

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'HOMME ET SON CHIEN : UN DOCUMENTAIRE SANS VISAGE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

HAMZA MAHJoub

JUILLET 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs Louis-Claude Paquin et Loïc Guyot pour leurs conseils et soutien. Un immense merci également à ma directrice de programme Margot Ricard pour son aide tout au long de ma maîtrise. Enfin, un grand merci pour tous les intervenants, humains et canidés, qui ont, bien aimablement, accepté de participer à mon tournage.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I L'ONTOLOGIE ORIENTÉE OBJET DE HARMAN GRAHAM .....	7
1.1 Démolition.....	9
1.2 Ensevelissement .....	10
1.3 Le souci philosophique.....	11
1.4 Renforts phénoménologiques .....	11
1.5 Les objets sensuels .....	12
1.6 Les objets réels .....	13
1.7 Non anthropocentrique .....	16
1.8 Psyché et niveaux de réalité .....	18
1.9 Récapitulation.....	19
1.10 La triple o appliquée.....	23
CHAPITRE II L'ESSAI ET LE FILM-ESSAI.....	26
2.1 L'essai .....	26
2.2 Le film-essai .....	29
2.3 Corpus .....	30
CHAPITRE III METHODOLOGIE DU FILM-ESSAI .....	38
3.1 Méthodologie du film essai .....	39
3.2 Pratiques des films animaliers .....	40
3.3 Effets visuels .....	41
3.4 La voix hors champ .....	42
3.5 Diffusion et partage .....	43

CHAPITRE IV RÉCIT ET ANALYSE.....	44
CONCLUSION.....	50
BIBLIOGRAPHIE.....	52

## RÉSUMÉ

Mon projet se résume à une suite d'observations sur les interactions entre l'homme et le chien. Par un traitement documentaire, qui prend la forme d'un film-essai, j'explore la diversité de ces interactions en tentant d'y déceler un mystère. Ma démarche est inspirée de l'ontologie orientée objet, une approche réaliste qui présente le monde comme un défi à l'appréhension humaine. En ce sens, je présente le chien comme un objet qui ne cesse de se retirer dans un domaine inaccessible à la compréhension humaine. Mon traitement cinématographique adopte des expérimentations esthétiques et narratives dont l'objectif est d'illustrer et évoquer la présence du caché.

Mots clés : film-essai, triple o, chien-humain, réalisme spéculatif, objet/sujet.

## INTRODUCTION

Quand un chien dévore le visage d'un humain, parlons-nous encore du meilleur ami de l'homme ? Quand un propriétaire rappelle son chien au pied mais que celui-ci refuse d'obéir, s'éloigne, s'en va et ne revient plus, peut-il encore parler de son chien ? Quand un chien est perçu comme une personne par certains et comme une nourriture par d'autres, parlons-nous encore du même chien ? Quand un homme façonne une nouvelle race de chiens et décide du caractère, du comportement et de l'aspect de ceux-ci, pouvons-nous parler de créateur et de créatures ? En somme, de quoi parle-t-on en évoquant le chien ?

### Objet de recherche

La relation homme-chien, comme le serait tout objet d'étude, regorge de généralités et de particularités, mais celles-ci proviennent de formes de connaissance si hétérogènes qu'il semble difficile de définir, de façon réaliste, ce qu'est un chien pour un humain. Entre les nombreux savoirs traitant du chien, des failles restent béantes et offrent un terrain fertile à la spéculation. Le chien peut être un objet fascinant et mystérieux si tant est que nous l'auscultons à travers le prisme du réalisme spéculatif. Il est si proche de l'homme tout en étant non-humain. Ce n'est qu'un animal parmi les autres mais qui tient une place privilégiée dans le monde humain. Il est ami, nuisance, outil, passion, symbole... Le chien est beaucoup trop de choses pour être classé dans les dossiers clos de la connaissance humaine. Étant célébré comme un modèle de réussite dans la transformation du sauvage en domestique, il est, le plus souvent, présenté comme une fabrication humaine. Un être naturel, certes, mais portant un message culturel humain. Un organisme vivant, mais aussi une illustration de la maîtrise humaine sur la nature.

Le chien, particulier, qui constitue mon objet de recherche, oscille entre le chien réel (celui indépendant des pensées humaines) et le chien sensuel (n'existant qu'à travers les perceptions humaines).

## Origines

L'initiative de réaliser ce projet résulte directement de mon double intérêt pour le cinéma et la biologie animale. Cinéphile et aspirant cinéaste, j'ai approché mes cinq années d'étude en biologie (à la Faculté des Sciences de Tunis) avec l'idée d'en tirer de potentielles inspirations à la fois théoriques et esthétiques. Les premières en analysant le cheminement et les attitudes des scientifiques dans l'aventure de la découverte. Les deuxièmes en observant les différents environnements où la science se fait, du laboratoire aseptisé à l'étable du fermier. L'inspiration, pour mon projet, naît de cette dernière manière de produire le savoir, celle qui se fait « à main nue », qui prend place à l'extérieur, souvent dans un cadre familial, paysan ou communautaire et où le chercheur, par son approche, se confond à l'artisan. Cette science que je qualifie d'artisanale, et que je soupçonne être fondée sur un savoir-faire paysan, m'a conduit à m'intéresser à la manipulation du vivant dans les élevages animaliers et plus particulièrement à celui des chiens.

C'est l'histoire du dogue argentin (race créée par Antonio Nores Martinez en 1947, en guise d'offrande à sa patrie) qui a été pour moi le point de départ de mes recherches car j'y ai vu un exemple documenté d'un chien dont la fabrication est exclusivement motivée par une passion humaine (la fierté nationale) (Vianini, 1998). Mes lectures et recherches sur le sujet m'ont conduit à admettre que les races de chiens ont une finalité qui, mis à part la prouesse technique, pourrait être communicationnelle. Le message communiqué dépendant toujours de la finalité de la race. Que ce soit pour détourner la force du sauvage à son avantage, ou pour extirper le danger du sauvage, le message, dans le chien, semble toujours confirmer une maîtrise humaine du vivant. Par la

manipulation du chien (physiologiquement et intellectuellement), chaque nouvelle race créée se trouverait greffée d'une vision, d'une conviction ou d'un fantasme concernant la cohabitation entre humains et non-humains. Mais il n'est pas nécessaire d'être un créateur de race pour jouir de cette manipulation. Certains chiens mythologiques n'ont même pas besoin d'une forme nouvelle, ou particulière, pour « incarner » un certain rôle dans la pensée humaine. Certaines mythologies amérindiennes, par exemple, donnent au chien le rôle de médiateur entre les hommes et le reste des animaux en ceci qu'il est, à la fois, le sauveur des premiers et un traître aux seconds (Delâge, 2005, p. 197). Alors que certains brassent les gènes des chiens pour les changer, d'autres les manipulent en pensée.

Ma curiosité envers le chien s'est transformée en désir de recherche quand l'accumulation d'informations eût atteint un degré suffisant pour y soupçonner un sens. L'accumulation d'anecdotes racontées, expériences vécues et souvenirs remémorés, a fait émerger la question suivante : Qu'est-ce que ces gens, qui m'ont accompagné durant l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte, essayent de communiquer à travers leurs chiens ?

Enfant : Après de nombreux refus, mon père accepta enfin d'adopter un chien. Sur le même mode des Inuits du Nunavik qui donnent à certains chiens un nom homonyme pour établir un moyen de communication avec un proche défunt ou une personne éloignée (Lévesque, 2015, p. 68), un nom à signification personnelle fut donné à ce chien. Dans l'idée d'utiliser l'animal pour communiquer un message et le faire parler à la place de son maître, mon père nomma lui-même le premier chien de la famille Mahjoub. C'était en 1990, la première guerre du golfe venait de commencer et mon premier chien s'appela Bush (père). Par ce fait, en plus de révéler des convictions géopolitiques, ce nom en dit long sur la place d'estime qu'occupe le chien, et sa représentation, dans l'esprit de mon père.

Adolescent : Mon voisin, et ami, m'incita, à deux reprises, et contre mon gré, à l'aider pour le dressage de son pitbull juvénile. L'opération consistait à lâcher son chien à mes trousses et ainsi, en me défendant, j'étais sensé l'habituer à prendre des coups sur la truffe, au cas où un voleur tenterait de franchir la muraille du jardin. La première fois je m'en étais sorti fâché, à la deuxième nous n'étions plus amis. C'est le contraste entre mon ressenti et celui du voisin qui m'avait le plus intrigué. Là où je me représentais la douleur du chien à recevoir des coups sur le museau, son maître y voyait un moyen d'en faire un antivol plus efficace. Peut-être était-il convaincu que les chiens de race pitbull avaient été spécialement conçus pour être insensibles à la douleur.

Quelques années plus tard, un cousin semblait abattu par ce qui lui arrivait. Alors que la veille, sa chienne de pedigree avait mis bas à quatre chiots, il n'en trouva que trois le lendemain. Le vétérinaire lui expliqua qu'il était fréquent, chez les bergers allemands, que la mère mange le petit le plus chétif, le plus faible, le moins lotis pour la survie. Il n'en demeurait que cette perte rendait mon cousin clairement plus triste que sa chienne.

Adulte : Mon ami d'enfance était un passionné de chien de race et aspirait à entreprendre son propre élevage. Quand il en eut les moyens, et en dépit de sa fascination pour le dogue argentin, il optât fermement à établir un élevage de bergers du Caucase car c'était, à ce moment, la race à la mode et la plus demandée. Le berger du Caucase est un chien originaire des steppes de la Mongolie. Adapté à la région de sa création, il a une stature impressionnante grâce à son pelage touffu qui le protège des basses températures. Une année après avoir acquis, au prix fort, un couple de ces chiens, il vit le mâle succomber et mourir à la suite d'une semaine de canicule, par une température de 40 degrés à l'ombre, lors d'un mois d'aout caractéristique d'un été tunisien. Chose très prévisible qui pourtant, sous le poids de la mode, du clientélisme

et de l'appât du gain, n'a pu être anticipée par le maître car il priorisait l'apparence sur la logique de la race.

### But du mémoire

L'intuition, au centre de ma recherche, consiste à supposer que la réponse est contenue dans la question. Ce que ces personnes essayent de me dire à travers leur chien : c'est qu'il est, effectivement, possible de dire à travers un chien. Faire véhiculer un propos par le chien conférerait un statut de média à l'animal qui, grâce aux manipulations que sa nature adaptative permet, répondrait de façon de plus en plus adéquate aux différentes manifestations de la pensée humaine. Puisque qu'il s'agit d'une intuition, elle ne sera pas considérée, dans mon traitement, comme une hypothèse à démontrer mais, plutôt, comme une inspiration. Je tenterai, surtout, de traiter cette notion communicationnelle comme une piste de recherche, pouvant amener à entrevoir ce qui se cache entre le chien réel et son reflet imaginé par l'humain. Cela en contrastant le décalage entre ce dont l'homme communique à travers son chien et le chien en tant que tel.

### Parcours du mémoire

L'aboutissement de mon projet de mémoire en recherche-crédation consiste, d'une part, en la réalisation d'un film-essai, traitant des possibles relations entre l'homme et son chien. D'autre part, à présenter un mémoire dans lequel je tenterai de faire le lien entre mes intentions artistiques et les théories qui les animent. Pour cela, je commencerai par exposer ma compréhension de l'ontologie orienté objet (triple o) de Graham Harman. Une philosophie, faisant partie du mouvement des réalistes spéculatifs, qui traite les choses d'une façon particulièrement inspirante en scindant les objets en réels et sensuels. En deuxième temps, j'essayerai d'ancrer mon approche formelle dans la tradition du film-essai, d'abord en évoquant *Les essais* de Montaigne, reconnus comme

étant l'origine littéraire des essais cinématographiques, puis en analysant deux films-essais dont l'approche et les procédés de production font écho à mes intentions formelles (*Le chant du styrène* d'Alain Renais et *Heart of a dog* de Laurie Anderson). Enfin, je décrirai ma méthodologie inspirée de la pratique du film-essai et tacherai de revenir sur l'accomplissement de mes recherches en analysant les changements survenus entre mes intentions de départ et le résultat final de mon entreprise.

## CHAPITRE I

### L'ONTOLOGIE ORIENTÉE OBJET DE HARMAN GRAHAM

Bien que ce soit le chien qui constitue l'objet exclusif de mes intérêts, je compte l'approcher en m'inspirant du traitement que fait Graham Harman des objets : sans discrimination, selon son ontologie orientée « sur » l'objet (triple o). Harman est un philosophe américain qui, dans le groupe des réalistes spéculatifs, se distingue par deux caractéristiques : La première est propre au réalisme et consiste à n'étudier la réalité d'un objet qu'en le considérant unifié et non interchangeable. « Chaque objet est une chose unifiée, en dépit de la multitude de ses caractéristiques. » (Harman, 2010, p. 13). En cela, Harman invite à penser l'objet sans le remplacer par autre chose : ses caractéristiques, ses qualités, ses effets, ses composants...

