

Université de Montréal

**La vérité polyphonique. La problématisation théorique et pratique  
de la dichotomie entre fiction et documentaire,**  
précédé du film *YT Remix*

Par

Adina-Mihaela Blanariu

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade Maître ès arts  
en études cinématographiques

Août 2015

© Adina-Mihaela Blanariu, 2015

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La vérité polyphonique. La problématisation théorique et pratique  
de la dichotomie entre fiction et documentaire

Présenté par :  
Adina-Mihaela Blanariu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Olivier Asselin, président-rapporteur  
Serge Cardinal, directeur de recherche  
Silvestra Mariniello, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire en recherche-crédation comporte deux volets. Le premier volet, théorique, se penche sur les gestes de fictionnalisation intérieurs au cinéma documentaire, et notamment au cœur des symphonies urbaines *L'homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov et *Amsterdam Global Village* (1996) de Johan van der Keuken. Le deuxième volet, pratique, consiste en une symphonie de la ville de Montréal, *YT Remix*, qui se présente comme une forme particulière d'*ekphrasis* de l'image du monde créée par Yves Thériault dans ses romans.

Les plus fréquentes définitions du documentaire indiquent le caractère non fictionnel de ce genre cinématographique, l'absence des comédiens professionnels et la présentation des événements réels. Ce sont, en essence, les principes énoncés par John Grierson en 1932, dans *First Principles of Documentary*. En pratique, on constate que la majorité des grandes œuvres documentaires font preuve de la précarité des limites entre la documentation du réel et sa fictionnalisation. Comme le fait remarquer Jean-Luc Godard, « Tous les grands films de fiction tendent au documentaire, comme tous les grands documentaires tendent à la fiction » (1985, p. 14). C'est le recours à la fictionnalité révélatrice de la vérité qui est évoqué à la fin du (faux) documentaire *F for Fake* (1975). En citant Picasso, Orson Welles conclut : « L'art est un mensonge qui nous fait comprendre la vérité ».

Johan van der Keuken, le cinéaste qui nous a influencés le plus dans le choix de notre stratégie de création et à qui nous consacrons un chapitre de notre mémoire de maîtrise, a abordé lui aussi la question de la pureté des genres cinématographiques. Dans un entretien pour les *Cahiers du cinéma* de 1978, en évoquant l'opposition entre documentaire et fiction comme l'un des grands pièges auxquels il se heurtait au moment de l'inscription de ses films aux festivals, le réalisateur hollandais a affirmé que « tout film consciemment travaillé au niveau de la forme est un film de fiction » (Daney et Fargier 1978, p. 19). Ainsi, l'une des questions directrices de notre recherche-crédation est celle de la justesse d'une définition, assez réductionniste, qui exclut toutes les traces de la fictionnalité dans le documentaire.

**Mots-clés** : documentaire, rapport entre réalité et fiction, symphonie urbaine, polyphonie, *ekphrasis* filmique, Yves Thériault.

## **Abstract**

This master's study in research-creation is twofold. The first part, theoretical, refers to internal forms of fictionalization in documentary cinema, including the city symphonies *Man with a Movie Camera* (1929) by Dziga Vertov and *Amsterdam Global Village* (1996) by Johan van der Keuken. The second part, practical, is a Montreal city symphony, *YT Remix*, conceived as a special form of *ekphrasis* of the image of the world created by Yves Thériault in his novels.

The most common documentary definitions indicate the non-fictional character of this cinematic genre, the absence of professional actors and the presentation of real events. These are, in essence, the principles enunciated by John Grierson in 1932, in *First Principles of Documentary*. In practice, we find that most major documentary works demonstrate the precarious boundaries between fiction and documentation of the real. As noted by Jean-Luc Godard, "All great fiction films tend towards the documentary just as all great documentaries tend toward fiction" (1985, p. 14). The possibility of fiction to reveal the truth is evoked at the end of the (fake) documentary *F for Fake* (1975). Quoting Picasso, Orson Welles concludes: "Art is a lie that makes us realize the truth."

Johan van der Keuken, the filmmaker who has influenced us the most in the choice of our creation strategy (and to whom we devote a chapter in our master's thesis), has also addressed the question of the purity of cinematic genres. In an interview for the *Cahiers du cinéma* (1978), he considered the opposition between documentary and fiction as one of the biggest challenges he faced during film festivals registrations. In the same interview, the Dutch director stated that "every movie with a consciously elaborated form is, in fact, fiction" (Daney and Fargier 1978, p. 19). Thus, one of the leading questions in conducting our research-creation is about the accuracy of definition, rather reductionist, which excludes all fiction traces in documentaries.

**Keywords:** documentary, relationship between reality and fiction, city symphony, polyphony, cinematic *ekphrasis*, Yves Thériault.

## Table de matières

<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Symphonie urbaine et remise en question de la dichotomie entre réalité et fiction.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1. Bref regard historique sur la réalité documentaire.....</b>	<b>3</b>
1.1.1. Grierson et la pomme de discorde.....	3
1.1.2. Flaherty et Vertov. À chacun son « mensonge » ou sa vérité.....	4
1.1.3. La fin du « cinéma-vérité ». <i>Chronique d'un été</i> de Jean Rouch et Edgar Morin.....	6
1.1.4. Le cinéma direct. Intervenir sur le réel avec la caméra.....	8
<b>1.2. Dziga Vertov. <i>L'homme à la caméra</i> et <i>Enthousiasme, la ciné-symphonie au passage du muet au sonore</i>.....</b>	<b>9</b>
1.2.1. Le paradoxe vertovien. Le « film visible et audible » à l'époque du cinéma muet.....	9
1.2.2. Les « symphonies » de Vertov et l'orchestre de l'« homme nouveau ».....	12
1.2.3. Sonorisation. Vers une méthode d'analyse de la symphonie visuelle vertovienne.....	14
<b>1.3. Johan van der Keuken. <i>Amsterdam Global Village, improvisation et vérité cartographique</i>.....</b>	<b>18</b>
1.3.1. 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.....	18
1.3.2. « Impulsion cartographique » dans le film <i>Amsterdam Global Village</i> .....	20
1.3.3. « Regard cartographique » et territoire audiovisuel chez Van der Keuken.....	26
1.3.4. Musique et territoire.....	28
1.3.5. « D'un avion à haute altitude ». Retour sur la question documentaire.....	32

<b>2. <i>YT Remix</i>. Quête documentaire au cœur de la fiction.....</b>	<b>34</b>
2.1. Symphonie de la ville de Montréal. Argument pour le choix du genre...	34
2.2. <i>L'ekphrasis filmique</i> comme mode de création documentaire.....	38
<b>Conclusion.....</b>	<b>44</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>46</b>

## Remerciements

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance à Serge Cardinal, mon directeur de recherche, pour ses précieux conseils, son soutien constant et nos discussions enrichissantes.

Je voudrais également exprimer ma profonde gratitude à Silvestra Mariniello, Élène Tremblay, Olivier Asselin, Olivier van Malderghem, David Nadeau-Bernatchez, Sébastien Lévesque, Gwenn Scheppler, professeurs et chargés de cours du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, qui m'ont encouragée et stimulée tout au long de mes études de maîtrise.

Mes remerciements vont aussi aux techniciens du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, que j'ai eu la chance de côtoyer, dont Julie Pelletier, Adrian Savopol, Bruno Philip et Serge Fortin.

Je remercie les membres du laboratoire *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*, Ariel Harrod, Frédéric Dallaire-Tremblay et Simon Gervais, pour leurs conseils et leur patience.

Mes pensées de gratitude vont aussi à Sonya Mladenova, Eliott Talec, Andrew Gray, membres de l'équipe de tournage du film *YT Remix*.

Je remercie chaleureusement ma famille qui n'a jamais cessé de croire en moi, de me soutenir et même de se sacrifier pour moi.

Je tiens également à souligner le soutien de la Faculté des Études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal, qui m'a octroyé une bourse de fin d'études de maîtrise, et du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal, qui m'a accordé une bourse d'études.

## Introduction

Quand il s'agit d'une taxonomie du cinéma, le plus souvent on fait une différence entre le documentaire et le film de fiction, tout en évoquant le pacte de croyance comme le garant de la distinction entre les deux genres. Le spectateur de fiction est averti dès l'entrée dans la salle de cinéma qu'il ne doit pas croire vrais les événements et les personnages du film. En tant que spectateur du documentaire, on s'attend à ce que l'information véhiculée dans le film soit véridique. Les personnes doivent avoir la même identité et le même vécu dans le film et dans la vraie vie. Si cette règle n'est pas respectée, dans la plupart des cas, le documentariste sera condamné par la critique et discrédité par l'opinion publique.

Ce qui prime dans la définition d'un film de fiction ce n'est pas tant le rapport au référent que l'intentionnalité. Dans ce sens, l'affirmation que Jean-Pierre Schaeffer fait dans son article *De l'imagination à la fiction* nous semble éloquente : « ce qui importe dans le cas de la fiction, ce n'est pas de savoir si ses représentations ont ou n'ont pas une portée référentielle, mais d'adopter une posture intentionnelle dans laquelle la question de la référentialité ne compte pas » (Schaeffer 2002).

La situation change dans le cas du documentaire où le référent et la nature du rapport au monde conditionnent son existence et garantissent sa spécificité comme genre cinématographique. C'est pour cette raison que les deux éléments sont contenus (d'une manière implicite ou explicite) dans la définition du documentaire.

Tout au long de l'histoire du cinéma documentaire, les cinéastes ont dû reconnaître que, en pratique, il est presque impossible d'éviter l'immixtion de la fiction dans le documentaire. Dans ce contexte, nous nous demandons si la pureté du genre documentaire n'est pas elle-même illusoire, tout en impliquant une remise en question de la taxonomie courante du cinéma. Ce sont ces questions qui ont déterminé notre recherche-crédation.

Dans un premier temps, nous traiterons de l'évolution de la dichotomie entre la réalité et la fiction dans le domaine du documentaire, dès la définition de Grierson et les premiers documentaires, en passant par le cinéma-vérité, le cinéma direct, jusqu'au documentaire contemporain. Dans un deuxième temps, nous procéderons à une analyse plus approfondie des symphonies urbaines *Chelovek s kinoapparatom*

[*L'homme à la caméra*] (1929) de Dziga Vertov et *Amsterdam Global Village* (1996) de Johan van der Keuken. Enfin, nous consacrerons la dernière partie de notre étude à partager nos réflexions sur l'*ekphrasis filmique* comme mode de création documentaire et à présenter nos arguments sur le choix de la *symphonie urbaine* comme genre du film que nous avons réalisé.

# 1. **Symphonie urbaine et remise en question de la dichotomie entre réalité et fiction**

## 1.1. **Bref regard historique sur la réalité documentaire**

### 1.1.1. **Grierson et la pomme de discorde**

En 1926, après avoir été utilisé dans la terminologie photographique, le terme « documentaire » fait son entrée au cinéma. C'est John Grierson, le futur fondateur de l'Office national du film du Canada, qui, dans un article de 8 février 1926, paru dans *The New York Sun*, a écrit que le film *Moana* de Robert J. Flaherty avait « une valeur documentaire » : « Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value » (cité dans McLane 2013, p. 4). Quelques années plus tard, dans son essai *First Principles of Documentary* (1932), Grierson a repris le terme.

Même si, comme épithète, « documentaire » avait été employé pour la première fois dans le cinéma français des premiers temps afin de désigner les travelogues ou les bobines de voyage (voir Niney 2002, p. 71), il s'impose dans la terminologie cinématographique internationale grâce aux écrits de Grierson. C'est ici que le nouveau genre cinématographique est défini comme « le traitement créatif de la réalité ». Cette définition devient vite une vraie pomme de discorde pour les documentaristes et leurs critiques, car elle est ouverte aux multiples et, parfois, contradictoires interprétations.

