

**JOHAN VAN DER KEUKEN : LE DOCUMENTAIRE
AMSTERDAM GLOBAL VILLAGE, IMPROVISATION ET VÉRITÉ
CARTOGRAPHIQUE**

Johan van der Keuken. Amsterdam Global Village, improvisation and cartographic truth

Directly linked to the issue of globalization, the information technology revolution opens up access to many cultures, languages, and technologies for people and it also promotes a variety of inter-sensory relationships. Made possible by the technical revolution, ubiquity is one of the significant characteristics of global man, who now has to face “the acceleration of history” (Augé: 1992) and “event overabundance” (*ibidem*). Globalization implies the emergence of a new scale and new thinking of social and spatial dynamics. Following the example of the 17th century Dutch cartographers who had placed their country at the heart of the world’s map, Johan van der Keuken chose his hometown, Amsterdam, as “the rossroads of nations, a tolerant refuge” (Van der Keuken: 1998), to film here “the absurdities and contradictions” (*ibidem*) of his time. This paper intends to show that Amsterdam Global Village is a “film-world” and that, by the realization of this dispositive which allows him to contemplate from home the most distant places, Van der Keuken confirms the hypothesis of Shohat and Stam (1997), according to which we could consider the cinematographic medium as the successor of cartography.

Key-words: *Johan van der Keuken, Amsterdam Global Village, film-world, cinematographic medium, cartography*

1. Changement d'échelle et perception de la réalité à l'âge de la mondialisation. L'héritage de McLuhan dans l'œuvre de Van der Keuken

Pendant les années 60, Marshall McLuhan forge le concept de *global village* (*village planétaire*). Selon ce théoricien canadien de la communication, l'information transmise par les médias efface les limites entre les microsociétés, en donnant l'impression que les gens vivent au même rythme dans un même temps et dans un même espace. L'une des conséquences indubitables de la découverte de l'électromagnétisme serait, pour McLuhan, la récréation de « la simultanéité de *champ* de tout ce qui concerne l'homme, de telle façon que la grande famille humaine vit désormais comme un immense *village global*. L'espace où nous vivons s'est rétréci : il est unique et résonne du son des tams-tams de la tribu »².

Directement reliée à la question de la mondialisation, la révolution des techniques de l'information ouvre aux gens l'accès à plusieurs cultures, langues et technologies et favorise une diversité de rapports inter sensoriels. Comme l'affirme McLuhan, « nous sommes désormais en mesure de vivre simultanément plusieurs

¹ Université de Montréal.

² Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967, p. 52.

cultures dans plusieurs mondes, et non plus seulement, tels des amphibiens dans des mondes séparés et distincts, tantôt dans l'un tantôt dans l'autre »³. C'est l'électricité qui a permis cette révolution et, pour cette raison, elle est considérée par Silvestra Mariniello et Anne Lardeux non seulement comme « un fait scientifique », mais comme « un véritable paradigme », constituant « une dimension centrale de l'*épistème* moderne »⁴.

Le concept mcluhanien de *global village* devrait être abordé avec précaution, en ayant en vue qu'il a été souvent erronément interprété comme un lieu idéal, généré par les technologies de communication grâce auxquelles les limites spatio-temporelles seraient abolies et tous les gens de la planète pourraient se rejoindre en paix et en harmonie. En réalité, nous avertit Jean-François Vallée dans son étude *L'image globale : la pensée électrique de Marshall McLuhan*, « la notion de village [...] fait allusion au modèle, intense, mais certainement pas toujours harmonieux, des sociétés orales, avec toutes les possibilités de conflit qu'il implique »⁵.

Rendue possible par la révolution technique, l'ubiquité est l'une des caractéristiques majeures de l'homme global, qui doit maintenant faire face à « l'accélération de l'histoire »⁶ et à « la surabondance événementielle »⁷. La mondialisation implique l'émergence d'une nouvelle échelle et d'une nouvelle pensée des dynamiques sociales et spatiales. Dans ce contexte, l'échelle, qui « suppose le passage [...] d'un espace mental à un espace physique, ou d'un espace de représentation (maquettes, plans, cartes, etc.) à un espace réel »⁸ détermine le changement de notre rapport à la réalité et nous oblige à la remise en question de la vérité cartographique. Selon Gilles A. Tiberghien, « il n'existe pas de vérité cartographique, mais il y a de multiples manières de rendre compte du monde à travers les cartes »⁹.

Contemporain de McLuhan, le cinéaste hollandais Johan van der Keuken adopte vite le concept de « *global village* ». En même temps, il déclare être fasciné par la découverte que le médium, y compris l'image électronique, est le vrai message, car il est lourd de conséquences « pour nos observations et nos réactions »¹⁰. Comme le fait remarquer Van der Keuken dans *Aventures d'un regard*, l'image électronique « nous associe tout immédiatement et simultanément dans un courant alternatif à l'échelle mondiale »¹¹. C'est cette vision qui l'a inspiré pour la réalisation du documentaire *De tijdgeest [L'Esprit du temps]* (1968) qui représente pour lui « une rupture vers une forme plus autonome : le médium est le contenu, la forme est le message »¹².

³ *Ibidem*.

⁴ Asselin et al. 2011, p. 1.

⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁶ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, du Seuil, 1992, p. 40.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 122.

⁹ *Ibidem*, p. 11.

¹⁰ Johan Van der Keuken, *Aventures d'un regard*, édition établie en collaboration avec François Albéra, Paris, Les cahiers du cinéma, 1998, p. 11.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Dans les textes qui accompagnent la création de ce film, Johan van der Keuken pose la question du rapport à la réalité, question qui sera déterminante dans toute son œuvre. En abandonnant définitivement le documentaire qui faisait de l'objectivité l'une de ses vertus essentielles, car « *L'Esprit du Temps* ne se pose pas en observateur distant ou objectif (négatif) comme la plupart des médias »¹³, l'artiste projette un regard neuf sur le monde dans lequel il vit.

