Un cinéma dans la modernité

Pierre-Damien Huyghe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2778>

DOI : [10.4000/leportique.2778](https://doi.org/10.4000/leportique.2778)

ISSN : 1777-5280

Éditeur

Association "Les Amis du Portique"

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2014

ISSN : 1283-8594

Référence électronique

Pierre-Damien Huyghe, « Un cinéma dans la modernité », *Le Portique* [En ligne], 33 | 2014, document 4, mis en ligne le 05 février 2016, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/leportique/2778> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.2778>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Tous droits réservés

Un cinéma dans la modernité

Pierre-Damien Huyghe

- 1 Lorsque je suis arrivé au Centre Pompidou-Metz pour participer à la rétrospective des films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, j'ai compris que le thème proposé – « modernes/classiques » – avait donné lieu à discussion. Pour ce qui me concerne je n'avais jusqu'alors guère hésité. D'une part, j'avais supposé que mon livre *Modernes sans modernité* n'était pas pour rien dans l'invitation que m'avait adressée Ciné Art. D'autre part, et en conséquence, j'avais pensé qu'il me serait demandé, compte tenu des propos de ce livre, de prendre position à l'égard de l'œuvre des Straub-Huillet. S'agissait-il de trancher – de produire un exercice critique – dans la seule perspective d'effectuer une performance intellectuelle ? Les discussions en cours montrent précisément la difficulté qu'il peut y avoir à poser ou reposer une question quant à la modernité. Je considère pour ma part qu'en dépit des attaques aujourd'hui effectuées à l'encontre de la notion même, la position des modernes en art n'a pas perdu son tranchant. Elle est toujours discriminante. Le cinéma des Straub-Huillet fournit une excellente occasion de le montrer. J'affirmerai donc ici que ce cinéma constitue par sa propre actualité – par son existence *aujourd'hui* – un éminent exemple de la pertinence contemporaine de la notion : nous ne sommes pas tous post-modernes ni tous revenus de la modernité. Mais je ne saurais soutenir pareille affirmation sans prendre le temps de préciser ce que je peux entendre du mot lui-même et les raisons que j'ai de le trouver pertinent pour caractériser un cinéma comme celui des Straub-Huillet. J'ai prévu à cette fin une argumentation en deux temps, le premier consacré à une définition du terme, le second lui-même découpé en trois moments et peu à peu concentré sur l'ensemble d'œuvres qui nous réunit aujourd'hui. Il s'agit en somme de passer d'une argumentation concernant la nature de la modernité en général à une analyse de quelques traits du cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet à l'intérieur de cette généralité.

Définitions

- 2 Revenons donc, pour commencer, aux sources d'un certain nombre de mots qui sont proches mais qui désignent probablement des conduites historiques différentes :

« modernisation », « modernisme » et finalement « modernité ». Dans ces trois mots s'entend à chaque fois celui de « mode ». Tous sont de la même famille linguistique, chacun renvoie à sa façon à une notion de « modification ». Globalement, il est donc question de se rapporter à du mode et à de la modification. Mais de quelle manière à chaque fois ? Examinons chacune des possibilités ainsi désignées.

