Document generated on 07/19/2025 8:30 a.m.

Nouvelles vues
Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec

Normand McLaren : pensée-cinéma et cinéplastique

Dominique Chateau

Number 17, Winter–Spring 2016

Cinéma et philosophie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1107989ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1107989ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Chateau, D. (2016). Normand McLaren : pensée-cinéma et cinéplastique. *Nouvelles vues*, (17), 1–15. https://doi.org/10.7202/1107989ar

Article abstract

Dans le débat sur la pensée-cinéma, il n'est fait référence explicitement ou implicitement qu'à une certaine sorte de cinéma, narratif ou documentaire. Norman McLaren, par son oeuvre singulière comme par son domaine d'exercice, le cinéma d'animation, nous demande de réfléchir différemment sur ce sujet : comment la pensée-cinéma investit-elle ce genre de film où le diégétique régresse, tandis que le filmique même redevient l'enjeu majeur ? Comment cette exploration de la définition du médium travaille-t-elle la pensée et comment s'accommode-t-elle d'un privilège accordé à la plasticité filmique ? En plus du fort sentiment d'accomplissement que donne l'ensemble de son oeuvre, McLaren nous offre l'occasion de renouveler la théorie du cinéma en la pensant autrement.

© Dominique Chateau, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NOUVELLES VUES
revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec

Norman McLaren : pensée-cinéma et cinéplastique

DOMINIQUE CHATEAU

Résumé

Dans le débat sur la pensée-cinéma, il n'est fait référence explicitement ou implicitement qu'à une certaine sorte de cinéma, narratif ou documentaire. Norman McLaren, par son œuvre singulière comme par son domaine d'exercice, le cinéma d'animation, nous demande de réfléchir différemment sur ce sujet : comment la pensée-cinéma investit-elle ce genre de film où le diégétique régresse, tandis que le filmique même redevient l'enjeu majeur? Comment cette exploration de la définition du médium travaille-t-elle la pensée et comment s'accommode-t-elle d'un privilège accordé à la plasticité filmique? En plus du fort sentiment d'accomplissement que donne l'ensemble de son œuvre, McLaren nous offre l'occasion de renouveler la théorie du cinéma en la pensant autrement.

L'idée du cinéma qui pense ou de la pensée-cinéma est associée au fait premier du mouvement filmique, de sa dynamique, selon deux grands registres théoriques. Le premier met en avant la coulée du film qui s'apparenterait à celle de la pensée, le second insiste plutôt sur la discontinuité d'images successives qui, se chassant l'une après l'autre, à chaque coup brutaliseraient l'esprit, capteraient l'attention du spectateur en l'empêchant de penser par lui-même. En quelque sorte, le cinéma pense tout seul ou bien le cinéma pense pour nous. Le cinéma qui pense tout seul est élevé sans doute indûment au même rang que la pensée humaine, tandis que le cinéma qui pense pour nous est plutôt suspecté de bloquer la pensée humaine, celle du spectateur. La dynamique visuelle (le son étant, à tort, rarement impliqué dans le débat), d'un côté, activerait le cerveau récepteur, en toute conscience; de l'autre, l'hypnotiserait. L'opposition se retrouve tout aussi ambigument sur le plan de la création comme l'atteste ce savoureux dialogue entre Jean-Luc Godard et Marguerite Duras : il avançait que « c'est le film qui pense. Moi, je n'ai pas à penser. Alors que si j'écris, c'est moi qui ai à penser »; elle rétorqua brutalement : « Ne radote pas. Le film ne pense pas seul. Sans toi, il n'y a pas de film » (Entretien, *Texto*, émission *Océaniques*, 28 décembre 1987).

Mais surtout, dans ce débat, il n'est fait référence implicitement qu'à une certaine sorte de cinéma : le cinéma fictif-narratif (ou bien documentaire). Si l'analogie du mouvement des images (dans et entre) et du mouvement des concepts est invoquée, ce n'est pas que le premier soit pris en compte en tant que tel, puisqu'il saisit à travers les deux couches qui fondent la croyance en la réalité représentée, c'est-à-dire, comme le précise Christian Metz, « la perception de réalité », le fait que le film contient des indices de réalité au niveau des objets, du mouvement, du temps (objets, corps en mouvement, durée des scènes) et « l'impression de réalité », le fait que le film, documentaire ou

fiction, nous donne le sentiment que ce qui est représenté est quelque part une réalité ou une réalité possible (p. 22). Les films concernés par cette théorie ont pour caractéristique de présupposer un système de référence où les individus, les lieux et la temporalité sont déterminés par des postulats constants, autrement dit une diégèse, et c'est un principe d'économie cognitive que la « lecture » des films soit suffisamment garantie par ce référentiel diégétique et son développement dans l'histoire, s'il n'y a évidemment aucun accident au niveau de la perception.

Concernant Norman McLaren, comme nombre de cinéastes expérimentaux, il faut penser autrement. De fait, il faut penser autrement la façon dont son cinéma, éventuellement, pense ou participe d'une pensée. La faute en incombe à *l'absence de référentiel diégétique global et constant*. Il y a, plus ou moins, des bribes diégétiques dans ses films, mais pas le système globalement régulateur d'une diégèse déterminée et complète. Par voie de conséquence, le premier niveau discerné par Metz reprend des couleurs. Il n'est plus la base implicite qu'on oublie pour être essentiellement préoccupé par le développement diégétique, le développement de l'histoire sur la base de la diégèse. Il est à nouveau convoqué; explicitement présentifié, dans chaque film, par-delà le choix qui le caractérise particulièrement — chaque film, en outre, relevant d'un choix presque automatiquement renouvelé; chaque film étant un nouveau défi que l'auteur se donne vis-à-vis de la définition même du cinéma. Comment donc la pensée-cinéma investit-elle cette sorte de film non diégétique et où, en même temps, le filmique redevient un enjeu majeur? Cette quête sans fin de la définition du médium est-elle encore capable de déclencher la pensée, et comment? Jouant essentiellement sur le mécanisme cinématographique, ce cinéma ne relève-t-il pas du traumatisme de la discontinuité? Je réfléchirai à ces questions en ayant à l'esprit l'idée de plasticité, de cinéplastique.