Tout en étant « un panorama de différents états d'esprit qui déterminent notre époque »¹⁴, *L'Esprit du Temps* propose une interprétation subjective de l'actualité (les bouleversements de l'année 1968 : le mouvement hippie, la lutte contre la guerre de Viêtnam) et anticipe le film *Dagboek [Journal]* (1972), avec lequel Van der Keuken précise son projet : « regarder le monde à partir d'Amsterdam, de sa vie privée »¹⁵. On découvre la même intention dans *Amsterdam Global Village* (1996), film de maturité où le cinéaste assume son rôle de « citoyen du monde »¹⁶. Il choisit sa ville natale, Amsterdam, « carrefour des nations, refuge tolérant qui a attiré vers elle le monde entier »¹⁷ pour filmer ici et d'ici « les absurdités et les contradictions »¹⁸ de son époque.

[...] ma ville, Amsterdam, était l'endroit où était représenté tout ce que je pouvais voir partout ailleurs. [...] À vrai dire je ne connaissais guère toutes les cultures qui s'y sont implantées depuis quelques décennies, ni les sous-cultures et les « bandes » qui y sont nées. Le refuge d'autrefois semble envahi par le tourisme commercial des autocars et le tourisme désespéré de la drogue. Une chose était sûre : cela m'était bien plus étranger que la vie étrange des terres lointaines¹⁹.

2. « Impulsion cartographique » dans le film *Amsterdam Global Village*

Tout en suivant l'exemple des cartographes hollandais du 17^e siècle, qui situaient leur pays au cœur de la carte du monde²⁰, Johan van der Keuken conçoit la carte de son film-monde²¹. C'est l'anneau formé par les canaux de la « bonne vieille Amsterdam » (*ibid.*) qui représente le centre de cette carte et le point de départ vers les lieux d'origine des protagonistes du film : Bolivie (Roberto), Tchétchénie (Borz-Ali) ou Sarajevo (les chanteurs de rock). « Et j'ai su, affirme Van der Keuken dans l'avant-projet pour *Amsterdam Global Village*, qu'il me fallait précisément filmer à

¹³ *Ibidem*, p. 118.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Robert Daudelin, *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups, 2006, p. 15.

¹⁶ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 183.

¹⁹ *Ibidem*, p. 184.

²⁰ Au début du 17^e siècle, après l'exploration d'une grande partie des territoires littoraux, se fixe l'image mentale du monde. Le planisphère réalisé par le cartographe hollandais Blaeu utilise une projection Mercator. C'est ce planisphère centré sur l'Europe qui devient progressivement la norme dans la production cartographique occidentale, puis mondiale. Connue aujourd'hui sous le nom de *la projection Mercator*, la projection cylindrique tangente à l'équateur du globe terrestre sur une carte plane a été formalisée en 1569 par le mathématicien et le géographe flamand Gerardus Mercator (voir <http://www.math.ubc.ca/~israel/m103/mercator/mercator.html>).

²¹ Voir Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, pp. 183-184.

Amsterdam ce monde qui tourne en une ronde folle, pour essayer de transposer, ici précisément, l'inconnu dans le familier. En effet, si je ne suis pas ici un citoyen du monde, je ne le serai nulle part ailleurs »²².

Par la réalisation de ce dispositif qui lui permet de contempler de chez soi les lieux les plus lointains, Van der Keuken confirme l'hypothèse de Shohat et Stam²³, selon laquelle le médium cinématographique pourrait être considéré comme le successeur de la cartographie. C'est le cartographe hollandais Johan Blaeu qui écrivait en 1663 : « Geography [is] the eye and the light of history...maps enable us to contemplate at home and right before our eyes things that are farthest away »²⁴.

Animé dans sa création par « l'impulsion cartographique » (voir *ibid.*), Johan van der Keuken s'avère l'héritier des peintres hollandais du 17^e siècle. À l'époque de Vermeer et de ses confrères, le paysage et la cartographie partageaient une même conception de ce qui devait être représenté. C'est en ce sens que Svetlana Alpers remarque à juste titre: « Landscapes and mapping are linked in the Netherlands of the seventeenth century by the notion of what it is to draw »²⁵. Un exemple classique du paysage, fréquent dans l'art hollandais, c'est le genre des vues topographiques des villes, auquel appartient le tableau de Vermeer, *La vue de Delft [Gezicht op Delft]* (huile sur toile, 98x118 cm, *Mauritshuis*, La Haye, 1659-1660). Selon Alpers, « the *View of Delft* is an instance, the most brilliant of all, of the transformation from map to paint that the mapping impulse engendered in Dutch art»²⁶.

On y observe un autre point commun entre Van der Keuken et Vermeer : ils partent des cartes de leurs villes natales pour les transformer en peinture (Delft chez Vermeer) ou en film (Amsterdam chez Van der Keuken). Pour les deux artistes, l'acte de création est ainsi une modalité de « pratiquer l'espace » ou de « répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance: c'est, dans le lieu, être autre et passer à l'autre »²⁷. Si pour Michel de Certeau, « tout récit est un récit de voyage »²⁸, pour Marc Augé « tout récit revient à l'enfance »²⁹, l'âge « de la marche comme première pratique de l'espace et du miroir comme première identification à l'image de soi »³⁰.

Contemporains de deux formes majeures de la mondialisation, les grandes découvertes du 17^e siècle³¹ et la révolution des techniques de l'information, Vermeer

²² *Ibidem*.