Dans son ouvrage *L'âge d'or du documentaire*, Roger Odin, qui semble privilégier le terme « créatif » de la définition de Grierson, affirme que la tension qui existe entre les deux lignes de force du documentaire moderne, « l'expérimentation formelle » et « la confrontation avec la réalité sociale », remonte à la définition du documentaire comme « le traitement créatif de la réalité ». Dans son livre, Roger Odin cite Lindsay Anderson selon qui « ce n'était que par "l'interprétation créative" que le documentaire se distinguait du simple journalisme » (Odin 1998, p. 17). Ni Anderson ni Odin n'expliquent ce qu'ils comprennent par « simple journalisme ». Probablement, tous les deux emploient cette formule au sens de journalisme d'information, en ignorant le journalisme d'opinion. Il nous semble quand même que l'étiquette « simple » a été assez vite collée et acceptée sans réserve

tout en ayant en vue le rôle que la télévision et le vrai journalisme ont joué dans le développement du documentaire.

### **1.1.2. Flaherty et Vertov. À chacun son « mensonge » ou sa vérité**

Robert J. Flaherty et Dziga Vertov (pseudonyme de Denis Kaufman) sont les deux figures tutélaires du cinéma documentaire : ils inaugurent deux démarches et même deux esthétiques opposées. Si Flaherty considérait le tournage comme étant le moment privilégié de la réalisation de ses films, Vertov croyait dans la puissance du montage, grâce auquel le cinéma pouvait assurer une nouvelle perception du monde.

Intéressé à surprendre la dimension la plus profonde de la vie des Inuits, Robert J. Flaherty a passé quinze mois dans les conditions extrêmes du Grand Nord canadien, en compagnie des gens qu'il voulait filmer. En partageant leurs conditions de vie, « le filmeur » est arrivé à une grande complicité avec « les filmés ». C'est cette complicité qui a facilité « la mise en scène » de la réactivation des pratiques ancestrales abandonnées par les Inuits, Nanook et ses proches acceptant de « jouer » leur propre vie devant la caméra de Flaherty.

Comme son contemporain Edward Curtis, Flaherty a manifesté son intérêt d'enregistrer tout ce qui, à cause de l'arrivée des Blancs et de la modernité, était en train de disparaître des communautés traditionnelles inuites. C'est dans ce sens qu'il a écrit à propos de *Nanook of the North* (1922) : « What I want to show is the former majesty and character of these people, while it is still possible – before the white man has destroyed not only their character, but the people as well » (cite dans Dudemaine 2007, p. 57).

On sait aujourd'hui que Flaherty a voulu réaliser un documentaire « romancé » (voir Gauthier 2011, p. 239) et pour cette raison il est intervenu dans la réalité. Par exemple, la scène de la chasse au phoque a été tournée comme dans un film de fiction. La chasse n'est pas une vraie chasse et Nanook fait semblant de tuer le phoque. En réalité, le phoque, qui se trouve au bout de la corde tirée par le chasseur, est déjà mort. On reproche aussi à Flaherty d'avoir mis en péril la vie de ses intervenants qui n'ont pas eu le droit de chasser au fusil. Par contre, ils ont dû se servir des harpons qu'ils n'utilisaient plus depuis longtemps. Dans ce documentaire,

les intervenants participent en tant qu'acteurs non professionnels : ils jouent des rôles et leur identité de la vraie vie ne coïncide pas avec celle du film. Comme l'observe André Dudemain « Allakariallak [est le] nom véritable de Nanook » (2007, p. 56) et sa famille réelle n'est pas celle qu'on voit dans le film.

Même si le film a été contesté, surtout à cause de l'intervention dans le réel, *Nanook of the North* reste comme le premier grand documentaire de tournage de l'histoire du cinéma. C'est grâce à ce film que le documentariste Jean Rouch a appris dès l'âge de six ans la différence entre le documentaire et le film de fiction.

Ma mère...était, comme toutes les femmes de cette époque, amoureuse de Douglas Fairbanks. Et on passait dans ce même cinéma, quinze jours après, *Robin des bois*. On va donc voir le film, et tout d'un coup je me mets à pleurer. Ma mère [m'interroge]. Je lui dis : « Les soldats que Robin des bois jette par-dessus les crêneaux se tuent. C'est triste. » Elle me dit : « Ce n'est pas vrai. Ce sont des mannequins. » Et elle m'explique comment c'est fait. Alors moi, je lui dis : « *Nanook*, est-ce que c'était vrai ? ». Elle me dit : « Tu demanderas à ton père. » Et mon père m'explique la différence entre un film documentaire et un film de fiction. [...] Dès le départ, je vois qu'il y avait ces deux catégories de film. Mais j'avais marché aux deux (cité dans Scheinfeigel 2008, p. 9).

Le *kinoglaz* (ou le *Ciné-œil*) représente à la fois un concept, une théorie et une méthode de travail développés par Dziga Vertov, à partir de 1922. En considérant « l'œil de l'objectif » de la caméra comme un perfectionnement de l'œil humain, Vertov soutenait que le cinéma pouvait offrir une autre perception de « la vie à l'improviste » (l'expression appartient à Mikhaïl Kaufman), une autre compréhension du monde, jusqu'ici impensable.

Prendre « la vie à l'improviste » signifie filmer les hommes et les êtres vivants sans qu'ils aient conscience de la présence d'un opérateur et d'une caméra [...] Cette notion, sur laquelle revient assez souvent Vertov, sans qu'il insiste beaucoup sur elle, paraît appartenir surtout à son frère, Mikhaïl Kaufman, qui avait déjà une assez longue expérience comme photographe, opérateur d'actualité et documentariste (Sadoul 1971, p. 109).

Bolchevik convaincu, Vertov pensait que la caméra devrait être utilisée pour la lutte des classes. Comme il considérait le « ciné-drame » (la fiction) « l'opium du peuple », il rejetait le scénario, les décors, la mise en scène, les acteurs, les studios et le documentaire de paysage. En 1918, après avoir rejoint la Révolution bolchévique,

Dziga Vertov commence à travailler au premier journal filmé de l'époque, *Kinodelia* [Ciné-Semaine]. Il y découvre les grandes possibilités de montage, qui pouvait apporter une dimension « émotionnelle » dans la perception des actualités.

Fondateur en 1922 de *Kinopravda* [Cinéma-vérité], magazine filmé, composé de reportages, il y met les bases de sa philosophie du cinéma. Dans son travail et dans ses recherches, il est accompagné par sa femme, la monteuse Elisaveta Svilova, et par son frère, le caméraman Mikhaïl Kaufman. Tous les trois forment le *Conseil des trois* et lancent l'*Appel au commencement*, destiné aux cinéastes soviétiques. Le texte est publié dans *LEF* [Levyi Front Iskusstv/ Front gauche des arts], la revue de Vladimir Maïakovski. En 1923, Dziga Vertov rédige son manifeste théorique *Kinoki* (où il fait l'éloge de « l'œil mécanique » et de la nouvelle perception du monde) et le *Conseil des trois* devient le groupe *Kinoki* [les Ciné-Yeux].

La pensée cinématographique vertovienne est très bien illustrée dans *Chelovek s kinoapparatom* [L'Homme à la caméra]. Ce film de montage, réalisé par Dziga Vertov en 1929, présente alternativement le déroulement d'une journée dans une grande ville (la vie quotidienne de Moscou, d'Odessa et de Kiev) et le processus de réalisation (tournage et montage, même projection) du film qu'on est en train de voir. Dans cette symphonie urbaine ou « concert visuel » (Vertov 1972, p. 118), le raccord des plans en continuité d'action est remplacé par l'association, par la confrontation des plans. Ce type de montage, par lequel Dziga Vertov voulait apporter une nouvelle perception de l'événement filmé, a été parfois mal compris et critiqué à cause de la « manipulation du réel » (voir Mitry 1973, Gauthier 2011).

### **1.1.3. La fin du « cinéma-vérité ». *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin**

*Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin est un jalon important dans l'histoire du cinéma et du cinéma documentaire. Né suite à la rencontre de deux méthodes de travail (de Jean Rouch, le créateur de l'ethnofiction, et d'Edgar Morin, le philosophe adepte du *co-constructivisme*, c'est-à-dire « la collaboration du monde extérieur et de notre esprit pour construire la réalité ») *Chronique d'un été* est un film carrefour. Après avoir expérimenté en Afrique sa méthode de réalisation de

documentaires ethnographiques, en donnant la parole aux anonymes, Jean Rouch accepte l'invitation d'Edgar Morin de réaliser le premier documentaire ethnographique en France. La méthode du film est révolutionnaire: le film se développe en filmant les réactions qu'il suscite et il se (rè)invente au fil du tournage et du montage. C'est aussi la première expérience d'anthropologie partagée réalisée devant la caméra. Grâce à la rencontre de bon augure de Jean Rouch et Edgar Morin avec Michel Brault, le documentaire *Chronique d'un été* marque le début du synchronisme image-son.

Le son direct, synchrone 16mm, permettait ainsi, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, d'aller filmer là où vit, agit, circule, lutte l'homme quelconque du siècle. [...] Ce jour-là, dans les Halles de Paris, quand Marcelline Loridan raconte l'histoire de son retour d'Auschwitz, le cinéma a changé de base. [...] La voix n'est plus séparable ni du corps qui la porte, ni du lieu qui l'abrite, ni du temps qui la façonne (Comolli 2006, p. 36-37).

Même si la victoire du réel semble évidente sur le plan technique ou de la forme, la lutte est perdue sur le plan du contenu. À la confrontation d'après visionnement, Marcelline est accusée d'avoir eu une attitude artificielle. Marcelline se défend en essayant de convaincre son auditoire de la vérité de sa confession, mais le problème de la vérité et de la fausseté est loin d'être résolu. C'est un argument en plus pour (re)questionner la valabilité de la formule « cinéma-vérité ». Il ne faut pas oublier qu'à sa sortie, *Chronique d'un été* a déclenché une polémique centrée sur le terme de « cinéma-vérité », polémique alimentée par Georges Sadoul, mais tempérée par Mario Ruspoli.

Dans une entrevue télévisée accordée en octobre 1962, Ruspoli, tout en restant prudent en ce qui concerne la rupture avec « le cinéma-direct », propose comme alternative un terme plus nuancé et plus « juste », celui de « cinéma-authenticité ».

Je suis un peu contre ce terme de cinéma-vérité parce que la vérité n'est pas un phénomène unique, mais un phénomène large qui s'étend...une vérité verbale par exemple peut très bien ne pas être pensée...enfin vous voyez assez facilement que l'on ne peut pas employer le mot vérité qui est un mot qui synthétise trop la pensée. Cinéma-authenticité me paraît assez juste (cité dans Graff 2011, p. 41).

Dans *Le groupe synchrone cinématographique léger*, un rapport rédigé pour UNESCO en octobre 1963, Mario Ruspoli avance l'expression « cinéma direct » et c'est cette expression qui s'impose dans la terminologie cinématographique des années 60.

#### **1.1.4. Le cinéma direct. Intervenir sur le réel avec la caméra**

Le cinéma direct se développe au croisement de plusieurs expériences conjointes au Canada (ONF - Michel Brault, Pierre Perrault), en France (Jean Rouch, Edgar Morin) et aux États-Unis (Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker). Dans ces trois pays, la révolution du direct s'est faite au niveau technique, politique et esthétique. Malgré leurs différences, le Canada, la France et les États-Unis avaient en commun « une forte tradition documentaire, une organisation politique démocratique, un bon niveau de développement technique et une télévision en expansion » (Gauthier 2003, p. 8).

La grande nouveauté technique de la caméra légère (16 mm, qui pouvait être portée à l'épaule et qui pouvait avoir un objectif grand-angulaire, la lentille à courte focale qui permettait de capter le maximum), du son synchrone (et de l'apparition de *Nagra*) et la réalisation dans les laboratoires Kodak d'une pellicule plus sensible, qui rendait possible le tournage avec un minimum d'éclairage, dans la lumière naturelle, ont permis un nouveau rapport « filmé-filmeur », plus intimiste. Grâce à sa nouvelle autonomie et liberté de mouvement, la caméra pouvait aller au centre de l'événement pour filmer de plus près les vedettes (musicales<sup>1</sup> et politiques<sup>2</sup>) ou les anonymes<sup>3</sup> qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma, pouvaient prendre la parole devant la caméra.