- 3 Commençons par la *modernisation*. Elle concerne un fait humain fondamental, une conduite qui ne peut pas ne pas avoir lieu, dont toute l'anthropologie et l'histoire témoignent et sur laquelle il est possible de construire des définitions philosophiques de l'être au monde propre à l'humanité. De cet être – de l'humain comme être – je peux dire qu'il est ce qui modifie toujours et incessamment sa propre condition d'être. C'est là, chacun peut le noter au passage, une manière de rappeler la nature technicienne de l'humanité et de dire « animal technicien » ce vivant qu'est aussi l'humain, un vivant qui, du fait de sa vocation technicienne, ne cesse de toucher au monde et, partant, de modifier ses propres conditions de vie. Pour aller très vite, je dirai ainsi que la modernisation signale cet état d'être vivant. L'humain est en quelque sorte fait pour être sous la condition de moderniser. Même morphologiquement, si du moins l'on veut bien suivre le raisonnement d'un anthropologue comme André Leroi-Gourhan, ses mains, son aptitude au langage, la complexité de ses relations cérébrales à ses compétences corporelles, bref ses organes sont tels qu'il ne saurait se développer dans l'existence sans passer par de l'activité technique et de la modification du monde. « Humain » est donc cet être qui modifie sans cesse. Il serait même – nous serions même – mal s'il ne pouvait toucher à rien des situations où il est. Dans une certaine mesure, l'une des difficultés dans lesquelles nous nous trouvons aujourd'hui concerne précisément le sort fait à la vocation de l'être technicien. Si l'organisation des sociétés et des conduites humaines d'une manière générale devient si lourde ou si systématique qu'il ne semble plus permis ou possible d'y toucher, si elle tend à être interdite de modification pour nombre d'entre nous, si le sentiment d'impuissance technique se répand, alors nous souffrons dans l'humanité même.
- 4 Chacun peut désormais comprendre que je ne fais pas de la modification des conditions d'existence un problème en soi. Je répète qu'au contraire nous irions mal, très mal si nous ne pouvions plus modifier et ainsi renouveler le monde. Le problème ne tient donc pas à la modernisation stricto sensu, mais à son économie. « Économie » est un mot d'origine grecque bientôt traduit dans le latin des pères de l'Église aux premiers siècles de l'ère chrétienne par « disposition ». Il se trouve, pour des raisons globalement économiques qu'il serait trop long de développer ici, que la façon dont nous procédons aux modifications sans lesquelles nous ne serions pas humains peut se disposer ou être disposée sans netteté particulière. Nous ne touchons pas toujours franchement au monde. Ou pas de manière éclatante. Faisons un rapide raisonnement pour comprendre cela. Lorsqu'une invention se produit, lorsqu'une nouveauté, lorsqu'une puissance de nouveauté arrive parmi nous – ce qui se produit régulièrement, incessamment – que peut-il se passer ? Pour que cette invention soit recevable, il faut qu'elle réponde au moins jusqu'à un certain point, dans une certaine mesure, à des valeurs, à des attentes qui sont inévitablement plus vieilles qu'elle. Ces valeurs en effet, avec lesquelles nous jugeons et validons ce qui arrive, ce qui s'invente, ce qui se renouvelle sont toujours plus datées, par définition, que les inventions elles-mêmes. Il y a là une loi – je travaille, je poursuis et fais poursuivre des recherches pour en examiner en tout cas l'hypothèse – de « l'acceptabilité » des inventions par définition modificatrices. Cette loi plus

culturelle que technique tient ou tiendrait en ceci : pour que la modification portée par l'invention s'installe parmi nous, pour que nous en ayons culture, pour que nous en prenions soin, pour que nous la conservions, il faut qu'elle soit capable dans un premier temps de répondre à des attentes qui ne sont pas de sa propre époque et de sa propre puissance. Il y a une forme d'hypocrisie, au sens propre du mot, qui contraint les nouveautés qui arrivent à ne pas se donner, à ne pas se laisser nécessairement percevoir d'entrée de jeu dans toute leur capacité de nouveauté ou de renouvellement. Ainsi n'est-il pas rare qu'un objet technique inédit – un objet nouveau par sa teneur technique – trouve tout de suite le nom qui lui correspond justement. Ce fut le cas pour « photographie ». « Photographie » est assurément un bon mot pour dire la technique photographique qui en effet opère avec l'appareil, l'écriture d'une luminosité sur une pellicule, sur un support sensible. Or ce mot n'a pas été trouvé sur le champ du dépôt de brevet. Il a fallu du temps pour qu'il arrive, comme il a fallu du temps pour admettre que les images photographiques étaient autre chose et avaient d'autres enjeux que les tableaux de peinture. De même quand nous avons appelé « téléphones mobiles » les petits appareils que nous avons désormais adoptés, qui nous ont modernisé l'existence et avec lesquels nous nous déplaçons aujourd'hui volontiers, nous avons signalé une condition d'acceptabilité distincte de la réalité et de la nouveauté technique à l'œuvre en leur sein. Les capacités de ces appareils, en effet, ne sont pas seulement téléphoniques. Ce ne sont donc pas strictement des « téléphones » mobiles et nous devrions sans doute nous dire qu'une appellation comme « terminaux mobiles » serait beaucoup plus juste pour les désigner. Bref, si la modernisation est constante, elle n'est pas d'abord, ou rarement, franche et franchement acceptée. Des pratiques établies et déjà valorisées – des intérêts culturels – font que nous ne sommes pas au clair, en tout cas pas *tout de suite*, avec ce qui nous modifie l'existence alors même que nous ne pouvons pas ne pas effectuer pareille modification. De là le problème propre, je vais y venir, à toute modernisation, problème que je ne sais pour ma part poser sans faire peu ou prou polémique avec l'expression désormais fameuse de Bruno Latour affirmant que « nous n'avons jamais été modernes ». Je pense au contraire que nous l'avons toujours été et que nous le sommes toujours si « moderne » signifie « être affecté par la modernisation ». Mais nous ne l'avons guère été, et nous ne le sommes sans doute pas en effet si « moderne » doit signifier un mode sinon franc, du moins radical et abrupt, de cette modernisation qui nous tient comme être humains au monde et qui, partant, ne cesse de nous affecter. Ce que B. Latour critique tient plus à la pertinence du modernisme qu'à celle de la modernisation même.