La deuxième consiste à considérer les objets sur un pied d'égalité, sans hiérarchisation. « Certains de ces objets sont physiques, d'autres non ; certains sont réels, d'autres pas du tout. Mais tous sont des objets unifiés, même s'ils sont enfermés dans cette partie du monde que l'on appelle l'esprit. » (Harman, 2010, p. 13)

Par ces deux distinctions Harman fait de l'objet la racine de sa métaphysique.

Le mouvement philosophique du réalisme spéculatif, traite la réalité comme fondamentalement indépendante de la pensée humaine. Le réel n'a pas besoin d'être pensé pour exister. Harman fait un pas de plus dans la destitution de l'humain de son statut d'exception : selon la triple o, si la pensée ne constitue pas l'apanage humain de

l'interaction avec la réalité, il serait plus juste d'appréhender la réalité comme égal pour tous les objets quel qu'ils soient, humains, chiens ou marteaux. « Un objet, c'est tout ce qui a une réalité unifiée et est autonome par rapport à un contexte plus large ainsi qu'à ses parties. » (Harman, 2010, p. 130)

Par cette approche, la réalité d'un chien pour un humain n'est pas plus ou moins juste que la réalité d'un humain pour un chien. Elles sont certainement différentes mais l'une n'excède pas l'autre en réalité. Selon la triple o, elles seraient aussi mystérieuses l'une pour l'autre. Il ne s'agit pas là de relativiser la réalité aux parties impliquées, et par ce fait-même rendre la réalité multiple, mais plutôt d'insister sur l'incapacité des objets à appréhender la même réalité dans sa totalité, car « ... la réalité est fondamentalement une » (Harman, 2010, p. 15).

Harman utilise de nombreux objets (Arbre, maison, armée, ville...) à titre d'exemples et, même s'il le cite souvent, je tacherais, dans la mesure du possible, de remplacer ces différents exemples par le chien, sans trahir les arguments défendus. Aussi pour faire le lien entre Harman et d'autres réalistes spéculatifs, les termes « chose » et « objet » seront utilisés de façon interchangeable.

Harman expose la triple o en analysant les échecs et les succès des philosophes antérieurs dans leurs approches de la réalité des choses. Pour cela, il analyse et compare la place occupée par l'objet dans les pensées dominantes et leurs filiations (majoritairement occidentales). Il en conclue qu'il existe deux stratégies de pensée communes à ces philosophies : certaines démolissent l'objet quand d'autres l'ensevelissent. En opposition à ces stratégies, Harman déploie la triple o, d'abord en réfutant les arguments des matérialistes en leur reprochant leur tendance à « démolir » l'objet en éléments constitutifs. Il observe le problème dans le fait de considérer l'objet comme des fragments de lui-même, et, par ce processus, outrepasser son unicité.

Sur l'autre versant des philosophies, Harman reproche aux idéalistes « d'ensevelir » l'objet sous une couche de qualités perçues. Harman place, ainsi, la triple o dans la lignée des théories Aristotéliennes sur la substance, mais à quelques différences près. Il en rejette « la tendance à considérer que les substances doivent être naturelles » (un animal Versus un gobelet en plastique), ainsi que « la tendance fâcheuse qui consiste à identifier la substance avec ce qui est simple » (un diamant Versus une équipe de football). (Harman, 2010, p. 25)

Enfin, Harman invoque deux concepts utiles à l'élaboration de son modèle : *l'être-outil* de Heidegger (Heidegger, 1964) et *les esquisses* de Husserl (Husserl, 1894). Pour ses critiques, comme pour ses inspirations, le souci de Harman consiste à garder l'objet au centre de sa réflexion.

### 1.1 Démolition

La démolition consiste à remplacer, la chose en soi par les composants qui la constituent afin de définir son existence. L'erreur, selon Harman, consiste à penser que la chose en soi n'est autre que le regroupement de toutes ses parties. Par cette démolition, « ce qui semble d'abord un objet autonome n'est en réalité qu'un agrégat ou un mélange fait de parties plus petites. C'est seulement ce qui est à sa base qui peut être réel. » (Harman, 2010, p. 14)

Un évitement qui va, certainement, contre l'intention de Harman de traiter de l'objet, tout en préservant son unicité. La critique de ces stratégies de démolitions ne concerne pas l'existence même des composants mais leur prédominance sur l'objet qu'ils constituent. Après tout, ces composants, dits constitutifs, sont eux aussi des objets à part entière qu'il serait tout aussi erroné de démolir à leur tour.

## 1.2 Ensevelissement

L'ensevelissement est l'autre façon de remplacer l'objet par ce qu'il pourrait être en réalité. Les choses sont alors traduites en termes de perceptions. « Dans cette perspective, les objets n'ont d'importance qu'à la condition de se manifester à l'esprit ou bien de participer à quelque événement concret qui affecte en même temps d'autres objets. » (Harman, 2010, p. 17)

Le chien existerait alors à travers les impressions laissées lors d'expériences individuelles. « Pourtant il s'agit là d'une pure fiction » déclare Harman car, sans ignorer le rôle des perceptions entre les objets, la réalité voudrait qu'on ait affaire à un objet unifié et non à une multitude de qualités pouvant se retrouver dans une multitude d'objets. (Harman, 2010, p. 18)

Plusieurs modes de pensée traitent ainsi la réalité des objets, en les recouvrant d'une couverture de perceptions. L'empirisme, l'idéalisme, l'antiréalisme... Toutes ces positions ensevelissent l'objet, elles le traitent comme un substrat « ou des images dans l'esprit ». (Harman, 2010, p. 19)

Nous ne saurions alors rendre justice à la réalité du chien sans le confondre avec le manteau de qualités avec lequel ces pensées l'ont habillé : chasseur, renifleur, méchant, docile, solitaire, social, membre de la famille, tueur d'enfants...

Elles jugent qu'il est naïf de considérer les chiens comme des éléments de base de la réalité mondaine : un chien n'est justement qu'un agrégat de substances chimiques et biologiques, ou bien un fragment de l'apeiron, ou bien l'action de « caniner » plutôt qu'une chose-chien concrète et statique, ou bien encore le résultat du long combat de l'évolution mené contre le climat et les prédateurs. Toutes les stratégies de ce genre supposent qu'un chien, qu'une bougie ou qu'une armée est fait ou faite d'un élément de base, physique ou historique, dont les combinaisons font surgir les objets comme s'ils n'étaient qu'un produit dérivé. (Harman, 2010, p. 17)

### 1.3 Le souci philosophique

L'objet en tant que tel, semble être, pour ces stratégies, une impasse philosophique à éviter. Cela tient, d'après Harman, à l'ambition initiale de ces penseurs à réaliser une certaine idée de la philosophie. Celle d'atteindre la sagesse et la posséder en la contenant. Des ambitions nobles mais dignes des sciences les plus dures. Un tel échec est gravé dans le terme même de philosophie - amour de la sagesse plutôt que sagesse. (Harman, 2010, p. 24)

Harman, pour qui la réalité des choses reste à jamais inaccessible dans sa totalité, spéculer sur ce qui reste des objets au-delà de leurs composants et de leurs effets. Ce restant de réalité, que ni la démolition ni l'ensevelissement ne traite, constitue, pour lui, à la fois l'indicateur de l'erreur commise par ces pensées et le point de départ pour la sienne.

### 1.4 Renforts phénoménologiques

Graham mobilise les idées de Husserl et de Heidegger même si « ces deux penseurs, semble-t-il, considèrent tout sous l'angle de son accessibilité aux êtres humains » et dont « l'idée d'un monde extérieur, au-delà des êtres humains, joue un rôle tout à fait minime dans leur pensée. » (Harman, 2010, p. 27). Deux idéalistes qui, pour Harman, restent, malgré tout, exceptionnellement centrés sur l'objet.

Husserl, traitant des objets sensibles (les objets dans le domaine de la perception), invoque un abîme entre les objets et leurs qualités. (Harman, 2010, p. 28). D'autre part, Heidegger alimente, par son analyse de l'être-outil, cette polarisation entre l'objet et ses qualités, mais traitant des objets réels (au-delà de la sphère intentionnelle).

## 1.5 Les objets sensuels

Husserl, en pur idéaliste, délaisse complètement le réel, considéré indépendant de l'observation humaine, mais, d'un autre côté, traite « des perceptions comme de réalités authentiques au lieu de les annihiler au profit de leurs soubassements physiques ou neuraux » (Harman, 2010, p. 30). Pour Harman, c'est la marque d'une pensée centrée sur l'objet, même si celui-ci n'existe qu'en conscience chez l'observateur.

L'objet intentionnel (ou sensuel) n'est pas la somme des images que nous pouvons en avoir, car ces images peuvent changer sans pour autant changer l'objet. « L'objet n'est pas atteint en additionnant ses apparitions possibles pour nous, mais en soustrayant ces esquisses » (Harman, 2010, p. 32). Les esquisses ici étant toutes les variations que pourraient subir ces apparitions. Un chien sera toujours le même fut-il vieux, jeune, endormi ou guidant un aveugle sous la lumière ou dans le noir.

Il n'est pas nécessaire que ce chien à l'horizon ait sa patte arrière levée dans l'exacte position où elle est maintenant; d'ailleurs, il ne cessera pas d'être le même chien s'il arrête de grogner et remue la queue pour me souhaiter la bienvenue. Les objets intentionnels apparaissent toujours d'une façon plus particulière qu'il n'est nécessaire, couvert par le givre de traits accidentels que l'on peut chasser sans que l'objet change pour nous d'identité. (Harman, 2010, p. 32)

Dans cette perspective, c'est l'empirisme qui perd son monopole d'accès au réel, et l'objet sensuel reste, malgré son intime relation à la conscience, partiellement voilé.

C'est donc soutenu par Husserl que Harman traite en toute égalité les objets sensuels (contenus dans la conscience et n'ayant lieu d'être que dans l'expérience) et les objets réels (indépendants de la perception). Cette équité de traitement entre les objets réels et sensuels constitue un élément fondamental chez d'autres réalistes spéculatifs, dont Tristan Garcia, mais, encore une fois, chez Harman, elle permet une certaine

persistance à traiter l'objet en tant que tel, qu'il soit dans ou hors de la conscience. Si Harman n'hésite pas à scinder les objets en réels et sensibles c'est probablement parce qu'il retrouve dans le premier comme dans le deuxième cette même unicité d'objet qu'il exige dans le traitement des choses.

Les objets sensibles, dans l'expérience d'un observateur, sont donc, malgré le manteau de qualités accidentelles qui les couvrent, des objets unifiés, qui méritent la même considération que les objets réels. C'est l'étude de la relation entre ces objets et leurs qualités qui devient la prochaine étape pour mieux les appréhender. Ce que les réalistes typiques et les idéalistes typiques ont en commun, c'est cette tendance à ignorer complètement le niveau intermédiaire des objets. (Harman, 2010, p. 38)

## 1.6 Les objets réels

Tout objet réel s'absente ou se présente, en cachant ou en révélant ses qualités, dans sa relation avec les autres objets. C'est l'idée qu'invoque Harman en s'inspirant de l'analyse de l'outil par Heidegger. Traitant des objets réels, indépendants de la conscience, elle n'est pas en continuité avec celle de Husserl mais lui est complémentaire, dans l'investigation sur les relations entre l'objet et ses qualités. « C'est seulement lorsqu'ils ne fonctionnent plus que les marteaux et les perceuses sont présents pour nous. Avant cela, ils se retirent dans un arrière-plan souterrain, accomplissant leur réalité dans le cosmos sans du tout apparaître. » (Harman, 2010, p. 43)

Pour Harman, cette idée est poussée à un niveau universel, en admettant que cette présence des choses s'applique « qu'il s'agisse de la présence à l'esprit ou à quoi que ce soit. » (Harman, 2010, p. 45)

L'attention consciente ne constitue qu'une minuscule portion de nos vies. La plus grande partie des objets se retire dans un domaine sombre et souterrain qui soutient notre activité consciente mais ne fait que rarement irruption sous nos yeux [...] Bref, aussi longtemps que l'outil est un outil, il est pour ainsi dire invisible. Et ce qui le rend invisible, c'est cette manière qu'il a de disparaître au profit de l'ouvrage pour lequel on l'emploie. (Harman, 2010, pp. 45-46)

Pour Harman, la chose, en tant que telle, révèle et cache ce qui fait d'elle ce qu'elle est. Les révélations arrivent quand l'attention est attirée suite à un bris de la chose, mais, en l'absence de bris, elle se retirent dans l'inconnu. Mais même dans ces cas de révélation, ou de prise de conscience, « ces choses elles-mêmes ne sont pas encore à ma portée. Il y aura toujours des aspects de ces phénomènes qui m'échapperont. » (Harman, 2010, p. 47)

Les choses ne révèlent jamais la totalité de leur réalité. Nous percevons, nous étudions, nous imaginons les choses mais toujours partiellement, au prorata de ce qu'elles nous révèlent. « Même les couleurs, les formes et les nombres ont une réalité qui n'est pas totalement épuisée par cette manière précise dont un être pensant les considère. » (Harman, 2010, p. 48)

Aussi polarisée qu'elle puisse sembler, Harman décrit cette dynamique comme un état d'être, et non comme un processus qui anime les choses, cela en soulignant le caractère simultané de ce mode de présence : « Les entités se retirent dans un sous-sol silencieux et en même temps elles s'exposent à la présence. » (Harman, 2010, p. 48)

Si Harman incorpore l'idée de l'outil de Heidegger dans sa pensée sur l'objet, c'est parce qu'elle le tient à l'abri de l'anthropocentrisme. Diminuant ainsi, encore plus, la légitimité de l'interprétation humaine dans le traitement de la réalité.