²³ Voir 1997, p. 147.

²⁴ Johan Blaeu cité dans Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, p. 159.

²⁵ *Ibidem*, p. 142.

²⁶ *Ibidem*, pp. 123-124.

²⁷ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 164.

²⁸ *Ibidem*, p. 171.

²⁹ Marc Augé, *Non-Lieux...*, *op. cit.*, p. 107.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Timothy Brook choisit le tableau de Vermeer, *La vue de Delft*, comme prétexte de son histoire des transformations interculturelles dans le monde au 17^e siècle. Comme le démontre Brook, Delft n'était pas, à l'époque de Vermeer, une ville isolée, mais ouverte à la planète entière (voir 2010, p. 21). Selon Herbert H. Knecht, les grandes découvertes du siècle ont déterminé le changement du rapport de l'homme au monde : « Par ailleurs, les grandes découvertes du 17^e siècle ne revêtent pas seulement une valeur. Scientifique, en ce qu'elles permettent à la connaissance de la nature de faire un prodigieux bond en avant : elles signifient,

et Van der Keuken ont probablement ressenti une perte de repères et un bouleversement de leur système de référence. Dans la nouvelle configuration du monde, les seuls points de stabilité restaient les constantes de la ville natale. C'est dans ce sens que Van der Keuken choisit l'anneau formé par les canaux comme ligne de démarcation de la carte de son film : « Et j'ai découvert brusquement, parmi tout ce qui avait changé, la structure de la bonne vieille Amsterdam resplendissante où j'ai grandi : l'anneau formé par les canaux »³². C'est là que le réalisateur se met « en mouvement avec [sa] caméra »³³ et commence son voyage cinématographique.

Dans ses textes et dans les entrevues qu'il a accordées, Johan van der Keuken ne fait aucune référence directe à Vermeer ou aux autres peintres hollandais du 17^e siècle. Par contre, il reconnaît le rôle majeur joué par la peinture – et surtout par la peinture de Mondrian³⁴ – sur l'articulation de son esthétique cinématographique.

En peinture, Mondrian et Pollock, ou Mondrian et Van Gogh : l'apollinien et le dionysiaque, je veux les deux, je suis toujours entre les deux. Mais pour faire évoluer la structure d'un film, on a peut-être plus à apprendre chez Mondrian : Resnais, Hitchcock, Ozu surtout, sont du côté de Mondrian³⁵.

On pourrait quand même parler d'une influence indirecte de Vermeer sur Van der Keuken, car, par ses abstractions, Mondrian continue la tradition cartographique de la peinture du 17^e siècle. Selon Alpers, « we might see Mondrian's so-called abstractions not as "breaking" with tradition but as heir to the mapping tradition that we are defining »³⁶. En analysant l'ensemble d'études *Jetée et océan* (fusain sur papier, *Gemeentemuseum*, La Haye, 1914-1915), Alpers observe la transformation progressive d'un paysage marin en carte et elle arrive à la conclusion qu'à la manière de Vermeer et d'autres peintres de sa génération, Mondrian se situe à la frontière de la cartographie et du paysage.

The modern Dutch artist Piet Mondrian offers this map-to-landscape sequence in reverse. In the series of studies entitled *Pier and Ocean*, started upon his return to Holland in 1914, Mondrian gradually turned a landscape (a seascape, really) into a map. He withdrew from depth and upended the pier until it was resolved into a surface articulation of a most determined and single-minded kind. Mondrian first revealed his relationship to this native tradition in some early landscapes such as the 1902 *Landscape near Amsterdam* (Michel Seuphor, Paris), which lies on the borderline between mapping and landscape like some Dutch paintings of the seventeenth century³⁷.

Dans le processus de la réalisation de son film, Johan van der Keuken répète, probablement inconsciemment, le geste créateur de Mondrian, en transformant le paysage amstellodamois en carte. En même temps, en transformant cette carte en film, Van der Keuken reste très proche de Vermeer. « The aim of Dutch painters, observe Alpers, was to capture on a surface a great range of knowledge and information about

et peut-être surtout, un bouleversement du rapport de l'homme au monde dont la portée dépasse largement le cadre restreint de la science ».

³² Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 184.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Voir *ibidem*, p. 58.

³⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁶ Svetlana Alpers, *The Art of Describing...*, op. cit., p. 258.

³⁷ *Ibidem*.

the world »³⁸. C'est un autre point de rencontre, car Johan van der Keuken rejette la vérité *a priori* et il arrive à l'idée en partant de l'expérience du sensible. « Donc pour moi, dans le cinéma, la dimension du non-savoir est toujours énorme. [...] La peste du cinéma documentaire, c'est de vouloir expliquer le monde sans cet énorme trou du doute, du non-savoir »³⁹.

Pour lui, la connaissance est la conséquence de l'ouverture à l'Autre et de la confrontation avec l'inconnu. « Je crois que tous les jours il faut avant tout essayer de vaincre sa propre peur de l'inconnu, pour s'apercevoir que dans l'inconnu il y a beaucoup de connu »⁴⁰. C'est pour cette raison que le cinéma qu'il fait est « presque toujours le fruit d'une collaboration »⁴¹. Sur le terrain, le cinéaste hollandais privilégie l'action de « montrer » à celle de « dire » et la mise en situation des personnes rencontrées remplace l'entretien comme technique de recueil d'informations. « Le film, l'affirme Johan van der Keuken dès les années soixante, est plus une façon de placer les choses dans un contexte que de créer une histoire »⁴².