Le choix de la forme comme idée du cinéma

Le premier registre théorique concerné par cette problématique est celui de la forme, à compter du moment où, à l'instar d'Eisenstein, on considère qu'elle « est déterminée à un niveau très profond et non pas à travers quelque petit "truc" superficiel plus ou moins heureux » (1974, p. 148). Par forme, on n'entend pas ici la notion qui recouvre les phénomènes perceptifs superficiels (*Gestalt*); par-delà même la structure de l'œuvre, c'est-à-dire la manière dont sont agencés les différents éléments qu'elle mobilise plus ou moins spécifiquement, on entend par forme l'ensemble des choix qu'un auteur effectue dans le réservoir des moyens cinématographiques possibles (un réservoir qu'il renouvelle plus ou moins) en vue d'inscrire sa poïétique dans un cadre de communication déterminé. Au plus profond donc, la forme est le choix du médium, un certain potentiel de matériau et une certaine posture spectatorielle.

Pour nombre de films, le choix de la forme est donné d'avance. Il ne fait l'objet d'aucune délibération, d'aucune remise en question; il est socialement programmé. Certains films de cette catégorie introduisent tout juste un écart partiellement distinctif par rapport à la routine — tel le noir et blanc de *Manhattan* et de *The Artist*, ou la 3D d'*Avatar* et de *Gravity*. Parmi ces sortes d'écarts, certains deviennent un standard, comme ce fut le cas pour la couleur ou comme on le promet à la 3D. Mais il reste qu'une forme globale constitue le système de référence intangible de ces films, la

forme-roman : une diégèse bien identifiable, par-delà les postulats les plus improbables qui peuvent la pimenter, et une histoire bien formée, par-delà les tours et les détours plus ou moins complexes du récit. Il existe une catégorie ambiguë à cet égard, celle des films dysnarratifs (selon le terme inventé par Alain Robbe-Grillet); ils s'accrochent encore à la norme, mais comme des parasites; ils visent une cible qu'ils veulent en même temps changer.

S'agissant de McLaren, cette cible est abandonnée, remplacée par une autre. Ce n'est pas qu'il n'y ait aucun effet diégétique ou narratif dans ses films, mais la forme-roman, héritée de la littérature et adaptée au format filmique, est écartée au profit d'une forme *radicalement autre*. D'où, correspondant à ce rejet, une définition négative : cinéma non narratif, anti-narratif, etc. Cependant, on ne crée pas avec des négations purement verbales. S'il y a négativité — « C'est la lacune qui crée » disait Paul Valéry —, non seulement elle doit aussi concerner le matériau de production, mais, du même coup, elle prend substance : choisir tel matériau plutôt que tel autre, c'est parier pour une positivité différente. Le différentiel n'annule pas la positivité, il la travaille. On cherche alors un terme positif : « cinéma d'animation », par exemple — pour prendre le plus courant. On sait qu'il a été choisi, notamment par André Martin, Michel Boschet, Robert Benayoun, etc., contre « dessin animé ». Négatif au départ, désignant des films qui se discernent de la norme Walt Disney, de ses « cartoons » et de son industrie, il devient ensuite l'étiquette d'une définition positive, celle, notamment, d'André Martin dans l'*Encyclopaedia Universalis* :

> Le terme d'animation définit toute composition de mouvement visuel procédant d'une succession de phases calculées, réalisées et enregistrées image par image, quel que soit le système de représentation choisi (dessin animé sur celluloïd, marionnette articulée, dessin sur pellicule, animation d'éléments découpés), quel que soit le moyen de reproduction employé (lithographie, photochimie, enregistrement magnétique, traduction en information numérique pour ordinateur), quel que soit enfin le procédé de restitution du mouvement (feuilletoscope, couronne de prismes du Praxinoscope, projecteur cinématographique, magnétoscope, console graphique d'ordinateur).

On ne peut manquer d'être frappé par le fait que ce cinéma qu'on croirait étroit, en comparaison du vaste domaine de « l'usine à rêves » qui s'alimente surtout au film-roman, est défini là par une pluralité de possibles déductibles du croisement plus ou moins prévisible des types de matériaux énumérés selon trois paramètres : le système de représentation, le moyen de reproduction et le procédé de restitution du mouvement. Certains cinéastes se spécialisent dans l'un de ces croisements. D'autres, tel McLaren, en explorent un grand nombre tout au long de leur carrière. *De là que la forme désignée par l'étiquette du cinéma d'animation peut être considérée de deux points de vue : celui, le plus global, du choix de ce domaine; celui, infiniment variable, des choix multiples que ce domaine autorise*. C'est sans doute là sa caractéristique la plus saillante vis-à-vis du film-roman : si celui-ci ouvre sur de nombreux choix narratifs ou filmico-narratifs (par exemple : plan subjectif, flash-back, voix off, etc.) au sein d'une forme donnée d'avance et immuable, celui-là ouvre sur des choix formels qui déterminent non pas tel ou tel procédé local, mais la forme même du médium dans sa globalité selon une gamme quasiment infinie. Dans ce cas, il ne faut pas seulement choisir ce

qu'on met dans le film, il faut choisir d'abord sa forme. Il faut choisir ou inventer la forme. On a *le choix du choix* (pour emprunter à Kierkegaard).

Je ne sais guère qu'il puisse paraître contestable que Norman McLaren incarne une certaine idée du cinéma. C'est là, il est vrai, une appréciation qu'on peut appliquer à n'importe quel réalisateur, du simple « tâcheron » qui, produisant modestement un film de consommation, en illustre le modèle collectif, à l'auteur-artiste qui, d'œuvre en œuvre, constitue le legs culturel d'une poétique singulière. Ce qui distingue néanmoins McLaren, c'est que sa poétique personnelle s'accroche résolument à un parti pris de la forme, au sens sus-défini, qui touche non seulement à la conception de son art, mais à la définition du médium cinéma, de son domaine de compétence (pour parler comme Clement Greenberg). C'est avec une idée fondamentale du cinéma que cet artiste fait corps, si bien que ses films, qui lui appartiennent en tant que leur série constitue *une* œuvre avec toutes les constantes qui la distinguent des autres, en même temps ne lui appartiennent plus en tant qu'ils dépassent cette distinction stylistique pour en appeler au concept même de cinéma. Un tel cinéma n'ouvre pas seulement divers tiroirs cognitifs, comme tout film plus ou moins narratif le fait pour son alimentation intellectuelle, il ouvre aussi celui du concept général par rapport à quoi se déterminent la forme filmique et, interactivement, l'attitude esthétique du récepteur.

