

Le retour de l'objectivité ?

Après 30 ans de constructivisme et de déconstruction, qui peut être encore assez naïf pour se réclamer de « l'objectivité » ? Ceux qui observent, travaillent et réfléchissent avec des appareils. Loin d'être les reliquats d'un positivisme arriéré, il faut voir en eux les porteurs d'un renouveau de la pensée sociale et des pratiques artistiques.

À propos de

Lorraine Daston et Peter Galison, *Objectivité*, traduction Sophie Renaut et Hélène Quiniou, préface de Bruno Latour, Paris, Les Presses du réel, collection « Fabula », 2012, 600 p., 28€

Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2012, 225 p., 19€

Benoît Turquety, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub « objectivistes » en cinéma, Lausanne, l'âge d'homme, 2009, 583 p. 40 €.

David Dunn, *Extractions des espaces sauvages. Cybernétique de l'écoute, écologie sonore. Textes 1981-2011*, Paris, Van Dieren, 2011, 144 p. (avec CD), 28 €.

par Yves Citton

Yves Citton est professeur de littérature française du XVIII^e siècle à l'université de Grenoble-3 et membre de l'UMR *LIRE* (CNRS 5611). Il a récemment publié *Renverser l'insoutenable* (Paris, Seuil, 2012) et *Zazirocratie. Très curieuse introduction à la biopolitique et à la critique de la croissance* (Paris, Éditions Amsterdam, 2011). Il co-dirige la revue *Multitudes* et collabore régulièrement à la *Revue des Livres*.

L'opposition entre « le subjectif » et « l'objectif » est l'une des dichotomies de la modernité qui a le plus mal vieilli. Seul le positivisme scientifique le plus crasse ose encore revendiquer le statut de « savoir objectif », comme si tout discours n'était pas forcément « situé ». Loin de telles prétentions arrogantes, notre époque n'en finit pas de se gargariser de toutes les formes imaginables de « subjectivation ».

Au moment où s'essouffent les différentes politiques identitaires, quelques publications récentes suggèrent pourtant que le cadavre de l'objectivité bouge encore. Mieux : elles nous donnent envie de l'aider à se relever et à reprendre des forces.

La vérité d'après nature

Lorraine Daston et Peter Galison, quoique peu connus en France, figurent parmi les grands noms actuels de l'histoire de la pensée. Leurs travaux cultivent l'art de brouiller les frontières, à commencer par celles qui nous font opposer les images à la logique, ou les sciences aux merveilles¹. Pour cet ouvrage, publié en anglais en 2007, traduit ici et présenté

¹ Voir par exemple, Peter Galison, *Image and Logic: a Material Culture of Microphysics*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, et Lorraine Daston and Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York, Zone Books 2001.

avec de superbes illustrations dans la collection « Fabula » des Presses du réel, ils ont dépouillé les atlas scientifiques publiés au cours des trois derniers siècles, pour en tirer une théorie qui déplace nos définitions habituelles de l'objectivité. Celle-ci, telle qu'ils la reconfigurent, ne commence ni avec l'esprit expérimental de Bacon, ni avec les prétentions de Descartes à maîtriser la nature grâce à la puissance propre du savoir rationnel. Elle correspond à un basculement localisable assez précisément dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec pour pivot un certain rapport aux appareils d'observation.

Les atlas produits jusque vers 1850 donnent pour illustrations des gravures qui ont pour fonction de représenter des archétypes. Linné attend de son graveur à la fois qu'il représente fidèlement l'exemplaire de plante qu'il a sous les yeux, et qu'il corrige les éventuels défauts présentés par cet exemplaire particulier : si la tige a été blessée par le transport, il va de soi qu'il ne reproduira pas servilement cette imperfection contingente. Au sein de ce premier régime de visibilité, que les auteurs baptisent *vérité d'après nature*, ce sont des formes parfaites, idéalisées, essentielles, que les atlas sont censés offrir à leurs lecteurs. « *La vérité d'après nature cherche à dévoiler le type d'une classe susceptible de représenter tous les membres individuels de cette classe, sans pour autant en incarner aucun* » (p. 424).

