het nauwe sas verlaten. Het doek in het atelier (net zoals de sluis uit de tekst) vormt dus tegelijk een symbolische barrière en een passage naar een elders – een teken van leven bij volmacht, net zoals het passieve bestaan van de sluiswachter. Niet de ware realiteit, maar een beeltenis van het mogelijke zoals de vermenging van camera en liedtekst wanneer een close-up van de sluis begeleid wordt door de woorden "les yeux fermés" die een virtueel verband traceren tussen de reis naar de droomwereld waarin de sluiswachter nog kan reizen. Hierbij herkent men dan ook een ander Brelliaans leitmotiv (zie Hongre en Lidsky 1998: 112) waarin een ruimte wordt voorgesteld die tegelijk een realistisch en imaginair decor vormt (doorheen schilderijen: hij verkiest een schilderij steevast boven een foto). Het mag dan ook niet verbazen dat men in *Franz* een scène als die van het hanengevecht terugvindt, omringd door een scheidsrechter in Engelse kledij en mannen in driedelige zwarte kostuums die schijnbaar recht uit het picturale expressionisme geplukt zijn (ill. 4). Ook de positionering van de verschillende elementen op de set doet denken aan de diagonalen die de tableaux in 'LEclusier' kenmerken: de verticale as wordt geaccentueerd door een kikvorsperspectief of door de positie van enkele gokkers op tonnen, en de horizontale as door de convergentie van de diagonalen op de centrale figuur van de rechter.



III. 4

Overigens enceneert Brel in zijn videoclip een doorgedreven intermediaal principe van het creatieve proces: *ekphrasis*. De verteller-sluiswachter lijkt zich namelijk te inspireren op het schilderij dat onder zijn blik afgewerkt wordt. Toch is de relatie niet dubbelzinnig, maar ontwikkelt zich tussen de twee een duidelijke dialoog – een spel van voortdurende wisselwerkingen, zoals een sluis die het water nu eens doet stijgen dan weer doet dalen – in het verlengde van de ambigue rol vertolkt door Brel zelf in zijn afwisselende hoedanigheid van schepper-verteller. Daarom ook dat Brel, zich richtend tot de schilder in metalepses – poogt de uitwerking van het landschap te beïnvloeden. Toch blijven deze pogingen zonder resultaat. Het gaat hier dan ook in de eerste plaats om de artistieke suggestie voorrang te verlenen (aan de schilderkunst en de vertelling) op het reële (hier dus ook fictief) van de sluiswachter: door te weigeren in te gaan op de vraag van Brel-verteller (die daarbij uit de rol van sluiswachter stapt) ontkent de schilder diens aanwezigheid in het doek, roept hij onverschilligheid op (in tegenstelling tot het perspectief van de sluiswachter die doorheen de tekst de nadruk legt op de moeilijkheid van dit beroep doorheen de epistrophe “Ce n’est pas rien d’être éclusier”). Verteller en schilder lijken meester over het lot van deze fictieve sluiswachter, en schijnen bovendien ter plaatse te delibereren welke plaats hem nu juist toekomt. Brel schijnt daarbij advocaat van de sluiswachter te spelen door diens hartverscheurende oproep verschillende keren te herhalen, maar de systematische en categorieke weigering van de schilder verleent hem een hogere plaats in de hiërarchie. Deze laatste heeft effectief de macht in handen tegenover een quasi smekende Brel die het woord neemt in naam van de sluiswachter, die paradoxaal genoeg verbonden is met het meest ‘verbale’ medium in het geheel:

de liedtekst – verstomd, slaafs, onderworpen aan een superieure autoriteit, het eigen lot niet langer meester. Zodoende, zoals aangestipt door Hongre en Lidsky (1998: 112), verwordt de dialoog bij Brel vaak tot een monoloog. Men wordt dit gewaar omdat de schilder het laatste woord heeft, geen enkele aandacht besteedt aan de verteller, en weigert in te gaan op diens eisen. Dit vernietigende oordeel wordt op hoogst categorieke manier geveld als ware het een sluis die zich onverbiddelijk sluit. De onmacht van het individu opgesloten in de eigen miserie bereikt hier haar hoogtepunt. Zijn laatste toevlucht blijkt dan een holle vloek. Want, mag men niet aannemen dat de laatste aanmaning van een nu verslagen Brel “pas d’écusier, hein?” suggereert dat deze laatste uiteindelijk verdrongen is in het schilderij? En laat ons tenslotte vermelden dat ook het doek dialogueert met de muziek en dat dit zich in spiegelbeeld vertaalt als een schilderij met de beeltenis van een cellist.

