

# LE MODERNISME TARDIF EN CINÉMA : HYPERCADRAGE, ENFERMEMENT, DIALECTIQUE NÉGATIVE

Dario Marchiori / Ph.D. Thesis Abstract<sup>1</sup>

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 – École doctorale 267 Arts et Médias

Le modernisme cinématographique s'affirme dans le contexte européen au moment de la floraison des nouvelles vagues, entre la fin des années cinquante et le début de la décennie suivante. Cette rencontre du cinéma avec l'esthétique moderne aura plutôt le caractère d'une conflagration, car elle se produit lorsque la modernité entre dans sa phase « tardive ». D'autre part, la contradiction entre l'art et l'industrie qui structure le cinéma lui donne une place tout à fait singulière. Comme le remarque Pasolini dès 1965, l'ouverture des possibles et l'importance de la forme que le cinéma moderniste expérimente se transforment vite en « canon »<sup>2</sup>. Le modernisme en cinéma sera donc *tout de suite tardif*, à une époque où la modernité a été reconnue comme une « tradition du nouveau »<sup>3</sup> ou « de la rupture »<sup>4</sup>. L'esthétique moderniste entre désormais dans une phase critique. Les rencontres entre modernité et cinéma auront été multiples, de la reconnaissance de la modernité de son dispositif à la promotion d'un certain cinéma comme « moderne », jusqu'à la difficile et contradictoire relation avec l'art moderne et son discours esthétique. Libéré de ses complexes à l'égard des autres arts, le cinéma moderniste se définit grâce aux notions de *caméra visible*<sup>5</sup> et de *cadrage réflexif* : une nouvelle conception de la caméra qui inscrit l'instance réflexive dans l'image<sup>6</sup>. Celle-ci assume dès lors le caractère d'un *hypercadrage* : le cadrage, en tant que processus formel qui structure l'image et les sons, met l'accent sur le cadre qui les limite.

Le *modernisme tardif* en cinéma réinterprète ainsi l'hypercadrage moderniste, le poussant jusqu'à ses conséquences ultimes afin qu'il puisse assumer la tâche d'une *autoréflexion du cinéma*, à savoir : une interrogation contrariée du dispositif cinématographique par les moyens du cinéma lui-même. L'autoréflexion, conjonction de la réflexivité moderniste et d'une poussée autocritique, prend deux formes symptomatiques : l'une subjectiviste, qui met l'auteur au centre ; l'autre objectiviste, qui tend à l'effacement de l'auteur lui-même. La conception « obsessionnelle »<sup>7</sup> de l'hypercadrage moderniste se retourne contre elle-même : on parlera désormais d'un *cadrage autoréflexif*, qui *enferme* l'image par l'emprise du cadre, et on reconnaîtra dans l'*enfermement* le principe de mise en forme du modernisme tardif. Dans ce sens, celui-ci privilégie une construction de l'espace en huis clos, il met l'accent sur la coupure entre champ et hors-champ, il contrarie la figuration de l'ailleurs par une *concentration sur l'ici* souvent figurée par un tournage en intérieurs (chez Bene, Akerman, de Oliveira, Syberberg).

Le modernisme tardif présente diverses figures de l'enfermement, dont les sept principales seraient : le *plan long*, le *plan fixe*, la *distanciation*, l'*orthogonalité*, le *surcadrage*, l'*image figée* et l'*hypermouvement* ; un certain emploi du son direct ou de l'asynchronisme mettent encore une fois l'accent sur la coupe nette donnée par le cadre, qu'on appellera *effet d'hypercadrage*. De plus, une lecture symptomale permet de placer la question de l'enfermement au cœur de la théo-