Le passage à un deuxième régime se comprend au mieux à travers deux exemples sur lesquels insistent les auteurs : la représentation des flocons de neige et celle des éclaboussures causées par la chute d'une goutte dans un liquide. En régime de vérité d'après nature, le graveur s'efforçait de mettre en valeur la symétrie qui caractérise la construction des flocons ou les vagues formées dans le liquide après l'impact (*figure 1*). Survient, vers le milieu du XIX^e siècle, l'appareil photographique. Or que révèlent les photographies de flocons de neige ou d'éclaboussures de gouttes ? L'irréductibilité du réel observé à l'archétype idéalisé. Aucun flocon, aucune onde de choc n'est parfaitement symétrique. On y voit toujours quelque chose qui manque (un « défaut ») ou quelque chose en trop (un « excès »), qui vient troubler les formes pures dessinées par les graveurs. C'est sur ces défauts et ces excès que repose la revendication propre de l'objectivité (*figure 2*).

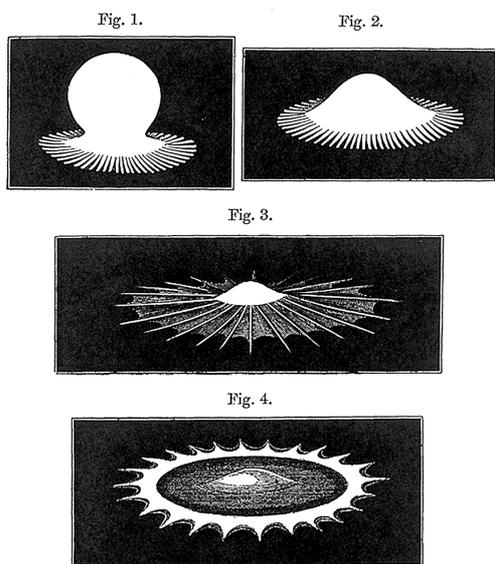


Figure 1 : gravures d'éclaboussures de gouttes publiées par Arthur Worthington en 1877

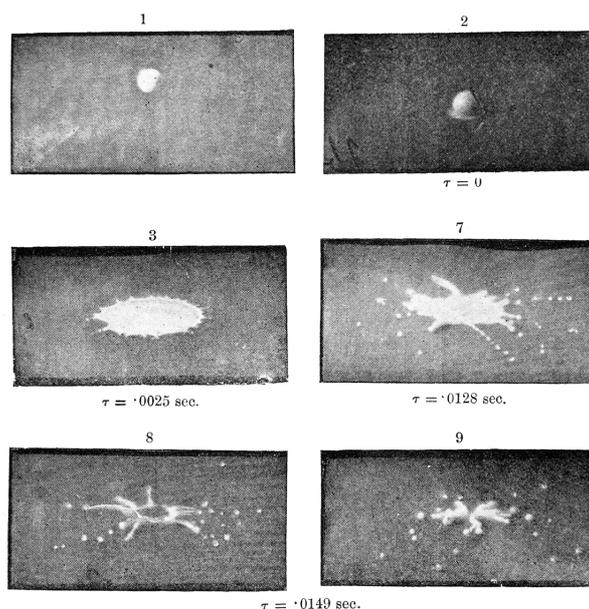


Figure 2 : photographies d'éclaboussures de gouttes présentées par Arthur Worthington en 1894

L'objectivité mécanique

L'étude des atlas révèle en effet qu'un nouveau régime se met en place vers 1880. « On entend par objectivité mécanique le désir impérieux de réprimer toute intervention volontaire de l'artiste-auteur en mettant en place des méthodes capables d'imprimer la nature sur la page suivant un protocole strict, voire automatique » (p. 144). En affirmant que « l'objectif était de débarrasser les images de toute intervention humaine », alors même que les images sont des artefacts humains, les auteurs superposent trois sens paradoxaux du mot « objectif » qui coïncident ici. « L'objectif » de la science (au sens de sa visée et de son but) est devenu de rester aussi « objectif » que possible, au sens de ne pas interférer avec la production automatique d'images par certaines machines, machines dont « l'objectif » de l'appareil-photo incarne le parangon. Tout le labyrinthe des débats sur l'objectivité tourne autour de ces trois sens potentiellement contradictoires entre eux.