- 5 Qu'est-ce en effet que le *modernisme* ? C'est une position qui est volontariste à l'égard de la modernisation, qui la revendique volontairement, c'est-à-dire qui cherche à la produire, à l'organiser et, dans une certaine mesure, à l'affirmer. C'est la pertinence de ce volontarisme qui a été fortement discutée dans le quart de siècle qui vient de s'écouler. Rien n'est là foncièrement dérangeant : on peut évidemment contester l'idée d'accélérer la modernisation de l'existence ou d'être volontaire à l'égard de cette modernisation. Ce que j'entends pour ma part dans la phrase « nous n'avons jamais été modernes », c'est que nous n'aurions jamais vraiment eu raison d'être modernistes et qu'un modernisme radical supposerait un soutien à des pratiques de déblaiement de la tradition dont non seulement la vertu mais même la plausibilité – c'est à mon sens sur ce dernier point que porte spécifiquement la thèse de B. Latour – n'ont pas d'évidence. Je note tout de même que dans le nombre d'attaques qui se sont portées sur le modernisme, beaucoup ont soutenu les valeurs de la culture mais peu ont cru devoir

discuter, dans le même mouvement, la modernisation des conditions de travail, des conditions de la diffusion des produits parmi nous, bref de l'économie d'une manière générale. Est-il pourtant impensable qu'il y ait dans ce domaine aussi des volontés modernistes ? La critique fréquemment entendue à l'encontre du modernisme n'est pas sans limite ni ambiguïté et du fait même de cette limite ou de cette ambiguïté font courir le risque de rejeter ce qui tient aussi à sa façon à une certaine affirmation de la modernisation, mais sans le volontarisme moderniste, autrement dit : la modernité.

- 6 Peu de gens aujourd'hui acceptent de regarder tranquillement ce qui est pourtant un fait historique, à savoir que « modernité » est un mot apparu dans la langue française au XIX^e siècle, probablement chez Balzac, assurément chez Baudelaire, dans le contexte particulier d'une réflexion sur l'art. Concernant alors très spécifiquement l'implication de la culture littéraire et artistique à la fois dans le présent et le passé, il renvoie à une paradoxale modalité de présence du cultivé. Enjeu : la *mimesis*, le traitement de l'aptitude à faire image, à représenter et à poétiser. Si la modernité est bien d'abord une façon de faire œuvre qui a des traits stylistiques et formels particuliers dont Baudelaire a fait la description à un moment inévitablement daté, c'est finalement moins cette date qui compte que le champ qui s'y est trouvé désigné, celui d'une certaine capacité poétique. L'enjeu global est de savoir à quelles conditions il est possible de faire œuvre avec les modifications au cœur d'une modernisation en cours. Si le mot est forgé au XIX^e siècle parce qu'il fallait alors enregistrer dans la langue un certain nombre de données ayant par hypothèse des conséquences dans le travail des arts, on ne saurait dire pour autant qu'il désigne une période historique susceptible d'une exacte clôture. La modernité de la peinture et des arts plastiques ne s'est pas ouverte à un moment donné pour se refermer définitivement en un autre. C'est une position qui n'est pas derrière nous de telle sorte que nous puissions nous dire absolument « post-modernes ». En tant que telle – « position » – elle peut être plus évidente, moins difficile à tenir, voire moins refoulée à certains moments qu'à d'autres mais elle n'est pas spécifiquement datée. Aujourd'hui font retour parmi nous, même si elles ne se nomment pas comme telles, des positions classiques, en l'occurrence expressive et plutôt rhétoriques, quant à l'art. Le classique, le mode classique qu'on peut opposer au moderne et dont il se distingue en effet n'est pas du point de vue de la clôture historique différent. À son tour ce n'est pas un moment de l'histoire mais une façon – une autre – de se rapporter à la capacité humaine d'œuvrer. À nous de définir ce qui distingue l'une de l'autre ces façons, leurs traits et leurs enjeux.