La méthode keukénienne ressemble à celle des grands improvisateurs de jazz⁴³ qui pensent « l'acte de création comme un moment d'expérimentation, de recherche collective »⁴⁴. La mise en situation implique l'improvisation qui, à son tour, déclenche des échanges, des émotions ou de gestes imprévisibles. Dans ce contexte, c'est seulement la caméra mobile, transformée en instrument de l'improvisation, qui peut garder les traces de ces instants de contact et de connaissance.

Chez Johan van der Keuken, le choix de l'improvisation vient de l'incertitude « qu'on connaît déjà la réalité qu'on représente ensuite, qu'on connaît les personnages qu'on montre dans le film »⁴⁵. Les films ainsi conçus se rapprochent par leur structure des œuvres cubistes. En privilégiant le fragmentaire et la réalité protéiforme, les cubistes observent l'objet de différents points de l'espace en même temps. Au moment où Johan van der Keuken affirme que « le film est un médium si vorace que l'on doit renoncer à toute catégorisation schématique dans l'espace et dans le temps »⁴⁶, il reconnaît la possibilité du film d'avoir une perspective mobile ou des points de vue multiples. « C'est la liberté et l'incertitude qui nous sont échues depuis le cubisme »⁴⁷, ajoute plus loin le cinéaste.

À la manière des œuvres cubistes, des cartes et des tableaux des Hollandais du 17^e siècle, le film de Van der Keuken participe d'une acquisition de savoir sur le

³⁸ *Ibidem*, p. 122.

³⁹ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 170.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Johan van der Keuken, *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise/ Musée du cinéma, Presses solidaires, 1986, p. 12.

⁴³ L'affinité pour le jazz, c'est un autre point de rencontre entre la pensée de van der Keuken et celle de Mondrian. Comme affirme Mondrian dans son essai *Jazz and the Neo-Plastic* (1927), « Jazz and neo-Plasticism are already creating an environment in which art and philosophy resolve into rhythm that has no form and is therefore "open" » (cité dans David P. Brown, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis/ London, University of Minnesota Press, 2006, p. 4).

⁴⁴ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now/Côté Cinéma, 2011, p. 19.

⁴⁵ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

monde. Le cinéaste se manifeste lui aussi comme un anti-albertien⁴⁸, car dans l'absence insistante d'un spectateur situé et d'un cadre imposant par avance un découpage, le monde est donné comme premier et non comme une substitution.

Souvent chez moi le cadrage est suivi d'un déplacement qui ne va pas vraiment vers un cadrage nouveau, mais qui justement déplace quelque peu les choses, et qui indique que chaque point de vue est ambigu, arbitraire, et qu'il est aussi suivi d'un nombre infini de points de vue⁴⁹.

Le film *Amsterdam Global Village* abonde en exemples de ce type de cadrage, mais le plus remarquable reste celui des cadres successifs de la carte de l'Europe qui se trouve dans la chambre de Khalid. Le fait n'est pas sans importance ayant en vue que ce film documente aussi la guerre de la Tchétchénie et celle de l'ex-Yugoslavie, favorisées par « le changement radical de la carte de géographie depuis la chute du Mur de Berlin »⁵⁰. La présence de la carte, l'accumulation et l'enchaînement de points de vue, « avec leurs successions de cadrages et de changements d'échelle »⁵¹, confirment la dimension descriptive du film *Amsterdam Global Village*. Selon Teresa Castro, les stratégies descriptives ont « un double objectif : mettre en image, non seulement par l'enregistrement d'une réalité brute, mais aussi par la construction d'un point de vue sur cette réalité, et participer de la constitution d'un socle commun de savoirs »⁵².

Pour ce qui concerne *Amsterdam Global Village*, un point de vue humaniste et pacifiste pourrait être dévoilé par la séquence tournée dans la maison de Borz-Ali, l'homme d'affaires tchétchène. En regardant, sur l'écran de la télévision, la carte de la guerre russo-tchétchène, ce « nouveau nomade »⁵³, vivant « dans les médias – le téléphone, les écrans, la vidéo »⁵⁴, affirme qu'une mère russe et une mère tchétchène ont « les mêmes larmes » et que « les larmes ont les mêmes couleurs ». Ému par ces mots, Van der Keuken essaye « avec [sa] caméra d'être proche de lui »⁵⁵ et tend à restituer à la fois la vision du personnage filmé et la sienne, en les amalgamant. En même temps, il est conscient que « toute la syntaxe des positions de prise de vue et des mouvements [...] a été brisée en même temps que l'idée d'un espace uniforme, ou d'une idée centrale ou [...] d'une fragmentation mécanique qui se place en regard de la donnée centrale »⁵⁶.

⁴⁸ « In referring to the notion of art in the Italian Renaissance, I have in mind the Albertian definition of picture: a framed surface or pane situated at a certain distance from a viewer who looks through it at a second or substitute world. In the Renaissance this world was a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets. It is a narrative art » (Alpers 1983, p. xix).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 155.

⁵¹ Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, p. 216.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁵⁶ Johan van der Keuken, *Voyage...*, *op. cit.*, p. 6.

L'historien de l'art américain George Baker avance l'idée que « l'entreprise cartographique du film se rapproche d'un modèle diagrammatique »⁵⁷, en mettant l'accent sur « la pure corrélation entre les choses, au lieu de s'attaquer à leur objectivité »⁵⁸. Dès son premier cadre, *Amsterdam Global Village* fait la preuve de sa nature relationnelle, « diagrammatique ». Le film commence avec le gros plan des lettres sorties de leur contexte original, pour qu'elles soient recontextualisées par le montage. Après le déroulement successif des cadres, le spectateur peut reconnaître le mot « Amsterdam », le nom du lieu central du film. Acoustiquement parlant, chaque lettre conserve la mémoire de son lieu d'origine. Ainsi, la vie de la ville se résume dans une mosaïque de contrastes : le son des tramways d'Amsterdam, la musique d'une boîte de nuit amstellodamoise ou les cris de deuil des femmes de Tchétchénie. Ce paysage polyphonique de *Global Village* s'organise autour du son de la moto, ayant rôle de ritournelle par son caractère répétitif.