Une conséquence importante pour le récepteur est qu'au lieu d'être le regard rivé à un « horizon d'attente » (cher à Hans Robert Jauss), tirant, certes, des variantes filmo-romanesques un plaisir sans cesse réactivé que quiconque aurait tort de bouder, il est confronté maintenant à la surprise toujours possible d'une innovation formelle, ce qui est tout autant, mais différemment, cause de jouissance. Je ne souscris donc ni à l'obligation de choisir entre les deux sortes de plaisir comme le voudraient certains militants extrémistes des deux bords, ni à une position purement conceptuelle en ce qui concerne le cinéma d'animation : un film qui ressortit à la forme « cinéma d'animation » avance probablement un concept de film, mais n'est pas seulement un concept de film; il nous adresse le message du choix de la forme, mais il ne nous adresse pas ce seul message. Cela saute aux yeux, et aux oreilles, quand on est face à une œuvre de McLaren : si quelque pensée en émane, c'est une pensée relative au choix de la forme, mais c'est aussi toutes sortes de pensées, peu ou prou conceptuelles, qui constituent la substance du film en corrélation avec sa forme.

Intermédialité

Aujourd'hui, nombre de films à l'écart de la production de divertissement sont disponibles sur l'Internet. Ceux de Norman McLaren, notamment, abondent sur YouTube ou sur le site de l'ONF. Pourtant on a trouvé tout récemment, toujours sur l'Internet, un article titré « Hommage à Norman McLaren, le grand oublié du cinéma canadien », à propos de *Norman*, un spectacle de danse présenté en hommage à McLaren, du 27 mars au 12 avril 2014 dans une salle de la Place des Arts à Montréal, créé par Victor Pilon et Michel Lemieux, en collaboration avec le danseur et chorégraphe Peter Trosztmer. On peut y lire :

> Pour les créateurs du spectacle, le devoir de mémoire est essentiel. « À l'époque en Amérique du Nord, il

> y avait Walt Disney et Norman McLaren. Ne pas se souvenir d'artistes comme Norman McLaren, c'est un peu comme ne pas se souvenir de Picasso. Si on était en Europe, il y aurait un musée Norman McLaren », disent Victor Pilon et Michel Lemieux. D'ailleurs, un musée McLaren existe dans sa ville natale à Stirling, en Écosse. Pourquoi un spectacle de danse? Parce que Norman McLaren était un grand amateur de danse et qu'il aurait été danseur s'il n'avait pas été réalisateur. Il considérait son art comme de la danse.

Avec cette proposition, on semble s'orienter vers l'intermédialité, un concept qui, créé pour représenter la manière dont l'archéologie du film convoque diverses sources extracinématographiques, désigne aussi la rencontre de plusieurs influences sémiotiques et pragmatiques (sémio-pragmatiques dirait Roger Odin) au sein de tout film. Aujourd'hui, la théorie ambiante penche vers ce concept, souvent assortie d'une critique de l'unicité du médium censément défendue par le modernisme. Sans entrer dans le détail de cette querelle historique, si j'ai invoqué précédemment Greenberg, ce n'est pas pour me situer dans l'obédience de son supposé dogmatisme du médium unique (la peinture qui opère la circonscription critique de son médium se réduit au plan, au format et au pigment), mais pour exploiter l'idée séminale du domaine de compétence, avec une nuance acquise au fil de la théorie de la forme, à savoir que ce domaine n'est pas seulement à considérer art par art — la peinture, le cinéma, etc. —, mais *film par film*. Cela dit, il n'y a pas d'incompatibilité entre cette vision des choses et l'intermédialité, mais plutôt une complémentarité en ce sens, d'une part, que l'invention de la forme film après film représente une exploration de la forme cinéma (au lieu d'être prise comme une forme fixe, préétablie, elle est un champ d'exploration sans limites) et, d'autre part, que dans cette conception du cinéma, les influences extrinsèques sont recherchées et multiples, comme, d'ailleurs, elles le sont dans le film-roman. Là, de nouveau, ce n'est pas l'existence, mais la différence de ces sources extrinsèques qui prévaut : par exemple, plutôt que l'influence picturale (Rembrandt peut-être) sur l'éclairage d'une scène, un certain rapport à la matérialité picturale; ou encore, plutôt que le référent littéraire presque systématique, le référent poétique ou musical.

Le rapport à la danse, comme il est signalé pour le spectacle évoqué plus haut, est évidemment un aspect primordial. Il ne s'agit pas de filmer la danse ou de la prendre pour sujet d'un *story-telling*, mais de rechercher une caractéristique chorégraphique du cinéma, comme le propose Dick Tomasovic dans *Kino-Tanz. L'Art chorégraphique du cinéma* qui inclut, notamment, *Pas de deux* de McLaren dans son analyse, mais aussi Gondry, Lynch ou Tarantino aux côtés de Méliès et Léger (chapitre II). Dans le même ordre d'idées, lorsque McLaren explique dans son long entretien avec Léo Bonneville qu'il a découvert le cinéma au début de ses études aux Beaux-arts, notamment *Une nuit sur le mont chauve* d'Alexeieff et *Hungarian Dance nº 5* de Fischinger, lorsqu'il précise que ce dernier film l'a « convaincu dans [ses] idées », dans son intention de « faire des films abstraits — pas nécessairement des films abstraits [sic] —, mais [de] composer des images abstraites sur de la musique », ou encore que « plusieurs de [ses] films sont nés d'un enthousiasme pour un morceau musical », que certaines musiques lui faisaient naître le désir de se « lever et danser », pour « danser sur la musique grâce au film », que, pour lui « avec un film abstrait, les formes qui [lui] plaisent le plus sont celles qui se

rapprochent le plus de la musique », qu'« il doit y avoir une équivalence visuelle », qu'il a été influencé par des peintres, à commencer par les peintres surréalistes et Dali, quand il parle de « dessin chorégraphique au sol » au sujet de *A Phantasy* (1952), tandis que « la bande sonore donne 50% de la force au film », quand il dit de *Blinkity Blank* (1950) qu'il s'assimile au « croquis d'un artiste qui suggère par quelques lignes bien placées une forme que notre imagination doit compléter sur la feuille quasi blanche », etc. (ELB, p. 9-12, 48, 51, 52, 61) — c'est de toute évidence à une insistante et incessante intermédialité qu'il attribue sa motivation de cinéaste, de son origine à son apogée.