Quelques traits de modernité

- 7 Examinons donc les caractères formels d'une modernité d'abord conçue comme particulière façon de faire œuvre de ce qui peut ou a pu arriver, de ce qui s'est passé, de ce dont il est par ailleurs possible de faire histoire ou récit. Comment ces éléments peuvent-ils être traités dès lors qu'ils ne sont pas classiquement mis en images et travaillés ? Comparons de ce point de vue, à titre d'exemple, l'écriture de Claude Simon et celle de Marcel Proust. Le premier n'est pas seulement plus récent que le second dans l'histoire, il est aussi plus moderne dans l'opération même qu'il met en œuvre. Bien sûr cette thèse est discutable. Envisageons-la sous l'angle d'une comparaison avec la peinture de Manet. Ce peintre aura installé dans son œuvre un jeu de citations constant. *Olympia* peut se regarder comme une façon d'être en rapport – un rapport

d'une certaine manière échoué, distant – avec un tableau du Titien, la *Vénus d'Urbino*. Voilà qui est remarquable ! Puis-je avec cette référence à l'esprit dire que la modernité se définit précisément comme rapport à une culture dont les traits stylistiques ne se retrouvent pas eux-mêmes dans l'œuvre qui la cite ou y fait référence. Dans ce genre de citation une distance se marque : la culture qui tout de même détient la raison de la composition du tableau ne s'y retrouve pas formellement impliquée. Pour sa part, la facture ne soutient pas la comparaison, son matériau et sa technique étant manifestement d'un autre temps et d'un autre ordre. Manet ne peint pas et ne peut pas peindre comme le Titien parce qu'il œuvre avec une autre chimie des couleurs, avec d'autres temps de séchage notamment, et c'est d'une certaine manière ce qu'il montre : l'art des clairs-obscur ne sera plus ce qu'il a été, ni les jeux de luminosité apparente dans le tableau, etc. J'ai signalé par ailleurs dans mon livre l'importance des jeux d'hommage et/ou de mise en exergue qui peuvent, dans la modernité artistique, se déduire de la conscience de n'être plus dans les conditions de travail et de réalisation d'autrefois. C. Simon, pour en revenir à lui, fait quelque chose de cet ordre avec la littérature de M. Proust lui-même. Le temps ne se retrouve pas chez lui de la même manière. S'il revient à l'écriture quelque chose d'une temporalité passée, c'est en éclats, plus disloquée que retrouvée. Et si les phrases sont longues également, c'est en raison d'enchâssements faisant si bien et si fréquemment diversion qu'il n'en ressort pas le sentiment de synthèse que peut donner pour sa part la prose de M. Proust. Le phrasé de C. Simon est spécifique et pas du tout secondaire (il est essentiel à la description de l'époque de la mémoire dont il est contemporain), mais il est second : il se produit dans la distance à une référence qu'il exerce d'une particulière manière, sans l'imiter au sens des classiques, sans en poursuivre la tradition formelle. La question, une fois ce genre de traits reconnus, est de savoir s'ils sont moins explicables dans le registre d'une faiblesse que dans celui, au contraire, d'une capacité – ou d'une puissance – artistique.

- 8 Dans la perspective de traiter cette question, je rappellerai d'abord mon propos concernant la modernisation et poserais tout simplement, indépendamment même du genre de catastrophes collectives qui hantent la littérature de C. Simon, qu'en raison de poussées modernisatrices successives les conditions de vie à un moment donné de l'histoire finissent nécessairement par n'être plus celles d'autrefois. « Le fil de la tradition », comme disait Hannah Arendt, tôt ou tard « se rompt ». Les modifications dans la technicité peuvent à tel point changer la donne que l'expérience et le vécu eux-mêmes ne sont plus comparables à ce qu'ils étaient. Prenant en compte à leur tour ce fait, les modernes, je l'ai dit, ne sont pas les modernistes. Tout en travaillant dans des conditions éloignées d'autrefois, ils n'ont pas absolument rompu avec ces conditions, ils ne les tiennent pas pour rien, ils les évoquent sans les répéter formellement, sur ce mode particulier auquel convient justement le nom de modernité. En d'autres termes, ils sont dans un écart.
- 9 Une fois établi ce principe capital, décisif, et qui prend à rebours les analyses d'un Jean Clair par exemple, c'est par opposition au classique que je peux poursuivre mon étude des traits du mode poétique moderne. Cette thèse d'allure très simple dans son énoncé – « les traits modernes ne sont pas classiques » – est en réalité assez complexe et doit être expliquée dans ses enjeux. Classiques auront été historiquement les œuvres susceptibles de relever d'une poétique – d'une conception et d'une fabrique – d'abord exposée et légitimée dans l'ouvrage éponyme d'Aristote. Or cette poétique prescrit pour l'essentiel une idée de l'art qui s'accommodera finalement de la notion rhétorique