C'est ce titre inhabituel qui servirait comme argument en faveur de l'appartenance de ce film au « cinéma diagrammatique ». Comme l'affirme Teresa Castro, la question posée par ce genre cinématographique « n'est pas celle de garder les traces, mais de faire émerger, à partir d'elles et à travers le montage, un nouveau plan de réalité »⁵⁹.

3. « Regard cartographique » et territoire audiovisuel chez Van der Keuken

Selon Teresa Castro, « il se peut qu'un certain regard du cinéma soit effectivement un regard "cartographique" qui évoque les enjeux d'un atlas »⁶⁰. Le dialogue entre cartographie et cinéma est rendu possible par « la traduction proprement cartographique de l'espace »⁶¹. Comme le cinéma, « la carte opère une transformation de l'espace en figure » et « cette transformation prend la forme d'un découpage de l'espace par le regard »⁶². Si l'on accepte la définition de Claude Raffestin selon laquelle le territoire est un espace transformé par le travail humain⁶³, on pourrait se demander si l'espace cartographié ne devient pas toujours territoire par l'action du regard.

En même temps, le cinéma est un médium audiovisuel et l'audio-vision représente le type de perception qui lui est propre. Au cinéma, l'affirme Michel Chion, « l'image est le foyer conscient de l'attention »⁶⁴, mais « le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit "valeur ajoutée" sont portés au compte de l'image et semblent se

⁵⁷ George Baker, cité dans Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., p. 227.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., pp. 232-233.

⁶⁰ Teresa Castro, « La ville planétaire. Un regard cartographique », dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 33.

⁶¹ *Ibidem*, p. 34.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Claude Raffestin, « Ecogénèse territoriale et territorialité », dans F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard, p. 174.

⁶⁴ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 413.

dégager naturellement de celle-ci »⁶⁵. Pour Johan van der Keuken, le cinéma et la musique ne sont pas deux champs séparés, et c'est pourquoi dans son œuvre « dialectique et sérielle »⁶⁶ les sons et les images « s'imbriquent ou s'opposent »⁶⁷. Par conséquent, il faut aussi s'interroger sur l'existence d'un territoire sonore et sur son rapport avec le territoire visuel.

Dans *La Sémantique générale*, Alfred Korzybski nous signale qu'« une carte n'est pas le territoire »⁶⁸, c'est-à-dire la carte n'est qu'une représentation subjective, interne du monde extérieur. Autrement dit, notre représentation de la réalité correspond à « notre carte du monde » ou tout du moins à la perception que nous en avons. Selon Korzybski, il est impossible « de séparer rigoureusement la perception, la vision, l'audition, etc., de la connaissance ; c'est une division qui ne peut pas être faite, sinon superficiel à des niveaux verbaux »⁶⁹. Cette observation pourrait être complémentaire à celle de McLuhan : le médium c'est le « prolongement de l'homme » qui détermine la transformation de son univers, de sa psychologie, de ses valeurs et de sa manière d'être au monde.

À l'âge de l'électricité où notre système nerveux central se prolonge technologiquement au point de nous engager vis-à-vis de l'ensemble de l'humanité et de nous l'associer, nous participons nécessairement et en profondeur aux conséquences de chacune de nos actions. [...] Contracté par l'électricité, notre globe n'est plus qu'un village⁷⁰.

Pour Johan van der Keuken, le cinéma n'est devenu son « moyen d'expression » qu'au moment où, avec la caméra à l'épaule (un vrai « prolongement » de son corps), il a osé « filmer à hauteur des yeux et à bout de bras » et quand il a commencé « à inclure dans le flux des images ce qui à chaque instant se présentait à [ses] yeux, et à le mêler à [ses] idées préalables »⁷¹. Ce nouveau rapport entre le filmeur et sa caméra, aurait-il déterminé le changement de point de vue et le renouvellement du regard sur le monde, en confirmant l'intuition de Merleau-Ponty ? Intéressé par le rapport du *moi* au monde, le philosophe français critique les notions de sujet et d'objet, tout en préférant la distinction qu'on peut faire entre visible et invisible. Selon lui, la vérité est celle de la perception, celle du penser et du voir. Pour nous, l'affirme Merleau-Ponty, « l'univers de la vérité et de la pensée » se construit par « emprunt à la structure monde ». C'est-à-dire le corps qui regarde le monde n'arrive à le comprendre qu'avec sa chair, par un prolongement du tissu du visible.

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais puisqu'il se

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Thierry Nouel, « "Partout où l'on joue, ils doivent danser". Keuken/ films/ la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllie (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 237.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Alfred Korzybski, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliciens et à la sémantique générale*, traduit par Didier Kohn, Mirelle de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, de l'Éclat, 2007, p. 112.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁰ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines, 1993, p. 33.

⁷¹ Cité dans Gilles Mouëllie, *Improviser..., op. cit.*, p. 84.

meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti »⁷².

Johan van der Keuken définit le cinéma direct, où il inclut son film *Amsterdam Global Village*, comme « la vérité de notre propre corps au milieu de ce qui est mis en mouvement autour de nous »⁷³. Pour lui, le déclenchement de l'événement à potentialité documentaire est conditionné par la présence du filmeur. « Quelque chose, l'affirme Van der Keuken, se passe et nous y assistons, quelque chose se passe “parce que” nous y assistons. Et cela suffit pour créer un élément de tension, de confrontation »⁷⁴.