Mais il ne s'agit nullement de dispersion, de se laisser emporter par la force centrifuge des influences extrinsèques, même si les premiers essais semblaient manquer de la force centripète qui signifie la concentration sur une intention structurelle — dans le même entretien, McLaren concède qu'au début de son activité artistique il était alors avant tout « préoccupé par le contenu », négligeant « la forme, (...) la structure », son but étant moins de réussir le film que de le faire : « Je voulais faire quelque chose et ne m'inquiétais pas de la forme, de la structure. Qu'importe que le film soit bon ou mauvais! À ce moment-là, je voulais absolument faire un film »; « À cette période (...) dans mon esprit, l'animation et la réalité étaient équivalentes. Je n'avais vraiment aucune conception d'une forme stricte, d'une structure équilibrée »; « Techniquement et artistiquement, j'ai accompli de nets progrès. En 1940, je n'étais pas conscient de la nécessité d'une structure pour réaliser un bon film. Aujourd'hui cela me semble impératif et évident » (ELB, p. 17-18, 92).

Forme stricte et structure équilibrée : qu'il travaille le film comme un peintre, avec des moyens picturaux ou quasi picturaux, qu'il se fonde sur une musique et sa rythmique (collaborant avec divers musiciens, tels Oscar Peterson, Ravi Shankar ou Pete Seeger), qu'il soit inspiré par le surréalisme au niveau de l'image et de la poésie, etc., toutes idées qu'il énonce dans l'entretien, McLaren est décidé à faire jouer les unes avec les autres les différentes influences extrinsèques en les transposant sur le plan des paramètres de définition du film et selon les registres poïétiques afférents, s'agissant de trouver progressivement le centrage formel qui confère au film son unité d'œuvre. Cela passe donc par une sorte de poïétique résolument intermédiale, au sens d'une interaction/intégration des sources. Influencé par la musique? Oui, répond-il, mais « par l'esprit général de la musique », ajoutant : « je ne pense pas à l'avance aux détails. *Je pense en travaillant, en peignant* » (ELB, p. 42. Souligné par moi). La pensée-cinéma, c'est non seulement quelque chose qui émane du film et que le spectateur rencontre, mais, pour que cette émanation même puisse exister, le processus intellectuel collaborant avec une poïétique qui, elle, relève à la fois d'un *projet*, plus ou moins modifié en cours de route, mais visant l'achèvement structurel, et d'un *bricolage* incessant, qui mobilise les outils du dessinateur, divers moyens filmiques et de simples « bidules » de toute nature (doigts, couteau, aiguille à coudre, lame de rasoir, bouts de fil, morceaux de carton, perforeuse électrique, etc.); en l'occurrence, ce processus manifeste une attention minutieuse envers la *sensibilité* visuelle, auditive et audiovisuelle.

Technesthésique

La poïétique est un travail, une expérience, une initiation. Sans doute, un cinéaste du film-roman est

aussi un chercheur qui approfondit progressivement son rapport à la technique, mais, le plus souvent, à travers son dialogue avec les techniciens. McLaren, toutefois, appartient à une catégorie d'artiste-bricoleur qui participe lui-même à l'exécution scrupuleuse de ce qu'il projette et pour qui chaque film est une somme complexe de recherches *technesthésiques*, ainsi que cette remarque le confirme (ELB, p. 44) :

> Quand j'ai commencé à dessiner et à filmer, je n'avais pas d'expérience de la technique. Dans une première version, les transformations étaient douces. Lors d'une deuxième version, je suis devenu de plus en plus inquiet. Malgré les changements que j'opérais, j'avais l'impression de travailler inutilement. Alors j'ai décidé d'être audacieux. Je fus récompensé car les choses allèrent mieux. Je prenais de plus en plus le contrôle de mon travail. Le film progressait et je parvins à métamorphoser une partie de l'écran très lentement. Par exemple, lorsque je suis parti d'un bleu pâle pour atteindre un bleu foncé en quarante images. J'avais donc obtenu différents rythmes de changements. Je pouvais commencer à orchestrer la métamorphose.

Partir d'un bleu pâle pour atteindre un bleu foncé en quarante images… Ce n'est pas un formalisme qui est ici visé, l'obtention d'une sorte de couleur conceptuelle, liée arithmétiquement à d'autres; d'ailleurs, en l'occurrence, pour *La Poulette grise* (1947), cette couleur finement calculée, travaillée, doit résonner avec le rythme et s'intégrer à une métamorphose *orchestrée*. N'était cette orchestration, cette composition multiparamétrique qui suppose l'objectif conjugué du cadre de la forme et du projet de la structure, on parlerait de bricolage au sens de Claude Lévi-Strauss, car celui-ci précise que « l'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, *l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie*); il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir" » (ELB, p. 27. Souligné par moi). Le bricolage n'est pas le but ultime de l'artiste, comme l'anthropologue le précise d'ailleurs : « L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur : avec des moyens artisanaux, il confectionne un objet matériel qui est en même temps objet de connaissance » (ELB, p. 37). La poïétique produit un savoir technesthésique à géométrie variable qui se transmet au spectateur par les signes filmiques, non seulement les signes du film (ses thèmes, ses suggestions idéologiques), mais aussi les signes du filmique, de l'exploration de cette forme.