Les procédures scientifiques se prétendent (à bon droit) « objectives », dans la mesure où elles s'efforcent de ne pas laisser les subjectivités humaines interférer avec la production des résultats. Cette prétention repose sur la capacité de certaines machines à révéler des aspects de la réalité qui échappent à nos sens, ou du moins aux habitudes perceptives à travers lesquelles nous filtrons les informations qui en arrivent à notre conscience. Les procédures scientifiques n'en relèvent pas moins, toutefois, de certaines finalités (de certains « objectifs » à remplir), qui ne viennent nullement de la réalité observée elle-même, mais bien des pertinences (« subjectives ») qui dirigent l'observateur dans ses observations. L'objectif de l'appareil-photo révèle les défauts de symétrie objectifs des flocons de neige ; mais c'est tel chercheur, à tel moment historique, dans telle situation sociale, qui a intérêt à souligner cette asymétrie pour valoriser l'observation des flocons de neige au sein d'une société humaine particulière.

L'ascèse de l'objectivité

La richesse et la densité du livre de Daston et Galison tient à ce qu'ils explorent les conséquences d'un tel basculement à travers ses multiples dimensions, épistémologiques, mais aussi éthiques, psychologiques, sociales, esthétiques. Dans le domaine de la philosophie, c'est le rôle central attribué à la logique formelle, dès le début du XX^e siècle, qui vient relayer l'objectivité mécanique par une *objectivité structurale*. Toute le courant analytique, aujourd'hui dominant, est issu de cette ascèse visant à effacer toute interférence « subjective » de la constitution et de la transmission des vérités. De même, dans les sciences sociales, une fois qu'une procédure d'observation a été mise en place, ce sont les enregistrements statistiques qui doivent faire émerger une structure sous-jacente, à laquelle on identifie désormais la vérité structurelle de la réalité observée.

Un chapitre splendide sur « le soi scientifique » montre que l'objectivité relève d'une ascèse *éthique* : le vrai chercheur doit « vouloir sa passivité ». Son souci de non-interférence dans le déploiement mécanique d'une procédure automatique ressemble à un impératif de non-agir. « L'objectivité est à l'épistémologie ce que l'ascétisme extrême est à la moralité » (p. 430). Cet éthos qui culmine dans le rêve paradoxal d'une « vision aveugle », c'est-à-dire dépouillée de toute projection imaginaire en provenance du sujet observateur, se traduit à son tour en une reconfiguration du champ esthétique. La surévaluation du moi – et de la « subjectivité » – dans une certaine conception (romantique) de l'art apparaît comme une formation réactive à cette ascèse de l'objectivité. Les efforts de desubjectivation pratiqués par une autre conception (moderniste) de l'art apparaissent comme une prise en charge, à l'intérieur du champ esthétique, de cette ascèse du non-agir.

Ce que met en scène le livre, c'est cette polarisation des discours, des pratiques et des débats, autour de ces deux directions opposées mais intimement solidaires que deviennent alors « l'objectivité » et « la subjectivité ».

Jugement exercé et retour du refoulé

Telle que la racontent les atlas analysés par les deux auteurs, l'histoire (et l'historicisation) de l'objectivité n'est toutefois pas seulement celle d'une évolution de l'archétype idéalisé vers la réalité enregistrée. Elle est surtout celle d'un entrecroisement de pratiques et d'exigences qui se superposent plutôt qu'elles ne se succèdent entre elles. À la suite de la vérité d'après nature, qui a dominé jusque vers 1850, et de l'objectivité mécanique, qui s'est imposée autour de 1880, un troisième mouvement a pris forme dès le début du XX^e siècle, avec la promotion du *jugement exercé*.

Les photographies d'un cerveau humain ou de galaxies lointaines étaient sans doute plus « véridiques », mais elles étaient aussi beaucoup moins « lisibles » que des gravures permettant de marquer clairement au regard les différentes zones de l'encéphale ou le nombre précis d'étoiles à repérer dans une constellation. Dès lors que, vers la fin du XIX^e siècle, le nombre des étudiants en sciences augmente de façon exponentielle, il devient beaucoup plus important d'entraîner des regards discriminants, en les habituant à reconnaître certains *patterns* significatifs, plutôt que de permettre à quelques ascètes de contempler une nature intouchée par les déformations subjectives. C'est le besoin de produire des experts à la chaîne, au sein de ces nouvelles usines que devinrent les universités, qui conduisit aux premières critiques de l'objectivité mécanique.