Le corps du cinéaste est « pris dans le tissu du monde » qu'il cartographie et son discours sur le monde est toujours subjectif. C'est ce fait qui pourrait tout aussi bien nous servir d'argument pour remettre en question la nature de la vérité documentaire. Devrait-on rester figé dans l'utopie de la vérité unique ou ce serait mieux d'accepter finalement la vérité polyphonique et la pluralité de points de vue sur une même réalité ?

4. Musique et territoire

En réexaminant le principe de la *Sématique générale* de Korzybski, « La carte n'est pas le territoire », Gregory Bateson se demande : « We say the map is different from territory. But what is the territory ? »⁷⁵. Une possible réponse à la question de Bateson serait celle donnée par Deleuze et Guattari : « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les “territorialise”. Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes »⁷⁶.

D'une part, Bateson pense que le territoire ne peut jamais être intégralement cartographié et « always, the process of representation will filter it out so that the mental world is only maps of maps, ad infinitum »⁷⁷. D'autre part, Deleuze et Guattari affirment l'existence d'un marquage dimensionnel d'un territoire, mais celui-ci « n'est pas une mesure, c'est un rythme »⁷⁸. « Les marques territoriales sont des *ready-made* »⁷⁹ et c'est le « rythme devenu expressif »⁸⁰ qui se constitue en agent de la territorialisation. « La ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressif, – et devenus expressifs parce que territorialisants »⁸¹.

⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 1594-1595.

⁷³ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 183.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁵ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972, p. 429.

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, de Minuit, 1980, p. 388.

⁷⁷ Gregory Bateson, *Steps...*, op. cit., p. 429.

⁷⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme...*, op. cit., p. 388.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 389.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 388.

⁸¹ *Ibidem*, p. 389.

Cinéaste-cartographe, Johan van der Keuken crée et organise dans ses films, grâce au son et à la musique, des territoires autrement inexistants dans la réalité a-filmique. Comme l'observe Judith Visioli, son cinéma peut être pensé à partir des relations qu'il invente entre « musique, espace et communauté, entre *musique* et *territoire*, cette “étendue de surface terrestre sur laquelle vit un groupe humain”, comme le définit *Le Robert* ».⁸²

Dans *Amsterdam Global Village*, comme dans la plupart des films de Van der Keuken, la musique a une valeur territorialisante. Au moment où la musique est jouée, elle crée un territoire : d'une part, en délimitant un espace et, d'autre part, en réunissant les personnes qui se trouvent dans cet espace. Dans la première séquence du film, l'arrivée de Saint-Nicolas, la fête d'hiver la plus importante en Hollande, réunit sur les quais la population hétérogène de la ville. La musique, jouée sur le bateau où se trouve Saint-Nicolas, délimite un territoire de la fête, de l'harmonie. Elle isole acoustiquement les participants des bruits de la ville, qu'on peut entendre avant le commencement de la musique. Essentiellement liée à l'évaluation de la situation spatio-temporelle, l'audition sert à configurer un territoire. Comme l'observe Roland Barthes, « c'est sans doute à partir de cette notion de territoire (ou d'espace approprié, familier, aménagé-ménagé), que l'on saisit le mieux la fonction de l'écoute, dans la mesure où le territoire peut se définir essentiellement comme l'espace de la sécurité »⁸³.

La musique n'est pas conçue comme un flux externe et elle n'est pas clôturable dans un cadre, un plan ou une séquence. Elle circule partout, sans être contenue nulle part. Pour Johan van der Keuken, « la vraie peinture au cinéma, c'est le son, parce qu'il n'est pas cadré. On peut faire des coups de brosse très larges, et puis des pointes. Ce n'est plus le cadre qui prime »⁸⁴. Alternativement, la musique nous est proposée comme élément extérieur ou comme outil de structuration intérieure. En fonction de la place choisie pour filmer la musique, le cinéaste peut être dedans (comme dans la séquence où il se trouve au milieu des violons) ou dehors (comme dans le concert des jeunes Bosniaques, chanteurs de rock). L'espace délimité par la musique correspond à celui de la résonance du son des musiciens et devient la région centrale du plan, car « le cinéaste fait porter l'attention du spectateur sur cette résonance au moins autant que sur la source sonore »⁸⁵. Par exemple, dans la séquence du festival de musique en Bolivie, l'espace autour et entre les musiciens est filmé en plans fixes, tandis que, pendant les répétitions de l'orchestre symphonique, les panoramiques passent ou s'arrêtent dans l'intervalle entre musiciens.

Plus qu'un « ordonnancement de données à caractère sonore », la musique est également « geste vocal ou instrumental, communication entre musiciens et avec le public, et dans bien des cas, elle intègre la danse »⁸⁶. Un exemple en ce sens est la

⁸² Judith Visioli, « Quand Johan van der Keuken filme la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllie (dir.). *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 229.

⁸³ Roland Barthes 1982, p. 219.

⁸⁴ Johan Van der Keuken, « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal locomotion* », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllie (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003[1998], p. 251.

⁸⁵ Judith Visioli, *Quand Johan van der Keuken...*, op. cit., p. 230.

⁸⁶ Desroches et al., *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 8.

scène de danse dans le village de Roberto. Par les mouvements de la danse qu'elle provoque, la musique, liée à l'histoire de la communauté (fait souligné par Roberto dans le discours qu'il prononce devant les villageois), n'unit pas seulement les musiciens qui la jouent, mais tous les individus présents dans son espace de résonance.