Ce qui importe vraiment, c'est la faille qui passe entre la réalité en retrait de l'objet, quel qu'il soit, et la déformation de cet objet au moyen de la

théorie et de la pratique. Regarder fixement un marteau n'épuise pas son être, l'utiliser non plus. (Harman, 2010, pp. 51-52)

Ici encore, Harman met en garde à ne pas dévier de l'objet en tant que tel. Nous serons, très vite tenté d'utiliser l'idée de l'outil pour rendre compte des choses selon leurs relations d'utilité. « Les choses sont ce que l'on en fait » reste une conception caricaturale des choses, puisqu'elle les définit par rapport à un système de relations. Un chien peut être un outil de zoothérapie ou un outil de chasse, son utilité ne rendra jamais compte de ce qu'il est.

Car, même si l'on peut dire que les différentes parties d'une machine se réfèrent les unes aux autres et se déterminent mutuellement, cette interaction mutuelle n'épuise pas la réalité de ces parties. [...] Mais un outil n'est pas « utilisé » : Il est. Et aussi longtemps qu'il est, l'outil n'est pas épuisé par les relations qu'il entretient avec la théorie humaine ou la praxis humaine. (Harman, 2010, pp. 52-53)

Si le chien est défini par son implication dans un système d'objets, son existence sera assujettie aux relations qu'il entretient avec les autres objets de ce système. En pratique, il peut être posé sur l'étalage d'un boucher ou sur le divan du salon, dans les deux cas le chien serait travesti, par ces relations, en nourriture ou en compagnon. Il en va de même en théorie où cette caricature de chien est produite, en pensée, par sa relation avec l'observateur.

Sur ce dernier point, je suis obligé de plaider coupable car si je m'intéresse au chien en particulier, c'est en grande partie à cause de son étroit voisinage avec l'homme. Le titre de mes recherches en est la principale pièce à conviction. Ce voisinage, construit et consolidé par la pratique (la fabrication du chien) et la théorie (la pensée du chien), semble être, selon la triple o, un nième piège pour ne pas traiter le chien en tant que tel. C'est donc, sans doute, la relation de « l'homme et son chien » qui constitue l'objet de mon intérêt et non le chien en lui-même. Cette relation, sous la loupe de la triple o, ne peut être définie ni par une liste d'interactions (démolition) ni par un compte-rendu de

perceptions (ensevelissement). C'est pourtant ce que je compte faire, car je suis persuadé que si Harman construit la triple o en insistant sur l'importance de traiter des failles philosophiques, ou de ce qui reste après démolition et ensevelissement, c'est en se référant aux limites et aux échecs de ces pensées qu'il le fait. Autrement dit, je ne pourrais constater ce qui manque qu'à partir de ce qu'il y'a. Je tacherai d'en faire de même pour mon oeuvre, en présentant une panoplie d'interactions (à l'image) et de perceptions (au son) impliquant l'homme et son chien. Ma méthode consistera à manipuler l'image et le son afin de simuler (à tort ou à raison) une faille, une inconnue, une partie inaccessible mais présente dans la relation entre l'homme et son chien. En somme présenter un mystère sensuel, avec l'espoir qu'il concorde avec un réel inconnu.

### 1.7 Non anthropocentrique

La distinction principale de la triple o, par rapport aux autres réalismes spéculatifs, consiste à traiter l'homme comme un objet parmi les autres. Il ne s'agit pas d'en faire un objet quelconque mais d'octroyer à tous les objets, quel qu'ils soient et de façon équitable, une même attention.

En d'autres termes, le retrait des objets n'est pas une sorte de trauma cognitif qui serait seulement infligé aux êtres humains et à quelques animaux intelligents : il exprime l'inadéquation permanente de toute relation en tant que telle... (Harman, 2010, p. 54)

On ne peut nier que l'expérience humaine soit sensiblement différente du contact inanimé et qu'elle soit, à n'en pas douter, plus riche et plus complexe. Mais là n'est pas la question. Une question plus pertinente est de savoir si la différence entre les relations de l'homme avec le papier et la relation de la flamme avec le papier est une différence de nature ou seulement de degré. (Harman, 2010, p. 54)

Harman retire à la pensée humaine sa valeur de passe-droit face aux objets, mais sans pour autant la sous-estimer. En fait, c'est à cette même faculté de penser qu'il se tourne

pour inciter le philosophe à traiter les choses sous un regard non humain. Par cette proposition, Herman s'oppose clairement à l'argument idéaliste qui consiste à dire que « Penser les choses en dehors de la pensée, c'est déjà les penser ».

S'il est vrai que nous ne pouvons pas « savoir » ce que cela fait d'être une autre créature, nous ne pouvons pas non plus connaître la réalité souterraine d'un marteau, d'un champignon ou d'un neutron. Mais cela ne condamne pas pour autant toute connaissance à leur sujet. (Harman, 2010, p. 126)

L'appréhension des objets « pensés » se révèle alors aussi incomplète que celle des objets « hors de la pensée ». À ce point, nous serions, peut-être, tentés de voir dans le partage des objets, en réels et sensoriels, une sorte de démolition. Mais ce serait ignorer la réalité du philosophe humain. Ce partage est le résultat d'une remise à niveau entre la pensée humaine et le reste du monde. Une posture qui n'accorde de privilèges ni à l'un ni à l'autre, afin que le philosophe puisse tenter de penser le monde, avec ou sans humain.

La triple o décrit un voile constamment érigé entre les objets qui interagissent. Un voile inhérent aux limites de perception de ces objets, qu'ils soient pensants ou pas. Cette limitation qui peut sonner comme une fatalité prend, sous la plume de Harman, l'allure d'une remise à niveau (un retour aux choses). Le fait même de l'étendre sur tous les objets la présente, plutôt, comme une règle générale décrivant la réalité de toute relation. En admettant l'impossibilité d'appréhender directement et complètement la réalité des choses, cette limitation ne se révèle plus comme un handicap mais, pour ma part, comme un point commun partagé. Si les exemples d'humains traitant leur chien comme des semblables sont nombreux, nous pourrions en imaginer autant des chiens qui, de leur côté, traiteraient leur maître comme un des leurs, chien alpha, chef de meute... (Jouventin, 2014, p. 37, 40)

La triple o invite à ne pas se considérer otage de sa pensée. Cela en spéculant sur la nature, les degrés et les limites de cette pensée. Sachant l'importance du rôle que jouent les limitations et les contraintes dans la création artistique, je ne peux que m'en inspirer, pour me servir de mes outils sans m'y asservir. Une posture que je pense en accord avec l'esprit caractéristique du film-essai que je tente de réaliser.

### 1.8 Psyché et niveaux de réalité

Pour Harman, le réel et le sensuel ne constituent pas deux domaines figés dans le temps, mais traduisent une certaine relation entre les choses. Souvenons-nous que le sensuel est ce qui existe uniquement en relation avec le sujet percevant, et que le réel est tout ce qui se soustrait à cette relation (Harman, 2010, p. 125)

La réalité des objets est donc considérée à partir des relations qu'entretiennent les objets, d'une part entre eux, et, d'autre part, avec leurs qualités. Ces objets traités, à importance égale, deviennent alors liés par cet état, qui leur est commun, d'être à la fois retirés et révélés selon leurs relations. La taxinomie (homme, animal, arbre...) ne distingue plus les objets réputés percevants des autres. Il ne serait alors plus étonnant, de spéculer que « les pierres et les arbres réels doivent avoir affaire, en un certain sens primitif, à des incarnations sensuelles d'autres entités. » (Harman, 2010, P. 133)

C'est ce que fait Harman, avec grande précaution, en traitant de la psyché sous l'optique de la triple o. D'abord en insistant qu'il ne s'agit pas de « projeter des caractéristiques psychologiques humaines sur des entités non humaines. » (Harman, 2010, p. 125). Puis en s'inspirant de Whitehead « qui a posé la simple catégorie de « préhension » comme une forme primitive de relation à partir de laquelle toutes les autres sont construites. » (Harman, 2010, p. 133)

Le point important qui est plutôt à considérer ici, c'est que les objets ne perçoivent pas du moment qu'ils existent, comme le prétend le panpsychisme : ils perçoivent du moment qu'ils sont en relation. (Harman, 2010, pp. 136-137)

Pour Harman, la différence entre humains et non humains ne constitue pas « la faille ontologique fondamentale ». Il place plutôt cette faille dans la relation qu'entretiennent les objets entre leur réalité autonome (cachée) et « la forme caricaturée qu'ils revêtent dans la vie sensuelle des autres objets. » (Harman, 2010, p. 134)

Le caché peut être un fossé à explorer pour la triple o et une promesse de découverte pour la création artistique. Il est la différence entre ce qu'est un objet et ce qu'il en sera pour un autre. Pour notre cas, le caché réside dans la relation entre : le chien réel (rétracté dans l'inaccessible) et le chien sensuel (révélé par l'observateur humain). Encore une fois, nous ne pourrions désigner le caché comme tel, si ce n'est par rapport à du non-caché. C'est pour cela que mes expérimentations esthétiques seront principalement des omissions partielles : la voix humaine sans le visage, l'action humaine sans le corps de l'homme, le corps du chien sans sa voix... Le choix du masquage ne vise ni la protection d'identité ni le ménagement des sensibilités. L'objectif désiré serait plutôt de créer une absence, un déficit, un manque, afin que le spectateur se rende consciemment compte qu'il observe du caché. La nuance, délicate, à exprimer consiste à ne pas présenter le chien dans un monde sans hommes (après l'extinction de l'humanité), mais plutôt en présence d'humains qui, malgré leur voisinage, restent cachés, invisibles, inaccessibles...

## 1.9 Récapitulation

Harman présente sa métaphysique de l'objet comme une critique des philosophies et des savoirs qui soutiennent la dualité homme-monde. Il les regroupe d'ailleurs sous l'appellation de « philosophies de l'accès humain » pour souligner le rôle de douane

frontalière que jouerait la pensée entre l'homme et le monde. Ce reproche philosophique caractérise à la fois la triple o et le réalisme spéculatif dont elle dérive.

« À notre époque la philosophie met tout son élan et toute son énergie à favoriser l'idée qu'on ne peut pas penser une chose sans la penser, nous renvoyant par là à un cercle théorique dont on ne saurait s'échapper. ». En développant sa réflexion sur l'objet, Harman se défend, en grande partie, contre cette conclusion qu'il qualifie de « piège pour claustrophobes ». (Harman, 2010, p. 72)

Cette idée de ne pas pouvoir « penser un monde en dehors de la pensée humaine » représente, pour Harman, le problème caractéristique de ce qu'il nomme les philosophies de l'Accès Humain. (Idéalisme, matérialisme, anti-réalisme...)

D'une façon générale, Harman y répond d'office en insistant sur sa définition de la philosophie, à savoir : l'amour de la sagesse et non sa délibération. Mais de façon particulière, il insiste surtout à ne pas considérer la pensée comme une frontière entre l'humain et la réalité. « Penser à quelque chose, c'est le rendre présent à notre esprit, mais c'est aussi désigner sa réalité dans la mesure où elle se trouve au-delà de sa présence à notre esprit. » (Harman, 2010, p. 78).

D'après Harman, penser la réalité des choses dans un cercle homme-monde traduit, chez les antiréalistes, un anthropocentrisme incompatible avec la triple o. Considérant celle-ci comme une ontologie plate, où tous les objets sont considérés à pareille importance, l'humain ne tient plus une place d'observateur extérieur.