L'entraînement à la reconnaissance de certaines formes pertinentes témoigne d'un retour du refoulé interprétatif. Le grand mérite de la machine photographique était de court-circuiter l'imaginaire humain, qui impose sur le réel des *Gestalts* déformantes en pré-paramétrant nos attentes et nos sensibilités. Or c'est ce pré-paramétrage que cherchaient à produire les nouvelles usines du *general intellect*. Les auteurs d'atlas vont donc s'efforcer de montrer des photographies, pour donner un accès direct au réel, mais lorsque celles-ci manqueront de lisibilité, ils demanderont à un graveur d'accentuer les contours pertinents et de faire émerger les *Gestalts* à fonction prégnante. Le jugement exercé marque le retour d'une compétence interprétative, il doit fonctionner comme un filtre retenant les données « significatives ».

Quand voir, c'est faire

En tressant constamment des questions d'épistémologie avec des questions d'éthique, de sociologie ou d'esthétique, le livre de Daston et Galison aide à repérer le mérite et la force – la « vertu » – qui font le propre de l'objectivité mécanique. Cette vertu apparaît le plus clairement dans les dernières pages de l'ouvrage.

Un quatrième et dernier régime de visibilité est en effet esquissé en conclusion, celui de *l'image-outil*, dans lequel la simulation remplace la représentation. Les images virtuelles produites aujourd'hui dans les nanotechnologies, par exemple, ne cherchent plus, contrairement aux trois régimes précédents, à donner une re-présentation fidèle d'objets déjà existant dans « la nature » : leur but est de *présenter* des vues ou des objets inédits, que ce soit à des fins esthétiques ou, plus généralement, manufacturières. Avec ce type d'images-outils, « voir, c'est faire » (p. 439).

Le parcours proposé par le livre raconte ainsi une histoire qui part du graveur, passe par le photographe, superpose à la photographie quelques traits saillants ajoutés à fin de clarification, avant de donner la première place, dans le quatrième régime de l'image-outil, au *designer*, qui est la forme mutante du dessinateur-graveur. Or, c'est au sein de ce quatrième régime, actuellement émergent, que la vertu de l'objectivité prend toute son importance – indissociablement esthétique et politique.

Machines et appareils

C'est un livre récent de Pierre-Damien Huyghe qui fait comprendre les enjeux actuels de l'objectivité mécanique. Dans *Le cinéma avant après*, l'auteur condense sous forme de textes brefs une série de réflexions qu'il avait déjà esquissées plus longuement dans ses livres antérieurs – et ce dernier recueil constitue une voie d'accès idéale à une pensée originale et importante. Le propos est centré ici sur le cinéma, dont on met en valeur l'*avant* (ce qui se passe devant la caméra au moment du tournage) et l'*après* (les modes de diffusion qui commandent les réalités effectives de ce qui circule comme un film), mais la réflexion concerne plus généralement tout le champ esthétique, dont Pierre-Damien Huyghe devient, de livre en livre, l'un des théoriciens les plus intéressants.

Parmi les nombreuses lignes argumentatives tramées par cette pensée, je n'en retiendrai ici qu'une seule, qui introduit une distinction entre « machines » et « appareils ». Qu'elles soient de nature physique (une voiture) ou symbolique (un récit), ou qu'elles résultent d'un mélange complexe des deux (la *machina* scénique d'où sort un *deus* en fin de spectacle), les *machines* s'inscrivent dans des projets de maîtrise. Un machinateur tente d'imposer sa souveraineté à une matière, qu'il s'efforce de transformer selon un programme préétabli : une machine est « *prévisible, calculable, économisable* » (p. 45).

Pour comprendre ce qu'est un *appareil*, le mieux est de réfléchir au fonctionnement d'un appareil-photo ou d'une caméra. Certes, l'opérateur peut en programmer certains paramètres (le découpage du champ, la focale utilisée, l'exposition, le moment de déclenchement), mais « *sur l'appareil une fois déclenché, sur le tournage de cet appareil, au fond il n'y a pas de maîtrise parfaite. Photographier, filmer, c'est toujours prendre un risque. L'appareil opère ou tourne de lui-même* » (p. 42). Tourner un plan-séquence en son direct à l'extérieur d'un studio, comme s'est aventurée à le faire la nouvelle vague, relève d'un exploit périlleux et coûteux, parce qu'on ne sait jamais quel coup de vent va décoiffer l'acteur principal ou quel bruit d'avion va envahir la bande-son.