rie et de la critique cinématographique de l'époque. Par exemple, l'interrogation du *dispositif* se lie à l'idée de l'enfermement du spectateur à l'intérieur de la chambre obscure qu'est la salle de cinéma. Si les théorisations du hors-champ de Bazin, Burch et Bonitzer<sup>8</sup> ont envisagé son potentiel *d'illusion* (dans le cinéma classique), *d'ambiguïté* (cinéma moderne), *subversif* (cinéma moderniste), pour sa part le modernisme tardif semble partagé entre la *négation* du hors-champ (Akerman) et l'*invocation* d'un hors-champ absolu (Duras). De fait la pratique dominante du cinéma industriel des années soixante-dix fournit une quantité foisonnante d'exemples de l'enfermement, le plus souvent ponctuels, ou bien liés à la structure d'un genre (notamment celui du cinéma d'horreur) : de Buñuel à Chabrol, de Truffaut à de Gregorio, de Losey à Truffaut, de Romero à Ki-young Kim, de Mikesch à Thome, de Bergman à quelques cinéastes d'Europe de l'Est.

*Principe de mise en forme* du modernisme tardif, l'*enfermement* est au centre de sa pensée ; en tant que *concept visuel*, il semble aussi questionner la pensée philosophique. Les concepts d'*unidimensionnalité*<sup>9</sup>, de *dialectique négative* et d'*autoréflexion*<sup>10</sup>, d'*archéologie*<sup>11</sup>, de *déconstruction*<sup>12</sup> (et de façon plus générale, la pensée des auteurs qui les ont élaborés), aussi bien que les réflexions de Deleuze et Lyotard structurent le contexte philosophique du modernisme tardif. Un principe de spatialisation de la pensée se lie au questionnement de ce qui l'encadre (son impen-sé), en même temps qu'il met l'accent sur la pensée de l'Autre et sur un appel symptomatique vers le Dehors. Comme la pensée philosophique, tout discours théorique doit désormais « théoriser sa contradiction, penser le cercle dans lequel il est pris »<sup>13</sup> : il devient nécessaire de proposer une véritable « analyse du cadre »<sup>14</sup>.

S'appuyant sur la notion adorniennne de *dialectique négative*, la deuxième partie de la thèse marque le passage du *cadrage* au *montage*, à partir de quatre couples dialectiques : *sujet/objet*, *champ/hors-champ*, *image/son* et *soustraction/excès*. Le cinéma moderniste a déplacé la dimension dominante du narratif vers le versant formel, et a remis en question le récit classique jusqu'à l'enrayer : la dialectique des formes devient prioritaire, le récit est altéré par la *dissémination*, la *parataxe*, la *discontinuité*. S'il engendre une dialectique négative au niveau de la narration, le cinéma moderniste opère toutefois une dialectique positive sur le plan formel : il parvient à un assemblage de fragments contradictoires par une *synthèse de l'hétérogène*. En revanche, dans le modernisme tardif, la non-conciliation opère aussi au niveau formel : entre filmique et profil-mique au niveau du plan, mais aussi dans le rapport entre des plans hétérogènes. Cette *parataxe de l'hétérogène* structure des formes telles le *déraccord* (Bene), le *raccord par décadage et par inversion* (Yoshida), le *raccord à 90°* (Akerman).

Par-delà la fracture qui sépare désormais champ et hors-champ, le champ/contrechamp fait l'objet de plusieurs stratégies, de la simple négation (Rocha, Tornes) à la construction de champs/contrechamps *contrariés* (Oshima, Straub-Huillet), *implosés* (Bene), *condensés* (Schroeter). La dialectique négative du son et de l'image transforme leur autonomie relative en enfermement réciproque : la bande son sera par exemple *obsessionnelle* ou *disséminée*, sans que cela empêche des changements ponctuels de stratégie. Le modernisme tardif propose enfin une dialectique négative de la soustraction et de l'excès, qui se traduit aussi par des coïncidences paradoxales, comme l'incarne le *minimalisme maximaliste* d'Eustache. L'image, poussée à ses limites, subit tantôt un désinvestissement (Warhol) tantôt un surinvestissement (Bene).