À mon sens, il y a dans l'opposition de Harman aux anti-réalistes, un parallèle à faire avec le problème judiciaire du juge et partie, en ce qu'il génère comme conflit d'intérêt. Pour illustrer l'insistance des anti-réalistes à réfuter « la pensée en dehors de la pensée », Harman cite le philosophe S. Žižek qui affirme que « la notion du monde comme un

univers positif présuppose un observateur extérieur, un observateur qui n'y soit pas pris. » (S. Zizék et G. Daly, 2004, p. 97). Même si nous pouvons voir dans cette citation un honnête souci d'objectivité (et quoi de plus centrée sur l'objet que l'objectivité), pour Harman c'est surtout un constat d'échec injustifié de la pensée, car la conclusion des philosophes de l'accès condamne l'humain au monde humain.

Cette impression de conflit d'intérêt, et ce qu'elle peut imposer comme restrictions à la pensée, peut autant se rencontrer dans les polémiques philosophiques qu'au cours de la vie quotidienne : Alors que j'arpente les allées d'une bibliothèque, un titre m'interpelle et m'arrête : « Ce que votre chien veut vous dire ». Les variations sont multiples : ce que veulent les chiens. Ce que votre chien attend de vous. Comprenez votre chien... Ma première réaction est de rire à la prétention de l'auteur à insinuer pouvoir parler au nom de créatures non parlantes. Mais, deux pas plus loin, je me reprends en me disant qu'après tout, il n'y a pas de contre-indication à ce qu'un animal parle au nom d'animaux.

La « claustrophobie » aurait été de dire qu'un homme ne pourrait pas penser l'animal, s'il est, à la fois, homme et animal. Choisir son camp ne change pas la réalité des choses.

Alors que ce « nous », élastique, pouvant incorporer humains, animaux, êtres vivants ou non vivants, est au centre d'une grande partie de la réflexion de Tristan Garcia, un autre réaliste spéculatif (Garcia, 2010) ; le remplacement de l'homme dans le monde ne s'arrête pas là, pour Harman, mais continue jusqu'à l'objet. S'il est facile, à un penseur post-Darwinien, de voir l'animal dans l'humain, il pourrait en être de même pour l'objet dans l'humain, selon la triple o.

Inspiré de Whitehead, Harman affirme « qu'au lieu de placer des âmes dans le sable ou les pierres, c'est dans l'âme humaine que l'on découvre quelque chose de sableux ou de pierreux. » (Harman, 2010, p. 55)

La résistance au réalisme philosophique s'enracine d'ordinaire dans une idée simple mais tenace : « Si l'on essaie de penser un monde en dehors de la pensée humaine, alors on le pense effectivement, et donc il n'est plus en dehors de la pensée. Toute tentative pour échapper à ce cercle est vouée à la contradiction. » [...]. Au regard de cet argument audacieux et implacable, se réclamer du réalisme a tout l'air d'une pose bourgeoise, digne d'un rabat-joie réactionnaire... (Harman, 2010, p. 55)

Mais ce serait sans compter l'excitation que procurent l'approche de l'inaccessible, et la promesse, tenue par les objets, d'une profondeur méconnue.

L'autre point commun entre « la chose en soi », de Tristan Garcia (Garcia, 2010), et « l'objet en tant que tel », de Graham Harman, réside dans leur approche particulière de la définition. Les deux réalistes spéculatifs semblent définir leur objet de réflexion à partir des failles ou « des restes » des philosophies de l'accès. Alors que Garcia définit *la chose en soi* comme : la différence entre les composants de la chose et les effets de cette même chose ; Harman définit *l'objet en tant que tel* comme : ce qui reste de l'objet sans ses composantes et sans ses effets. La chose en soi semble être, dans les deux cas, le résultat d'une soustraction. Mais ces « restes » qui semblent être de trop, en surplus, laissés pour compte, faussant le calcul et indicateurs d'erreur, ne sont considérés comme tel qu'aux yeux des réalistes spéculatifs. Pour les philosophies de l'accès, le compte est bon.

Cette manœuvre critique semble être en accord avec les intentions de Harman, à savoir de ne pas atteindre la vérité définitive des choses mais, plutôt, de plonger dans le mystère qu'elles offrent. Pour ma part, cette intention me semble être plus inspirée d'une passion pour la philosophie que d'une flamboyante rébellion philosophique.

### 1.10 La triple o appliquée

Fidèle à l'idée que la réalité des choses reste, à jamais, inaccessible de façon directe, Harman n'invoque pas la pratique artistique comme une clef miraculeuse, mais plutôt comme une attitude, ou une posture, appropriée face à l'inaccessible. Puisque seul le contact indirect permet l'appréhension des objets, les arts se trouvent en bonne position pour y remédier.

Harman déclare que « la réalité [...] ne peut pas être traduite en des termes commensurables avec la connaissance. » (Harman, 2010, p. 155). Les arts, par contre, en tant qu'allusion au caché, peuvent traiter l'objet sans le démolir ou l'ensevelir. Une mélodie ne sera jamais, en réalité, égale à la somme des informations par lesquelles nous pouvons la décrire, ni en retranscrivant les notes ni en énumérant les émotions qu'elle provoque. Elle semble être ce qu'elle est, seulement par ce surplus qui la caractérise, et qui s'avère donc, par la pratique artistique, communicable.

L'homme invisible aura beau être, à jamais, invisible, nous pourrions toujours le pointer du doigt si les gouttes de pluie lui dessinent la silhouette en ruisselant sur sa forme.

Les intentions et les propositions de Harman, semblent rendre la triple o applicable, ou du moins d'une certaine aide, à plusieurs disciplines des sciences humaines. Par exemple, en citant Marshall McLuhan, l'idée que le médium est le message « the medium is the message », vue sous la loupe de la triple o, semble résonner avec l'état retiré/révélé des objets. Puisque le médium et le message peuvent, par confusion, se cacher l'un l'autre, et osciller entre deux niveaux de présence, l'un accessible et l'autre retiré (Harman, 2013). Déjà McLuhan, comme le fera Harman plus tard, dirige son attention vers ce qui se joue dans l'arrière-plan (le médium), là où le caché se loge à l'abri de la conscience. Il amoindrit ainsi la portée de ce qui apparaît à la surface (le

message). « Program and content analysis offer no clues to the magic of these media or their subliminal charge. » (McLuhan, 1964, p. 34)

« *The medium is the message* » semble aussi en accord avec l'utilisation de Harman de l'être-outil, à savoir que la réalité de l'objet n'est pas fixe dans le temps. Un médium peut se révéler comme tel ou pas, selon qu'il véhicule un message ou pas.

The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no content. [...] For it is not till the electric light is used to spell out some brand name that it is noticed as a medium. Then it is not the light but the content (or what is really another medium) that is noticed. (McLuhan, 1964, pp. 24-25)

En s'inspirant de McLuhan, nous pourrions penser qu'il importe peu d'étudier le message porté par le chien (ami, outil, nourriture...), car ce serait s'intéresser à un effet de surface qui n'informe pas plus sur la nature du chien comme média. Au contraire, il faudrait ausculter les effets qui agissent à l'arrière-plan et qui se révèlent dans les changements que provoque le chien chez l'humain.

Il y a entre la triple o et « *the message is the medium* » des points divergents à noter : Malgré cette dynamique de niveau de perception (profondeur/surface, rétracté/révélé) qui leur est commune, McLuhan semble définir le médium par ses effets.

Même si l'humain semble perdre de son importance quand McLuhan privilégie la structure du médium au message véhiculé, il n'en reste que ce médium n'a d'importance que par ses effets sur l'humain.

Mon questionnement initial consistait à me demander : qu'est-ce que les gens essaient de dire par leur chien ? Sous l'influence de cette idée que le médium est le message, je me suis hâté de répondre : Ils disent que le chien est un média. Par conséquent, le chien est le message.

Mais alors un message caché si je me réfère à la triple o. Ce média, qu'est le chien, n'étant traduisible ni par ses constituants ni par ses effets, ne peut être approché, en tant que tel, qu'à l'aide d'une tentative artistique, une allusion. L'objectif, de cette oeuvre, n'est donc pas de dévoiler le voilé, de montrer ce qui ne peut être montré, ou encore de découvrir un secret, mais de se positionner face à l'inaccessibilité de l'objet qui m'intéresse.

Pour Harman, comme pour McLuhan, l'artiste peut jouer un rôle important dans l'appréhension et la communication de la réalité des choses. Dans les deux cas, l'artiste serait apte à ramener à la conscience (à la surface) des éléments retirés de l'inconscient (de l'arrière-plan). Puisque le caché ne peut être révélé (sinon, il ne sera plus caché), nous ne pourrions le traiter, avec justesse, que de manière indirecte. Faire allusion, inspirer une présence, sous-entendre une nuance, faire appel au subliminal, s'adresser à l'inconscient, sont autant de techniques propres aux pratiques artistiques, et utiles aux ambitions décrites par la triple o. Dans la perspective des deux penseurs, la pratique artistique est décrite comme une tâche à réaliser, comme un travail minutieux, qui plus est, impliquant une maîtrise de la part de l'artiste. « The serious artist is the only person able to encounter technology with impunity, just because he is an expert aware of the changes in sense perception. » (McLuhan, 1964, p. 33).

Inspiré de ces deux penseurs, je dirais donc que donner à voir rimerait avec : désigner le caché sans le mentionner directement. Nous pourrions, sans gêne, « tourner autour du pot », si le pot en question est par définition inaccessible.

Là se trouve, pour moi, l'élément le plus passionnant de la triple o : Elle propose une approche aux mystères des choses tout en protégeant des déceptions, car, au pire des cas, la réalité des choses peut très bien s'avérer être « pas grand-chose ». Face à l'inaccessible, nous ne pouvons qu'essayer.

## CHAPITRE II

### L'ESSAI ET LE FILM-ESSAI

En qualifiant certaines œuvres d'essai (du latin *exagium* : balance, pesée), la critique les inscrit dans une tradition nourrie de scepticisme et remontant aux essais littéraires de Montaigne (1533-1592). Ce recours au vocabulaire littéraire pour qualifier certains films renseigne sur la difficulté de les classer parmi les genres cinématographiques traditionnels.

#### 2.1 L'essai

En qualifiant certaines œuvres d'essai (du latin *exagium* : balance, pesée), la critique les inscrit dans une tradition nourrie de scepticisme et remontant aux essais littéraires de Montaigne (1533-1592). Ce recours au vocabulaire littéraire pour qualifier certains films renseigne sur la difficulté de les classer parmi les genres cinématographiques traditionnels.

Le terme d'essai littéraire, utilisé depuis *Les Essais* (1580) de Montaigne, constitue, lui aussi, une tentative de regrouper, sous une même désignation, les textes qui présentent une difficulté à être cernés ou nommer, mais qui, néanmoins, partagent le fait d'être de « la prose non fictionnelle à vocation argumentative ». (Moure, 2004, p. 26)

Selon Alexandre Tarrête, dans ses commentaires sur *Les Essais* de Montaigne, le caractère inclassable de ce livre s'explique à l'approche qui consiste à ne pas séparer l'esprit de l'auteur des pensées écrites. À commencer par le titre, « le terme essai, dans la langue de l'époque, évoque tout d'abord l'humilité d'un travail d'apprenti. » (Tarrête, 2007, p. 16). Une modestie dans l'approche qui, de prime abord, promet, non pas la recherche de la vérité mais, « la confrontation d'un sujet écrivant à une matière sur laquelle il exerce son jugement ». L'essai, en référence à celui de Montaigne, semble être un témoignage sur la réflexion qui invoque le « je » dans le texte pour faire valoir la subjectivité du propos, qui traite de sujets diversifiés pour dévoiler plusieurs facettes d'un même esprit, qui invoque des auteurs antérieurs mais seulement comme expérience de lecture (Tarrête, 2007, pp. 16-31).

Le caractère composite, qui donne aux essais de Montaigne leur originalité, est intimement liée aux expériences de lecture de l'auteur, et donc influencé par des genres et des styles antérieurs : La liberté de ton, des leçons et commentaires humanistes, qui permet l'opinion sceptique. Les recueils de lieux communs (l'équivalent de l'encyclopédie moderne) qui fait du listage un moyen de clarifier le propos. Le centon qui, étant « formé par la juxtaposition de citations empruntées à divers auteurs », permet à Montaigne « de leur répondre et non pas de s'effacer derrière leur voix » (Tarrête, 2007, p. 25). D'autres modes d'écriture, comme le texte juridique, l'autobiographie, la conversation et le dialogue, participent aux influences qui ont permis *Les essais*.

Certaines caractéristiques de l'essai, qu'elles concernent la forme ou le fond, se prêtent à un parallèle avec la triple o. Avant d'être un critère de classification littéraire, le scepticisme est d'abord une posture de questionnement et de mise à l'épreuve de toute chose, notamment des hiérarchies (morales, intellectuelles, philosophiques...). Semblable à Harman qui ramène les objets au même niveau d'intérêt que celui des sujets, Montaigne traite de toute chose avec une même minutie. Sans aller jusqu'aux objets, il montre le souci de commenter les espèces et les races du vivant sans

favoritisme à tel point que certains, tels que Michel Onfray, le considèrent comme un précurseur de l'antispécisme (Montaigne, 2019, Préface).