L'important tient en ceci : durant l'enregistrement, même s'il a été pré-paramétré, l'appareil suspend la souveraineté du sujet programmeur, il l'« expose » à l'inconnu de ce qui se sera « révélé », par le mouvement propre d'un réel qui nous échappe, sur la surface d'enregistrement. « *Ce que donne un appareil, lorsqu'il n'est pas engoncé dans une quelconque logique d'instrumentation, ce qui, donc, appartient à sa puissance spécifique, échappe, dans un certain laps de temps au moins, à ce qui peut être envisagé, dessiné, calculé, prévu, etc.* » (p. 46).

Le grand refoulement de l'appareillage

On touche ici du doigt ce qui fait la force de l'objectivité mécanique, telle que la décrivaient Daston et Galison. Pour découvrir (d'abord avec horreur et consternation) que les éclaboussures ne sont jamais aussi symétriques que ne l'imaginaient les gravures de tous les atlas existants, Arthur Worthington a dû construire un appareil, compliqué, dans lequel un électro-aimant synchronisait la chute d'une goutte avec celle d'une bille d'ivoire, qui déclenchait une étincelle assez forte pour prendre la photographie. La grande maîtrise technique impliquée dans la production de cet appareil a produit des effets significatifs en ce qu'elle a « révélé » un réel différent de nos imaginations préexistantes. L'appareil a permis d'échapper à ce qui était « envisagé, dessiné, calculé, prévu » (*figure 3*).

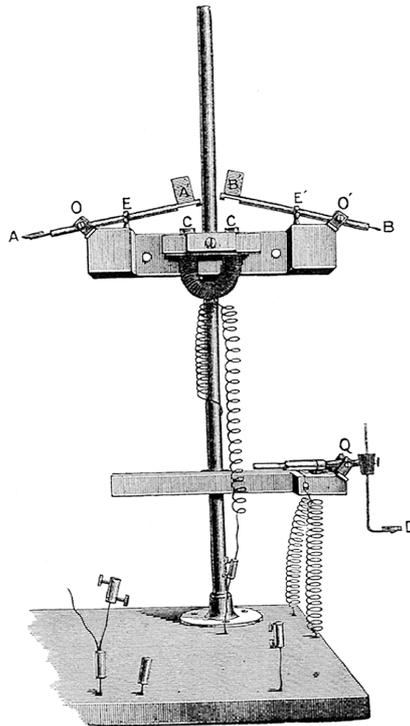


Figure 3 : appareil inventé par Arthur Worthington pour photographier les éclaboussures (1895).
Illustrations publiées avec l'aimable autorisation de Presses du réel

En concentrant notre attention sur ce qui se passe *avant* le cinéma (à savoir *devant* la caméra), Pierre-Damien Huyghe nous invite à recadrer nos conceptions de l'histoire du cinéma – d'une façon qui consonne intimement avec l'histoire racontée par Daston et Galison. Comme le souligne également Lev Manovich, le cinéma ne s'est pas contenté de filmer l'arrivée d'un train en gare ou la sortie d'une usine. Avec Méliès (redevenu très à la mode récemment), il s'est rapidement trouvé mis au service de la prestidigitation pour s'inscrire dans une longue histoire d'animation du dessin (avec les différentes machines produites aux XVIII^e et XIX^e siècles pour faire bouger les images)². Comme les atlas, le cinéma a donc originellement baigné dans un monde de dessinateurs.

En dehors d'un cinéma expérimental et d'épisodes éphémères comme la nouvelle vague, la plupart des films se sont efforcés de refouler les propriétés d'ouverture, d'imprévu, d'incalculable, de non-programmable, apportées par l'appareillage de la caméra et du magnétophone. Par volonté de souveraineté des auteurs, mais bien davantage encore par besoin économique de réduire les coûts et de produire des marchandises pré-formatables, le dispositif cinématographique s'est le plus souvent réduit à l'état de simple machine : *la machination narrative a muselé l'appareil d'enregistrement*.