La notion de *modernisme tardif* se définit par rapport au modernisme et s'oppose au postmodernisme. Dans le contexte d'une modernité désormais « tardive », les arts semblent toujours plus occupés à penser et à interroger la notion de cadre, de façon cependant variée : s'y trouvent aussi bien des pratiques modernistes *attardées*, comme dans une grande partie du cinéma expérimental, qu'un art nouveau qui se définit d'emblée par une réflexion sur son dispositif, à savoir la

vidéo. Le modernisme tardif en cinéma, s'il procède à une autoréflexion du cinéma, assume dès lors une position *métacritique*<sup>15</sup>, vouée à étudier et à relire la modernité, sans vouloir s'en débarrasser et en s'efforçant d'en penser les présupposés. De nos jours par contre, dans un âge qui semble en passe d'être nommé *contemporain*, les figures de l'enfermement se réduisent à des *figures de style*. Dans le contexte à la fois homogène et éparpillé que la postmodernité nous a légué, le meilleur du cinéma contemporain participe d'un procès d'institutionnalisation et pour ainsi dire *classicismation* de la modernité : ses limites et ses puissances se manifestent peut-être, plutôt que par la construction avant-gardiste d'un univers stylistique nouveau (y compris postmoderniste), par une recherche centrée sur les nuances et les « petites discontinuités » formelles.

- 1 Thèse de Doctorat en « Etudes cinématographiques et audiovisuelles », soutenue le 24 novembre 2009. Mention : Très honorable avec félicitations du Jury. Directeur de thèse : Prof. Jacques Aumont. Jury : Prof. Jacques Aumont, Prof. Dominique Chateau, Prof. Philippe Dubois, M. Luc Vancheri.
- 2 Pier Paolo Pasolini, « *Le Cinéma de poésie* » (*Il "cinema di poesia"*, 1965 ; repris dans Id., *Empirismo eretico*, Bompiani, Milano 1972), dans Id., *L'Expérience hérétique*, Payot, Paris 1976.
- 3 Cf. Harold Rosenberg, *La Tradition du nouveau* (*The Tradition of the New*, Horizon Press, New York 1959), Minuit, Paris 1962.
- 4 Cf. Thierry de Duve, *Au nom de l'art : pour une archéologie de la modernité*, Minuit, Paris 1989.
- 5 Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste : une caméra visible*, 3 voll., La Différence, Paris 2001.
- 6 Edward Branigan, « Qu'est-ce qu'une caméra ? » (*What Is a Camera ?*, dans Patricia Mellencamp, Philip Rosen [sous la direction de], *Cinema Histories, Cinema Practices*, University Publications of America, Frederick MD 1984), dans *Penser, cadrer : le projet du cadre*, n° 12-13, 1999, pp. 33-49. Cf. aussi Edward Branigan, *Champs Visuels, Projecting a Camera : Language-Games in Film Theory*, Routledge, New York-London 2006.
- 7 Pier Paolo Pasolini, « *Le Cinéma de poésie* », cit.
- 8 Cf. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 4 voll., Cerf, Paris 1958, 1959, 1961, 1962 ; Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris 1969 ; Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, UGE, 10/18, Paris 1976 ; Id., *Le Champ aveugle*, Gallimard/Cahiers du cinéma, Paris 1982.
- 9 Cf. surtout Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée* (*One-Dimensional Man : Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston 1964), traduit par Monique Wittig et l'auteur, Minuit, Paris 1968.
- 10 Cf. Theodor Wiesengrund Adorno, *Dialectique négative* (*Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt 1966), trad. par le Groupe de traduction du Collège de philosophie, Payot, Paris 2003.
- 11 Cf. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- 12 À l'intérieur de l'énorme travail d'écriture de Jacques Derrida, on renvoiera surtout à *Marges : de la philosophie*, Minuit, Paris 1972. Cf. aussi Id., *Positions*, Minuit, Paris 1972 (recueil de trois entretiens : « Implications », dans *Lettres françaises*, n° 1211, 6-12 décembre 1967 ; « Sémiologie et grammatologie », dans *Information sur les sciences sociales*, vol. VII, n° 3, juin 1968 ; « Positions », dans *Promesse*, n° 30-31, automne et hiver 1971).
- 13 Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Minuit, Paris 1973, p. 20.
- 14 Erving Goffmann, *Les Cadres de l'expérience* (*Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, Harping&Row, New York-Evanston-San Francisco-London 1974), Minuit, Paris 1991.
- 15 Cf. surtout Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Kohlhammer, Stuttgart 1956.