Affirmation d'une co-présence du cinéaste avec ce qu'il filme, le cinéma direct change le rapport au réel, qui n'est plus (ex)posé devant la caméra comme une scène devant un spectateur : le film devient un mode d'intervention sur le réel lui-même. Mais la dispute provoquée par la définition de John Grierson continue après

---

<sup>1</sup>Bob Dylan dans *Dont look back* (1967) de D. A. Pennebaker ou Mick Jagger dans *Gimme Shelters* (1970) de Albert et David Maysles et Charlotte Zwerin.

<sup>2</sup>John F. Kennedy dans *Primary* (1960) de Robert Drew.

<sup>3</sup> Voir, par exemple, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch et Edgar Morin, ou *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault.

l'apparition du cinéma direct et elle sera alimentée par des cinéastes comme Orson Welles, Jean-Luc Godard ou Johan van der Keuken.

## **1.2. Dziga Vertov. *L'homme à la caméra* et *Enthousiasme*, la ciné-symphonie au passage du muet au sonore**

### **1.2.1. Le paradoxe vertovien. Le « film visible et audible » à l'époque du cinéma muet**

En 1929, Dziga Vertov, accompagné par les deux autres *kinoks*, Elizaveta Svilova et Mikhaïl Kaufman, réalise *Chelovek s kinoapparatom* [*L'homme à la caméra*], son dernier film muet. Dès le début de la projection, par le texte qui suit le générique initial, le spectateur est averti qu'il s'agit d'une œuvre en même temps révolutionnaire et expérimentale, d'un essai de découverte d'un langage spécifique et international du cinéma.

Ayant pour but de détacher le cinéma de la littérature et du théâtre, « la ciné-écriture » absolue proposée par le groupe de réalisateurs soviétiques se constitue comme « une ciné-relation de faits visuels sans le concours d'intertitres (un film sans intertitres), de scénario (un film sans scénario), de théâtre (un film sans acteurs ni décors) » (Vertov 1972, p. 379). Contrairement à ses contemporains, qui étaient des créateurs d'une « fabrique de l'acteur excentrique » (comme Grigori Kozintsev et Léonid Trauberg qui se proposaient de réduire l'acteur au stade de marionnette) ou des adeptes de l'idée d'une « fabrique d'attractions » (comme Sergueï Eisenstein), Dziga Vertov se déclare contre « la ciné-sorcellerie » et contre la « ciné-mystification ».

Comme alternative, il propose « une fabrique des faits ». Dans cette « fabrique » imaginée par Vertov, le « *kinoglaz* » (ou le « ciné-œil ») surprend « la vie à l'improviste » et le rythme de la vie impose le rythme de l'image filmée. Intervient ici la question de la vérité de l'image du monde « déchiffré »<sup>4</sup> par le « ciné-œil » et de la supériorité de cette nouvelle perception du rythme, de cette « possibilité de voir

---

<sup>4</sup>Dziga Vertov définit le « ciné-œil » comme « le ciné-déchiffrage du monde visible aussi bien qu'invisible par l'œil nu de l'homme » (1972, p. 126).

les processus de la vie dans tout ordre temporel inaccessible à l'œil humain, dans toute vitesse temporelle inaccessible à l'œil humain » (*ibid.*).

Si Vertov condamne le dérapage de la réalité et le caractère artificiel des œuvres des autres créateurs soviétiques de son temps, Eisenstein considère que les films vertoviens ne provoquent pas leurs spectateurs à agir et il reproche à Vertov de ne pas « alimenter la capacité de *faire-faire* du cinéma » (Paci 2012, p. 107). « Le *kinoglaz*, croit Eisenstein, n'est pas seulement le symbole d'une vision, mais aussi d'une *contemplation*. Or nous ne devons pas *contempler*, mais *agir*. Ce n'est pas un "ciné-œil" qui nous faut, mais un "ciné-poing" » (cité dans *ibid.*). En ce qui concerne *L'homme à la caméra*, Eisenstein, qui « tourne le dos au constructivisme de ses débuts » (Niney 2002, p. 46) et critique le *kinoglaz* et le montage expérimental de Vertov, n'hésite pas à qualifier cette symphonie cinématographique de « coq-à-l'âne formalistes et pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra » (cité dans *ibid.*).

C'est probablement l'écart majeur entre les deux esthétiques (celle de la « fabrique d'attractions » et celle de la « fabrique des faits ») qui empêche Eisenstein de comprendre la question centrale des recherches de Vertov. Pour ce dernier, explorer les faits de la vraie vie, être avec la caméra au cœur des événements et enregistrer le réel à partir de nouveaux points de vue constituent une modalité d'agir, une forme d'interrogation de la réalité. Dans ce cas, *voir* et *faire voir autrement* deviennent actes de la pensée. C'est-à-dire chercher un autre point de vue pourrait signifier, dans les termes d'Hannah Arendt, rejeter les clichés qui « possèdent la fonction socialement reconnue de nous protéger contre la réalité [...] contre l'exigence de notre attention pensante que tous les événements et les faits éveillent en vertu de leur existence » (2005, p. 186).

Le refus du point de vue déjà usité trahit « le regard attentif d'un chercheur de laboratoire » (Sadoul 1971, p. 12) ou « la sagacité du clinicien » (Marimbert et *al.*, 2009, p. 11) qui utilise la caméra comme un vrai instrument de recherche scientifique et le montage comme une modalité d'analyse et de mise en relation des résultats de cette recherche. Selon Vertov, *L'homme à la caméra*, expérience complexe du « cinéma à cent pour cent » (1972, p. 119), « oppose brutalement "la vie comme elle est" vue par l'œil armé d'une caméra (« ciné-œil ») à "la vie comme elle est" vue

par le regard imparfait de l'œil humain » (*ibid.*). Facteur organisateur dans « le chaos apparent de la vie » (*ibid.*, p. 127), le « ciné-œil » est défini par son créateur comme une somme entre « ciné-je vois » (ce qu'on voit avec la caméra), « ciné-j'écris » (ce qu'on enregistre avec la caméra sur la pellicule) et « ciné-organise » (ce qu'on monte). Si l'objectif de la caméra rend « l'invisible visible » (*ibid.*, p. 63) et permet à l'homme de dépasser les bornes étroites de sa vision subjective, le montage organise les images « dans un ordre rythmique » (*ibid.*, p. 130) où chaque enchaînement visuel est porteur de sens.

Comme résultat final de tous ces mélanges, déplacements, coupures, nous obtenons une sorte d'équation visuelle, une sorte de formule visuelle. Cette formule, cette équation, obtenue à l'issue d'un montage général des ciné-documents fixés sur la pellicule, c'est le film à cent pour cent, l'extrait, le concentré de *je vois*, le *ciné-je vois* (*ibid.*, p. 130).

Vertov condamne la fiction et rejette toute forme de « sorcellerie », mais, en même temps, il cherche une « équation visuelle » afin d'obtenir « le film à cent pour cent », le film indépendant de toute autre forme d'expression artistique. À cause de cet apparent paradoxe, Jean Mitry affirme que c'est une contradiction flagrante « défendre le montage et soutenir dans le même temps l'intégrité du réel » (1973, p. 126). Par son affirmation, Mitry se dévoile comme l'adepte de la théorie classique du cinéma qui met en relation antagonique la prise de vue, fidèle au réel, et le montage, qui trahirait le réel « au profit d'une création souvent réduite à une manipulation » (Gauthier 2011, p. 208).

Dans son livre *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze cite et récuse l'observation de Jean Mitry : « Il faut beaucoup de parti pris à Mitry pour dénoncer chez Vertov une contradiction qu'il n'oserait pourtant pas reprocher à une peinture : pseudo-contradiction entre la créativité (du montage) et l'intégrité (du réel) » (1983, p. 117). Selon Vertov, le montage, qui porte « la perception dans les choses » et met « la perception dans la matière » (*ibid.*) devrait être compris comme une autre conception du réel et non pas comme une trahison ou manipulation du celui-ci. Juste avant l'arrivée du cinéma parlant dans l'Union soviétique, Vertov, par sa compréhension révolutionnaire du montage ainsi que par sa vision synesthésique, enrichie l'image

cinématographique ou le « ciné-document fixé sur la pellicule » (Vertov 1972, p. 130) en lui ajoutant la dimension sonore.

Même muet, *L'homme à la caméra* est conçu comme un film « visible et audible » (*ibid.*, p. 134), où le montage « lié à des sons »<sup>5</sup> crée un puissant « écho acoustique » (*ibid.*, p. 140). Anticipé par le film *Odinnadtsaty* [*La Onzième année*] (1928) qui, selon les affirmations de Vertov, a été « monté pour être vu et aussi entendu » (*ibid.*, p. 134), *L'homme à la caméra* est en même temps une réalisation pratique et une manifestation théorique à l'écran du « Ciné-œil », « le montage du *Je vois !* », et de la « radio-oreille », « le montage du *J'entends !* » (*ibid.*, p. 81). C'est pourquoi Vertov considère *L'homme à la caméra* comme une « symphonie visuelle » (*ibid.*, p. 379) et il ne rejette pas l'idée de ses contemporains que ce film soit vu comme « une expérience de musique visuelle, un concert visuel ».

Certains ont déclaré que *L'homme à la caméra* était une expérience de musique visuelle, un concert visuel. D'autres ont considéré le film du point de vue de la mathématique supérieure du montage. Les troisièmes ont déclaré que ce n'était pas « la vie comme elle est », mais la vie *comme* eux ne la voient pas, etc. Cependant le film n'est que la somme des faits fixés sur pellicule ou, si vous voulez, pas seulement la somme, mais aussi le produit, la « mathématique supérieure » des faits (*ibid.*, p. 118).

### 1.2.2. Les « symphonies » de Vertov et l'« orchestre de l'« homme nouveau »

Vivement imprégné de l'esprit et des idées communistes de son temps, Vertov considère la « symphonie visuelle » la forme parfaite pour « établir un lien de classe visuel (ciné-œil) et auditif (radio-oreille) entre les prolétaires de toutes les nations et de tous les pays, sur la plateforme du déchiffrement communiste du monde » (*ibid.*, p. 72).

Par cette affirmation, Vertov est très proche de Trotski pour qui le cinéma est « un instrument qui s'impose de lui-même, le meilleur instrument de propagande » (cité dans Ferro 1977, p. 29). Si, pour Trotski, le cinéma est l'instrument parfait pour

---

<sup>5</sup>« Dans le film muet [*La onzième année*], nous avons déjà affaire à un montage lié à des sons. [...] Vous vous rappelez aussi comment nous avons montré le vieux roc de 2000 ans et le squelette du Scythe. L'eau n'a pas le moindre frémissement, tout est désertique alentour, puis le "son" commence à monter : les marteaux se mettent à frapper de plus en plus fort, puis on entend les coups d'un gros marteau et enfin, au moment où l'homme se dresse et cogne contre le roc, nous donnons un puissant "écho acoustique" » (Vertov 1972, p. 140).

manipuler les foules, Vertov, comme autres grands idéalistes de sa génération, croit sans réserve dans l'utopie communiste, dans la société parfaite, égalitaire et solidaire. Dans cette société idéale, tout comme dans une symphonie, la « consonance » est assurée par l'existence d'un ensemble-masse, sans l'opposition permanente d'un soliste à cette masse. Garant de l'unité et de l'harmonie de l'ensemble, le chef d'orchestre est remplacé dans la société communiste (telle comprise par Vertov) par le chef politique.