Qu'est-ce que la « technesthésique »? J'emprunte ce terme à Edmond Couchot (p. 8). Le mot technesthésique associe la *technè*, technique ou technologie, à l'*esthésique* qui fait le pendant de la *poïétique* pour Paul Valéry, afin de rendre compte de la double face de l'*esthétique*, d'un côté, la création, l'action créatrice, de l'autre, la réception, la sensibilité réceptrice (p. 1311). Technesthésique désigne la forme spécifique de sensibilité, *et de pensée sensible*, que produisent les techniques ou les technologies. L'intérêt de l'entretien que j'ai déjà abondamment cité est de mettre en pleine lumière que, s'agissant d'un artiste, poïétique et esthésique, bricolage technique/technologique et

technesthésique sont indissociables, en constante interface. McLaren décrit chacun de ses films, un par un, comme un processus expérimental de régulation intersémiotique, mobilisant divers matériaux et quelques thématiques récurrentes, en tout cas toujours finalisé par une quête technesthésique qui peut réussir autant qu'échouer. Elle réussit à la fois parce qu'elle sanctionne le bon choix technique et parce qu'elle bénéficie d'une finalisation formelle/structurelle. Lorsque, à propos de *Canon* (1964), McLaren dit (ELB, p. 78) : « J'ai pensé que (…) le canon était le meilleur choix à cause de sa rigueur et de sa précision. Dans un canon, vous pouvez fragmenter toutes les parties, retourner les éléments à l'envers, les remettre à l'endroit, et comprimer les différentes composantes », on songe à Baudelaire — « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense » — ou à la préférence de l'inventeur Mallarmé pour la rigueur du sonnet.

Nul doute, on l'a vu, que pour le cinéaste, pareille exigence formelle soit une sorte de constante, comme une morale artistique; à l'encontre d'une œuvre qui disperse l'attention du spectateur, il énonce cette loi qu'« il doit toujours y avoir un centre d'intérêt primordial » (ELB, p. 38); de même, c'est sans doute une justification formelle qui fonde sa prédilection pour le cadre du court métrage : « Le court métrage est assez long pour moi » (ELB, p. 92). Raison de plus pour être lucide dans l'appréciation à la fois de la poïétique et de son résultat : « J'ai été trop ambitieux techniquement et j'ai commis l'erreur de dépasser les cadres de la forme musicale », dit-il de *Canon*. Il y a plus qu'un fond de classicisme chez cet amateur du surréalisme : « Pour moi, le surréalisme est une attitude de l'esprit. Cela veut dire laisser votre subconscient s'exprimer. Toutefois vous devez contrôler ce qui en sort. Il ne suffit pas de laisser penser uniquement votre tête, il faut également laisser votre intérieur s'épanouir » (ELB, 24).

Au-delà de la technique : la pensée du mouvement

La technesthésique n'est nullement la manie de la technique (de même que sa phobie, quand elle est trop systématique, prive de stimulantes épreuves esthétiques). Commentant encore sa motivation de cinéaste, à son origine, McLaren répond ainsi à la question de savoir ce qui l'« intéressait davantage : la technique ou le mouvement? » (ELB, 24) :

> Le mouvement. J'avoue que l'aspect technique ne m'intéressait pas particulièrement. J'avais trouvé une technique très simple et peu coûteuse de dessiner directement\sur la pellicule et cette technique je l'ai utilisée dans de nombreux films par la suite. Donc la technique ne m'attirait pas spécialement. J'étais plutôt fasciné par le mouvement, par l'image.

Cette insistance sur le mouvement nous ramène au thème principal de la pensée-cinéma, celui qu'on trouve chez Epstein, Eisenstein, Benjamin, Deleuze, etc. Toutefois, on l'a suggéré, la nécessaire dissociation des plans de la dynamique diégétique et de la dynamique perceptive ne permet pas une évaluation directe, à l'aune de la théorie de la pensée-cinéma, d'une sorte de films où l'économie diégétique, c'est-à-dire l'absorption de la perception de réalité par la postulation et le développement d'un monde, est absente, même si — il faut encore le souligner — des bribes ou des schèmes diégétiques y existent. On pourrait supposer, puisque manquent les ingrédients qui, en

mijotant dans le film-roman ou dans le documentaire, dirigent l'attention vers l'impression de réalité, que cette absence fasse régresser le film d'animation à la perception pure du pur mouvement, mais la luxuriance, la variation, sur les plans technesthésique et thématique, dans chaque film autant que de film à film, nous empêche de le conjecturer. Ces ingrédients ne sont pas rapportés au roman d'un monde, ils n'en sont pas moins prégnants.

Cela dit, l'idée de régression, consonante avec l'attachement au surréalisme, n'est pas dénuée de sens. Il y a, dans tout film d'animation, un caractère enfantin, un côté ludique, mais aussi, selon le thème freudien, le sérieux du jeu; car, si chaque film de McLaren est une expérience spécifique de mouvement, cette variation en elle-même ludique n'empêche nullement la visée didactique comme l'atteste le commentaire de *Ballet adagio* (1972), tourné au ralenti : « il m'a semblé qu'un film réalisé à un rythme quatre fois plus lent que normalement aiderait beaucoup mieux les étudiants. Ils pourraient percevoir et comprendre plus facilement la mécanique des mouvements complexes et difficiles à exécuter » (ELB, p. 90). On ne peut pas parler de pur mouvement, de mouvement brut ou vierge, non seulement compte tenu des ingrédients matériels et thématiques des films, mais encore étant donné la diversité, voire la disparité, des conceptions du mouvement lui-même que chaque film illustre. Le cinéma de McLaren n'est pas seulement *une pensée mise en mouvement*, à l'aune d'une poïétique foisonnante; il est aussi *une constante pensée du mouvement*, à l'aune de la variation qui, film après film, affecte ce paramètre fondamental. L'inventaire de l'œuvre du cinéaste est aussi un inventaire des figures du mouvement.

Sans entrer dans une discussion quelque peu scolastique, on connaît les principes qui fondent l'impression de mouvement au cinéma. On sait notamment que c'est moins la persistance rétinienne que l'effet bêta, ce qui relie deux propriétés du cerveau : l'élimination du noir entre les photogrammes faute d'information (plutôt que la persistance) et la perception de mouvement quand un bâton ou un point fixes sont montrés dans des positions successivement différentes. L'effet bêta qui « peut aussi créer l'illusion d'un mouvement qui se rapproche ou s'éloigne des spectateurs (…) est non seulement à la base de l'illusion du mouvement de tout type de cinéma, (…) [elle] est aussi à la base de nombreux subterfuges graphiques dans le cinéma d'animation » (cf. lecerveau.mcgill.ca/flash/a/a_02/a_02_s/a_02_s_vis/a_02_s_vis.html). McLaren est typiquement un *artiste de l'effet bêta*, un effet dont on pourrait penser qu'il exploite une défaillance du cerveau qui voit du mouvement là où n'y en a pas, n'était justement que le cinéma d'animation lui confère ses lettres de noblesse. *Dots* (1940) est comme un manifeste de l'effet bêta qu'on dirait réduit à sa plus simple expression, n'était que les ponctuations sonores qui accompagnent les déplacements et transformations des points furent dessinées sur la pellicule.