Le « je », porte-parole de l'essayiste, cloisonne la pensée dans une sphère intime, solidaire de l'expérience individuelle. Mais ce qui peut sembler comme une attitude renfermée, celle d'osciller entre soi et ses propres pensées, peut aussi s'avérer comme une volonté de rester le même face à toute chose, de prétendre à une certaine constance de jugement, en allouant la même pensée à tout objet. C'est, d'ailleurs, ce « repli et contentement de soi » qui est le plus souvent reproché aux essayistes contemporains, celui de rendre des évidences et des banalités dignes d'intérêt, celui de n'en parler qu'en termes subjectifs, de se dispenser d'émettre des conclusions. Alors est-ce que l'essai est une honnête tentative de traiter toute chose sous un même regard ou, selon ses détracteurs, une prétention à habiller un journal intime d'une aura savante ?

La crainte de ne pas être le même face aux différentes choses du monde, de ne pas se reconnaître dans sa propre pensée, de se trahir à chaque fois qu'une chose se trouve gradée ou dégradée dans la hiérarchie de l'importance (de retourner sa veste, à chaque révolution dirait Jacques Dutronc) est l'unique gage d'intégrité que possède l'essayiste. Ce souci de l'essayiste qui pense, non pour définir les choses, mais pour exprimer son rapport au monde, conduit à un objectif, certes différent de celui des sciences dures, mais philosophiquement passionnant. Il en est de même pour Harman, qui, dans son analyse de l'histoire philosophique, construit sa triple o à partir d'un scepticisme envers les philosophies dominantes et invite le penseur à rester fidèle à son amour de la philosophie (et à soi-même donc), quitte à se tromper. En ce sens, l'essayiste peut s'inscrire dans l'espoir qu'exprime Harman concernant la pratique artistique : L'utilisation du « je » pour approcher la réalité des choses, révèle une subjectivité assumée, et aussi idéaliste que cela puisse paraître (sans « je » pas de réel), l'artiste/essayiste s'autorise, par le biais de sa pratique, à se risquer hors de lui-même. Ainsi les « je » peuvent être multiples (personne morte, objet inanimé ou idée

conceptuelle...). Toujours en parallèle à la triple o : L'objet de l'essais peut être traité, par l'essayiste, avec une même attention, qu'il soit réel ou sensuel (en référence à ce que Harman a remarqué chez Husserl). Ce même objet peut être « brisé » (en référence à L'être-outil de Heideger) par les manipulations du médium (montage improbable, déviation du sujet, effets surréalistes...) afin de révéler ce qu'il dissimule.

La subjectivité est donc une limite de la pensée mais qui, si assumée et reconnue, ne nous empêche pas de penser. « L'art nous permet de risquer la prétention que la science ne permet pas. » (Harman, 2016)

## 2.2 Le film-essai

Au cinéma, il existe autant de définitions de l'essai filmique que d'œuvres qui s'en réclament l'appartenance. Ni documentaire, ni fiction, encore moins genre ou style, l'essai peut être caractérisé aussi bien par les intentions des auteurs que par les procédés qu'ils utilisent (le « je », les citations, la diversité des sujets...). Pour souligner l'hétérogénéité de cette forme cinématographique, José Moure en propose quatre variations : L'essai comme projet de cinéma, où le cinéaste se propose le projet d'explorer la place de la pensée au cinéma et dont le film (même inabouti) concrétise l'intention (exemple : *Octobre*, 1928, Eisenstein). L'essai comme modalité particulière du documentaire, où le documentaire, à portée méditative, se radicalise jusqu'à incorporer des procédés de fiction, et, par l'hétérogénéité de ses composants, devient inclassable (exemple: *Le sang des bêtes*, 1948, Georges Franju). L'essai comme forme didactique, où le cinéaste recycle différents matériaux d'origines distinctes pour élaborer un discours (exemple : *L'âge du fer*, 1964, Roberto Rossellini). L'essai comme forme de modernité, en tant que scission avec les contraintes du récit traditionnel (exemple: *Voyage en Italie*, 1954, Roberto Rossellini) (Moure, 2004, pp. 26-31).

Il serait injuste de n'en choisir qu'une en particulier puisque chaque film-essai peut être une mosaïque de ces définitions. Néanmoins, pour englober le tout, « On pourrait enfin s'en tenir à une définition minimale », propose José Moure : « Le film-essai comme mise en forme d'un travail de réflexion effectué à travers des images et des sons. » à laquelle il ajoute : « Mais une telle définition s'avère non opératoire car elle occulte une des questions fondamentales que pose l'essai au cinéma : la question des frontières. » (Moure, 2004, p. 36). La frontière entre documentaire et fiction, entre la subjectivité de l'auteur et l'objet traité, entre la réflexion et l'intuition. Le défi qui, selon moi, serait posé par cette définition, consiste à résister à la tentation d'y voir une dualité entre l'intention (le travail de l'essayiste) et le médium (son oeuvre). C'est un défi qui pousse à amalgamer la pensée au médium, pour invoquer « la forme qui pense », selon la formule de Godart. (Liandrat-Guigues, 2004, p. 194)

Pour ma part, je l'avoue, c'est dans la difficulté de définir le film-essai que se situe l'essentiel de mon intérêt pour celui-ci. C'est parce que le film-essai résiste à sa définition que je le pense exceptionnel. Pour ainsi dire, une forme artistique qui garde, encore, son secret, et si son mystère persiste alors son exception perdure.

### 2.3 Corpus

Les deux films que je présente dans ce corpus d'œuvres, constituent à la fois une inspiration pour la réalisation de mon projet et une riche illustration des particularités du film-essai. Chose rare, ils sont, à l'origine, des films de commande, l'un d'un groupe pétrochimique (*Pechiney*) et l'autre d'une chaîne de télévision (*Arte*). Outre mon admiration pour les deux œuvres, le contraste qui se révèle en les comparant me semble caractéristique de l'ample hétérogénéité du films-essai. Alors que le premier, *Le Chant Du Styrene*, brise le cliché de l'essayiste qui ne traite que d'objets qui lui sont intimes, le deuxième, *Heart of a dog*, le consolide. Pour autant, le point commun, qui les réunit dans ce même corpus, se révèle à travers leurs intentions présumées. Autrement dit, les

auteurs de ces deux œuvres se risquent à traiter leurs objets respectifs comme un tremplin pour aller au-delà de l'objet. Alain Renais traite d'un bol en plastique pour invoquer la magie que dissimule la transformation de la matière, et Laurie Anderson, de son chien, pour tracer le cycle de la vie et de la mort.

*Le chant du styrène* (Renais, 1958) traite de la transformation du styrène en plastique, de sa forme sauvage à celle utile à l'homme, mais le sens de la narration est ici crucial. Renais part du bol en plastique et rebrousse chemin en explorant les différents états de la matière (bol, plastique, granulées de styrène, pétrole). Cette remontée dans les états, guidée par la potentialité de la matière, vole la vedette, pour ainsi dire, à l'ingéniosité humaine. En partant de l'objet manufacturé et se dirigeant vers son aïeul sauvage, le film ne peut présenter la maîtrise humaine qu'en pente décroissante. Ainsi, le film ne conclue pas sur le triomphe de l'homme sur la matière mais, plutôt, sur le mystère persistant du pétrole que l'homme ne peut qu'extraire, sans connaître les secrets de sa formation ou ses formes antérieures. Le film, pourrions-nous dire, est structuré pour nous mener à cette impasse et s'arrête, net, devant l'inaccessible, là où l'objet se transforme en mystère. En ne se concentrant que sur la matière et ses états, Renais montre les hommes de l'usine avec parcimonie. Il n'insiste nullement sur l'intelligence des concepteurs de l'usine, ou sur l'exploit industriel que représente celle-ci. Même les ouvriers, qui pourtant sont indispensables, semblent se contenter d'intervenir ponctuellement dans l'œuvre compliquée des machines. L'homme n'y est pas magnifié mais seulement présent comme assistant.

Ce film a beau montrer des machines et de la matière, le spectateur y voit pourtant de la magie à presque tous les plans. La poésie, les métaphores et les rimes dans les propos du narrateur sont autant d'outils pour invoquer « un au-delà des choses ». Tout en présentant des données chimiques correctes, les propos du narrateur sont parsemés d'un vocabulaire emprunté à l'alchimie. Il en résulte un enchantement de la matière, mais aussi, la révélation d'un contraste entre la magie des choses et leur contexte industriel.

Ce « ré-enchantement du monde » est un trait souvent remarqué par les critiques de la triple o, à quoi, Harman, en réaliste, ne manque jamais de répondre qu'il ne croit pas ré-enchanter le monde, parce que il pense que le monde n'a jamais désenchanté. Autrement dit, le mystère des choses n'est pas le fruit d'un intellect humain ou d'un processus créatif, mais bel et bien le fait de leur réalité même. En écho à cette idée, nous pourrions bien voir le trajet du styrène comme une façon d'extraire du mystère à partir de données scientifiques, et, en cela, affirmer « qu'alors même qu'on sait exactement, on ne sait pas tout à fait ».

L'objectif des commanditaires de Pechiney consistait à produire un film capable de « magnifier le potentiel producteur de l'entreprise, afin de le présenter à l'exposition universelle et s'afficher comme un acteur clé de l'industrie. » (Rot, 2011). La consigne de départ était donc en parfait accord avec l'objectif publicitaire d'impressionner le spectateur et non de lui expliquer. C'est avec cette intention qu'ils s'adressent à un « auteur/artiste » pour réaliser le film, lui allouent un budget important et lui concèdent une liberté de création totale. L'idée « qu'un objet puisse être plus qu'il n'y paraît » peut, comme point de départ, satisfaire aussi bien le publicitaire que l'artiste, mais c'est une idée qui se révélera à double tranchant puisque le film ne plut pas aux commanditaires. Au visionnement du Chant du styrène, nous pourrions y remarquer une curieuse courbure de pensée. Le film commence par une citation, de Victor Hugo, inspirant la supériorité de l'homme sur la nature : « L'homme se fait servir par l'aveugle matière. Il pense, il cherche, il crée. À son souffle vivant, les germes dispersés dans la nature entière, tremblent comme frissonne une forêt au vent. ». Mais tout au long du film, et surtout en conclusion, les propos du poète/narrateur (Raymond Queneau) ne cessent de décrire le pouvoir de la matière et les secrets qu'elle pourrait dissimuler :

De tuyau en tuyau, ainsi nous remontons à travers le désert de canalisation,  
vers les produits premiers, vers la matière abstraite qui circulait sans fin,

effective et secrète...Ils s'extraient du pétrole, un liquide magique qu'on trouve de Bordeaux jusqu'au coeur de l'Afrique...Le pétrole vient-il de masses de poisson ? On ne le sait pas trop. Ni d'où vient le charbon. Le pétrole vient-il du plancton en gésine ? Questions controversées, obscures origines...En matériaux nouveaux, ces obscurs résidus sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus qui attendent encore un travail similaire, pour faire le sujet d'autres documentaires. (Renais, 1958)

Alain Renais, en collaboration avec le poète Raymond Queneau, décrivent le cheminement de la matière en conjuguant des verbes de transformation à nul autre sujet que la matière elle-même :

Polystyrène ! Vivace et turbulent, qui se hâte et s'égrène...Et l'essaim granulé sur le tamis vibrant, fourmillait tout heureux d'un si beau colorant...Mais avant il fallut que le produit séchât, et, rotativement, le produit trébucha...Les molécules donc s'accrochant et se liant, en perles se formaient...(Renais, 1958)

Ainsi, en octroyant à la matière le pouvoir d'agir, d'être et d'avoir, Renais investit la matière d'une vie magique et, indirectement, retire de la potentialité à l'homme.

À ce point, nous pourrions presque considérer ces effets du langage et de la poésie comme autant d'outils oeuvrant à brouiller les limites entre objet et sujet.

*Le chant du styrène* est une oeuvre techniquement spectaculaire. Il était rare, à son époque, d'utiliser le film-couleur pour un court-métrage. La narration et la musique ont été écrites spécialement pour le film, par des auteurs de renom (texte de Raymond Queneau et musique orchestrale de Pierre Barbaud). L'image éclairée et filmée par l'exceptionnel chef opérateur Sacha Vierny. C'était donc un film à grand budget, surtout pour un film-essai.