La façon vertovienne de comprendre la révolution bolchévique n'a presque rien en commun avec celle des dirigeants politiques de son temps. Dans une Union soviétique qui fonctionne selon le principe « celui qui n'est pas avec nous est contre nous » (principe qui détourne le sens des mots bibliques), tout le monde est un potentiel « ennemi du peuple » et peut être éliminé si sa voix est différente et sort de l'anonymat. La voix de Vertov, comme celle de Maïakovski, ne se perd pas dans la foule et leur vision artistique n'est jamais asservie au dogme politique. C'est en ce sens que Vlada Petrić affirme dans son livre *Constructivism in Film* :

To equate Vertov with Trotsky (“Cinema’s Trotsky”) seems unjustifiable. Whereas Trotsky valued political doctrine above all else during *and* after the time he possessed political power, Vertov and Mayakovsky always held their artistic visions and art in general above politics, defending uncompromisingly freedom of expression. It is therefore appropriate to call Vertov the “Mayakovsky of cinema” (Petrić 1987, p. 35).

Comme le fait remarquer Jacques Rancière, « le cinéma propose avec Vertov son communisme propre : un communisme de l'échange universel des mouvements, sorti du dilemme entre l'attente des conditions objectives et la nécessité du coup de force » (2011, p. 41). Aveuglé par son idéalisme et profondément convaincu que le développement du « ciné-œil » (comme mouvement de caractère international) « marche au rythme de la révolution prolétarienne mondiale » (Vertov 1972, p.72), Vertov ne comprend pas pourquoi son film est étiqueté comme « formaliste ». C'est une critique inquiétante dans une Union soviétique, où le « grand chef d'orchestre » est en train d'imposer le « réalisme socialiste » comme l'étalon de toutes les créations artistiques.

Selon Andreï Jdanov, l'idéologue en chef du régime stalinien et le théoricien du « réalisme socialiste », les œuvres formalistes sont antipopulaires, inutiles et dangereuses au peuple qui ne les comprend pas. En conséquence, les auteurs formalistes doivent être condamnés, même à la peine capitale, car ils sont contre leur peuple et contre la révolution. Pour Vertov c'est d'autant plus paradoxal d'être condamné à cause de son « formalisme » alors même qu'il affirme la même chose que la politique officielle : « la représentation véridique, historiquement concrète, de la réalité dans son développement révolutionnaire ». On a cité ici la définition canonique du réalisme socialiste, tel qu'elle figure dans les statuts de l'Union des écrivains soviétiques (cité dans Berger 2015).

Quoique *L'homme à la caméra* puisse être jugé comme trop subtil pour un public de masse, Vertov reste jusqu'à la fin fidèle aux « idées révolutionnaires ». Ainsi, le rapprochement métaphorique entre l'orchestre de musique et la société nouvelle est évident dans la séquence de *L'homme à la caméra*, où juste avant le début de la projection du film qui va se naître sous les yeux de ses spectateurs, on voit le chef d'orchestre et les musiciens qui se préparent et jouent après la musique qui accompagne le film dans le film. On y assiste au paradoxe vertovien du film muet qui nous fait voir la naissance du son, tout en anticipant la musique concrète de Pierre Schaeffer.

### **1.2.3. Sonorisation. Vers une méthode d'analyse de la symphonie visuelle vertovienne**

En s'inspirant de l'une des méthodes d'analyse littéraire qui utilise la traduction comme forme d'exégèse, on pourrait essayer de sonoriser un extrait de *L'homme à la caméra* afin de comprendre le mécanisme par lequel l'image s'y enrichit de la dimension sonore. Pour accomplir notre but, il faut avoir en vue les indications de son que Vertov a laissées, mais en même temps, on peut réaliser une sonorisation « analogique » avec *l'Enthousiasme. La symphonie du Donbass* [*Enthusiasm. Simfoniya Donbassa*], le premier film sonore de Vertov, où le chef d'orchestre dirige l'orchestre du « nouveau monde ».

Même si l'orchestre reste invisible, il est présent à travers la musique qu'il produit. Les cloches d'église et les prières, « l'opium des peuples » selon Marx, laissent leur place aux sons « révolutionnaires ». Le mugissement d'une sirène d'usine, le son des trains, les sons industriels de la Grande Chaufferie de l'Union soviétique s'entrelacent dans une « musique mécanique » (Vertov 1972, p. 155), qui à son tour, se mélange aux discours des orateurs et aux sons des fanfares militaires et des manifestations organisées à l'occasion des fêtes communistes. En tenant compte du fait que la musique concrète avant la lettre<sup>6</sup> qui, dans les deux dernières séquences de *L'homme à la caméra*, rassemble les sons des verres, des bouteilles et des cuillères, anticipe la « musique mécanique » d'*Enthousiasme*, le parallèle entre les deux films vertoviens se justifie de nouveau. *L'homme à la caméra* précède d'une année *Enthousiasme* et, comme l'observe Jacques Aumont, dans les deux films on peut identifier des « compositions analogues ». « Dans l'un et l'autre, la grande forme est extrêmement perceptible, et dicte au film son rythme d'ensemble et ses rythmes partiels [...] dans l'un et l'autre, la métrique est omniprésente » (Esquenazi et al. 1997, p. 55).

Ayant comme sous-titre « Symphonie du Donbass », *Enthousiasme* a été considéré par Charlie Chaplin « comme l'une des symphonies les plus émouvantes » qu'il avait entendues. Dans une lettre adressée à Vertov, Chaplin écrivait qu'il n'avait jamais imaginé que « des sons mécaniques pouvaient être organisés avec tant de beauté. [...] Dziga Vertov est un musicien. Les professeurs devraient s'instruire auprès de lui et non lui chercher querelle » (cité dans Vertov 1972, p. 225).

Si les arguments pour parler d'une symphonie semblent pertinents et suffisants dans le cas du film *Enthousiasme*, Philippe Langlois se demande si, dans *L'homme à la caméra*, l'image seule des objets générateurs de son peut « suffire à susciter une écoute et qui plus est une écoute symphonique » (2012, p. 53). « Plus généralement, la vision peut-elle engendrer l'audition ? » (*ibid.*). Essayant de répondre à ces

---

<sup>6</sup> Même s'il y a des similarités évidentes entre les expériences de Vertov et celles de Pierre Schaeffer, Philippe Langlois observe : « Bien que les premières années de la musique concrète de 1948 à 1950 s'élaborent, comme les expériences de Vertov dans son Laboratoire de l'ouïe, à partir de la gravure sur disques souples, *l'Études aux chemins de fer*, première des *Études de bruits* de Pierre Schaeffer, prend toutefois en compte la possibilité de transformer le son en postproduction par le ralentissement, l'accélération, l'inversion du son et le bouclage, grâce à la technique du sillon fermé » (2012, p. 65).

questions, Philippe Langlois cite d'abord Roger Odin pour qui l'absence de son « ne signifie pas pour autant absence de relation images-sons » (*ibid.*, p. 54). Ensuite, il arrive à la conclusion que, dans le cas de certaines « symphonies de ville muettes », « la représentation “d’objets sonores” en action suffirait alors à évoquer leur “musique” » (*ibid.*).

Dans un article publié le 17 février 1931 dans le journal *Sovietskoé Isskoustvo*, Dziga Vertov souligne l'importance du film *Enthousiasme* qui, grâce aux expériences réalisées pendant son tournage, constitue deux premières mondiales : la prise de son documentaire réalisée en extérieur et l'enregistrement de manière documentaire des sons d'une région industrielle. Comme l'affirme Vertov lui-même, les deux frères kinoks ont descendu dans des mines et ils ont filmé depuis le toit de trains en marche afin de mettre définitivement fin « à l'immobilité de l'appareil de prise de son » (Vertov 1972, p. 153).

Ainsi, le son d'*Enthousiasme* se charge de valeur documentaire et comme on peut identifier des images communes aux deux films, une reconstitution historique du son de *L'homme à la caméra* semble possible. Plus précisément, il s'agit des images tournées dans la mine du Donbass et dans la Grande Chaufferie de l'URSS. On pourrait y ajouter les images des trains et des tramways, car c'est Thierry Millet qui remarque :

Si nous prenons les images [*L'homme à la caméra*] itératives de train ou de tramway filmées dans l'axe du mouvement et si nous les rapprochons des sons itératifs de ces mêmes mobiles dans le film suivant de Vertov, *Enthousiasme* (1930), on constate qu'ils sont équivalents en ce sens que le point de vue de l'un, et le point d'écoute de l'autre paraissent « homothétiques » (2007, p. 39).

Bien qu'une reconstitution historique du son soit possible restent encore plusieurs difficultés de la sonorisation qu'on doit affranchir. Intéressé d'une interaction complexe du son et de l'image, Dziga Vertov est l'un des premiers cinéastes qui essaient d'établir « un contrepoint visuel et auditif » (Langlois 2012, p. 73). C'est-à-dire qu'un son peut être entendu sans voir obligatoirement la source de ce son. Par exemple, dans un montage parallèle qui montre les machines du Donbass et une fête villageoise, Vertov refuse la coïncidence de l'image avec le son. Plus

précisément, il inverse le son de chacune des séquences et ce nouveau rapport image-son pourrait être interprété dans la logique communiste de la collaboration entre les deux branches du prolétariat. Même si Vertov déconstruit fréquemment le rapport image-son pour le connoter en le recréant après d'une façon personnelle, il y a plusieurs cas où il préfère le son synchrone avec l'image. C'est pourquoi il est presque impossible de trouver une solution idéale de sonorisation qui ne trahisse pas « l'esprit vertovien ».

La sonorisation que nous proposons et qui accompagne notre texte pourrait être caractérisée par la paronomase « *traduttore-traditore* ». Même si nous avons utilisé exclusivement les sons « vertoviens » d'*Enthousiasme*, cette sonorisation d'un extrait de *L'homme à la caméra* confirme l'hypothèse que dans l'art, la vérité n'est jamais unique, mais plurielle. Si on acceptait que le documentaire soit une forme de connaissance artistique de la réalité, on devrait alors changer « l'horizon d'attente » (en extrapolant le concept de Hans-Robert Jauss<sup>7</sup>) du spectateur du film documentaire. Ce serait, peut-être, plus enrichissant de renoncer à demander au documentariste de « dire la vérité, rien que la vérité » et de voir le documentaire comme rencontre, comme recherche d'une vérité polyphonique dont la certitude n'est pas assurée une fois pour toutes.

---

<sup>7</sup> Hans-Robert Jauss définit « l'horizon d'attente » dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception* : « l'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss 1990, p. 49).

### **1.3. Johan van der Keuken. *Amsterdam Global Village*, improvisation et vérité cartographique**

#### **1.3.1. 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 » (1967, p. 52).

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 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 » (*ibid.*). 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 » (Asselin et al. 2011, p. 1).

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 » (*ibid.*, p. 96).

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 » (Augé 1992, p. 40) et à « la surabondance événementielle » (*ibid.*). 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 » (Tiberghien 2007, p. 122) 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 » (*ibid.*, p. 11).

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 » (1998, p. 11). 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 » (*ibid.*). 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 » (*ibid.*).

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 » (*ibid.*, p. 118), 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 » (*ibid.*), *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 » (Daudelin 2006, p. 15). On découvre la même intention dans *Amsterdam Global Village* (1996), film de maturité où le cinéaste assume son rôle de « citoyen du monde » (Van der Keuken 1998, p. 184). Il choisit sa ville natale, Amsterdam, « carrefour des nations, refuge tolérant qui a attiré vers elle le monde entier » (*ibid.*) pour filmer ici et d'ici « les absurdités et les contradictions » (*ibid.*, p. 183) 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 lointaines (*ibid.*, 184).

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

Tout en suivant l'exemple des cartographes hollandais du 17<sup>e</sup> siècle, qui situaient leur pays au cœur de la carte du monde<sup>8</sup>, Johan van der Keuken conçoit la carte de son film-monde (voir Van der Keuken 1998, p. 183-184). 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 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 » (*ibid.*).