En tout état de cause, à ce niveau, on peut répondre à l'hypothèse du traumatisme particulièrement développée par Walter Benjamin (p. 213-214) : bien entendu, McLaren est un cinéaste du photogramme, bien entendu, il joue sur la discontinuité et ne cesse d'explorer des effets de mouvement (les effets qui diversifient l'effet bêta), en sorte que la plupart de ses films produisent un effet hypnotique, un « état modifié de conscience » dirait-on aujourd'hui. On songe d'autant plus

à Benjamin que non seulement ce dernier associe la discontinuité du mécanisme cinématographique à l'hypnose, mais encore le traumatisme que produit ce mécanisme à la provocation dadaïste, d'où un raccourci saisissant entre le dadaïsme et le cinéma qu'il connaît, celui de Chaplin principalement. En sous-main il faut penser cette référence à l'aune du genre burlesque, de ses saccades, ses chutes, voire son autodestruction — est-ce la métaphore de l'autodestruction de l'art par Dada (l'art est mort, Dada est mort)? Non seulement la référence au dadaïsme s'adoucit quelque peu chez McLaren en se transformant en surréalisme (qui vise davantage la régénération de l'art que sa mort), mais encore il est patent que le duo de l'hypnose et du traumatisme n'y a pas la même portée historique et culturelle. Le moment dont parle Benjamin est historiquement singulier, chargé des menaces de la guerre et du fascisme. Il voit dans le démembrement de l'art une préfiguration de ce moment. Le travail de McLaren, bien que né grosso modo à la même période, est délié de ce lourd passif. C'est une recherche nettement plus paisible telle que la discontinuité est assumée sur un registre jouissif où se complètent le ludique et l'onirique — *Neighbours* (1952) y fait sans doute figure d'exception!

La cinéplastique de McLaren

Il y eut un moment où on utilisait la persistance rétinienne comme l'un des arguments en faveur de la thèse d'un déterminisme idéologique du dispositif cinématographique; cela donnait à cette théorie dogmatique une assise scientifique, aujourd'hui contestée. N'attribuons pas non plus une valeur idéologique à l'effet bêta qui n'est qu'une condition élémentaire de la perception! Sur cette base primaire (l'effet bêta), la secondarité de la création artistique peut greffer toutes sortes d'opérations et donc de représentations inattendues — ce n'est pas l'effet bêta pour l'effet bêta, comme lorsqu'on s'amuse à faire marcher des chaussures avec une application de *stop motion* pour smartphone! Cela n'interdit nullement d'y voir une dimension conceptuelle qui procède à la fois de l'exclusion de toute référence à la diégèse du film-roman et du repli spectaculaire — au sens où il se remarque et où le spectateur y a accès — sur le travail de la forme et du mouvement. En ce sens, le cinéma de McLaren est une réflexion sur *tout cinéma*. Pierre Hébert, au cours d'un commentaire des théories d'André Martin, remarque qu'il « ne fait pas que proclamer l'appartenance de l'animation au cinéma mais il place le domaine propre de l'animation au fondement même du cinéma »; et de le citer : « Le même principe de construction cinématographique régit le travail des dessinateurs de film et celui des génies de la prise de vue directe. Les surprises dynamiques de Pabst, certaines arabesques de Vigo, de Poudovkine ou d'Eisenstein sont sinon totalement définies, du moins analysées par l'écriture du film image par image » (http://pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/116-materiaux-pour-l-etude-de-la-pensee-d-andre-martin). Cette antériorité conceptuelle de l'image par image, les films de McLaren, outre qu'ils la confirment, l'actualisent en images, par l'image…

Loin toutefois qu'ils ne soient qu'une mince pellicule où l'effet bêta serait mis à nu, des films purement et simplement conceptuels (d'eux-mêmes ou du cinéma, mises en abyme ou métafilms), ils comportent plusieurs couches superposées, en sorte que s'interposent entre la base du mouvement et le résultat conceptuel du film des constructions poétiques complexes, cependant que, au lieu d'effacer la base, elles l'exhibent (encore un trait du modernisme greenbergien). On le voit dès *Love*

on the Wing (1938), qui est un film publicitaire avec une trame narrative (« les aventures d'une lettre d'amour qui transporte les sentiments et qui est menacée », ELB, p. 19), dans un décor constitué de dessins au pastel, avec, pour musique, un morceau de Jacques Ibert, ce qui sert à mettre en valeur le trait utilisé pour créer des personnages plasmatiques, selon le terme utilisé par Eisenstein dans son étonnant texte sur Walt Disney (1991). Dans *Boogie-Doodle* (1940), on est à mi-chemin entre *Dots* et *Love on the Wing* : des formes élémentaires — points, lignes, figures — se balancent au rythme d'un boogie-woogie en se transformant en figures fugitivement reconnaissables; dans *Loops* (1940), toujours le même processus développe une sorte d'entrelacement plus fin en perpétuelle métamorphose.