Ondergedompeld in het atelier van de schilder als ze zijn worden lied en muziek als het ware omringd door schilderijen. Dit verbindt vanzelfsprekend de mise en scène met de artistieke genese. De esthetische reflectie doorschemert hierdoor effectief dankzij de “picturalisation” van het lied en de essentiële aanwezigheid van de schilder als “cinématisation” (Müller 2000: 115-116) dankzij de invoeging, in de videoclip, van afwezige metaleptische replieken geponeerd door het lied: “Klein, mets-moi un écusier.” Het citeren van de echte naam van de schilder onttrekt eveneens dit werk aan zijn fictieve temporaliteit om zich vervolgens in te schrijven in de realiteit van de toeschouwer, en zodoende een medeplichtigheid tussen beiden tot stand te brengen. Deze tekenen van interdiscursiviteit en *ekphrasis* (omdat weergegeven wordt wat Brel zingt) hernemen de typisch intermediale categorieën als ‘spreken’ en ‘zien’ zoals besproken door Eric Méchoulan (2010: 235-244).

Bovendien vereist het spel van kijken/bekeken worden (parallel met het spel tussen verteller en sluiswachter) doorheen het oog van de camera de nodige tijd om als dusdanig gepercipieerd te worden. Aangebracht vanaf het eerste vers (“Les mariniers me voient vieillir / Je vois vieillir les mariniers”) is het in hen dat men het schema van de verbinding tussen de verschillende media kan herkennen. Doorheen de vijf hier betrokken media (zang en tekst kunnen gescheiden worden) zijn het vier niveaus die zich vervlechten: de camera fixeert Brel die kijkt naar de schilder, die op zijn beurt een doek schildert dat zich opent (op expliciete wijze aan het begin van de videoclip, het vervolg implicerend) op het reële landschap. En om verder te gaan met onze fluviale parabool kunnen we ook dit beeld linken aan verschillende sluiszen die zich één voor één openen en via intermediale verbindingen toegang verlenen tot een volgende ruimte.

Deze bemerkingen op de kijkrichting staan me toe om mijn analyse van deze videoclip te verfijnen, en in het bijzonder van haar complexe structuur die zich kenmerkt door een *mise en abyme* op haar beurt geregisseerd door een redelijk verwrongen reflexiviteit. De verschillende media zijn tegelijk in mekaar verweven hoewel ze elkaar ook ondersteunen door gebruik te maken van hun gemeenschappelijke strategieën van betekenisgeving. De camera vertegenwoordigt de schilder, de muzikant en de zanger doorheen hun acties, en deze sprongen van de ene naar de andere(n) verbinden alle betekenisdragers. Dit maakt dan ook dat de videoclip, het resultaat van verbindingen tussen de verschillende artistieke media, gaandeweg begint te lijken op wat men een doorwrochte metonymische *mise en abyme*-beweging zou kunnen noemen: ieder medium vertelt een deel van een geheel dat op zijn beurt elk medium analyseert door de blootlegging van de verschillende genetische processen. Dergelijke segmentering herinnert dan ook eens te meer aan de structuur van sluizen die ruimtes afbakent zonder echter de intrinsieke fluïditeit van de stroom in te perken. In deze sequentie gebruikt de meta-verteller de camera voor het tonen van niet één, maar een hele reeks gedelegeerde vertellers bezig met het vertellen van een reeds afgerond geheel waarin ze zich bevinden. Op die manier verwordt deze vertelling dan ook tot een waar *systeem* (Gaudreault 1988: 191). Op het einde onttrekt de camera zich aan het huis en verwijderd ze zich van deze *tranche de vie*. De schoudercamera verraad de bewegingen van de cameraman en positioneert zich als diens verlengde, zijn hoofd als het ware: ze verwordt tot een waar personage, analoog met de andere weergegeven kunstvormen, met het verschil dat zij echter niet *belichaamd* wordt net omdat ze geen zichtbaar lichaam bezit. Reflexiviteit vormt dus duidelijk de kern van de clip en vertaalt zich in een vraagstelling over het beroep en de codes van schilder/zanger/muzikant, daarbij voor iedere kunstenaar een vorm van metadiscours genererend. De metonymische spelletjes die deze 'onvolmaakte' *mise en abyme* vervoegen (met uitzondering van het tekstuele niveau waar ze wel volledig is, gezien we het huis van de moeder binnendringen waar de tijd eveneens "souple/zucht") zijn zichtbaar in de verschuiving van het geheel (van binnenin het huis naar de personages die zich erin bevinden tot aan de instrumenten van iedere kunstenaar – borstels, accordeon, mond) om tenslotte te eindigen bij de woning die vermeld wordt in de tekst. Daarenboven kan diezelfde metonymische beweging opgemerkt worden doorheen het feit dat de *mise en abyme* zich focaliseert op slechts een deel van de weergave. Zo ook bemerkt men dat reflexiviteit een vorm van ironie teweegbrengt bij Brel zelf. Dit is met name het geval in "Je jette un sort à tout ce qui chante." Deze bewering is, indien niet ironisch, op zijn minst paradoxaal te noemen want uitgesproken door de zanger. Maar de ironie is de sluiswachter echter te welbekend gezien het gelijkaardige lot dat hij zelf tijdens de oorlog moest ondergaan.