En mettant en scène le voyage du son à travers la planète, Johan van der Keuken relie différents espaces par la continuité sonore : d'une part, le club d'Amsterdam où les musiciens bosniaques protestent par leur chanson contre la guerre de l'ex-Yougoslavie et les enfants de Sarajevo qui jouent du football parmi les ruines de la ville; d'autre part, l'appartement hollandais de Roberto et le petit village de Bolivie. Dans ce dernier cas, le Bolivien joue de la flûte des Andes devant sa fenêtre. Puis suivent des plans aériens qui se succèdent au-dessus de la Bolivie et finalement au-dessus du village natal de Roberto. Le son de la flûte résonne sur tous ces plans et grâce au montage, dans ce nouveau territoire, filmique, ont lieu des rencontres impossibles dans la réalité a-filmique.

En utilisant la fonction territorialisante de la musique, Johan van der Keuken crée un « film-monde », un monde qui réunit les individus présents *dans et devant* son film.

Johan van der Keuken utilise la capacité de la musique à former un territoire pour remettre en question certaines frontières : celles des distances géographiques qui séparent les espaces filmés, celles des collures qui séparent les plans successifs, celle de l'écran, qui sépare espace filmé et espace du spectateur », considère Judith Visioli⁸⁷.

On pourrait y ajouter les frontières qui isolent l'œuvre des autres œuvres, soit qu'elles appartiennent ou qu'elles n'appartiennent pas au même auteur. À l'appui de notre hypothèse, vient l'affirmation de Van der Keuken : « Ce qui m'intéresse au cinéma, ce n'est pas seulement la mémoire comme élément extérieur au film [...], dans un univers fictionnel indépendant de lui, mais aussi la mémoire entre les plans du film et d'autres, semblables ou proches, par association »⁸⁸. Si le film *Amsterdam Global Village* ne naît pas *ex nihilo*, quel est alors le « paysage antérieur »⁸⁹ où intervient-il ? Si « chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé »⁹⁰ et « se construit comme une mosaïque de citations »⁹¹, quel est le film avec lequel orchestre un dialogue *Amsterdam Global Village* ?

La séquence où Roberto produit du vent devant sa fenêtre pourrait être interprétée comme un hommage discret à Joris Ivens. Dans son dernier film, *Une histoire de vent*, « l'Hollandais volant »⁹² part pour la Chine pour « capturer l'image

⁸⁷ Judith Visioli, *Quand Johan van der Keuken...*, *op. cit.*, p. 235.

⁸⁸ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 164.

⁸⁹ « Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur », écrit Michel Butor dans *La critique et l'invention* (1967, p. 983). Cette affirmation est aussi valable pour le cinéma.

⁹⁰ « C'est une illusion de croire que l'œuvre a une existence indépendante. Elle apparaît dans un univers littéraire peuplé par les œuvres déjà existantes et c'est là qu'elle s'intègre. Chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé qui forment, suivant les époques, différentes hiérarchies » (Todorov 1966, p. 126).

⁹¹ « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1969, pp. 181-182).

⁹² Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 22.

invisible du vent »⁹³. Symboliquement, les premiers plans de son film sont ceux d'un avion en vol, plans qui dialoguent avec les plans aériens d'*Amsterdam Global Village*. Dans cette relation intertextuelle, les vues aériennes du paysage bolivien, accompagnées du son de la flûte de Roberto, se constituent comme de « faux plans subjectifs » du « Vieil Homme »⁹⁴ parti à la recherche de l'image (audiovisuelle) du vent. C'est dans ses souvenirs que Johan van der Keuken associe l'image du vent, du « souffle », à Joris Ivens, son mentor.

Il voit l'un de mes films et se dit prêt à voir également les autres. Peu après, à Paris, je passe toute une journée à ses côtés pendant qu'il les regarde. Ce qui me plaisait surtout c'est qu'il « bourdonnait » doucement au rythme des images. Comme quelqu'un qui regarde « musicalement », avec tout son corps, avec son souffle, communiquant ainsi la vie et donnant une signification à ce qu'il voit. Ce bourdonnement me renseigna sur mes films et plus encore sur les siens. « Souffle » est le mot qui revient toujours. Pour le Mistral⁹⁵.

5. « D'un avion à haute altitude »⁹⁶. Retour sur la question documentaire

Après avoir atteint une échelle et une intensité inconnues jusqu'alors, la Grande Guerre a eu comme conséquence la mise en question des trois principes aristotéliciens : d'identité, de contradiction et du tiers exclu. Selon Alfred Korzybski, la première conflagration mondiale a été déterminée par des mécanismes de pensée qui reposaient sur les postulats de la logique d'Aristote. Tout en considérant que les principes aristotéliciens avaient emprisonné l'Occident dans une logique conflictuelle, Korzybski propose comme alternative une logique basée sur les grandes découvertes d'Albert Einstein et il formule les trois principes de sa *Sémantique générale* (1933).

1. La carte *n'est pas* le territoire.
2. La carte ne représente *pas tout* le territoire.
3. Une carte est *auto-réflexive*, en ce sens qu'une carte *idéale* devrait inclure une carte de la carte, etc., indéfiniment⁹⁷.

« La carte n'est pas le territoire. » Même s'il n'énonce jamais ce principe, Johan van der Keuken a fondé son esthétique sur une base non-aristotélicienne. Conscient qu'une part du représenté échapperait toujours à la représentation et le réel serait toujours plus riche que l'image qu'on peut en donner, Van der Keuken « n'envisage pas la réalité comme quelque chose qui puisse être fixé sur la pellicule, mais plutôt comme un champ (en termes d'énergie) »⁹⁸. Pour lui, l'image qu'il filme est « plutôt une collision entre le champ du réel et l'énergie qu'[il met] à l'explorer »⁹⁹.

⁹³ Le texte est extrait du générique du film *Une histoire du vent* (1988) de Joris Ivens.