Les différentes techniques, utilisées par cette équipe d'artistes, rendent à l'usine et à la matière qui y circule une splendeur, non grandiose, mais étrange. Les objets, mis en

scène devant un fond noir, semblent en suspension dans l'air. Par un déroulement inversé des images, les bouts de plastique semblent se redresser tel des plantes vivantes. Le cadrage serré sur les machines, en plus d'éliminer les ouvriers, crée une confusion quant à l'échelle de grandeur. Par ce fait les petites machines semblent tout aussi impressionnantes que les grandes. La musique, grandiose par son orchestration, est digne d'un film d'espionnage, d'abord par sa composition mais aussi par ses mouvements et saccades synchronisés à l'image. Elle est calme et sereine pendant les lents travellings à travers l'étendue de tuyaux, elle prend un air de marche militaire en suivant la matière conduite par les convoyeurs, un roulement de tambour accompagne l'aiguille, tremblotante, d'un manomètre...

*Le chant du styrène* est, pour moi, une œuvre impressionnante : parce qu'elle réussit à traiter d'un objet, à priori quelconque, comme s'il s'agissait d'une merveille inexplorée. En cela, c'est une promesse de grandes découvertes pour tout artiste qui s'y essaye. Ceci dit, ce n'est pas l'audace de l'entreprise qui me fascine, mais particulièrement le contraste thématique qu'Alain Renais réussit à composer, à savoir : user d'un vocabulaire scientifique pour enchanter, présenter un objet inerte comme un personnage principal, opter pour une esthétique fictionnelle pour un film de commande, invoquer le magique dans une usine... Aussi percutant qu'il puisse l'être dans la composition picturale ou sonore, le contraste procure un grand impact, aussi sur le plan thématique. Pour ma part, j'approche le traitement du chien avec cette même idée en tête : Plus un objet est familier et plus ses secrets peuvent être surprenants.

*Heart of a dog* (Anderson, 2015) est, lui aussi, un travail de commande puisque c'est la chaîne de télévision franco-allemande *Arte* qui a sollicité Laurie Anderson à participer à une série de films où des cinéastes sont invités à présenter des œuvres qui traitent de leur pratique artistique. Le film est donc, à la fois, une œuvre d'art et une réflexion sur l'œuvre en devenir. Une approche cohérente avec la forme film-essai puisque le terme « essai » se réfère à la fois à l'œuvre créée et au processus qui la

génère. Anderson ne s'y prête pas en exposant son rapport au cinéma, à la musique et à la peinture, mais plutôt en pratiquant son art sur des pensées intimes, des convictions personnelles, des souvenirs d'enfance, sa famille, son chien... (tous ce qui fait son œuvre). C'est un film où l'artiste présente sa pensée comme un dénominateur commun aux thèmes, à priori très distincts, qu'elle traite. Elle parle du 11 septembre 2001 à New-York, de sa chute à la piscine, de sa relation avec sa mère, de la maladie de son chien... Mais avec le même ton (celui de la confiance), le même timbre (celui de sa voix), à partir de la même source (son expérience personnelle), par ses propres moyens d'expertise (parole, musique et chant). Encore une fois, le « je » peut alors être perçu comme un gage de constance et non comme la séquelle d'un égocentrisme.

Mis à part le contraste d'idées mentionné précédemment, le fait que ces thèmes, à priori hétérogènes, s'agencent en une œuvre homogène, manifeste l'intention, « essayiste », d'amalgamer la pensée au médium, car, à la vue de *Heart of a dog*, nous pourrions remarquer que : tout comme plusieurs séquences forment un film, plusieurs pensées forment une réflexion, mais aussi que le ciment (propre à l'essai), qui lie la forme au fond, ne consiste pas seulement en une technique ou un style particulier, mais principalement en l'approche adoptée. C'est-à-dire, l'artiste qui s'exprime par le biais d'une introspection.

Parce que l'essai n'est pas un journal intime ou une thérapie partagée, le spectateur n'y comble pas sa curiosité par la découverte d'une problématique, ni son plaisir en partageant la sensibilité d'un artiste (le film d'auteur le fait très bien). À mon sens, et inspiré par le rapport surface/profondeur développé par Harman, je vois l'œuvre de Laurie Anderson comme un merveilleux exemple d'essai où l'intérêt/plaisir réside dans l'impression de « plonger dans la pensée ».

Pour communiquer cette plongée, Anderson approche le traitement de son sujet en termes de surface et profondeur, et, pour y arriver, use de techniques reconnaissables.

Une narration qui ne raconte que des événements enfuis dans le passé. Qu'ils soient du domaine intime comme les souvenirs, les rêves et les personnes proches, ou d'ordre publique, comme l'attaque du 11 septembre à New-York et la surveillance d'état qui en a résulté, la narration garde un ton de remémoration. Cette narration est constamment conduite par une voix-off qui, sans source visible et souvent sur un écran noir, invoque intuitivement une pensée intime, privée et, jusque-là, cachée. Ainsi la voix-off joue le rôle d'une voix-intérieure et accentue l'impression de profondeur et de plongée (en soi).

Dans une atmosphère onirique, cette voix-off survole des images tout aussi immersives. Pour cela, Anderson manipule une grande partie de ses images en jouant d'effets visuels sur le mode de la surimpression. En mélangeant les images entre elles, ou en les faisant filtrer à travers des textures, l'auteur réalise des images qui, par leur caractère composite, inspirent un monde dont la réalité est dynamique. Les images, en perpétuelle transformation, teintent alors les propos de la narration de nuances changeantes. Des branches d'arbres superposées sur une vidéo-souvenir de son chien place l'animal dans un espace-temps irréel. Les bords du cadre s'obscurcissent et le noir l'enveloppe de plus en plus, de manière à voir le chien se faire envelopper par les ténèbres. Des gouttelettes de pluie ruisselantes, naïvement superposées sur plusieurs plans, créent une impression de filet transparent entre le spectateur et les images tirées du réel. Mais aussi, et surtout, des flous, encadrant certains plans, (dont une reconstitution) pour semer le doute quant à la véracité de l'action. Les flous et distorsions utilisés dans cette séquence sont en totale cohérence avec la perpétuelle évolution de la pensée. Ainsi, un des souvenirs évoqué (son passage à l'hôpital) se voit revisité à deux reprises durant le film, avec une conclusion différente à chaque fois.

*Heart of a dog* a beau contenir le mot « chien » dans son titre, il m'est surtout une inspiration esthétique, car Anderson n'y traite pas de la relation chien-homme en général mais de son lien intime avec un chien en particulier (*Lolabelle*, un Rat Terrier).

Par contre, les textures sonores et visuelles, ainsi que les effets de composition picturale, influencent grandement mes ambitions expérimentales, puisque, moi aussi, je cherche à rendre visible un éventuel voile entre le spectateur et la réalité des images.

Alain Renais, comme Laurie Anderson, montrent peu de visages humains. Le premier pour se concentrer sur la matière et la seconde pour rester à hauteur de chien, mais l'effet collatéral de ce choix de cadrage infuse le monde filmé d'une certaine étrangeté. Le spectateur n'y est pas accompagné de son semblable et n'a donc pas de guide quant à la réaction à avoir. Il se rend compte que l'humain, en tant qu'objet, n'a pas le monopole de l'attention.

## CHAPITRE III

### METHODOLOGIE DU FILM-ESSAI

Étant donné que mon projet s'est développé à partir d'une passion personnelle (l'intérêt académique est venu après), mon approche et ma méthodologie en ont été nécessairement influencées. Mon désir de création n'est pas motivé par la découverte d'une vérité, mais par le mystère du caché, et mes recherches académiques sont autant de moyens de validation que de sources d'inspiration.

C'est ainsi que mon intérêt pour la triple o est né à partir du paradoxe du caché, à savoir qu'une fois révélé, il ne l'est plus. L'approche indirecte de la réalité des choses, préconisée par Harman, m'a offert des pistes pour ma pensée et de la confiance pour mes décisions. J'ai donc conduit la réalisation de mon projet avec cette idée simple en tête : un chien peut en cacher un autre (l'un réel, l'autre sensuel).

Le film-essai m'autorise les risques de la spontanéité et me permet d'expérimenter à ma guise, mais, pratiquement, il n'a pas été mon seul model formel, puisque la nature de mon objet m'a d'abord conduit à analyser les films animaliers. Les techniques et pratiques de ce genre de films m'ont beaucoup servi pour concevoir mon tournage. C'est donc entre la triple o comme philosophie, le film-essai comme cadre artistique et le film animalier comme boîte à outil que j'ai entrepris mon projet.

### 3.1 Méthodologie du film essai

Pour entreprendre sereinement ce projet, je devais d'abord faire de mon mieux pour me réconcilier avec certains éléments caractéristiques du film-essai : Premièrement, c'est une forme difficile à définir, à tel point que plusieurs des articles et des textes qui tentent de le faire, semblent prendre, eux même, l'aspect d'essais. Deuxièmement, la méthodologie, quant au film-essai, mène à un questionnement aussi prompt au paradoxe que celui de la triple o (penser ce qui est hors de la pensée), à savoir : si le film-essai se caractérise par le fait de ne pas suivre de règles, s'en est alors déjà une règle. Et troisièmement, la distinction entre l'essai comme acte d'expérimentation et l'essai comme résultat de l'expérimentation, conduit à dire que « film-essai » n'est pas synonyme de « film-brouillon ».

Pour ma part, c'est la subjectivité, elle-même, qui me semble être le mot clé (ou pivot) à ces trois nœuds. En affirmant qu'il y a autant de film-essais que de cinéastes essayistes, ou qu'il y'a autant de méthodes d'essai que d'œuvre-essais, ou encore que ce qui semble être un film-essai pour l'un ne l'est pas pour un autre, nous nous trouverions, alors, à considérer la subjectivité en termes binaires : elle y est, ou elle n'y est pas. Subjectivité ou objectivité, sans entre-deux. Or, d'un autre côté, le film-essai ne manque pas d'être loué pour sa valeur d'entre-deux : entre le documentaire et la fiction, entre le personnel et l'actuel, entre le classique et l'expérimental. À considérer tous ces « entre-deux » si fréquents dans les qualificatifs du film-essai, nous serions tentés d'y voir une approche basée sur la notion d'équilibre. Un équilibre dynamique entre l'objectivité et la subjectivité. En d'autres termes, et encore une fois m'inspirant de la triple o, il m'est d'une grande aide de considérer l'essai comme une pensée qui oscille entre le subjectif et l'objectif ; et ainsi, comme le fait Harman pour l'objet/sujet, considérer la distinction entre ces deux pôles de la pensée comme une différence de degrés et non de nature. C'est peut-être une grossière spéculation de ma part mais je

lui trouve des échos aux propos de l'écrivain (et essayiste) Aldous Huxley qui remarque que l'essai n'est pas nécessairement d'une pure subjectivité :

Aldous Huxley describes the essay as moving among three poles: The essay is a literary device for saying almost everything about almost anything.... Essays belong to a literary species whose extreme variability can be studied most effectively within a three-poled frame of reference. There is the pole of the personal and the autobiographical; there is the pole of the objective, the factual, the concrete-particular; and there is the pole of the abstract-universal. Most essayists are at home and at their best in the neighborhood of only one of the essay's three poles, or at the most only in the neighborhood of two of them. There are the predominantly personal essayists, who write fragments of reflective autobiography and who look at the world through the keyhole of anecdote and description. There are the predominantly objective essayists who do not speak directly of themselves, but turn their attention outward to some literary or scientific or political theme.... The most richly satisfying essays are those which make the best not of one, not of two, but of all the three worlds in which it is possible for the essay to exist. (Huxley, 2002)

### 3.2 Pratiques des films animaliers

C'est un film-essai, dont le thème est animalier, puisqu'il s'agit de traiter la relation entre deux animaux, et dont le traitement implique des expérimentations sur la voix-off et sur le masquage à l'image. L'aspect documentaire réside principalement dans la prise de vue, puisque la captation des images n'implique pas de mise en scène préétablie. L'aspect expérimental se retrouve dans la composition d'effets spéciaux picturaux et sonores. L'influence des films animaliers se manifeste par le fait de braquer la caméra exclusivement sur l'animal visé. Il est de coutume dans ce type de film de « capturer » les images de différents individus d'une même espèce ou race, mais d'en faire, via le montage, un seul et unique personnage. Plusieurs chiens blancs, par exemple, ont été utilisés pour interpréter le *White dog* (1982) de Samuel Fuller. Un chien blanc au tempérament calme pour les scènes de repos et un autre chien blanc agressif pour les scènes d'attaque, un autre qui saute haut, puis un autre qui court

vite...etc. Le subterfuge est fréquent au cinéma comme à la télévision et, dans ces histoires animalières, le montage et la voix-off sont des éléments cruciaux pour créer un sens narratif. Pour ma part, les chiens que je filme portent tous des robes différentes. En choisissant de n'en suivre qu'un seul, je me trouverais obligatoirement à raconter l'histoire de ce chien en particulier, or c'est le chien en général qui m'intéresse. En approchant mon objet de la sorte j'abandonne nécessairement l'idée d'avoir un personnage principal. Ceci dit, et m'inspirant de la feinte utilisée dans le montage des documentaires animaliers, j'utilise, moi aussi, le regard (les yeux) de mes différents chiens, en gros-plan, comme moyen de les réunir en un seul objet d'intérêt. J'utilise leur regard, non pas pour les réunir en personnages doués de vision mais, pour exploiter le pouvoir des yeux à évoquer une intentionnalité. En cela, le bol en plastique d'Alain Renais serait plus en accord avec la thèse de la triple o (plus que le chien). Puisque les objets sont tout aussi capables de mystère qu'ils aient des intentions ou pas. Loin de moi l'intention de me rallier au camp des publicitaires qui, sur le mode du *Kawai* japonais (objets mignons), greffent, sans réserve, des yeux et des bouches à tout objet pour le rendre plus communicant. Pour ma part, je pense que le chien comme objet d'intérêt permet une oscillation entre objet et sujet (grâce au regard, entre autres), et offre un terrain de jeu déjà balisé de codes de perception bien établis, grâce à la grande familiarité avec l'animal. C'est dans ce sens que j'utilise les regards de chiens comme une constante, quelle que soit l'interaction impliquée. Qu'il soit manipulé comme un objet (posé dans une boîte, au bout d'une laisse, transformé en statue) ou traité comme un sujet (répondant aux ordres, jouant en groupe), ce choix de montage me permet de prétendre qu'un éventuel personnage principal se cache derrière ces yeux.