De dominante positie van de kunsten in deze clip leidt bijgevolg tot een dubbel, contradictorisch effect: het citeren van het sluiswachtersberoep te midden van schilders, muzikanten en zangers vormt alvast een manier om diens conditie tot een kunstvorm te verheffen. Daartegenover staat echter dat de eerder secundaire rol van de sluiswachter (hij vormt weliswaar de kern van de tekst maar wordt niet geëvoceerd aan de zijde van de 'andere' kunstenaars, getuige ook het schilderij waarop geen sluisen afgebeeld staan) die gaandeweg uitgegomd wordt in een progressieve ontmenselijking van deze omgeving waarin de mens verwordt tot niets meer dan een personage onderworpen aan een artistieke autoriteit. Verder vertaalt deze ontmenselijking zich eveneens op filmische wijze doorheen de – quasi synecdochische – focalisaties op slechts de verschillende delen van het aangezicht. De parallel tussen camera/tekst is op die manier erg sprekend omdat het lichaam verder niet geëvoceerd wordt: in de strofe I verwijst "voir" naar de ogen; in strofe II beschrijft "trogne" het gezicht en reflecteert "jette un sort à tout ce qui chante" de mond; in de strofe III wordt de "nez"/neus vermeld. Deze tendens uit zich reeds in de eerste seconde van de clip via het inzoomen van de camera op de pijp en vervolgens de handen van de schilder. Strofe 1 vertaalt zich in beelden doorheen een shot van Brels hoofd, maar minder dichtbij dan in de tweede en derde strofes waar we een close-up krijgen van zijn gezicht. Het lichte spel beschreven in de vierde strofe steekt op zijn beurt af tegen Brels lange armen die zich vastklampen aan de leuning, als het ware verpletterd door een zekere zwaarte.

Uiteindelijk leidt de verbinding van verschillende media hier tot een veralgemeende ontmenselijking. Deze onderscheidt zich tekstueel doorheen de paronymische hypallage "Maman ronronne" – "le feu ronchon" die de verzen 17 en 18 omsluit. Bijgevolg worden in dit immobilisme de ijkpunten overhoop gesmeten en verliezen de personen hun menselijkheid ten voordele van geantropomorfiseerde dingen zoals de kool die "transpire."⁴ Het meervoudige "je" wordt, zoals reeds vermeld, geïsoleerd – alleen tegen alle "ils." Hetzelfde geldt voor het contrast tussen de vele regelmatige bewegingen die voortkomen uit de verschillende aanwezige media (accordeon, borstel, mond, camera) en het gebrek aan gestiek bij Brel. Bovendien zit de zanger neer, verkrampd in een zetel tegenover de schilder die recht staat, hem de rug toekert, en op die manier ook aangeeft hoezeer de zanger-verteller machteloos staat tegenover hem met zijn wens om de sluiswachter in het landschap te integreren. Uiteindelijk draait de schilder zich dan ook enkel naar Brel om wanneer deze uit zijn rol van sluiswachter stapt.