de « figure ». Figurer, c'est établir et faire admettre un lien entre un élément de l'ordre de l'image et un élément de l'ordre du discours. Faire une image qui soit en même temps au fond l'équivalent d'une phrase, trouver des règles opératoires pour atteindre cette fin, parvenir à faire des images discursives, telle est la plus classique idée de l'art. Inversement, œuvrer de manière non classique, ce sera faire sortir du champ du discours une propriété de l'image. Ou désintriquer le visible de la signification. Quand le tableau classique s'interprète – donc se regarde comme parlant – le moderne se voit. La modernité n'oblige pas à l'ordre, à la composition, à l'arrangement ou à l'agencement syntaxiques. Elle fait place à des éléments de rythmes. Cézanne en tout cas cherchait à faire en sorte que, devant ses peintures, la constitution du visible prenne le pas sur toute autre considération : il ne peignait pas pour dire.

De la distraction « en vérité »

- 10 Pareille quête correspond très certainement en son temps et dans sa technicité propre au cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en tant que ce cinéma est sans figure au sens classique du terme, c'est-à-dire sans images qui disent. Ce n'est pas qu'il n'y a pas du tout de discours dans l'ensemble des films puisqu'évidemment il y a une bande-son qui ne refuse pas toute parole mais cette parole est clairement extérieure aux images mêmes. Autrement dit, il n'est pas d'images qui soient illustratives du discours qui, par ailleurs, le cas échéant, s'entend sur la bande-son en question. Et ce discours mis à part est en conséquence traité avec un énorme respect pour sa lettre. Les cinéastes ne cherchent pas ici à le faire passer – à faciliter son passage – en le figurant. Non, ils le font entendre dans la rigueur de sa langue. La position ainsi adoptée refuse littéralement l'hypocrisie. Si « *hypo-* » en effet veut dire « par en dessous », « par en dedans », « en douce », il n'y a rien de tel dans le cinéma des Straub-Huillet. C'est de l'audio-visuel strict, une articulation – et non une sorte de mélange, de confusion – de l'audible et du visible. L'extériorisation réciproque du discours et de l'image, cette émancipation au fond du visuel à l'égard d'une responsabilité rhétorique, est sans doute au cinéma en général un grand trait de modernité. Pareille position permet aux caméras et plus globalement encore aux appareils d'enregistrement (il faut inclure l'apport des microphones dans cette affaire et impliquer une certaine notion d'images sonores elles-mêmes non discursives) de faire leur travail spécifique : elles les affranchissent. En les libérant d'avoir à figurer, en les désobligeant d'avoir à être signifiantes, elles les ouvrent à leurs champs de donnes propres.
- 11 Je propose précisément de définir la condition de ces donnes, celles d'une caméra par exemple, en prenant comme comparaison un œil qui s'ouvre pendant un certain temps pour finalement se refermer. Le terme de « prise », évidemment plus communément admis, ne me semble pas essentiellement intéressant pour décrire une telle opération. « Prise » veut dire « capture ». En anglais ou en espagnol, on ne dit pas « capteur », mais « *sensor* », soit quelque chose de l'ordre d'une sensibilité tantôt ouverte jusqu'à un certain point, pour une certaine durée, tantôt fermée ou refermée. Cette façon qu'a l'œil mécanique d'une caméra de s'ouvrir et de se fermer ne fait pas en soi de place au discours. Nombre de films le nie qui force pour ainsi dire la donne, ou la couvre en l'impliquant dans un *vouloir* dire, en l'assignant au registre d'une organisation signifiante. Ce qui fonde la discursivité du cinéma quand elle existe relève ici, chez les

Straub-Huillet, d'une autre opération que la seule opération des appareils : elle est due à des textes clairement présentés comme tels, et lus, tout simplement lus.