⁹⁴ « Le Vieil Homme qui est le héros de cette histoire est né à la fin du siècle dernier dans un pays où les hommes se sont toujours efforcés de dompter la mer et de maîtriser le vent. » (Texte extrait du générique du film *Une histoire du vent* de Joris Ivens).

⁹⁵ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁶ C'est le titre d'un texte écrit par Johan van der Keuken en 1982.

⁹⁷ Alfred Korzybski, *Une carte...*, *op. cit.*, p. 112.

⁹⁸ Robert Daudelin, *L'œil...*, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁹ *Ibidem*.

Dans *Amsterdam Global Village*, film « diagramme », Johan van der Keuken ne représente pas un monde préexistant. Dans les termes de Michel Foucault, on pourrait affirmer que le cinéaste hollandais « produit un nouveau type de réalité, un nouveau modèle de vérité »¹⁰⁰ et son intention est claire dès le début, dès la succession des cadres des lettres qui forment le nom d'Amsterdam. Son rapport inhabituel à la réalité documentée (y inclus sa technique de montage de « répétition d'images ») a été critiqué par les documentaristes puristes. Pour se défendre, Johan van der Keuken écrivait en 1982 :

C'est un peu la même chose que ce que l'on voit d'un avion à haute altitude : des nuages, en dessous, encore des nuages, et à la faveur d'une trouée dans la dernière couche de nuages, un morceau de terre. L'image de la terre ne se répète pas, la terre existe en permanence, mais la plupart du temps, elle se dérobe à la perception de l'œil¹⁰¹.

Contemporain de Jean-Luc Godard et d'autres innovateurs du documentaire, Johan van der Keuken ne croit ni dans l'omniscience du documentariste par rapport au sujet de son film, ni dans les limites bien définies entre la fiction et la réalité, et il considère le documentaire comme « un renouveau de l'œil »¹⁰². Contrairement au documentaire traditionnel, qui se proposait de représenter le monde pour lui donner du sens, le documentaire du cinéaste hollandais regarde le monde et se regarde dans l'accomplissement de sa propre réalisation.

Tout en s'identifiant lui-même comme « cinéaste qui improvise »¹⁰³, Johan van der Keuken considère la dichotomie « documentaire et fiction » inopérante dans son cas. Pour lui, « improviser et ne pas improviser » constitue une opposition beaucoup plus importante. Dans son cas, l'improvisation rend indiscernables la part de fiction et la part documentaire, afin de changer le rapport entre le cinéma et le monde et de faire possible une autre forme cinématographique, celle de documentaire d'improvisation.

BIBLIOGRAPHIE

- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.
- Asselin, Olivier, Silvestra Mariniello et Andrea Oberhuber (dir.), *L'ère électrique. The electric age*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2011.
- Augé, Marc, *L'anthropologue et le monde global*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, du Seuil, 1992.
- Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, du Seuil, 1982.
- Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972.
- Brook, Timothy, *Le chapeau de Vermeer. Le XVIIe siècle à l'aube de la mondialisation*, traduit par Odile Demange, Paris, Payot, 2010.
- Brown, David P., *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006.
- Butor, Michel, « La critique et l'invention », *Critique*, n° 247 (décembre), 1967, pp.

¹⁰⁰ Cité dans Teresa Castro, *La pensée...*, op. cit., p. 230.

¹⁰¹ Johan Van der Keuken, *Aventures...*, op. cit., p. 32.

¹⁰² Johan van der Keuken, *Voyage...*, op. cit., p. 12.

¹⁰³ Cité dans Gilles Mouëllic, *Improviser...*, op. cit., p. 73.

983-995.

- Castro, Teresa, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
- Castro, Teresa, « La ville planétaire. Un regard cartographique », dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, pp. 33-41, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- Daney, Serge, et Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Johan van der Keuken », *Cahiers du cinéma*, n° 289 (juin), 1978, pp. 18-26.
- Daudelin, Robert, *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*, Montréal, Les 400 coups, 2006.
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*, Paris, de Minuit, 1980.
- Desroches, Monique, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.), *Quand la musique prend corps*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2014.
- Knecht, Herbert H., *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.
- Korzybski, Alfred, *Une carte n'est pas le territoire. Prolégomènes aux systèmes non-aristotéliens et à la sémantique générale*, traduit par Didier Kohn, Mirelle de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, de l'Éclat, 2007.
- Kristeva, Julia, *Seméiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, du Seuil, 1969.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010.
- Mouëlllic, Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now/Côté Cinéma, 2011.
- Nouel, Thierry, « "Partout où l'on joue, ils doivent danser". Keuken/films/la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëlllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, pp. 237-248, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Py, Aurélien, « *Amsterdam Global Village* » de Johan van der Keuken. Crisnée : Yellow Now, 2006.
- Raffestin, Claude, « Ecogénèse territoriale et territorialité », dans F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, pp. 175-185, Paris, Fayard, 1986.
- Shohat, Ella, et Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Londre, Routledge, 1997.
- Tiberghien, Gilles A., *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.
- Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°1, vol. 8, pp. 125-151, 1966.
- Van der Keuken, Johan, « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal locomotion* », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëlllic (dir.), *Musiques*

et images au cinéma, pp. 248-251, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003[1998].

Van der Keuken, Johan, *Aventures d'un regard*, édition établie en collaboration avec François Albéra, Paris, Les cahiers du cinéma, 1998.

Van der Keuken, Johan, *Voyage à travers les tours d'une spirale*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Presses solidaires, 1986.

Visioli, Judith, « Quand Johan van der Keuken filme la musique », dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllie (dir.). *Musiques et images au cinéma*, pp. 229-236, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.