L'accélération effrénée du montage et la mobilité toujours plus étourdissante de la caméra sont de nos jours les signes d'une « reprise en main » des potentialités de l'appareil par la volonté de souveraineté exercée à travers la machine (p. 83-84). Dans des plans réduits à quelques secondes, au cours desquels un mouvement de caméra dessine l'espace davantage qu'il ne le filme, avec une soupe sonore concoctée après coup, plus rien d'imprévu ne peut se passer devant la caméra. Le fait que les grandes productions commerciales tendent de plus en plus à filmer des rictus et des gesticulations d'acteurs devant un écran bleu, ajoutant non seulement le son mais tout l'environnement visuel au moment de la post-production, atteste le retour du cinéma vers ses origines d'animation. « L'ontologie de l'image photographique »

² Voir Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias* (2001), Paris, Les Presses du réel, 2010.

chère à André Bazin³ et servant d'inspiration à toute une veine (minoritaire, cinéphilique) de la seconde moitié du XIX^e siècle, n'a littéralement plus lieu d'être à l'âge d'*Avatar*, qui est un pur produit du dessin. À travers la figure du *designer*, le graveur est revenu écraser le photographe. Le triomphe du logiciel achève le refoulement de l'appareillage.

Huillet et Straub : objectivistes

Pierre-Damien Huyghe fait fréquemment référence à Danièle Huillet et Jean-Marie Straub pour donner l'exemple d'un cinéma qui parviendrait à faire percer les propriétés de l'appareil cinématographique à travers la domination actuelle de son refoulement filmique. (*Voir à ce propos, dans ce même numéro de la RdL, l'article de Philip Watts consacré à la parution récente de leurs Écrits.*)

C'est bien la force de l'objectivité mécanique que mobilise un tel dispositif cinématographique : « *on apprend du micro, en tournant en son direct, à entendre objectivement, et à forcer aussi le spectateur à entendre objectivement* », disait Jean-Marie Straub dès 1970. « *L'unique devoir pour quelqu'un qui fait des films est de ne pas falsifier la réalité et d'ouvrir les yeux et les oreilles des gens avec ce qu'il y a, avec la réalité* »⁴.

Dans un livre qui fourmille d'analyses détaillées et de perspectives éclairantes, Benoît Turquety a revisité toute l'œuvre des Straub en les décrivant comme des « objectivistes en cinéma ». À travers un parallèle a priori surprenant mais judicieux avec le courant « objectiviste » de la poésie américaine (regroupant des auteurs comme Louis Zukofsky, George Oppen ou Charles Reznikoff), il situe au fondement de l'art objectiviste « *une nécessité à la fois poétique et morale, celle de ne pas altérer les objets qu'il considère ou emprunte* » (p. 86).

Le défi de l'objectivité mécanique s'enrichit ici de la notion de *sincérité*, que les poètes américains dé-psychologisent pour en faire un effort d'authenticité respectant les formes propres du matériau enregistré ou transposé : « *l'originalité de la théorie objectiviste de l'art, c'est d'affirmer qu'abstraction (objectivation) et figuration (sincérité) ne sont pas deux mouvements antagonistes, mais complémentaires : que la sincérité est nécessaire à l'objectivation, mais aussi, en retour, que l'objectivation seule permet l'exactitude – le détail – qui est le cœur même de la sincérité* » (p. 88).

Imagination au pouvoir ou retour vers l'objectivité ?

La façon très particulière dont les objectivistes américains et les cinéastes français redéfinissent la sincérité permet de renouer les fils laissés éparés ci-dessus. Si l'objectivité mécanique se propose, dans un premier temps, de suspendre les interférences imposées par nos habitudes subjectives, de façon à s'ouvrir aux effets révélateurs issus des appareillages, on voit que l'effort d'objectivité mérite d'être reconnu comme *une forme particulière de subjectivation*, individuelle et collective. Telle est sa force persistante, et telle est son urgence présente.

Dans une citation de 1987, Jean-Marie Straub s'étonne que tous les peintres ne se soient pas mis à peindre comme Cézanne à la fin du XIX^e siècle : « *les gens auraient commencé à voir clair [...] parce qu'il n'y aurait pas eu des gens qui se prenaient pour plus importants que la réalité et qui, sous prétexte de création artistique, déformaient la réalité en s'interposant, avec leurs petits problèmes, et leur petite vanité, entre le sujet et l'objet qu'ils fabriquaient* » (p. 401). De Cézanne (contemporain de l'apogée de l'objectivité mécanique dans les atlas) à Straub et Huillet, en passant par les objectivistes américains, le défi majeur – à la fois épistémologique, éthique, esthétique et politique – est de réussir à *se constituer par là*

³ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976.