En réponse à l'interlocuteur qui affirme que ce dernier est « sans message », McLaren dit que celui-ci et *Dots* sont des « films complètement abstraits » ELB, p. 23); il ajoute, toutefois, que « *Loops* n'est pas aussi abstrait que *Dots*. De temps en temps, la boucle bouge comme si c'était un mouvement d'animal » (p. 24). Le « comme si » fait penser à l'hypotypose, un mot grec qui, avant de désigner la description animée d'une scène, signifie « ébauche ». À ce propos, McLaren fait référence au surréalisme comme « purement visuel », en sorte que l'apparition des formes animales ou anthropomorphes réalise de manière éphémère des figures qui disparaissent dans le même temps où elles s'esquissent. Ce bestiaire qui émerge au sein d'un processus incessant de métamorphose est bien décrit par la notion eisensteinienne de plasmaticité qui, en mettant provisoirement entre parenthèses le fait qu'il s'agit de Walt Disney, recouvre une « magique restructuration du monde selon sa propre fantaisie! D'un monde fictif. D'un monde de lignes et de couleurs. Auquel on commande de se soumettre, de changer de forme. Tu dis à la montagne : "Déplace-toi", et elle se déplace. Tu dis à la pieuvre d'être un éléphant, et elle devient éléphant » (Eisenstein, 1991, p. 13). Il justifie encore son concept de « plasmaticité » par le fait que « l'être reproduit dans le dessin, l'être de forme déterminée, l'être ayant atteint une certaine apparence se comporte à l'instar du protoplasme originel qui n'avait pas encore de forme "stabilisée", mais était apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles — dans toutes les — formes d'existence animale » (p. 28). Dans le cas de McLaren le référentiel diégétique qui motive le dessin animé est généralement remplacé par le processus transformationnel qui, incessamment, fait glisser de l'élément purement géométrique à l'esquisse plasmatique du figuratif et réciproquement; un aspect essentiel de sa pensée-cinéma (un aspect parmi d'autres) réside dans cette ontologie protoplasmique, où l'anthropomorphisme n'est jamais détaché sentimentalement de la forme. J'emploie l'adverbe « sentimentalement » en référence à ce que McLaren dit de Walt Disney : « J'ai un très grand respect pour Walt Disney comme innovateur technique. Il a une grande importance. J'ai admiré ses personnages : Goofy, Pluto, Mickey Mouse, mais, après *Snow White*, il est tombé dans le mauvais goût, la sentimentalité. Dans ses films du début, on ne trouvait pas de sentimentalité. C'est d'ailleurs pourquoi ils étaient si forts, si bien construits et d'une belle animation. Alors je l'ai admiré mais je n'ai pas été influencé par Walt Disney » (ELB, p. 11).

Remarque sur la dimension sonore

D'autres productions du cinéaste manifestent de manière claire la double tendance de l'ensemble de son œuvre, celle de la représentation plasmatique et celle de l'abstraction : un fond d'abstraction avec des lignes animées et parsemé de quelques apparitions plasmatiques dans *Fiddle-De-Dee* (1947); le scintillement de formes qui joue sur l'intervalle entre présence et absence, comme par des éclairs qui s'éteignent aussitôt, dans *Blinkity Blank* (1950), puis dans *Short and Suite* (1959) où on retrouve les lignes verticales animées; les figures étranges, censément inspirées par Dali, d'*A Phantasy* (1952), interrompues par une chorégraphie de petites sphères; la micro-diégèse de *Neighbours* (1952) qui alterne l'impression de réalité avec le *stop motion* et confine à l'abstraction au plus fort de la lutte entre les voisins; le minimalisme du jeu des chiffres et des signes d'opération dans *Rythmetic* (1956); le pur et simple jeu des lignes verticales puis horizontales animées dans les films éponymes (1960, 1962), ou encore celui de points scintillants dans *Mosaic* (1965); la démultiplication des corps dans le film explicitement chorégraphique qu'est *Pas de deux* (1968), où il est à noter que la musique à la flûte de pan souligne exceptionnellement la continuité dans la décomposition, alors que la plupart du temps McLaren utilise soit le battement d'une musique rythmée, soit des sons discontinus; et, pour finir cet inventaire non exhaustif, le retour d'une musique discontinue que l'image vise à simplement représenter avec *Synchromy* (1971).

Concernant ce dernier film, l'auteur dit : « L'intention première n'était pas de faire un film abstrait mais semi-didactique sur l'utilisation de la bande sonore. Je voulais utiliser la machine que j'avais fabriquée pour faire du son animé. Je m'en étais servi, la dernière fois, lors du tournage des *Voisins*. Entre deux films, j'avais travaillé au perfectionnement de l'appareil et fait une série de variations sur le célèbre thème de Paganini. Mais il existe tellement de bonnes variations déjà enregistrées de ce thème que j'ai pensé que ce serait beaucoup trop de travail d'assembler une bande sonore originale de durée moyenne. Comme je voulais faire un film mais que je n'avais aucune idée ou aucun sujet en tête, j'ai réfléchi à la possibilité de réaliser quelque chose à partir de la musique elle-même. Mon but était d'essayer de faire comprendre au spectateur, de façon très méthodique et rigoureuse, comment s'établissent les correspondances entre le son et l'image » (ELB, p. 87). Cette description comporte deux éléments fondamentaux de la pensée-cinéma développée par McLaren tout au long de sa carrière, non seulement le bricolage et l'invention techniques, mais l'interaction image-musique et la réversibilité de leurs rapports qui assimile son œuvre à l'idée de plasticité (dont la plasmaticité eisensteinienne n'est qu'un aspect).

En guise de conclusion, quelques miettes philosophiques…

Au plus général, on peut en effet parler d'une pensée plastique et songer, comme je l'ai fait au chapitre V de *Philosophie du cinéma : un art moderne* (2009), à la « cinéplastique » d'Élie Faure : les principales caractéristiques du cinéma comme art plastique qu'il énonce conviennent tout à fait à ce qu'on peut tirer de la réflexion sur la poïétique, la technesthésique et l'esthétique de McLaren, à savoir le film comme *forme compacte* qui doit être structuré en fonction de ses limites spatio-temporelles, comme *forme dynamique* qui doit être soumis à un incessant mouvement transformationnel et comme *forme complexe* qui doit être conçue comme une superposition

concertée de différents plans matériels, formels et sémiotiques où l'imagination se déploie (Faure, p. 24, 27 et 30). Mais surtout, c'est lorsqu'il compare le cinéma à une éruption du Vésuve qu'Élie Faure semble préfigurer ce que peut représenter le cinéma d'animation tel que McLaren l'illustre singulièrement : envisager une « construction mouvante qui renaît sans cesse d'elle-même sous nos yeux de par ses seules puissances internes » (p. 34). Pour revenir sur le vocabulaire de la forme, on voit bien que la plasmaticité de la forme au sens de *Gestalt*, qui sans cesse oscille dynamiquement entre l'abstrait et le figuratif, est sous-tendue par la plasticité de la forme au sens de la conception du film et du cinéma dont, en l'occurrence, la dynamique transformationnelle est le principe premier. Réfléchissant sur cette idée de plasticité, j'ai souligné que, à l'origine même de cette idée, il y a, chez Platon, à la fin du livre IX de la *République*, l'analogie du sens littéral et du sens figuré, et que, qui plus est, l'image du modelage plastique, celui de la cire par exemple, sert de schème pour penser la plastique de l'image que l'on forme dans l'esprit. On peut voir, dans la cinéplastique de McLaren, la manifestation concrète de ce renversement.