---

<sup>8</sup>Au début du 17<sup>e</sup> 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>).

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 Stam (voir 1997, p. 147), 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 » (cité dans Alpers 1983, p. 159).

Animé dans sa création par « l'impulsion cartographique » (voir *ibid.*), Johan van der Keuken s'avère l'héritier des peintres hollandais du 17<sup>e</sup> 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 » (*ibid.*, p. 142). 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 » (*ibid.*, p. 123-124).

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 » (De Certeau 1990, p. 164). Si pour Michel de Certeau, « tout récit est un récit de voyage » (*ibid.*, p. 171), pour Marc Augé « tout récit revient à l'enfance » (Augé 1992, p. 107), l'âge « de la marche comme première pratique de l'espace et du miroir comme première identification à l'image de soi » (*ibid.*).

Contemporains de deux formes majeures de la mondialisation, les grandes découvertes du 17<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup> et la révolution des techniques de l'information, Vermeer 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 » (Van der Keuken 1998, p. 184). C'est là que le réalisateur se met « en mouvement avec [sa] caméra » (*ibid.*) 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<sup>e</sup> siècle. Par contre, il reconnaît le rôle majeur joué par la peinture – et surtout par la peinture de Mondrian (voir *ibid.*, p. 58) – 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 Mondrian (*ibid.*, p. 104).

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<sup>e</sup> 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 » (1983, p. 258). En analysant l'ensemble d'études *Jetée et océan* (fusain sur papier, *Gemeentemuseum*, La Haye, 1914-1915), Alpers observe la

---

<sup>9</sup>Timothy Brook choisit le tableau de Vermeer, *La vue de Delft*, comme prétexte de son histoire des transformations interculturelles dans le monde au 17<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 peut-être surtout, un bouleversement du rapport de l'homme au monde dont la portée dépasse largement le cadre restreint de la science » (1981, p. 18).

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 century (*ibid.*).

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 the world » (*ibid.*, p. 122). 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 » (1998, p. 148-149).

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 » (*ibid.*, p. 170). C'est pour cette raison que le cinéma qu'il fait est « presque toujours le fruit d'une collaboration » (*ibid.*). 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 » (1986, p. 12).

La méthode keukenienne ressemble à celle des grands improvisateurs de jazz<sup>10</sup> qui pensent « l'acte de création comme un moment d'expérimentation, de recherche collective » (Mouëllic 2011, p. 19). 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 » (Van der Keuken 1998, p. 189). 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 » (*ibid.*), 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 » (*ibid.*), ajoute plus loin le cinéaste.

À la manière des œuvres cubistes, des cartes et des tableaux des Hollandais du 17<sup>e</sup> siècle, le film de Van der Keuken participe d'une acquisition de savoir sur le monde. Le cinéaste se manifeste lui aussi comme un anti-albertien<sup>11</sup>, 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

---

<sup>10</sup> 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 Brown 2006, p. 4).

<sup>11</sup> « 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).

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 vue (*ibid.*, p. 43).

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-Yougoslavie, favorisées par « le changement radical de la carte de géographie depuis la chute du Mur de Berlin » (*ibid.*, p. 155). La présence de la carte, l'accumulation et l'enchaînement de points de vue, « avec leurs successions de cadrages et de changements d'échelle » (Castro 2011, p. 216), 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 » (*ibid.*).

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 » (Van der Keuken 1998, p. 154), vivant « dans les médias – le téléphone, les écrans, la vidéo » (*ibid.*), 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 » (*ibid.*, p. 155) 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 » (Van der Keuken 1986, 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 » (cité dans Castro 2011, p. 227), en mettant l'accent sur « la pure corrélation entre les choses, au lieu de s'attaquer à leur objectivité » (*ibid.*). 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 » (2011, p. 232-233).

### **1.3.3. « 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 » (2007, p. 33). Le dialogue entre cartographie et cinéma est rendu possible par « la traduction proprement cartographique de l'espace » (*ibid.*, p. 34). 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 » (*ibid.*). Si l'on accepte la définition de Claude Raffestin selon laquelle le territoire est un espace transformé par le travail humain (voir 1986, p. 174), 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 » (2003, p. 413), 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 dégager naturellement de celle-ci » (*ibid.*). 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 » (Nouel 2003, p. 237) les sons et les images « s’imbriquent ou s’opposent » (*ibid.*). 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 » (2007, p. 112), 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 » (*ibid.*, p. 22). 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 village (McLuhan 1993, p. 33).

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 » (cité dans Mouëllic 2011, p. 84). 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 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 » (Merleau-Ponty 2010, p. 1594-1595).

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 » (1998, p. 183). 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 » (*ibid.*, p. 182).

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 ?

#### **1.3.4. 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 ? » (1972, p. 429). 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 » (1980, p. 388).

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 » (1972, p. 429). 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 » (1980, p. 388). « Les marques territoriales sont des *ready-made* » (*ibid.*, p. 389) et c'est le « rythme devenu expressif » (*ibid.*, p. 388) 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 » (*ibid.*, p. 389).

Cinéaste-cartographe, Johan van der Keuken crée et organise dans ses films, grâce au son et à la musique, des territoires autrement inexistant 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* » (2003, p. 229).

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 » (1982, p. 219).

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 » (2003, p. 251). 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 » (Visioli 2003, p. 230). 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 » (Desroches et *al.* 2014, p. 8). Un exemple en ce sens est la 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 Visioli (2003, p. 235).

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 » (1998, p. 164). Si le film *Amsterdam Global Village* ne naît pas *ex nihilo*, quel est alors le « paysage antérieur »<sup>12</sup> où intervient-il ? Si « chaque œuvre d'art entre dans des rapports complexes avec les œuvres du passé »<sup>13</sup> et « se construit comme une mosaïque de citations »<sup>14</sup>, 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 » (Van der Keuken 1998, p. 22) part pour la Chine pour « capturer l'image invisible du vent »<sup>15</sup>. Symboliquement, les premiers plans de son film sont ceux d'un avion en vol, plans qui dialoguent avec les plans

---

<sup>12</sup> « 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.

<sup>13</sup> « 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).

<sup>14</sup> « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva 1969, p. 181-182).

<sup>15</sup> Le texte est extrait du générique du film *Une histoire du vent* (1988) de Joris Ivens.

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 »<sup>16</sup> 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 Mistral (Van der Keuken 1998, p. 24).

### **1.3.5. « D'un avion à haute altitude »<sup>17</sup> . 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 aristotéliens : 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 aristotéliens 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., indéfiniment » (Korzybski 2007, p. 112).

« 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-aristotélienne. Conscient

---

<sup>16</sup> « 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).

<sup>17</sup> C'est le titre d'un texte écrit par Johan van der Keuken en 1982.

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) » (Daudelin 2006, p. 30). 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 » (*ibid.*).

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 » (cité dans Castro 2011, p. 230) 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'œil (Van der Keuken 1998, p. 32).

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 » (Van der Keuken 1986, p. 12). 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 » (cité dans Mouëllic 2011, p. 73), 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.

## 2. *YT Remix*. Quête documentaire au cœur de la fiction

Le cinéma documentaire, le cinéma voué au « réel » est [...] capable d'une invention fictionnelle plus forte que le cinéma « de fiction », aisément voué à une certaine stéréotypie des actions et des caractères. [...] Le réel doit être fictionné pour être pensé. [...] Écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses.

(Jacques Rancière 2000, p. 60-61)

### 2.1. *Symphonie de la ville de Montréal*. Argument pour le choix du genre

À l'époque du cinéma muet et des premières symphonies urbaines (elles aussi muettes), le sociologue Georg Simmel considérait la vue comme le sens le plus sollicité dans la perception du paysage des grandes villes (voir Simmel 2013). Sorties des recherches formelles de l'avant-garde des années 20, ces « ciné-symphonies » décrivent d'une façon synesthésique la vie des grandes villes, les lieux privilégiés de croisement des cultures, de rencontres et d'échange, surtout dans le climat d'effervescence des années d'après la Grande Guerre.

Dans ces œuvres cinématographiques, qui « radiographient sous tous leurs aspects (travail, repas, vie nocturne) les activités de différents milieux sociaux d'une ville » (*Filmer le réel* 2001, p. 29), la vue est associée à l'ouïe par le montage rythmé des images, tout en évoquant une partition musicale. Comme l'observe Kathrin Ackermann, à l'époque, dans les cercles du cinéma d'avant-garde, « l'idée d'une analogie entre film et musique est monnaie courante » (2005, p. 481).

Anticipée par les recherches poétiques de Rimbaud et Baudelaire, l'idée des cinéastes concernant une alliance de plusieurs perceptions sensorielles (surtout, entre la vue et l'ouïe) est contemporaine de celle des peintres. Plus concrètement, l'écoute de l'opéra *Lohengrin* de Richard Wagner révèle au peintre Kandinsky que les sonorités ont des couleurs et qu'à leur tour, les couleurs, comme les sons, peuvent s'harmoniser dans une symphonie. Dans *Rückblicken* [*Regards sur le passé*] (1913),

Wassily Kandinsky emploie des termes musicaux pour décrire les sensations qu'il a eues pendant qu'il regardait un soleil couchant à Moscou.

[...] accord final de la symphonie qui amène chaque couleur au paroxysme de la vie, qui fait résonner Moscou tout entière comme le fortissimo d'un grand orchestre. Le rose, le lilas, le jaune, le blanc, le bleu, le vert pistache, le rouge flamboyant des maisons et des églises – chacun une mélodie autonome [...], la neige chantant de mille voix, ou encore l'allegretto des branches dénudées [...]. Peindre ce moment, pensai-je, voilà le plus beau, le plus impossible bonheur pour un artiste (cité dans Kandinsky et *al.* 1984, p. 108).

Dans l'histoire du cinéma, les symphonies les plus connues restent *Die Sinfonie der Großstadt* [*Berlin, la symphonie d'une grande ville*] (1927) de Walter Ruttmann, *Chelovek s kinoapparatom* [*L'homme à la caméra*] (1929) de Dziga Vertov, *Regen* [*Pluie*] (1929) de Joris Ivens et Mannus Franken, et *À propos de Nice* (1930) de Jean Vigo et Boris Kaufman (le frère cadet de Dziga Vertov et Mikhaïl Kaufman). Même si, dans sa recherche d'un « cinéma à cent pour cent » (Vertov 1972, p. 119), le réalisateur soviétique rejette toute possibilité de rencontre entre la littérature et le septième art, il ne faut pas oublier que c'est grâce à l'écrivain expressionniste autrichien Carl Mayer que ce genre est apparu. Dans son film, qui précède celui de Vertov, Ruttmann réalise l'idée de Meyer concernant une symphonie cinématographique où la ville de Berlin soit « le protagoniste, le héros » : « Berlin ! Ville merveilleuse ! Et si on te choisissait, toi, à la place d'un acteur, pour être le protagoniste, le héros d'un film ? C'est alors que le titre s'imposa à mon esprit : *Berlin, Berlin une symphonie, Berlin la symphonie de la grande ville* » (cité dans Ackermann 2005, p. 481).

Plusieurs symphonies urbaines ont été réalisées à l'époque du muet. Après la découverte du « parlant », ce genre cinématographique tombe dans l'oubli, car les cinéastes perdent l'intérêt pour la dimension rythmique du film et, implicitement, pour la potentialité de l'image cinématographique de déclencher une perception sonore<sup>18</sup>. Selon Ackermann, « les images sans son intradiégétique étaient plus

---

<sup>18</sup> Comme affirme Benjamin Fondane, « Lorsque l'écran est rempli par les vagues de la mer et qu'on nous fait ouïr le vacarme de la mer, la vraie, lorsqu'un orchestre joue et que la synchronisation nous offre ce que cet orchestre joue, le sonore fait double emploi avec l'image, *il parle* ; il immobilise l'image pour ne pas nuire aux effets du son ; il suit en tout point son aîné » (2007, p. 91).

abstraites, par conséquent, plutôt destinées à être appliquées de manière rythmique » (2005, p. 497).