3. *In het sas: een systeem gebaseerd op het 'zijn-tussen' transitiviteit en opaciteit*

Pragmatisch bekeken verbindt Brel enerzijds fusieprocessen (de associatie van alle media genereert een nieuw kunstwerk) en 'transformatie' anderzijds (omdat ieder medium haar eigenschappen wijzigt doorheen het contact met andere media – zoals o.a. het geval is bij de schilderkunst die, zonder de interventie van de camera of de opmerkingen van Brel, niet dezelfde opaciteit verkregen zou hebben. Het is dit 'zijn-tussen'/'être-entre' (waarvan het Latijnse etymon Méchoulan toelaat te besluiten dat het "serait donc ce qui produit de la présence, des valeurs comparées entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des différences matérielles ou idéelles entre ces personnes ou ces objets présentés" (11)), gebaseerd op de vervlechting van verschillen, waaruit ironie en dubbelspraak kunnen voortkomen. Men vindt dit verrassingseffekt terug in de dramatische constructie beschreven door Hongre en Lidsky (1998: 103), waarvan de eerste zin (en dus ook het eerste beeld) intrigeert, een spanning creëert die het finale verrassingseffekt alvast inleidt ("SE noyer," aangekondigd doorheen verschillende varianten op "noyer" in de voorgaande strofes) en verdubbeld dankzij de komst van de oorlog, zoals reeds het geval was in 'Bruxelles' (Thomas 2014).

De kracht van Brels werken situeert zich vaak in de spreidstand veroorzaakt door de botsing van tegengestelden. Ieder medium draagt een betekenis die, op de een of andere manier, niet compatibel blijkt met die van het ander. De liedtekst lijkt te handelen over een beroep (sluiswachter) en evoceert tegelijk als contrast doorheen de aangewende media een hele resem andere, vrijere beroepen gericht op een elders: schilder, zanger, muzikant op expliciete wijze, en regisseur/cameraman op meer impliciete wijze. De kunsten overstijgen de mens (de sluiswachter, maar ook de kunstenaar Brel) die er slechts het instrument van vormt, zoals ook onze zanger verwoordt over diens opvatting van zijn beroep: "j'ai été un bel outil de la chanson et du tour de chant" (Brel op. cit. Monestier 1979: 125). Deze lichte verschuivingen, deze subtiele breuken voeden het intermediatieke systeem en vormen een geheel dat paradoxaal genoeg eenduidig coherent is. Brel illustreert de beweringen ontwikkeld door Louis Marin in een reeks artikelen over moderne representatietechnieken⁵ en samengevat door Nicolas Wanlin (2001): "La transitivité (transparence) est le système et la réflexivité (opacité) sa transgression, le système vit en fait de sa transgression, la nécessité." Op die manier kan men de structuur van de relaties binnen dit werk beschrijven als een transitieve aaneenschakeling waarin ieder medium het andere als het ware genereert en alle media als dusdanig (re)ageren. Maar de feitelijke kracht van dergelijke stelling is afkomstig van de grotere complexiteit van de onderlinge verhoudingen via de eerder ingebrachte reflexiviteit. Zo wordt het schilderij effectief

transitief wanneer het transparant lijkt, m.a.w. wanneer het een object aanwijst dat benoemd kan worden. In dit geval is de transparantie van de tekens evident: het gaat om een lied over een sluiswachter en op het doek zijn sluisen afgebeeld. Maar deze transparantie verdubbelt zich doorheen een opaciteit die haar reflexief maakt. Op transitieve wijze wist het beschilderde doek zichzelf uit omdat het onderwerp (de sluiswachter-Brel) “voit l’objet à travers la transparence de la toile, ainsi comparée à une fenêtre” (Wanlin 2001). Terwijl de toeschouwer via Brel-verteller de opaciteit van dit doek steeds duidelijker gewaar wordt dankzij een haar steeds belangrijker wordende materialiteit, ondergaat de referent als het ware een tegengestelde beweging richting *creatieproces*. De daaruit volgende opaciteit verandert dit tableau in een object dat men zou kunnen beschrijven als zelf-bedruipend, en Brels herhaaldelijke smeekbedes om een bepaald element toe te voegen “signale *ipso facto* que la surface du tableau est peinte et désigne donc les autres figures du tableau comme des figures” (ibid.). Daarenboven geldt, eens te meer, dat de weigering van de schilder hem verheft tot meester van het creatieproces, en dat de toeschouwer van het geschilderde werk voor alles afhangt van de handelingen van de schilder. Het medium ontspruit en ontsnapt zodoende aan de controle en actieradius van de meta-verteller.