### 3.3 Effets visuels

En pratique, masquage et dilution picturale sont les principaux effets de mon expérimentation. L'objectif est de produire des interférences en contrôlant le mélange d'images distinctes afin que leur rencontre en crée de nouvelles. Je dis « nouvelles

images » mais mon objectif n'est pas esthétique, mais plutôt à portée narrative. Pour cela j'utilise le dynamisme des masques et des fondues pour mélanger et dé-mélanger les images dans le temps. À la manière des animaux camouflés dans l'environnement et qui n'apparaissent qu'en cessant d'être immobiles, mon intention est de laisser croire qu'une image peut très bien exister à l'état caché, et que le fait d'entrer en contact avec elle (la voir), n'implique qu'un changement de perception, non pas de sa réalité. Pour représenter cette idée (qu'une image peut en cacher une autre), je m'inspire essentiellement de la notion de rêve, à priori familière à tous. C'est, d'ailleurs, préoccupé par cet objectif que j'ai filtré la voix-off qui était à ma disposition, pour n'en sélectionner que les propos évoquant l'au-delà du connu : autre monde, autre règle, autre personne (C'est par cette porte que le chamanisme est entré dans la voix-off). Ces effets, si réussis, auraient deux impacts sur la narration. Le premier est ponctuel et consiste à donner du sens aux transitions, par exemple : plonger dans un rêve ou en sortir, changer d'endroit sans bouger... Le deuxième est d'ordre atmosphérique, puisqu'en rendant ces effets récurrents, ce sont toutes les images du film qui en profitent, par exemple : Les chiens, de l'exposition canine, ont beau avoir les yeux grands ouverts, ils n'en sont pas moins entourés d'obscurité. L'objectif est qu'une fois la noirceur dissipée, le spectateur continue à soupçonner sa présence (peut-être même croire que les chiens l'ont vu aussi).

### 3.4 La voix hors champ

La voix de la narratrice ne décrit pas toujours ce qui se passe à l'écran, elle est surtout utilisée pour créer l'impression d'une présence. Couplée avec un cadrage qui évite les visages humains, elle est sensée simuler une voix sans corps.

Le choix de la narratrice, et de ces propos, a résulté d'une sélection parmi plusieurs possibilités : reportages, entrevues, bulletins d'information, conférences, pour enfin se

fixer sur quelques phrases tirées de l'entrevue de l'anthropologue Marie-Françoise Guédon, réalisée par Frédéric Laugrand pour la chaîne *Les Possédés et leurs mondes*.

Entre souvenirs personnels et constatations anthropologiques, j'ai puisé dans l'entrevue en repérant des mots-clés qui pourraient élargir le champ des interprétations : Chien chaman, portraits animaux, d'une personne à l'autre, dans le rêve... Il est indéniable que le timbre de la voix et le phrasé de l'anthropologue ait joué un rôle dans mon choix. Il est réconfortant et savant à la fois, mêlant, sans hésitation, impressions personnelles et données de recherches. Mais plus que tout, Marie-Françoise Guédon parle en son nom et use du « je ». Un « je » que j'utilise donc par procuration puisque, tout en m'étant étranger, il me permet de réaliser mes intentions. (Guédon, 2016)

### 3.5 Diffusion et partage

Le partage et la diffusion du film, ainsi que l'analyse des retours, s'avèrent désormais reportés à une date post-Covid. Mis à part quelques visionnements, restreints aux amis et aux membres de la famille, les regroupements de spectateurs devant un même grand-écran restent irréalisables dans le contexte sanitaire actuel. En attendant la réouverture des cinémas, des festivals et des salles de projections (à l'université, entre autres), une diffusion en ligne reste possible, mais le contexte de visionnement impliqué par celle-ci risque de produire des retours sporadiques et peu nombreux. Nous verrons bien.

## CHAPITRE IV

### RÉCIT ET ANALYSE

Étant donnée l'intention première d'approcher mon sujet par plusieurs domaines de connaissances (Philosophie, psychologie, anthropologie) ma cueillette d'information fut très éclectique. L'intérêt pour cette diversité de sources (académiques, personnelles, artistiques) était, à la base, une collecte de fond pour ma voix-off que j'imaginai éclatée, en voix distinctes et en propos contrastés. C'est à la lecture de Harman et à la découverte de la triple o, que j'ai changé mon attitude face à mes lectures. J'ai alors tenté d'exploiter mes sources, non pas pour tout connaître sur le chien, mais pour chercher ce qui pourrait rester inaccessible à ces approches de la connaissance. C'est donc à travers les idées de la triple o que j'ai, alors, repris mes recherches. Le chien devenu « un objet comme les autres, mystérieux ».

Le cheminement de ce projet n'est sûrement pas marginal. Il se constitue d'une suite d'obstacles et d'impasses qui, en essayant de les détourner, finissent par déboucher quelque part. Je dis cela parce que je suis bien obligé de reconnaître la différence (l'évolution dira-t-on) entre l'intention de départ et celle qui a abouti à l'œuvre finale. Durant ma maîtrise, le thème de ma recherche a évolué du très particulier au plus général. Je voulais d'abord me concentrer exclusivement sur l'histoire du créateur du Dogue Argentin, mais je ne parlais pas espagnol et je n'avais jamais mis les pieds en Argentine. L'intention formelle, à son tour, a changé, puisqu'il n'était plus question de montrer une passion humaine s'exerçant sur le chien, mais plutôt la condition canine, vécue par celui-ci.

Constatant qu'il n'y aurait pas de personnage principal, ni d'histoire linéaire, ni question/réponse, la forme film-essai s'est imposée d'elle-même. Réaliser une série d'observations sur les interactions possibles entre homme et chien, peut sembler comme une entreprise simpliste, et elle l'est en quelque sorte, puisqu'elle déplace le gros du travail à l'étape du montage, lors de laquelle une œuvre peut prendre forme ou avorter. Mais ces interactions, homme/chien, ne sont pas également accessibles et, même s'il s'agit de ne filmer que les chiens, leurs propriétaires se sentent indirectement visés. Je pensais que l'évitement des visages humains m'épargnerait les préoccupations humaines, mais une fois la caméra posée sur le trépied, mes intentions expérimentales ne me dispensaient pas du consentement qu'implique un tournage documentaire classique (mais le consentement de qui ?). J'ai trouvé que mes interactions avec les propriétaires révélaient une attitude similaire aux parents d'enfants qui, lors d'un casting, veulent prendre connaissance du scénario au complet pour savoir dans quoi ils engageaient leurs enfants. Alors même que je ne manquais pas de demander cette permission, je m'interrogeais sur le bien-fondé de celle-ci, puisqu'il ne s'agissait pas d'enfants. J'exposais clairement mon intention de ne filmer que les chiens, et l'on me répondait, au parc à chiens : « Vous allez monter ça avec quoi ? », à l'exposition canine : « Vous n'allez pas faire de nous des méchants !? », à la clinique vétérinaire : « On ne veut pas de problème avec nos clients ». La question éthique, jusque-là absente de ma démarche, faisait donc son apparition dans les interactions avec les propriétaires et semblait traduire un souci exclusivement humain. La préoccupation éthique, ainsi rencontrée, comme une responsabilité morale de l'homme sur son chien, m'avait fortement rappelé l'analyse de Harman concernant l'anthropomorphisme que les sujets appliquent sur les objets pour les rendre plus proche, plus accessibles.

Le chien, en plus de ne plus être considéré, légalement et moralement, comme un objet meuble, ne se voit pas encore atteindre le statut de sujet. Il semble être dans cet entre-deux, de personne potentielle (mais pas encore une personne). Même si la propriété, en tant que moyen d'acquisition, n'est pas encore au cœur du souci éthique, elle contribue

à souligner ce statut de quasi-personne, puisque quand bien même le chien n'est plus un bien-meuble, il continue de se faire acheter et vendre selon les lois de la propriété. Cela dit, je fais peut-être fausse piste ici, puisque plusieurs propriétaires assimilent leur moyen d'acquisition au processus d'adoption, bien plus accepté sur le plan éthique.

La stérilisation, est une autre pratique qui fait vibrer la corde éthique des propriétaires. En repensant à la chienne qui a mangé son petit parce qu'il n'était pas né fort, je n'oserai pas juger de la stérilisation en termes de bonne ou mauvaise pratique, néanmoins, pour arriver à convaincre le vétérinaire de me laisser filmer une opération de stérilisation, il a fallu qu'on s'entende à ne pas risquer la polémique, avec la propriétaire, sur le sujet. J'ai alors appelé la concernée pour lui présenter mes intentions et lui demander sa permission, mais un retour de bâton, éthique lui aussi, m'avait arrêté dans mon élan, puisque la propriétaire m'a répondu : « Je trouve qu'il n'est pas éthique de la part de la clinique de vous avoir communiqué mon téléphone domiciliaire sans mon autorisation préalable, bonne continuation dans vos projets. »

À ce point j'étais bien obligé de m'admettre que l'accès au chien s'avérait, à Montréal du moins, toujours gardé par un humain. Qu'il soit propriétaire, exposant, vendeur ou même promeneur, filmer un chien dépendait de la permission de cette personne. Je me suis alors souvenu des chiens errants de Tunis, qui ne sont la propriété de personne, même pas celle de l'état Tunisien. Ces chiens errants qui gardent, malgré leur vie citadine, une distance considérable vis à vis de l'homme, auraient pu trouver place dans mon projet, en tant qu'éléments contrastants avec le foisonnement d'interactions témoigné à Montréal. J'étais persuadé qu'un tournage à Tunis me permettrait d'y arriver, convaincu qu'il n'y aurait, entre ces chiens et moi, aucun propriétaire, pas de permission et probablement un laxisme éthique favorable à mon tournage. Mais ces chiens semi-sauvages ne le sont donc qu'à moitié, puisqu'ils causent des morsures, propagent la rage et sont au centre d'un conflit d'opinions quant au caractère cruel de leur abattage systématique. Même ceux-là donc ne sont pas totalement hors de la portée

de l'homme, mais ce n'est pas le souci éthique concernant leur extermination (et le tabou sur la manière de le faire) qui m'empêcha de le faire. Ce fut plutôt le Covid 19 et ce qu'il a impliqué comme fermeture d'aéroports, obligation de quarantaine et confinement...

Puisque mon tournage est constitué d'une suite d'observations, je n'interviens aucunement dans la scène qui se déroule devant moi et je ne demande aucun arrangement pour la prise de vue, car, à tort ou à raison, je suis persuadé qu'un arrangement préalable nuirait inmanquablement à l'engagement du spectateur. La seule requête que je demandais à mes intervenants était : « Faites comme si je n'étais pas là. Toutes vos interactions avec le chien m'intéressent. ». Je me suis permis une grande liberté de captation, mais pour ne pas me retrouver à filmer tout et n'importe quoi, au risque de rater le bon moment, je me suis promis à moi-même de ne pas demander à refaire des prises d'une même action et de filmer, comme en pellicule argentique, seulement quand je reconnaissais l'utilité d'un plan. Cela m'a conduit, indirectement (et inconsciemment), à chercher, d'une part les actions répétitives afin d'avoir plusieurs prises d'une même action (sans avoir à le demander) et d'autre part à respecter les contraintes que les effets visuels exigeaient (trépied et cadre fixe...). Contrairement au montage, le tournage a été donc une entreprise plutôt quantitative que qualitative. Cela en me forçant à respecter des contraintes autosuggérées afin de balancer l'infinie liberté permise par le film-essai. Mais les doutes ne disparaissent pas pour autant.