- 12 Dans le cinéma moderne tel que je tente de le définir se trouve donc une valeur d'affranchissement du travail des opérateurs techniques qui sont, par définition, ceux de l'époque – actuelle – du cinéma. Ces opérateurs ne sont pas traités de manière à prendre, pour avoir, mais en raison de leur capacité à laisser venir du visible ou du sonore à partir de leurs propres possibilités formelles (une certaine sensibilité définie, une certaine ouverture choisie, une certaine profondeur résultante, un certain temps d'opération sur ces bases, etc.). Ces possibilités sont respectées, et non pas employées. Ce qui peut surprendre les adeptes de méthodes en dernière analyse plus classiques, c'est précisément qu'ici, les images ne disant rien en elles-mêmes, un espace de beauté spécifique se trouve ouvert, dû aux appareils et, je le répète, au respect qu'en ont les cinéastes. Le discours, quand il est prononcé (et non pas insinué) n'est pas pour autant secondaire, mais il est à côté. Ainsi y a-t-il quelque chose de l'ordre d'une « distraction » au sens propre du mot, et non d'un « divertissement », d'une double aimantation, d'un champ de tension et non d'un détournement d'attention.
- 13 Bien avant la montée en puissance de la société industrielle et des industries culturelles, on a su penser qu'à des fins « d'instruction » des esprits, il fallait se rendre capable de faire des images divertissantes. Faire entrer une instruction dans un esprit qui se trouvera charmé sans percevoir les déterminants de l'artifice qui le charme, tel est l'objectif de la classique idée de l'art. Et c'est en raison de cet objectif qu'on s'est exercé aux tours – ceux des fameuses « figures » – permettant de produire des œuvres à contenus latents, des images interprétables, des équivalents discursifs. Il s'agissait de faire en sorte que les récepteurs pensent sans penser exactement qu'ils pensent.
- 14 Les modernes échappent à cette « logique » de la figuration et du divertissement. Il ne s'agit pas pour eux de faire penser, encore moins de laisser imaginer, mais d'offrir des cas d'aperception. Non pas aller au référent ni, encore une fois, au signe ou à la signification, mais demeurer sur le fait perceptif, au fait de ce fait si j'ose dire, à la condition de perceptibilité. C'est à ce propos que j'ai évoqué dans mon livre une certaine notion « d'aperçu » opposée à celle de figure. Dans le cas du cinéma des Straub-Huillet, nous apercevons en nous-mêmes la distraction dont je parlais à l'instant, sa tension, son tiraillement entre les pôles matériels du film. Pour nous, ces pôles peuvent être, le cas échéant, au nombre de trois : le visible, le sonore et enfin l'audible, l'élément langagier intellectuellement et non plus esthétiquement compréhensible. L'un ou l'autre de ces trois pôles peut être à l'occasion absent de la donne, mais aucun jamais n'est latent ou subrepticement présent. C'est en quoi il y a conscience dans la distraction même. Ou distraction « en vérité ». Certes le champ du visible pour une caméra n'est pas le champ du sonore pour un microphone ou un magnétophone, et n'est pas non plus le champ, syntaxique au premier chef, de la discursivité. Cette façon qu'ont les Straub-Huillet de ne pas intriquer ni impliquer les composants de leurs films mais de les articuler de telle sorte qu'ils se manifestent chacun dans l'acuité résistante d'une aperception, voilà qui reprend décidément dans le champ des opérations cinématographiques possibles l'un des éléments essentiels de la modernité artistique (je parle à la fois d'acuité et de résistance parce que rien n'est soumis à rien dans le cinéma des Straub-Huillet : les composants sont traités à parité, chacun à demeure dans le film en raison de sa formalité spécifique et non pour rendre service à la part de phrase, d'ailleurs pas toujours présente, de l'ouvrage).