À l'époque du cinéma sonore, le genre est magistralement illustré par le film *Amsterdam Global Village* (1996) de Johan van der Keuken. Selon Aurélian Py, cette symphonie de la ville d'Amsterdam fournit suffisamment d'arguments pour que l'on considère Van der Keuken comme « un héritier non proclamé de Vertov ». « Il incarne parfaitement l'homme à la caméra qui révèle les rouages de la société tel que Vertov le met en scène dans de nombreuses mises en abîmes. [Le Soviétique] a un goût prononcé pour la juxtaposition d'espaces discontinus visant à recréer un tout » (Py 2006, p. 8).

Le cinéaste hollandais manifeste son intérêt pour les symphonies urbaines dès son premier film, *Paris à l'aube* (1960), qu'il réalise en collaboration avec James Blue, sur une musique de Derry Hall. Comme nous l'avons affirmé précédemment, dans *Amsterdam Global Village*, la musique n'est pas un élément extérieur au film, mais elle a une valeur territorialisante. Même la façon dont Van der Keuken manie sa caméra est tributaire de la musique, du jazz et de l'improvisation. Selon ses déclarations, c'est seulement au moment où il a libéré sa caméra et il a commencé à « improviser » que le cinéma est devenu son « moyen d'expression ». Dans l'une de ses dernières conférences, le réalisateur hollandais (souvent associé à un « caméraman saxophoniste ») a comparé sa caméra à un « instrument de musique (rapport fusionnel avec l'appareil, *glissando* du « zoom trombone » ou cascade de notes du saxophone) » (Noel 2003, p. 244).

Johan van der Keuken, surtout dans *Amsterdam Global Village* (1996), *Het oogboven de put* [*L'œil au-dessus du puits*] (1988) et *Brass Unbound* [*Cuivres débridés*] (1993), a joué un rôle clé dans l'élaboration de notre stratégie de création. Comme dans la symphonie d'Amsterdam de Van der Keuken, Montréal, la ville que nous avons choisie de filmer, n'est pas le sujet du film *YT Remix*<sup>19</sup>, mais elle joue le

---

<sup>19</sup> *YT Remix* (42'24"), documentaire produit par le laboratoire de recherche-crédation *La création sonore : cinéma, arts médiatiques, arts du son*, dirigé par Serge Cardinal, professeur agrégé au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Réalisateur: Adina M. Blanariu. Image: Elliott Talec et Adina M. Blanariu. Prise de son: Sonya Mladenova et Andrew Gray. Montage: Adina M. Blanariu. Avec la participation de: Marie-José

rôle de catalyseur. Le film est conçu comme une « symphonie » de Montréal où se rencontrent des gens qui ont connu Yves Thériault, des chercheurs qui ont étudié son œuvre et de potentiels « référents » d'aujourd'hui (comme dans une sorte de casting) de ses personnages. « La partition » de ce film-symphonie est une carte mi-réelle, mi-fictionnelle où on reconnaît des lieux où se passe l'action des romans d'Yves Thériault ainsi que des lieux de la vie de l'écrivain. Dans notre documentaire, la caméra, le plus souvent mobile, se constitue comme un prolongement du corps du filmeur. Elle est aussi un instrument qui « cartographie », tout en gardant les traces de la marche dans cet espace-rhizome.

Notre choix pour Montréal se justifie par le fait que cette ville est le lieu central de l'action romanesque d'*Aaron*, écrit par Yves Thériault en 1954. Pour un lecteur pressé d'aujourd'hui, s'intéresser à un roman écrit il y a plus de six décennies et d'un écrivain né il y a un siècle pourrait être désuet. Pour nous, *Aaron*, comme *Bonheur d'Occasion*, de Gabrielle Roy, a valeur de document. Comme l'observe Humberto Luiz L. de Oliveira, ce sont les deux « premiers romans » québécois « éminemment urbains » (De Oliveira 2005, p. 90).

Toujours sensible à la musique et à la musicalité des langues, Yves Thériault a raconté, dans l'un de ses entretiens avec André Carpentier, qu'il avait écrit le roman *Aaron* après avoir écouté à la radio (CFCF) le cantor Malavski et sa famille chantant un *halel*. « C'est la plus belle chose que j'ai entendue de ma vie. C'est beau parce

---

Thériault (fille de l'écrivain Yves Thériault, écrivaine et traductrice), Naïm Kattan (écrivain et ami de Thériault), Renald Bérubé (professeur retraité de littérature à l'UQAR, auteur de nombreux articles sur Thériault), Francis Langevin (enseigne à la *Faculty of Creative and Critical Studies* de l'Université de la Colombie-Britannique. Sur Yves Thériault, il a publié des articles et a co-organisé des colloques et co-dirigé des ouvrages collectifs avec Renald Bérubé, notamment l'exposition *Yves Thériault : le pari de l'écriture*, BAnQ, PUL, 2008), Victor Teboul (docteur ès lettres, écrivain et directeur-fondateur de la revue *Tolerance.ca*. Selon ses affirmations, « Le roman *Aaron* d'Yves Thériault était au cœur de son premier essai *Mythe et images du Juif au Québec*, paru en 1977, qui provoqua un débat public quant à l'image attribuée aux Juifs dans la littérature québécoise. C'est à la suite d'une critique positive d'Yves Thériault sur son ouvrage, critique parue dans *Le Livre d'Ici*, que Teboul fera la connaissance de l'auteur d'*Aaron* et qu'il interviewera lors d'un long entretien diffusé à la radio de Radio-Canada. Cet entretien est reproduit intégralement dans l'ouvrage numérique de Victor Teboul intitulé *Yves Thériault ou l'ouverture à l'Autre*, disponible sur Amazon. »), Anna Mapachee (une Algonquienne née dans une réserve, qui vit actuellement à Montréal).

qu'il y a un côté un peu primitif à la chose. L'enfant qui chante a une voix rauque. [...] Et qui chante ce *halel*, dont la mélodie est d'une beauté !... » (Carpentier 1985, p. 118). Élément déclencheur de la création d'*Aaron*, la musique est une constante dans ce roman, qui se manifeste à travers les chants religieux psalmodiés par Moishe ou à travers les pièces musicales écoutées à la radio par les voisins d'Aaron et de son grand-père.

Par la fenêtre, les sons du cul-de-sac montaient, terrifiants pour Moishe, sauvages, déments : les cris, les imprécations, les rires, la musique des récepteurs de radio. L'incongruité des chansonnettes françaises au premier épousant le jazz au second et, à côté, chez Levinstein, la Deuxième de Mozart, cascadant elle aussi, atteignant le rock'n roll chez Loeb. Dans l'établissement de Levine, au coin de la rue, le juke-box tonitruant en cette nouvelle langue sonore du siècle (Thériault 2003, p. 4).

À ce mélange de musiques diverses s'ajoute la musique concrète de la ville de Montréal qui, dès la première page du roman, est définie par Yves Thériault comme étant une « symphonie hystérique de rires gras, de cris d'enfants, de klaxons, de moteurs, de sirènes d'ambulances » (*ibid.*, p. 3). La dimension sonore de l'œuvre d'Yves Thériault s'explique par le fait que, dans la plupart des cas, les romans ont été précédés par leurs variantes radiophoniques. Dans le cas d'*Aaron*, le texte pour la radio a été écrit en 1952 et il a été suivi par les deux éditions du roman (de 1954 et de 1957) et la dramatique télévisuelle de 1958.

Le vif intérêt porté par Yves Thériault à la dimension sonore de son œuvre, le rôle joué par la musique dans la genèse de ses romans, le fait que l'écrivain lui-même emploie le terme de « symphonie » pour décrire le paysage sonore montréalais, constituent des raisons qui justifient notre choix pour la symphonie urbaine.

## **2.2. L'*ekphrasis* filmique comme mode de création documentaire**

Nous avons choisi notre mode de création suite à l'écoute de la conférence *L'ekphrasis : un mode de recherche-crédation* que Serge Cardinal a prononcée le 19 mars 2014, à l'UQAM, dans le cadre du colloque *La recherche-crédation : territoire d'innovation*.

Après avoir souligné le fait que l'*ekphrasis* n'est ni propre à la littérature, ni récent et que, par ailleurs, il se pratique depuis l'antiquité, le conférencier a précisé que l'*ekphrasis* « c'est un mode singulier de description qui pourrait se retrouver dans d'autres pratiques artistiques (d'autres que la littérature) ». Comme le fait aussi remarquer Serge Cardinal, « les pratiques les plus ordinaires de l'*ekphrasis* nous montrent [...] qu'on peut problématiser avec des images et des sons ». C'est cette conférence qui a déterminé notre recherche sur une forme particulière de l'*ekphrasis*, celle de l'*ekphrasis filmique* en tant que mode de création documentaire.

D'un point de vue étymologique, on pourrait définir l'*ekphrasis* (qui vient du grec ancien) comme « l'action d'aller jusqu'au bout ». Dans *L'effet sophistique*, après avoir analysé le terme *ek*, qui signifie « jusqu'au bout », et le terme *phrazô*, qui signifie « faire comprendre, montrer, expliquer », le philologue et le philosophe Barbara Cassin arrive à la conclusion que le sens que les deux termes ont ensemble est celui de « description » (voir Cassin 1995, p. 680).

Pierre Fontanier classe l'*ekphrasis* parmi les figures de pensée par développement, tout en précisant qu'il s'agit d'un « tableau » comme type spécifique de description. « On appelle du nom de *tableau* certaines descriptions vives et animées, de passions, d'actions, d'événements ou de phénomènes physiques ou moraux » (Fontanier 1977, p. 431).

La traduction par le terme de « tableau » fait référence directe aux *Eikones* [*Images*] (3<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.) de Philostrate de Lemnos qui désignent la représentation verbale d'une œuvre plastique. Dans *Eikones*, Philostrate décrit plus de soixante tableaux qui, à la fin du 2<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., pouvaient être vus à Naples, dans une galerie privée. Accompagné par un groupe d'élèves, Philostrate a visité cette galerie et a fait ces descriptions afin d'expliquer (gr. *hermeneuein*) aux jeunes gens les tableaux qu'ils regardaient ensemble (voir Webb 2010).

Le terme de « tableau » renvoie aussi à la conception ancienne de « *ut pictura poesis* » (la peinture est comme la poésie), qui constitue, en fait, le premier vers de l'*Ars poetica* [*Art poétique*] (19-18 av. J.-C.) d'Horace. À travers la lecture d'Horace, la comparaison entre la peinture (comme art de la vue) et la poésie (comme art de l'ouïe, car par sa musicalité, la poésie a été aussi destinée à être lue à

haute voix et écoutée) s'est diffusée à la Renaissance, pour devenir quelques siècles plus tard, l'un des principes de l'académisme français.

Pendant la Renaissance, c'est Léonard de Vinci qui constate le risque de trop soumettre la peinture à l'ordre du discours poétique. Pour établir une certaine égalité entre les deux arts, il refuse de considérer la poésie comme « une peinture parlante » (ce qui était fréquent à cette époque) et la qualifie de « peinture aveugle ». Comme écrit Léonard de Vinci dans *Trattato della pittura* [*Traité de la peinture*] (fin 15<sup>e</sup> début 16<sup>e</sup> siècle), « la peinture est une poésie muette et la poésie est une peinture aveugle ; l'une et l'autre tendent à l'imitation de la nature selon leurs moyens » (De Vinci 1987, p. 90).

Au 20<sup>e</sup> siècle, l'expression « *ut pictura poesis* » et le terme d'*ekphrasis* sont repris par la critique littéraire, plus exactement dans l'analyse que Léo Spitzer fait en 1955 à l'œuvre romantique de John Keats, *Ode on a Grecian Urn*. C'est ici que Spitzer définit l'*ekphrasis* comme « the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the word of Théophile Gautier, “une transposition d'art”, the reproduction through the medium of words of sensuously perceptible *objets d'art* (*ut picture poesis*) » (Spitzer 1955, p. 207).