En essayant de faire de la « triple o appliquée à mon projet », je me suis souvent retrouvé dans la position, tant traitée par Harman, de devoir choisir entre : garder le cap sur l'objet ou en dévier. Ce choix devient encore plus crucial quand il s'agit de prises de vues documentaires, puisque les scènes ne sont pas récupérables et, le plus souvent, n'arrivent qu'une seule fois. Alors que le film-essai permet, et encourage, le hors-sujets, les déviations et les parenthèses, ma position de départ était bel et bien de ne pas

détourner ma caméra du chien, avec l'espoir d'insinuer (plus tard, au montage) le caché derrière la surface. Je me suis retrouvé, plusieurs fois, à résister à des nouvelles voies. Je me demandais alors, en plein tournage : « Tous ces chiens pourraient servir à traiter tellement de sujets : La notion de race pure et son parallèle avec le racisme. La condition animale et ce qu'elle révèle sur le rapport de l'homme à la nature. L'influence de la marchandisation du vivant sur les manipulations génétiques. Les mécanismes psychologiques impliqués dans la relation intime avec un non-humain... ». En réalité ce sont, les mêmes pensées, et pistes de recherche que j'avais mentionné dans mon projet de mémoire qui resurgissaient, amenées par le doute.

C'est donc lors du montage que je me suis retrouvé face à mes images. Cette étape a coïncidé avec le début du confinement anti-Covid et, même si je ne prévoyais pas étirer mon tournage indéfiniment, ces mesures sanitaires se sont imposées comme un point d'arrêt définitif et non négociable. Le montage s'est fait chez moi et a duré plus de cinq mois. D'une façon générale, il a consisté en une suite d'actions simples : chercher une idée, l'essayer, en juger et recommencer. Ce n'est qu'en présence d'un certain nombre d'idées que je commençais l'agencement à proprement dit. Celui-ci consistait en un va et vient entre, d'une part, le montage classique de séquences et, d'autre part, la composition des effets spéciaux. Mais pour initier l'exploration de mes images, il m'a fallu, d'abord, réaliser un tri dans l'ensemble des captations. Pour cela, j'ai choisis des thèmes à partir desquels je déciderais si un plan était utile ou pas. C'est une condition nécessaire pour évaluer des rushes filmés sans scénario conducteur. J'ai, par exemple, regrouper mes plans en section : tous les chiens en laisse, tous les chiens qui regardent vers la caméra, tous les chiens en cage... Mais aussi par interaction : toutes les mains qui caressent un chien, toutes les chiens qui se font ausculté par des juges canins. Enfin par lieu de tournage : parc, salon de toilettage, exposition canine... Cette étape de tri m'a permis d'entrevoir le potentiel des images, en les organisant, mais elle était nécessaire pour passer au tri des idées. Par la suite, c'est l'expérimentation technique qui a pris le relais. À ce point, il existe tellement de techniques à découvrir et de

manipulations à apprendre que les échecs, pourtant en grand nombre, semblent être le prix à payer pour les rares réussites. Une transition entre deux plans, une baisse de fréquence au son, une texture ajoutée à l'image, sont autant de sources inépuisables d'idées (et de brouillons).

Mon projet, ainsi que mon approche de celui-ci, ont changé au fil du temps et au cours des différents stades de production. Si je ne perçois pas ces changements comme des trahisons à ma première intention, c'est parce qu'ils ont eu lieu de façon progressive. En alternant les périodes de tournage avec celles de lecture, ou bien celles du montage avec celles de rédaction (disons entre la recherche et la création), il en résulte qu'il y a toujours possibilité de prendre du recul sur l'une ou l'autre des périodes. La pratique a été une véritable épreuve pour mes inspirations théoriques, puisqu'elle les filtrait en possibles ou impossibles (à traduire en film). Ma conception théorique, à son tour, influençait le choix des procédés d'expérimentation (cadrage sans visage, les effets de masques...). En plus d'être une période de décantation pour celle qui la précède, chaque temps de pratique, ou de recherche, a été l'occasion d'organiser un nouveau départ, toujours un peu plus différent de ce qui était prévu précédemment.

## CONCLUSION

Il est facile de se laisser enchanter par les idées de la triple o, et de s'en inspirer en toute honnêteté, mais il est aussi nécessaire de vérifier le degré de leur accomplissement dans le résultat final. À la question : « qu'est-ce que ces gens essayent de me dire à travers leurs chiens ? », j'ai tenté d'y répondre en menant mes observations sur ces « autres », ces gens qui élèvent des chiens, les dressent, les toilettent, les aiment, les soignent, les sculptent, les vendent ou les achètent. Si je me suis tant concentré sur ces interactions, c'est parce que mon inspiration principale, de la triple o, se résume à l'idée que la réalité des choses n'est jamais appréhendée dans sa totalité, puisque ces choses n'existent qu'à travers les relations qu'elles ont entre elles. En caressant un chien nous en apprenons que ce que la caresse nous permet d'en apprendre, pareillement en le dressant, en le promenant et ainsi de suite...

Mais qu'en est-il de celui qui filme le chien, le cadre, en manipule l'image, le choisit comme objet de sa maîtrise, en parle dans son mémoire ? À ce point, je suis bien obligé de l'admettre. En termes de « communiquer à travers le chien », je me sens, parmi tous ces « autres », le plus visé. Communiquer est une relation comme les autres, incapable de délivrer toute la réalité de la chose communiquée. Si la réalité se dessine en une mosaïque interminable de relations, je perçois mon projet comme, lui-même, une petite pièce parmi les autres.

Ma démarche, oscillante entre connaissance et création, m'a permis de mener mon projet avec une certaine sérénité propice à la découverte. En naviguant entre le rationnel et l'émotionnel, entre l'analyse et l'inspiration, entre le subjectif et l'objectif, c'est tout un défi de ne pas se laisser emporter à tous instant. Mon idée de départ m'a procuré

l'ambition d'entreprendre ce projet, les doutes m'ont forcé à assumer mes choix, mes lectures m'ont remis sur les rails et mon film « s'est retourné contre moi ».

La plupart des limites auxquelles j'ai été confronté en développant mon projet, prennent la forme de questions sans réponses : Quoi faire avec ce plan ? Comment traduire cette idée ? Ai-je besoin de plus de ceci ou de moins de cela ? Devrais-je recommencer du début ? C'est bien beau le mystère, mais il peut, sans prévenir, se transformer en doutes et hésitations. Ma réaction a souvent été de, vite, passer à autre chose, au plan suivant, à une autre idée, vers une autre direction, laissant ces obstacles à l'état d'impasse et me réfugiant dans la grande réserve de possibilité que m'octroyait le film-essai. En cela, il y'a sûrement des risques que je n'ai osé prendre et peut-être des solutions innovantes que je n'ai pas daigné chercher. Peut-être s'agit-il de manque de confiance ou d'expérience, le temps me le dira.

Alors même que j'écris cette conclusion, mon œuvre n'est pas finie, j'en suis convaincu. Elle n'est ni sacrée ni parfaite pour que je ne puisse continuer à la faire changer et grandir. À la manière des musiciens qui ne cessent d'arranger leurs compositions au fil du temps, je compte bien continuer à injecter d'autres séquences et d'autres idées (les chien errants, le vétérinaire...etc.).

Maintenant, au-delà de *L'homme et son chien*, cette maîtrise, et surtout le cadrage théorique, m'ont permis de mettre des termes sur ce qui m'intéressera à l'avenir. Certains parlent de « l'inquiétante étrangeté », d'autres du « par-delà les apparences », ou encore du « monde invisible », autant de termes qui décrivent à leurs façons un rapport mystérieux entre la surface et la profondeur des choses. Pour ma part, c'est « le secret des choses réelles », tant décrit par Harman, qui résonne en moi et m'inspire d'autres essais.

## BIBLIOGRAPHIE

- Delâge, D. (2005). « *Vos chiens ont plus d'esprit que les nôtres* » : *Histoire des chiens dans la rencontre des Français et des Amérindiens*. Les cahiers des dix, (59), 179-215. doi:10.7202/045758ar.
- Garcia, T. (2010). *Forme et objet : Un traité des choses*. Mayenne : Presses Universitaires de France.
- Guédon, M.-F. (2016). Une série d'entrevues menées par Frédéric Laugrand. Dans *Les possédés et leurs mondes*. Récupéré de [https://www.youtube.com/watch?v=NgW1\\_SfunFU&list=PLkTgDHYACrwMnjJgENqtF4octF\\_IFTr9-&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=NgW1_SfunFU&list=PLkTgDHYACrwMnjJgENqtF4octF_IFTr9-&index=11)
- Harman, G. (2010). *L'objet quadruple : Une métaphysique des choses après Heidegger* (trad. O. Dubouclez). Mayenne : Presses Universitaires de France.
- Harman, G. (28 novembre 2013). Pacific Northwest College of Art (PNCA), Portland, OR. *Greenberg, Heidegger, McLuhan and the Art*. {Vidéo en ligne}. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=W93DtzHCcnM>
- Harman, G. (14 octobre 2016). Yale university : Yale school of architecture. *The aesthetics of equality : Object oriented ontology and social theory* {Vidéo en ligne}. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=07mSNQQreS4>
- Heidegger, M. (1927). *Être et temps* (trad. De l'allemand par F. Veizin). Collection Bibliothèque de philosophie, Série Œuvre de Martin Heidegger (1986). Paris : Gallimard.
- Husserl, E. (1894). *Sur la théorie du contenu et de l'objet des représentations : Une étude psychologique*. Dans Husserl-Twardowski : *Sur les objets intentionnels* (trad. J. English). Paris : 1993.
- Huxley, A. (2002). *Preface to the collected essays of Aldous Huxley*. Dans Baker, R. et Sexton, J. (2002) *Aldou Huxley complete essays*. Vol. 6, 1956-1963.

- Chicago : Dee. Dans Corrigan, T. (2011). *The film essay : From Montaigne, after Marker*. New York : Oxford University Press, Inc.
- Lévesque, F. (2015). *Là où le bât blesse. Soixante ans de gestion des chiens au Nunavik*. Dans Cros, M., Bondaz, J. et Laugrand, F. (dir) (2015). *Bêtes à pensées. Visions des mondes animaux*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Liandrat-Guigues, S. (2004). *Une forme qui pense*. Dans Liandrat-Guigues, S. et Gagnebin, M. (dir) (2004). *L'essai et le cinéma*. Paris : Éditions Champ Vallon.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding media : The extentions of man*. New York : McGraw-Hill.
- Montaigne, M. (2019). *Les essais*. Nouvelle édition établie par Bernard Combeaud. Paris : Éditions Robert Laffont / Mollat.
- Moure, J. (2004). *Essai de définition de l'essai au cinéma*. Dans Liandrat-Guigues, S. et Gagnebin, M. (dir) (2004). *L'essai et le cinéma*. Paris : Éditions Champ Vallon.
- Onfray, M. (2019). « *Savoir vivre loyalement de son être* » : Lire, lire encore et relire Montaigne. Dans Montaigne, M. (2019). *Montaigne. Les essais*. (Préface). Nouvelle édition établie par Bernard Combeaud. Paris : Éditions Robert Laffont / Mollat.
- Rot, G. (2011). « *Le chant du styrène* » d'Alain Renais. Cours de cinéma de Gwenanèle Rot, maître de conférences en sociologie à l'université de Paris Ouest. Le 11 mars 2011 au Forum des images, Paris. {Vidéo en ligne}. Récupéré de <https://www.dailymotion.com/video/xhm390>
- Tarrête, A. (2007). *Alexandre Tarrête commente les essais de Montaigne*. Paris : Gallimard.
- Vianini, P. (1998). *Le dogue argentin*. Paris : De Vecchi.
- Zizék, S. et Daly, G. (2004). *Conversations with Zizek*. Cambridge : Polity Press. Dans Harman, G. (2010). *L'objet quadruple : Une métaphysique des choses après Heidegger* (trad. O. Dubouclez). Mayenne : Presses Universitaires de France.

## FILMOGRAPHIE

Anderson, L. (2015). *Heart of a dog*. Digital, coul., 75 min.

Fuller, S. (1982). *White dog*. 35 mm, coul., 90 min. Tiré de Gary, R. (1970). *Chien blanc*. Paris : Éditions Gallimard.

Renais, A. (1958). *Le chant du styrène*. 35 mm, coul., 13 min.

Lien pour *L'homme et son chien* : <https://vimeo.com/518676534/797d566df6>