- 15 Le cinéma comme chirurgie Moderne, le cinéma des Straub-Huillet l'est, comme je viens de dire, par le caractère non classique de son traitement des images, par la façon dont il désintrieque ces dernières, qu'elles soient visuelles ou sonores. Mais il l'est encore pour une autre raison de l'ordre, elle, de l'époque. Le cinéma est globalement venu à l'existence au sein, en effet, d'une époque qui a modifié la condition du regard. Un penseur comme Walter Benjamin a pu estimer que le fait le plus important du XIX^e siècle fut moins l'extension de la société industrielle et du capitalisme – il était tout de même loin de dire que ces sujets étaient secondaires, bien sûr – que la photographie. Dans un texte très clair, il retient cette invention comme majeure ou capitale parce qu'elle aura modifié ou délimité comme jamais la capacité à regarder. Elle est venue, dit-il en substance, faire « autorité » de ce point de vue. Cela veut dire que depuis elle le visible n'est plus seulement conditionné par le pouvoir de l'œil nu. Il n'est peut-être même plus essentiellement dû à cet œil mais bien plutôt fait de ce qu'une technique à capacités de vision propres voit pour les humains et à leur place, même si c'est au bout du compte, dans certains cas du moins, pour juste le leur donner ou le leur proposer.
- 16 Pour rendre plus concret ce que je viens de dire, je parlerai, sans me référer d'abord au cinéma des Straub-Huillet, d'une certaine possibilité et, en même temps, d'une certaine efficacité du gros plan. Depuis la photographie, la vision en gros plan est possible. Elle ne l'était pas auparavant. Nous n'avons donc pas en vue(s) ce que nous avions autrefois, nous n'exerçons pas aujourd'hui notre regard comme nous le faisons auparavant. Certes nous pouvons encore regarder des paysages à l'œil nu, sans appareil, mais la question est de savoir, lorsque nous disposons pour un site d'une vue ainsi nue et d'une vue appareillée, laquelle est la plus pesante, laquelle compte le plus, laquelle est la plus diffusée, la plus circulante ou la plus évoquée parmi nous. L'idée de W. Benjamin lorsqu'il dit que la photographie est venue faire autorité dans la culture, c'est que nous tendons à considérer comme plus juste, plus pertinente, voire plus décisive la vue en gros plan. Cette capacité au gros plan est très importante : elle permet de rapprocher le distant ou le lointain et de focaliser autrement l'attention. L'expérience détaillante due à l'image ainsi faite, dans bien des cas d'ailleurs, devance l'expérience traditionnelle et prime sur elle. Ainsi puis-je dire que j'ai une vue de la Place St-Marc à Venise avant d'y être allé. Mais la façon dont les appareils photographiques m'auront livré cette place avant que je m'y rende, celle aussi dont ils m'auront montré en gros plans – de près – telle ou telle sculpture y résidant sera si efficace que j'aurai le sentiment de ne pas voir aussi bien une fois que je serai à Venise même. C'est à cela que se reconnaît l'autorité prise par la vue photographique. L'humain d'après la photographie peut estimer avoir moins de vue à l'œil nu qu'avec l'appareil photographique et, au-delà, la caméra qui, je vais revenir sur cette expression appartenant de nouveau à W. Benjamin, « fouillent » l'un et l'autre le réel comme jamais.
- 17 Le cinéma est à son tour entré dans pareille modification de la condition du regard, de sa durée notamment. À l'œil nu, pour une peinture par exemple (et voilà qui peut faire de cet art un art d'autrefois même si je ne veux pas par là dire qu'on ne peut plus faire de la peinture aujourd'hui, mais que cette entreprise implique d'autres conditions d'effectuation), je peux regarder aussi longtemps que je veux : la durée de mon regard appartient au regardeur que je suis. De même si au lieu d'un tableau j'ai devant les yeux un paysage (il y a du reste un rapport historique, on le sait aujourd'hui, entre la constitution historique de l'expérience paysagère et la forme tableau). Au cinéma, c'est différent : je peux certes regarder telle ou telle séquence, tel ou tel plan comme

autrefois, je peux par exemple promener mon regard comme je veux d'un bord à l'autre de l'écran, surtout s'il est grand, je peux focaliser ma vue à loisir en haut, en bas, à droite ou à gauche de ce même écran, mais cette libre et nue expérience ne fait pas foi, elle ne compte pas entre nous. Ce qui compte en effet, c'est d'avoir les yeux attrapés par les coupes de plan, c'est d'avoir vu que ça s'arrêtait là, et que là – sur la coupe par conséquent – commençait un autre plan. Mais du moment de la coupe, le regardeur ne décide pas. Dès lors la durée du regard, le sien pourtant quand même, ne lui appartient pas, elle est inscrite dans la matérialité du film monté. Vous ne pouvez pas voir un film comme vous voulez mais, dans une certaine mesure, comme le film vous le permet, comme il vous autorise à le voir. La durée de visibilité qui vient avec le cinéma est objective plutôt que subjective.