⁴ « Entretien avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet », *Cahiers du cinéma* n° 223 (août-septembre 1970), p. 48-57.

où le réel nous échappe. La souveraineté illusoire de nos petites vanités, de nos programmes et de nos imaginations doit être (momentanément) suspendue pour arrêter d'interposer nos petits problèmes pré-formatés. La sincérité objectiviste est une forme d'ascèse, d'effacement de soi, de non-agir.

On voit en quoi l'effort d'objectivité est plus nécessaire que jamais. Non – heureusement ! – tout n'est pas socialement construit par le regard du spectateur ! C'est Karl Rove, le conseiller de George W. Bush, bien plus que Bruno Latour ou Jean Baudrillard, qui prétend aujourd'hui que « nous créons notre propre réalité au moment où nous agissons⁵ ». L'imagination est passée du côté du pouvoir : à force de publicités et de séries télévisées, d'images virtuelles et d'agendas médiatiques, elle nous baigne dans des petits problèmes et des petites vanités, dont les « attendus iconiques et rhétoriques », à force de « déformer la réalité », nous empêchent de « voir clair » dans ce qui nous entoure et nous constitue.

Nous avons désespérément besoin d'un retour de l'exigence d'objectivité pour contrer la puissance des programmes imaginaires qui colonisent de plus en plus intimement nos petites vanités. Notre époque qui s'est enorgueillie de proclamer « la fin des idéologies » (communistes) est bien celle du *triomphe des iconologies* (néolibérales), au sens où des imaginaires commercialisés neutralisent par avance les capacités de révélation offertes par nos appareils d'enregistrement, en les inféodant à des *logiciels* (iconiques, rhétoriques, narratifs) désormais assez puissants pour créer la réalité qu'ils simulent.

Écologie sonore

Un dernier ouvrage permettra d'élargir les enjeux de cet indispensable retour vers l'objectivité. Dans le recueil d'écrits (accompagné par un CD) intitulé *Extractions des espaces sauvages. Cybernétique de l'écoute, écologie sonore*, le musicien et théoricien David Dunn explique comment et pourquoi il a été conduit, dans ses compositions récentes, à faire entendre « le grattement strident de fourmis qui communiquent au fond de leur nid souterrain, les sifflements et bourdonnements calmes d'invertébrés dans l'eau claire des étangs, [...] le pépiement et grattage insistant de coléoptères minuscules qui mâchent l'écorce interne des pins » (p. 85).

Le principe d'une « musique objective » peut paraître une contradiction dans les termes, puisque, du moins pour la plupart d'entre nous aujourd'hui, la musique n'est pas un art « représentatif ». Et pourtant, en employant ses appareils d'enregistrement « comme autant de moyens d'extraction de ce qui est hors de portée de la carte mentale de l'humain, afin d'en intégrer la recomposition dans son champ d'audition » (p. 13), David Dunn illustre admirablement l'effort objectiviste dans le domaine musical. Ici aussi, il s'agit de lutter contre le triomphe de l'imagination régnante. Ici aussi, c'est par le recours à un appareillage révélant quelque chose d'inimaginable ou d'inaudible : « voilà des sons que l'homme ne peut pas entendre sans l'aide de dispositifs spéciaux d'enregistrement. Mon travail de compositeur consiste entre autres à dévoiler la présence sonore de ces mondes, afin que l'homme puisse contempler leur beauté » (p. 85).

La subjectivité n'est nullement dissoute. Elle se soumet seulement à un certain type d'ascèse, qui tend à la réduire au statut de chambre d'écho. L'objectivité mécanique consiste ici à se laisser habiter par le grattement de fourmis ou de coléoptères. Contre le triomphe de l'idéologie, le besoin d'objectivité prend la forme d'une *échologie*⁶.

⁵ Cité dans Daniele Giglioli, « Trois cercles : critique et théorie entre crise et espoirs », *Revue des Livres* n° 6 (juillet-août 2012), p. 60.