De opaciteit laait ook op vanuit de vermenigvuldiging van de bespiegelaars (Gaudreault 1988: 75). Doorheen de encenering van de verschillende media – te beginnen met de micro op de rechterleuning van Brels zetel (afbeelding 5) die, hoewel niet tentoongesteld, ook niet verstopt wordt – blijft de betekenis steeds verder uitgesteld.



III. 5

Tegelijkertijd stelt zich opnieuw de vraag van het tijdsbesef doorheen de onmiddellijkheid van de camera die een levensscène filmt die zich voor haar afspeelt. Toch weet ze niet het verleden te vatten, terwijl het filmische relaas gericht is op de toekomst met het kunstwerk (lied en muziek) dat afrolt richting afronding. Analoog met de tijd

waarop de mens geen vat schijnt te hebben verloopt ook hier de betekenisgeving; het schilderij verwijst naar de accordeon, die terugwijst naar de zanger, die op zijn beurt de schilder interpelleert. Men verkrijgt zodoende de scenische configuratie van een driehoek waarin allen alles doorverwijzen. Het resultaat is een wereld waarin alles verwrongen schijnt, waar de sluiswachter de dingen des levens niet rechtstreeks confronteert geheel naar het beeld van de kunstenaar als beschreven door Brel:

L'artiste c'est un timide. C'est un type qui n'ose pas aborder les choses de 'face,' comme on dit, et qui n'arrive qu'à dire publiquement ce qu'il devrait dire d'une manière plus courante dans la vie.
(Brel op. cit. Chenevière 1988: 59)

Men raakt hier aan de essentie zelve van de intermedialiteit bij Brel: ze functioneert als tussenpersoon voor deze verlegen zonderling achter zijn instrument-scherf die de sluis is. Dit versterkt zelfs nog de miserie van deze sluiswachter die er maar niet in slaagt de dingen bij hun naam te noemen en een daadwerkelijke fysieke verandering te bewerkstelligen (hij is fysiek gescheiden van de anderen, want hij bevindt zich aan wal terwijl de anderen op het water voorbij varen. Niet het minste contact geschiedt, enkel wat verwensingen worden rondgeslingerd die nergens toe leiden tenzij algemene onverschilligheid: hij blaft maar bijt niet). De realiteit wordt dus systematisch verwijderd. Dergelijke attitude reflecteert dan ook het strenge oordeel van Brel tegenover de "gens prudents," die "divorcés solitaires" waarvan "le corps n'est jamais d'accord avec ce qu'ils pensent" (Lobet 1971).

Ten slotte herinnert deze triangulaire handeling (zie afbeelding 3 supra) aan het stereo dispositief dat een driehoekige projectie van de zender naar de ontvanger ervoor via twee laterale polen zendt. In dit specifieke geval worden de twee pijlers van focalisatie – de ene picturaal en de andere muzikaal – gecentraliseerd rond de figuur van Jacques Brel die, in de stijl van een sluiswachter die de sluisdeuren opent en sluit, de aard van hun afbakeningen verandert zodat ze eens hermetisch dan weer poreus schijnen. De temporaliteit bevindt zich in het centrum van dit systeem: muziek, camera en schilderij gaan op hetzelfde ogenblik van start – ook al kan men afleiden dat de schilder reeds zijn werk had aangevat voor het begin van de film omdat hij achter een doek staat dat reeds deels afgewerkt is. Vervolgens richt de camera zich op de muzikant, alvorens het beeld te verruimen met de schilder en ten slotte ook de zanger Brel. Een ultieme temporele pirouette, als het ware, waarvan de projectie de zender op zekere manier voorafgaat omdat de zang pas als laatste aan bod komt. Brel ontspringt zodoende traditionelere en leesbaardere schema's ten voordele van een zoveelste spel met onze verwachtingen.

Besluit

Aan het einde gekomen van deze analyse mag er geen twijfel meer bestaan over het feit dat Jacques Brel een door en door intermediaal kunstenaar was. Doorheen de ondergraving van tijd en spel beschrijft hij het dagelijkse leven van deze sublieme antiheld die voorafgaat aan de tragische held Léon – dat innemende en stuntelende personage, gedoemd om te mislukken want gevangen in een spiraal van spotternijen en gemiste kansen – die hij zelf wat later zal belichamen in zijn film *Franz*. Dergelijke manier om het voortouw te nemen herkent men eveneens in de videoclip, met name dankzij het ondergraven van de aanwijzende functie van de titel waaruit in geen geval blijkt dat het hier om een intermediale evocatie zal gaan. Nochtans past de vermenigvuldiging van media binnen de artistieke logica achter Brels werk in de zin dat ze de voorkeur geeft aan de opvoering van oversignificatie.