Certes, la cire est une matière simple, une. Il faut donc rappeler encore que le cinéma de McLaren est plurisémiotique, intermédial. Mais la notion générale de plasticité, loin de réfuter cette extension sur le plan du matériau, la soutient parfaitement. La cinéplastique de Faure est spatio-temporelle — en ce sens, elle définit le film comme Hegel définit le lieu : un espace temporalisé et un temps spatialisé, un espace traversé, modelé, transformé par une histoire autant qu'une histoire fixée dans un ici, bref, une dialectique du mouvement et de la matière (2004, p. 121, 202 et 364; cf. Chateau, 2012). Chez McLaren, c'est une dialectique *des* mouvements et *des* matières qui constitue l'épaisseur sémiotique des films, l'intersémiotique de leur composition — tel un lieu en mille-feuille. Quant à la nature de la pensée que ce concept hégélien de lieu convoque, une pensée dialectique, elle procède d'une critique de la limite de l'entendement qui appréhende l'espace et le temps abstraitement, comme des vides à remplir par la matière.

J'ai encore envie d'évoquer Hegel sur un autre plan : la critique de l'entendement le pousse non seulement à vanter le progrès cognitif que promet la dialectique, mais aussi à s'intéresser à la sorte de pensée qui, en deçà plutôt qu'au-delà, caractérise ce qu'il nomme « l'âme sentante » — d'où son intérêt pour le magnétisme animal : « La chute en dessous de l'entendement, écrit François Roustang, renvoie à une unité vivante, au sentir de l'âme, à la vie (…). C'est en tant que l'âme sentante préfigure la vie qu'elle préfigure le concept » (Hegel, 2005, p. 17). La cinéplastique de McLaren est, on l'a vu, une descente, une régression dans l'exploration technesthésique incessante; mais, c'est par ce travail toujours renouvelé du sensible qu'elle offre la préfiguration du concept, concrétisant la dialectique mouvement-matière par la danse vivante des lueurs et des sons.

BIBLIOGRAPHIE

BASSAN, Raphaël, *Norman McLaren, le silence de Prométhée*, Paris, Paris expérimental, 2004.

BASTIANCICH, Alfio, *Norman McLaren, précurseur des images nouvelles,* traduit de l'italien par

Marlène di Stefano, Paris, Dreamland, 1996.

BENJAMIN, Walter, « L'art à l'ère de la reproduction mécanisée » (1936), trad. de P. Klossovski dans Walter Benjamin, *Écrits français*, Jean-Claude Monoyer, éd., Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1991.

CHATEAU, Dominique, *Philosophie du cinéma : un art moderne*, Paris, l'Harmattan, Coll. « Champs visuels », 2009.

CHATEAU, Dominique, « La dynamique du lieu », in *L'Art dans sa relation au lieu*, actes de colloque, dir. par Dominique Berthet, L'Harmattan, Coll. « Ouverture philosophique », 2012.

COUCHOT, Edmond, *La Technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

DENIS, Sébastien, *Le Cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cinéma / Arts visuels », 2011.

EISENSTEIN, S. M. « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme » (1925), in *Au-delà des étoiles. Œuvres*, tome 1, UGE, 10/18, 1974, p. 148.

EISENSTEIN, S. M., *Walt Disney* (1941), Strasbourg, Circé, 1991.

FAURE, Élie, « De la cinéplastique », in *L'Arbre d'Eden* (1922), repris dans *Fonction du cinéma* (1953), Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Médiations », 1976.

HÉBERT, Pierre, « Matériaux pour l'étude de la pensée d'André Martin », cf. pierrehebert.com/index.php/2009/03/13/116-materiaux-pour-l-etude-de-la-pensee-d-andre-martin

HEGEL, G. W. F., *Encyclopédie des sciences philosophiques, II, Philosophie de la nature*, éd. et trad. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, Coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2004.

HEGEL, G. W. F., *Le Magnétisme animal*, trad. et introd. par François Roustang, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 2005.

« Hommage à Norman McLaren, le grand oublié du cinéma canadien », *Le Huffington Post Québec*, 15 avril 2014, article référencé RCQC, Radio Canada, 28/03/2014 — http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2014/03/28/006-mclaren-cinema-spectacle.shtml

« Le cinéma: la grande illusion », site *Le Cerveau à tous les niveaux*, http://lecerveau.mcgill.ca/flash/a/a_02/a_02_s/a_02_s_vis/a_02_s_vis.html

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 27.

MCLAREN, Norman, entretien avec Léo Bonneville (abrégé en ELB), « Norman McLaren au fil de ses films », *Séquences : la revue du cinéma*, nº 82, 1975. Cf. http://id.erudit.org/iderudit/51301ac

MARTIN, André, http://www.universalis.fr/encyclopedie/norman-mclaren/

METZ, Christian, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, Coll. d'esthétique, t. 1, p. 22.

TOMASOVIC, Dick, Kino-Tanz. *L'Art chorégraphique du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Travaux pratiques », 2009.

VALÉRY, Paul, « Discours sur l'esthétique », in *Œuvres*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, 1957, p. 1311.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Dominique Chateau est professeur à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne. Il enseigne l'esthétique et les études cinématographiques. Il a publié notamment : *Arts plastiques : archéologie d'une notion*, Jacqueline Chambon, Coll. « Rayon art », 1999. *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Presses Universitaires de Rennes, 2008. *L'Expérience esthétique : intuition et expertise*, Presses Universitaires de Rennes, 2010. *Philosophies du cinéma*, Armand Colin, 2010. *Christian Jaccard, Énergies dissipées*, Bernard Chauveau éditeur, 2011. *Subjectivity* (dir.), Amsterdam University Press, 2011. *La Subjectivité au cinéma*, Presses Universitaires de Rennes, 2011. *L'Invention du concept de montage*, Paris, L'Amandier, 2013. *L'Esthétisation de l'art. Art contemporain et cinéma*, Paris, L'Amandier, 2014.