- 18 Voilà donc deux éléments – degré de détail et de focalisation du champ d'un côté, durée du visible de l'autre – de modification et de modernisation du regard venus à l'expérience depuis l'invention des caméras au XIX^{ème} siècle. Pareilles modification et modernisation peuvent être traitées hypocritement, comme si de rien n'était, au fond dans le divertissement. Quand Jean-Marie Straub déclare, comme hier, que « le cinéma, c'est de la photographie », quand il ajoute que « ce n'est pas de la peinture » alors même qu'on peut savoir l'intérêt qu'il a pour cet art (aurait-il autrement fait les films qu'il a fait sur Cézanne ?), c'est en moderne qu'il parle. Il a conscience de devoir regarder avec la photographie et le cinéma, dans leurs conditions, alors même que ces conditions ne sont pas celles qui sont historiquement attendues par une peinture qu'il n'abandonne pas au passé. C'est cette relation tendue, dis-traite, non divertissante qui est travaillée, je crois, par son cinéma, lequel de ce fait en même temps nous met au clair avec l'écart de la condition modernisée du voir, celle du regard d'aujourd'hui et en même temps nous montre la difficulté et l'exigence de ce regard.
- 19 Je terminerai dans cet esprit avec une remarque empruntée une fois de plus à W. Benjamin et faisant une distinction, justement, entre la peinture et le cinéma. Cette remarque se trouve au début de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Dans un passage donnant étrangement à penser comme souvent chez cet auteur, les attitudes respectives du peintre et du cinéaste sont comparées à celles de deux sortes de médecins. W. Benjamin affirme qu'en peinture, ce qui soutient la comparaison, c'est l'imposition des mains. On ne touche pas, ou seulement en surface. Il y a même le cas échéant un peu de magie, une part de suggestion, une marge de persuasion. En revanche, pour le cinéma, c'est à la chirurgie qu'il convient de penser. Qu'est-ce à dire ? Étymologiquement « chirurgie » veut dire « travail à la main » mais en l'occurrence ce n'est pas de cela qu'il s'agit puisqu'une technicité très appareillée, très équipée est ici engagée. En fait, du médecin au chirurgien, la tâche et la responsabilité ne sont pas identiques. Le second ne peut jamais, à l'inverse du premier, placer sa compétence dans la prescription. Sa première responsabilité consiste à décider s'il faut opérer ou non, puis à déterminer où et quand ouvrir, inciser, entrer pour ainsi dire dans l'opération. Dans le cas du cinéma, quelle est la matière vive de cette opération ? Jean-Marie Straub répond à cette question dans le film de Pedro Costa *Où git votre sourire enfoui* : c'est l'ensemble des plans générés par le tournage. Ces plans se fabriquent eux-mêmes déjà selon un esprit de coupe, celui qui préside à la délimitation du champ dans le cadrage, celui encore qui conduit, une fois ce champ ouvert au tournage des appareils, à stopper les opérations en cours (c'est donc une responsabilité première du cinéaste comme chirurgien de savoir quand il est pertinent, et dans quel cadre exactement, de venir fouiller avec ses appareils, d'ouvrir le tournage d'un plan par exemple, et c'en est une

autre encore de mettre fin à cette première opération). Mais ce tournage lui-même produit peu à peu tout un matériel qui va devenir, au montage, une matière à tailler à son tour. Où faudra-t-il inciser cette matière pour que le plan non plus seulement tourné mais monté soit pertinent ? Et qu'il soit juste encore par rapport à la teneur de son tournage ? Dans quel photogramme par exemple gît le commencement d'un sourire venu à l'enregistrement ? C'est à ce niveau de précision que travaille le chirurgien-cinéaste-monteur.

- 20 Si je peux concevoir l'idée d'un chirurgien qui ne serait pas un opérateur systématique mais un opérateur « décisif » – un opérateur qui prend une décision stricte sur la nécessité de procéder à son art – et si cette conception est à son tour juste et pertinente, alors il me faut penser que le cinéma des Straub-Huillet, en tant qu'il soutient la comparaison benjaminienne du cinéma à la chirurgie, est un cinéma particulièrement attentif au plan. Le plan relève de la première décision, sa fabrique entame toute l'opération chirurgicale du cinéma et préside à sa qualité. En ce sens il a valeur d'engagement pour tout le travail. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet assument cet ordre de la décision. L'importance, le souci radical, le privilège même oserais-je dire accordés au plan (juste une ouverture et une ouverture juste) jusque dans le montage, et pas seulement à la fonction d'agencement de ce dernier (c'est-à-dire au registre de la syntaxe et de la discursivité) se lient dans mon esprit avec une position très distante, très critique à l'égard de ce que j'appelais tout à l'heure « figure ». Ainsi ne s'agit-il décidément pas d'enfermer dans le visible formé par les films et, d'une manière plus générale encore, dans la sensibilité produite par des appareils quelque chose qui n'y était pas, une prothèse pour assigner l'image à une sorte de vouloir dire. Il ne s'agit pas non plus, et plus généralement, de fabriquer un lieutenant divertissant de quelque signification non ouvertement énoncée. Non, il s'agit bien de soigner le sensible à l'époque où des appareils d'enregistrement sont devenus des opérateurs d'états humains. En prenant d'abord le plus grand soin des capacités de ces opérateurs même, les Straub-Huillet acceptent d'être loin de la magie surannée de la médecine artistique d'autrefois bien plus pauvre en appareils ou tout autrement dotée en technique. Opérant de plain-pied au sein de la condition historique du cinéma, ils en établissent la plus stricte condition opératoire.

AUTEUR

PIERRE-DAMIEN HUYGHE

Pierre-Damien Huyghe est philosophe, peintre et professeur à l'Université Paris I/Panthéon-Sorbonne. Il est responsable du master recherche « Design et environnement » et auteur de *Le Différend esthétique*, *L'Art au temps des appareils*, *Éloge de l'aspect* et *Modernes sans modernité*.