De handelingen van deze media (waarvan we gezien hebben dat de sluis een adequaat dispositief vormt voor efficiënte visuele weergave) volgens procedés als integratie en vervlechting genereren vooreerst de ontwikkeling van een rijke vertelinstantie, inclusief de ontdubbeling van de gedelegeerde verteller belichaamd door Brel (sluiswachter en voice-over) en de wildgroei aan secundaire vertellers onder auspiciën van de filmische meta-verteller. Anderzijds confronteert dit schema de soms als incompatibel ervaren temporaliteiten van ieder medium. De breuken veroorzaakt door dergelijke dissonanties betekenen niets minder dan de triomf van het impliciete. Als echo van de horizontale en verticale assen waarop de tijd zich uitrolt doorkruisen de stijgende en dalende richtingen de videoclip en alle hierbij betrokken disciplines. De sluiswachter ziet zich zo gegijzeld door een eeuwig conflict dat deze twee richtingen tegenover elkaar plaatst, met een verlamdend gevoel van immobilisme tot gevolg. Uiteindelijk vormen *ekphrasis* en de *metalepses* dan ook concrete voorbeelden van dialogen die de kunsten met mekaar verbinden doorheen een reflexiviteit die iedere verteller verplicht zichzelf te zien vertellen. Al deze fenomenen spelen het complexe spel mee van metonymische *mise en abyme* en leiden tot een veralgemeende ontmenselijking die de wreedheid van het bestaan onderstreept, van het spelen, van de tijd die voorbijgaat en het zicht op een elders ziet vervagen. De tijd verwordt zo tot *fatum* (Hongre en Lidsky 109) waar de mens geen vat op heeft en tot een vlucht (geschetst doorheen de tableaux gevormd door ramen, vluchten naar werelden ver weg van de sluiswachter). Deze figuur reist enkel via volmacht (en dus via de droomfunctie vertegenwoordigd door het onafgewerkte schilderij, de maritieme muziek, maar ook door het voorbijtrekken van zeelieden en een vlieg – beide vertegenwoordigers van een onbepaalde mobiliteit). Maximaal uitgerekt en heen en weer geslingerd tussen dynamisme en inertie, illustreert

'L'Éclusier' met brio de "fonction apotropaïque et dilatoire" van deze dialectiek (Hirschi 1995: 470). Hoe kan men dan nog ongevoelig blijven tegenover dergelijk obsessieve (en wanhopige) breliaanse drang om de tijd te bezweren?

Het is slechts dankzij een gedetailleerde studie dat men de dieptestructuur achter deze videoclip kan gewaarworden, en de aankondiging kan duiden van wat Brel drie jaar later in *Franz* zal tot stand brengen: net als de sluiswachter die verscheurd wordt door verschillende dualismen eigen aan zijn toestand (beweging-immobilisme, open-gesloten ruimte/sluis, lineaire-transversale temporele progressie, humor-tragiek, ...) wordt de toeschouwer verward door dergelijke markers van opaciteit die voortdurend een vloeiende interpretatie bemoeilijken. Uit dit 'tussen-zijn' resulteert dan ook de dynamiek van het werk en de ont-ankering van de sluiswachters' wereld om zo een nieuw evocatiesysteem tot stand te brengen dat veel allegorischer, poëtischer, dromeriger is, en dus kan doorgaan als verwerping van het realisme. Wanneer hij de codes van een realistische beschrijving aanwendt in samenhang met herhalingen van platte formuleringen, gemeenplaatsen als "dans mon métier", herhalingen van seizoenen of nog "ce n'est pas rien" (veelgebruikte litotes die slaat op alles en niets) in de tekst, worden deze telkenmale ondermijnd door vergezochte stijlfiguren zoals de hypallage "maman ronronne" – "le feu ronchonne." Op die manier mobiliseert 'L'Éclusier' dan ook een ultieme creatieve instantie, misschien zelfs nog superieur aan alle andere weergegeven in deze videoclip: het publiek, dat steeds het laatste woord heeft in de zoektocht naar betekenis.