Aujourd'hui, le terme d'*ekphrasis* s'est étendu dans d'autres arts et il désigne la pratique courante de « migration intermédiaire ». Dans ce nouveau contexte, Siglind Bruhn redéfinit l'*ekphrasis* comme « representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium » (cité dans Sager Eidt 2008, p. 17). Dans *Writing and Filming the Painting : Ekphrasis in Literature and Film*, Laura Sager Eidt applique au cinéma la définition de Bruhn, dont elle retient l'aspect que le médium recréé ne doit pas être obligatoirement verbal, mais toute forme artistique autre que celle du « texte » (dans le sens sémiotique large de ce terme) initial. Après avoir constaté que le terme d'*ekphrasis* « has not yet been applied to film as a medium that can transpose a painting », Sager Eidt propose le terme de « *cinematic ekphrasis* ».

Dans la terminologie française, le terme apparaît sous la forme d'*ekphrasis filmique* (voir Tamanini 2008 et Clément 2011), mais, contrairement à l'usage anglais, il désigne seulement la description explicite d'un film dans un texte

littéraire. C'est-à-dire que la « migration intermédiaire » se réalise dans un seul sens, du filmique au littéraire. On retient la définition donnée par Laurent Tamanini, qui est très similaire à la définition présente chez Murielle Lucie Clément (2011, p.57).

S'inspirant de l'*ekphrasis* picturale, nous proposons alors la définition suivante : l'*ekphrasis filmique* est la description explicite d'un film ou d'un fragment de film dans un texte, qu'il soit projeté en présence du narrateur ou de personnages, remémoré. Il s'agit d'une transposition au sens sémiotique d'un film vers un texte. Ce film peut être une œuvre réelle que le lecteur peut visionner, une œuvre disparue ou bien inventée par l'auteur. En cela il se différencie de la simple comparaison ou *hypotypose*, dans lesquelles le cinéma peut être évoqué *in absentia* de façon plus ou moins implicite (Tamanini 2008).

Au-delà du fait qu'elle est unidirectionnelle, en réduisant le champ des transferts intermédiaires, ce qui nous intrigue dans la définition proposée par Tamanini (qui date de la même année que la définition plus large, élaborée par Sager Eidt), c'est qu'elle oppose l'*ekphrasis* à l'*hypotypose*. On sait que, surtout dans la théorie littéraire, pour certains théoriciens, l'*ekphrasis* va de pair avec l'*hypotypose*, au point où les deux figures deviennent inséparables. C'est le cas de la théorie de Fontanier où la « définition de l'*hypotypose* coïncide avec celle de l'*ekphrasis* : elles partagent l'effet de réel dans le cadre d'une représentation de modèle pictural » (Le Bozec 1998, p. 115).

En ce qui nous concerne, une acception plus large du terme d'*ekphrasis filmique* nous semble pertinente parce que par sa nature même, le cinéma suppose une interférence entre différents langages artistiques. Comme le théâtre et la danse, le cinéma fait partie de la famille des arts hybrides, spatiotemporels. À l'appui de notre affirmation, nous citons Ágnes Pethö, qui, dans *Cinema and Intermediality : The Passion for the In-Between*, fait la remarque suivante : « in cinema, we can usually speak of multiple or multidimensional *ekphrastic* tendencies in which one medium opens up the cinematic expression in order to mediate towards the *ekphrastic* assimilation of other » (Pethö 2011, p. 296).

Le documentaire que nous avons réalisé se veut une *ekphrasis filmique* de l'image du monde que l'écrivain Yves Thériault, en gardant le souvenir des lieux qui ont marqué sa vie, « peint » dans ses romans. L'œuvre à caractère *rhizomatique*

(dans le sens donné par Gilles Deleuze et Félix Guattari), *Aaron* (1954) constitue, dans le processus de notre création, une carte ouverte, « connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications » (Deleuze et Guattari 1980, p. 20). Sur cette « carte-rhizome » (voir *ibid.*), il y a des lignes qui se multiplient toujours en connectant « un point quelconque » du roman avec « un autre point quelconque » (*ibid.*, p. 31) d'un autre roman de Thériault (comme, par exemple, *Ashini*, *N'Tsuk*, *Ru d'Ikoué*, *Les Commettants de Caridad*), qui, à son tour, interagit avec un point de la biographie de l'écrivain ou avec un potentiel référent d'aujourd'hui d'un événement ou d'un personnage romanesque.

Selon Deleuze et Guattari, « le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallelle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre » (*ibid.*, p.18). « Faire rhizome » avec le livre, qui à son tour, « fait rhizome avec le monde » différencie la pratique d'*ekphrasis filmique* (dans le sens que nous lui donnons) d'une scénarisation d'un livre.

Nous n'avons pas eu comme but de transposer l'univers romanesque en film. En nous interrogeant si la problématique d'une œuvre écrite il y a soixante ou quarante ans pouvait être actuelle, nous avons essayé d'orchestrer un dialogue entre des événements hétérogènes et apparemment incompatibles. Tout en manifestant un intérêt pour les événements réels qui avaient le potentiel de « faire rhizome » avec l'univers de Thériault, nous avons eu l'intention de découvrir des permanences humaines généralement inaperçues à cause des différences de surface. C'est dans cette logique que nous avons créée la séquence où la voix d'Yves Thériault, enregistrée il y a 50 ans (en lisant le texte de N'Tsuk, l'Amérindienne centenaire qui déplore la perte des valeurs traditionnelles après l'arrivée des Blancs), côtoie les sons qu'on a pu entendre au mois de mai 2015 dans la Place des Arts de Montréal, pendant la performance *Ceci n'est pas...* de Dries Verhoeven.

Dans la création de notre documentaire, nous avons privilégié la structure de type rhizome parce que la littérature d'Yves Thériault, en instaurant « une logique du ET » (*ibid.*, p. 37) et de « l'alliance » manifeste, comme toute la littérature

typiquement américaine, « ce sens rhizomatique » (*ibid.*). Plus concrètement, dans *Aaron*, le fait que les personnages font analogie entre les lieux de la ville de Montréal et les lieux auxquels ils aspirent, mais leur restent inaccessibles, pourrait être l'un des arguments qui confirment le caractère « rhizomatique » de ce roman. On retient en ce sens, l'épisode où Moïse propose à Aaron d'aller « à la montagne » (Mont-Royal). Le grand-père est convaincu que son petit-fils peut y trouver la paix. Pour lui, la montagne de Montréal joue le rôle de substitut à la Montagne sacrée du Mont Sinaï. C'est pour cette raison que Moïse ne dit jamais Mont-Royal, mais tout simplement « la montagne ».

- Il y a la montagne, dit-il. Tu pourrais y aller marcher...[...]
- Va à la montagne, répéta Moïse pour qui cette masse vert sombre avait été souvent aussi un symbole. Tu y trouveras la paix.  
(Thériault 2003, p. 74-75)

Chez Yves Thériault, cette tendance d'établir des analogies représente une forme de connaissance et d'ouverture vers le monde. Pour connaître l'Autre, l'auteur s'identifie avec ses personnages, il devient « multiple ». Comme l'observe à juste titre Naïm Kattan dans la préface du roman *Aaron*, « Thériault se rendait compte que l'écrit peut rejoindre l'autre et surtout que cet autre n'était pas un simple étranger, mais représentait une dimension de lui-même » (Thériault 2003, p. xii).

## Conclusion

« Sometimes you have to lie to tell the truth. »  
Robert J. Flaherty

Quand on va au cinéma, on s'attend, dans la plupart des cas, à voir un film de fiction. Dans le noir de la salle, où la perception individuelle est amplifiée, on veut s'évader de la réalité. À travers l'écran de cinéma, les spectres réactivent la mémoire et leur histoire se mélange à la nôtre. Le noir permet au spectateur de s'isoler et cette forme de solitude, volontairement choisie au moment de l'entrée dans la salle de cinéma, lui assure la *catharsis*, la libération des tensions.

Comme le fait pertinemment remarquer Wolfgang Schivelbusch, le spectateur dans le noir « is alone with himself and the illuminated image because social connections cease to exist in the dark. [...] Every lighted image is experienced as the light at the end of the tunnel – the visual tunnel, in this case – and as a liberation from the dark » (cite dans Friedberg 2006, p. 152).

Par contre, le documentaire est encore considéré par le grand public comme un « genre mineur » qu'on préfère voir à la télé (voir Lavaur et Şerban 2008, p. 70). Si le film de fiction est fréquemment encadré par son public dans la sphère des verbes « sentir » ou « rêver », le documentaire doit informer (selon l'opinion courante), tout en s'adaptant aux divers dispositifs et types de réception. « Le message, c'est le médium ». Si l'on est d'accord avec McLuhan, il faut alors reconnaître qu'un documentaire vu dans une salle de cinéma diffère du même documentaire vu à la télé, sur une tablette ou sur un iPhone.

Si l'entrée dans la salle de cinéma constitue presque un rituel et le spectateur vient vers le film de fiction afin de « purifier ses émotions », la situation est toute autre dans le cas du documentaire. Le documentaire - tout en partageant le même destin que la télévision - est de plus en plus vu comme un intrus qui doit vite s'imposer, informer et attirer l'attention. Sinon, il va être chassé par la télécommande.

Nous nous sommes demandé au début de notre mémoire, si une définition qui exclut toutes traces de fiction dans le documentaire pouvait être juste. Sans avoir eu la prétention d'épuiser le sujet, nous avons analysé divers cas où la fiction est

imbriquée au documentaire. Nous n'avons pas de réponses définitives, mais, par contre, à notre réflexion s'ajoutent d'autres questions. Est-ce que le documentaire doit toujours informer, « dire » toujours la vérité, toute la vérité ? Le documentaire devrait-il affirmer une seule vérité ou, plutôt, une vérité multiple, polyphonique ?

Au début du 20<sup>e</sup> siècle, le philosophe allemand Hans Vaihinger, tout en s'inspirant de la pensée de Kant, a développé la philosophie du « comme si ». Selon lui, même dans le domaine scientifique, la fiction peut avoir un rôle positif en favorisant la découverte de la vérité. C'est le cas des mathématiciens qui, pour trouver des solutions aux problèmes, doivent sans cesse inventer. Par leur geste, les mathématiciens ressemblent aux poètes qui, dans leur vers, ne décrivent pas le monde, mais l'inventent pour qu'ils arrivent à une forme supérieure de connaissance. Dans *Die Philosophie des « Als Ob »* [*La philosophie du « comme si »*] (1911), Vaihinger donne l'exemple de « l'artifice » ou de « l'astuce [*Kniff*] » utilisé par le mathématicien français Pierre de Fermat.

L'invention de la fiction (x+e) et l'emploi de la méthode des opérations antithétiques [la seconde opération annulant la première] permettent ainsi d'atteindre un résultat extrêmement important. La pensée mathématique adopte exactement la même méthode, même si elle se présente sous une forme plus simple, pour résoudre certaines équations du second degré. [...] J'affirme que toutes les opérations fictionnelles, d'un point de vue formel, sont parfaitement identiques aux opérations mathématiques citées (Vaihinger 2005, p. 182-184).

Si Vaihinger avait raison, pourquoi n'accepterait-on pas la vérité de l'affirmation de Flaherty ? Dire des « mensonges » pourrait être une forme de découverte de la vérité cachée. Le documentaire « témoigne » sur l'événement de la réalité, mais cette réalité s'imprègne toujours de la subjectivité du documentariste (par le point de vue choisi, par la sélection qu'il opère dans l'événement, par la syntaxe des faits dans le montage et même par le rythme). Le documentariste et la réalité qu'il donne à voir sont deux « vases communicants », car ce n'est pas seulement la réalité qui porte l'empreinte de cette rencontre. À son tour, le documentariste la porte aussi et cela se reflète dans le documentaire qui résulte de cette interaction.