Vertaald door Christophe COLLARD

NOTEN

1. De term 'medium' wordt hier gebruikt volgens de definitie van Éric Méchoulan, met name al hetgene dat wisselwerkingen toelaat binnen een bepaalde omgeving als zijnde enerzijds materiële apparatuur (steen, perkament, beeldscherm, etc. vallen hieronder), en anderzijds het milieu zelf omdat "le médium opère simultanément comme un appareil de transmission indispensable et comme le simple prolongement sans conséquence d'un quelconque outillage mental" (2003: 15-16).
2. "Nous appellerons harmonisme la conjonction des procédés suggérant une atmosphère" (Hirschi 1983: 116).
3. Procédé dat men terugvindt in verschillende teksten van Brel, zoals onder meer in 'Vesoul' ("Chauffe Marcel" roept hij tot zijn accordeonist).
4. Als anecdote kunnen we hierbij vermelden dat deze formulering herinnert aan de geur van koolsoep die steevast hing in het huis van Brels grootmoeder, in die mate dat deze volgens Brel zelf als het ware zijn jeugd is gaan symboliseren (Hirschi 2003: 261).

5. MARIN Louis (1994). *De la représentation*. Verzameld door Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre en Françoise Marin. Parijs: Gallimard-Le Seuil (« Hautes études »).

BIBLIOGRAFIE

- ANALYSE ET TRAITEMENT INFORMATIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE (ATILF) (s.d.). *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>.
- CENTRE DE RECHERCHES INTERMÉDIALES SUR LES ARTS, LES LETTRES ET LES TECHNIQUES (CRIALT) (2013). « A propos ». *CRIalt*, <http://crialt-intermedialite.org/fr/pages7/>.
- BAMY Maddy (1982). *Tu leur diras*. Parijs: Éditions du Grésivaudan.
- BATON Patrick (1981). *Jacques Brel. Approche des phénomènes rhétoriques et sonores. Une dynamique de l'espace*. Thèse universitaire de doctorat. Luik: Université de Liège.
- BREL Jacques (1968 (a)). « **L'Éclusier** ». LAFFONT Robert (uit.) (1998). *Jacques Brel. Œuvre intégrale*. Nouvelle édition complétée et corrigée. Parijs: Robert Laffont.
- CHENEVIÈRE Jean (1988). *L'aventure d'une passion. Brel cinéaste*. Mémoire universitaire de maîtrise. Lille: Université des Sciences Humaines, Lettres et Arts, Lille III.
- DEDEJIAN Christelle (2004). *La théâtralité dans la chanson de Jacques Brel*. Article de recherche présenté en vue de l'obtention du Master 1 de Lettres Modernes. Lyon: Faculté de lettres Lyons III.
- EL FASSI Amina (2006). *Brel et l'ironie*. Parijs: L'Harmattan (« Espaces Littéraires).
- FAVIÈRE Jean-Marie (1999). *Constance et Evolution dans l'œuvre de Jacques Brel. Etude de statistiques lexicales*. Thèse universitaire de doctorat. Nice: Université de Nice – Sophia Antipolis, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines.
- GAUDREAU André (1988). *Du littéraire au filmique : système du récit*. Parijs: Méridiens Klincksieck.
- GUYOBA François (s.d.). « Intermédialité/Intermediality ». *Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Limoges*. http://www.fish.unilim.fr/ditl/Fahey/INTERMDIALITIntermediality_n.html.
- HIRSCHI Stéphane (1983). *Le silence de Brel*. Mémoire universitaire de maîtrise. Parijs: Université de la Sorbonne.
- HIRSCHI Stéphane (1995). *Jacques Brel. Chant contre silence*. Parijs: Nizet (« Chanteurs-poètes », 2).
- HONGRE Bruno en LIDSKY Paul (1998). *L'Univers poétique de Jacques Brel*. Parijs: L'Harmattan.
- MÉCHOULAN Éric (2003). « Intermédialités : Le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, 1, 9-27.
- MÉCHOULAN Éric (2010). « Intermédialité : ressemblances de familles ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 16, 233-259.
- MONESTIER Martin (1979). *Jacques Brel. Le livre du souvenir*. Parijs: Tchou.
- MÜLLER Jürgen Ernst (2000). « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinéma : revue d'études*

cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, 10/2-3, 105-134.

RANCIÈRE Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. Parijs: La Fabrique éditions.

THOMAS Catherine (2014). « Des temps où Brel bruxellait ». ACKE Daniel, BEKERS Elisabeth, VANDEVOORDE Hans (uit.). *Blik op Brussel in de literatuur* (ter perse).

TODD Olivier (1984). *Jacques Brel. Une vie*. Parijs: Robert Laffont.

VERBIEST Inès (2012). *L'écriture en évolution de la chanson chez Brel : une analyse de ses manuscrits*. Mémoire universitaire de maîtrise. Brussel: Vrije Universiteit Brussel.

WANLIN Nicolas (2001). « Le moment critique d'une théorie de la représentation ». *Fabula*. <http://www.fabula.org/revue/cr/166.php>.

Partituur

BREL Jacques (9 december 1968). « Handschrifte partituur van 'L'Éclusier' door Jacques Brel ». Brussel: Archief van Éditions Jacques Brel, N° SABAM 140400.

Videos

BREL France (2008). *J'aime les Belges !*. Brussel: Éditions Jacques Brel, dvd/pal.

BREL Jacques (1968 (b)). « L'Éclusier ». DHENAUT Alain (24 december 1968). *Jacques Brel*. Parijs: Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF). *InaMédiaPro*, http://www.inamediapro.com/notice/notice/id/CPF86617752/is_extrait/0).

BREL Jacques (1971). *Franz*. Parijs: Beaux rivages, 90'.

DZWONEK Serge (2003). *Jacques Brel. Une scène de vie*. Parijs & Brussel: Arte & RTBF.

LOBET Marc (2008). « Brel parle, entretien à Knokke en 1971 avec Henri Lemaire ». *Brel à Knokke*. Parijs: Barclay, dvd/pal.

APPENDIX :

Teksten van 'L'Éclusier' (1968)

Geredigeerd en voorgelegd	In de videoclip
<p>Les mariniers me voient vieillir</p> <p>Je vois vieillir les mariniers On joue au jeu des imbéciles Où l'immobile est le plus vieux Dans mon métier, même en été Faut voyager les yeux fermés Ce n'est pas rien d'être éclusier</p> <p>Les mariniers savent ma trogne Ils me plaisantent et ils ont tort Moitié sorcier, moitié ivrogne Je jette un sort à tout ce qui chante Dans mon métier, c'est en automne Qu'on cueille les pommes et les noyés Ce n'est pas rien d'être éclusier</p> <p>Dans son panier un enfant louche Pour voir la mouche qui est sur son nez Maman ronronne, le temps soupire Le chou transpire, le feu ronchonne Dans mon métier c'est en hiver Qu'on pense au père qui s'est noyé Ce n'est pas rien d'être éclusier</p> <p>Vers le printemps les marinières Me font des manières de leur chaland J'aimerais leur jeu sans cette guerre Qui m'a un peu trop abîmé Dans mon métier, c'est au printemps Qu'on prend le temps de se noyer.</p>	<p>Les mariniers me voient vieillir Je vois vieillir les mariniers On joue au jeu des imbéciles Où l'immobile est le plus vieux Dans mon métier, même en été Faut voyager les yeux fermés Ce n'est pas rien d'être éclusier</p> <p>- Klein !</p> <p>- Oui ?</p> <p>- Mets-moi un petit éclusier ! - Non !</p> <p>Les mariniers savent ma trogne Ils me plaisantent et ils ont tort Moitié sorcier, moitié ivrogne Je jette un sort à tout ce qui chante Dans mon métier, c'est en automne Qu'on cueille les pommes et les noyés Ce n'est pas rien d'être éclusier</p> <p>- Klein, mets-moi un éclusier ! - Non !</p> <p>Dans son panier un enfant louche Pour voir la mouche qui est sur son nez Maman ronronne, le temps soupire Le chou transpire, le feu ronchonne Dans mon métier c'est en hiver Qu'on pense au père qui s'est noyé</p> <p>- Klein, mets-moi un éclusier ! - Non !</p> <p>Vers le printemps les marinières Me font des manières de leur chaland J'aimerais leur jeu sans cette guerre Qui m'a un peu trop abîmé Dans mon métier, c'est au printemps Qu'on prend le temps de se noyer.</p> <p>- Pas d'éclusier, hein ? - Non.</p>