## Bibliographie

Ackermann, Kathrin. 2005. « Les “symphonies urbaines” dans le cinéma des années vingt ». Dans Gérard Peylet, Peter Kuon (dir.). *Paysages urbains de 1830 à nos jours*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

Alpers, Svetlana. 1983. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago : The University of Chicago Press.

Arendt, Hannah. 2005. *Responsabilité et jugement*. Traduit par Jean-Luc Fidel. Paris : Payot.

Asselin, Olivier, SilvestraMariniello et Andrea Oberhuber (dir.). 2011. *L'ère électrique. The electric age*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Augé, Marc. 2013. *L'anthropologue et le monde global*. Paris : Armand Colin.

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

Aumont, Jacques. 2014. *Les limites de la fiction : considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Montrouge : Bayard.

Barthes, Roland. 1982. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : du Seuil.

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

Bergala, Alain (éd.). 1989. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris : Cahiers du cinéma.

Berger, John, Howard Daniel et Antoine Garrigues, « Réalisme socialiste », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 4 août 2015. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/realisme-socialiste/>.

Bérubé, Renald, et Francis Langevin (dir.). 2004. *Cahiers Yves Thériault*. Montréal : Le dernier havre.

Brook, Timothy. 2010. *Le chapeau de Vermeer. Le XVIIe siècle à l'aube de la mondialisation*. Traduit par Odile Demange. Paris : Payot.

Brown, David P. 2006. *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*. Minneapolis/ London: University of Minnesota Press.

Butor, Michel. 1967. « La critique et l'invention ». *Critique*, n° 247 (décembre), p. 983-995.

- Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma : une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Carpentier, André. 1985. *Yves Thériault se raconte. Entretiens avec André Carpentier*. Montréal : VLB.
- Cassin, Barbara. 1995. *L'effet sophistique*. Paris : Gallimard.
- Castro, Teresa. 2011. *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon : Aléas.
- Castro, Teresa. 2007. « La ville planétaire. Un regard cartographique ». Dans Laurent Creton et Kristian Feigelson (dir.), *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, p. 33-41. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Chion, Michel. 2003. *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Clément, Murielle Lucie. 2011. *Andreï Makine. L'Ekphrasis dans son œuvre*. Amsterdam : Rodopi.
- Comolli, Jean-Louis. 2006. « L'oral et l'oracle, la séparation du corps et de la voix ». *Images documentaires* n° 55/56, 1<sup>er</sup> trimestre, p. 12-38.
- Daney, Serge, et Jean-Paul Fargier. 1978. « Entretien avec Johan van der Keuken ». *Cahiers du cinéma* n° 289 (juin), p. 18-26.
- Daudelin, Robert. 2006. *L'œil au-dessus du puits. Deux conversations avec Johan van der Keuken*. Montréal : Les 400 coups.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : de Minuit.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : de Minuit.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris : de Minuit.
- De Oliveira, Humberto Luiz Lima. 2005. « Migrations, diasporas et utopies : lectures divergentes de l'altérité dans les récits littéraires de Gisèle Pineau et Yves Thériault ». Dans Salvatore Bancheri et Danièle Issa-Sayegh (dir.), *Cross-Cultural Relations and Exile*, p. 87-102. New York, Ottawa, Toronto : Legas.
- De Vinci, Léonard. 1987. *Traité de la peinture*. Traduit et présenté par André Chastel. Paris : Berger-Levrault.

Desroches, Monique, Sophie Stévançe et Serge Lacasse (dir.). 2014. *Quand la musique prend corps*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

Dudemaine, André. 2007. « L'âme est un voyageur imprévisible ». *24 images* n° 134, p. 54-57. <http://id.erudit.org/iderudit/17285ac>.

Esquenazi, Jean-Pierre (dir.). 1997. *Vertov. L'invention du réel*. Paris : Harmattan.

Ferro, Marc. 1977. *Cinéma et histoire*. Paris : Gonthier Denoël.

*Filmer le réel. Ressources sur le cinéma documentaire*. 2001. Paris : Bibliothèque du film.

Fondane, Benjamin. 2007 [1984]. *Écrits pour le cinéma. Le Muet et le Parlant*. Textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade. Paris : Non lieu.

Fontanier, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.

Friedberg, Anne. 2006. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge (Mass.): M.I.T. Press.

Gauthier, Guy. 2011. *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris : Armand Colin.

Gauthier, Guy, Philippe Pilard, Simone Sychet. 2003. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB.

Graff, Séverine. 2011. « "Cinéma-vérité" ou "cinéma-direct" : hasard terminologique ou paradigme théorique ? ». *Décadrages* n° 134, p. 32-46.

Hardy, Forsyth (éd.). 1971. *Grierson on Documentary*. New York, Washington : Praeger.

Jauss, Hans-Robert. 1990 [1978]. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par Claude Maillard. Paris : Gallimard.

Kandinsky, Wassily, Arnold Schönberg, Jelena Hahl-Koch, Dora Vallier, Pierre Boulez, Carl Dahlhaus, Philippe Albèra, Jacques Demierre. 1984. *Contre champs* n°2, avril : *Correspondance Schönberg-Kandinsky et écrits*. Paris : L'âge d'homme.

Kattan, Naïm. 2008. *Écrire le réel*. Montréal : Hurtubise HMH.

Kattan, Naïm. 2000. *Les villes de naissance*. Ottawa : Leméac.

- Knecht, Herbert H. 1981. *La Logique chez Leibniz : essai sur le rationalisme baroque*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Korzybski, Alfred. 2007. *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.
- Kristeva, Julia. 1969. *Seméiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : du Seuil.
- Langlois, Philippe. 2012. *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris : MF.
- Lavour, Jean-Marc, et Adriana Şerban. 2008. *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Bruxelles : De Boeck.
- Lavoie, Carlo. 2009. *Chasse, hockey et baseball dans le roman québécois. Le chasseur comme fondement identitaire*. With a Foreword by Renald Bérubé. Lewiston, Queenston, Lampeter : The Edwin MellenPress.
- Marimbert, Jean-Jacques (dir.), Éric Dufour et Laurent Jullier. 2009. *Analyse d'une œuvre : « L'homme à la caméra », Dziga Vertov, 1929*. Paris : Vrin.
- Mauro, Didier. 2013. *Praxis du cinéma documentaire. Une théorie et une pratique*. Paris : Publibook.
- McLane, Betsy A. 2013. *A New History of Documentary Film*. New York : Bloomsbury Academic.
- McLuhan, Marshall. 1993. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*. Traduit par Jean Paré. Montréal : Bibliothèque québécoise.
- McLuhan, Marshall. 1967. *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*. Traduit par Jean Paré. Paris : Mame.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2010. *Œuvres*. Paris : Gallimard.
- Millet, Thierry. 2007. *Bruit et cinéma*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.
- Mitry, Jean. 1973. *Histoire du cinéma muet*, III. Paris : Éditions Universitaires.
- Mouëllic, Gilles. 2011. *Improviser le cinéma*. Crisnée : Yellow Now/Côté Cinéma.
- Niney, François. 2002. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. De Boeck : Bruxelles.

Nouel, Thierry. 2003. « “Partout où l’on joue, ils doivent danser”. Keuken/ films/ la musique ». Dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, p. 237-248. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Odin, Roger. 1998. *L’âge d’or du documentaire*. Paris : L’Harmattan.

Odin, Roger. 1985. « Le carré sémiotique du son filmique ». Dans Herman Parret et Hans-George Ruprecht (dir.), *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d’hommages pour A. J. Greimas*, p. 603-609. Amsterdam : John Benjamins.

Paci, Viva. 2012. *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*. Villeneuve-d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Pethö, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality : The Passion for the In-Between*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Petrić, Vlada. 1987. *Constructivism in Film – A Cinematic Analysis: The Man with the Movie Camera*. Cambridge: Cambridge University Press.

Py, Aurélien. 2006. « *Amsterdam Global Village* » de Johan van der Keuken. Crisnée : Yellow Now.

Raffestin, Claude. 1986. « Ecogénèse territoriale et territorialité ». Dans F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, p. 175-185. Paris : Fayard.

Rancière, Jacques. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris : La fabrique.

Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique.

Sadoul, Georges. 1971. *Dziga Vertov*. Paris : Champ libre.

Sager Eidt, Laura M. 2008. *Writing and Filming the Painting : Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.

Schaeffer, Jean-Marie. 2002. « De l’imagination à la fiction ». *Vox poetica*. <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>.

Scheinfeigel, Maxime. 2008. *Jean Rouch*. Paris : CNRS.

Shohat, Ella, et Robert Stam. 1997. *Unthinking Eurocentrism : Multiculturalism and the Media*. Londre : Routledge.

Simmel, Georg. 2013. *Les grandes villes et la vie de l’esprit* suivi de *Sociologie des sens*. Traduit par Jean-Louis Vieillard-Baron et Frédéric Joly. Paris : Payot.

Spitzer, Léo. 1955. « The “Ode on a Grecian Urn” or Content vs. Metagrammar ». *Comparative Literature*, vol. 7, p. 203-225.

Tamanini, Laurent. 2008. « *Ekphrasis* filmique et hypotypose cinématographique dans *Outremonde* de Don De Lillo ». *Loxias* n°22. <http://revel.unice.fr/loxias>.

Teboul, Victor. 2013. *Yves Thériault ou l'ouverture à l'Autre* (entretien). Montréal : Tolérance.ca.

Teboul, Victor. 1977. *Mythe et images du Juif au Québec. Essai d'analyse critique*. Ottawa, Montréal : De Lagrave.

Thériault, Yves. 2006 [1976]. *Moi, Pierre Huneau* (narration). Préface de Renald Bérubé. Présentation de Robert Lalonde. Montréal : Le dernier havre.

Thériault, Yves. 2006 [1961]. *Les Commettants de Caridad* (roman). Préface d'André Brochu. Montréal : Le dernier havre.

Thériault, Yves. 2006 [1960]. *Ashini* (roman). Préface de Jean Morency. Montréal : Le dernier havre.

Thériault, Yves. 2006 [1958]. *Agaguk* (roman). Première édition intégrale. Préface d'André Brochu. Montréal : Le dernier havre.

Thériault, Yves. 2003 [1954]. *Aaron* (roman). Préface de Naïm Kattan. Montréal : Le dernier havre.

Thériault, Yves. 1993 [1944]. *Contes pour un homme seul*. Introduction de Gilles Archambault. Montréal : Bibliothèque québécoise.

Thériault, Yves. 1986. *Le choix de Marie-José Thériault dans l'œuvre d'Yves Thériault*. Charlesbourg, Québec : Presses Laurentiennes.

Thériault, Yves. 1978. « Juifs et Québécois ». *Le Livre d'ICI.*, vol. 3, n° 40 (juillet).

Thériault, Yves. 1968. *N'Tsuk*. Montréal : De l'homme.

Thériault, Yves. 1963. *Le ru d'Ikoué* (roman). Illustrations de Michelle Poirier. Montréal : Fides.

Tiberghien, Gilles A. 2007. *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Bayard.

Todorov, Tzvetan. 1966. « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n°1, vol. 8, p. 125-151.

Vaihinger, Hans. 2005. « Extrait du chapitre XXVI de la *Philosophie du comme si* ». *Philosophia Scientiae*, n° 9-1. <http://philosophiascientiae.revues.org/625>.

Van der Keuken, Johan. 2003[1998]. « La musique et le son dans *La Leçon de lecture* et *On Animal locomotion* ». Dans Marie-Noëlle Masson et Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, p. 248-251. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

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

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

Vertov, Dziga. 1972. *Articles, journaux, projets*. Traduction et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel. Paris : Cahiers du cinéma.

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

Webb, Ruth. 2010. « Les *Images* de Philostrate : entre le regard et la constitution du mythe ». Dans Danièle Auger et Charles Delattre (dir.). *Mythe et fiction*, p. 349-365. Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.