⁶ Pour une conception du monde en termes d'échos et de résonances, voir le beau livre de Zbigniew Karkowski, *Physiques sonores*, traduit par Christian Indermuhle et Thibault Walter, Paris, Van Dieren, collection « Rip on/off », 2008.

Échologie politique

On mesure les enjeux politiques de cette échologie qui prend la forme d'une « *haine de l'imaginatif* » revendiquée par Cézanne, par ses descendants objectivistes et par tous ceux qui, comme eux, s'efforcent de se transformer en « *réceptacles de sensations* » et en « *appareils enregistreurs* »⁷. J'évoquerai trois de ces enjeux :

1. *L'échologie politique resitue les questions de subjectivation (obsédées par le va-et-vient entre identité et altérité) au sein de notre rapport au milieu dans lequel se tisse notre être.* L'échologie sonore de David Dunn rejoint le tournant vers un « *communisme paysan ou écologique* » qui, selon Jacques Rancière, caractérise l'œuvre des Straub à partir de 1978⁸. On ne peut pas devenir-écho, plaque sensible et révélatrice, sans se réorienter autour d'une sensibilité écosophique. En décapant nos projections imaginaires coutumières, l'effort d'objectivité ne met plus notre « identité » seulement en face d'un Autre (ethnalisé, généré, queeré) qui lui fait face comme son double dans le miroir : il nous réinscrit également dans les conditions concrètes de notre vie matérielle, où d'énormes menaces écologiques surdéterminent massivement nos politiques identitaires.

2. *L'échologie politique nous plonge moins dans un grand environnement totalisant que dans une multiplicité de petites parties prenantes de la nature.* À l'opposé de l'équation simpliste établie entre « objectivité », « science », « modernité occidentale » et « maîtrise », les livres rassemblés ici convergent à faire de l'objectivité une affaire d'*abandon de souveraineté*. Ils appellent à détacher le regard non seulement de ces grands Autres que sont la Femme, le Queer, le Noir ou le Musulman, mais aussi de cette altérité globale que serait « la Nature » ou « l'environnement » conçus comme des totalités. En termes spinoziens, ils nous remettent, nous parties de la nature, au contact d'autres parties de la nature, toujours partielles et nécessairement singulières.

Il est révélateur que ces parties soient généralement petites : flocons de neige, éclaboussures de gouttes, mouvements de feuilles, esquisses de sourire, grattements de coléoptère. L'alternative à l'idéologie est peut-être à chercher du côté d'une *idiologie*, à entendre étymologiquement comme un discours tenu à partir d'un particulier (*idiôtes*), dont la concrétude matérielle doit rester notre première et principale source d'inspiration pour dépasser les fausses contradictions de la logique. Tel est sans doute le sens du travail d'*extraction* que Jean-Marie Straub et David Dunn mettent au cœur de leur travail : « *Brecht définit le réalisme comme ça. Il dit herauszugraben... Extraire du sol, déterrer la vérité sous le dépôt, le sédiment de ce qui va de soi et des généralités, et partir toujours du particulier pour arriver au général et non l'inverse*⁹ ».

L'échologie politique doit nous sensibiliser aux multiplicités de petites *parties prenantes* de notre monde : à leurs saillances et aux affordances qu'elles nous proposent, mais aussi aux droits et aux emprises qu'elles ont sur nous, plutôt que nous sur elles. Elle nous apprend à nous « laisser prendre » par elles, au lieu d'essayer toujours de les enrôler et de les contrôler dans nos programmes imaginaires.

3. *L'échologie politique met en question nos modes d'instrumentalisation des machines et notre refoulement des vertus propres aux appareils.* Comme le souligne Pierre-Damien Huyghe, « *l'appareillage est une conduite essentielle d'existence* »¹⁰. Si s'efforcer d'ouvrir les yeux et les oreilles, en les débarrassant autant que possible de nos habitudes imaginaires, est

⁷ Joachim Gasquet, *Cézanne*, reproduit dans Michael Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1986, p. 109 et 126.

⁸ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et de Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, p. 146

⁹ Philippe Lafosse, *L'étrange cas*, op. cit., p. 124.

¹⁰ Pierre-Damien Huyghe, *Du commun (philosophie pour la peinture et le cinéma)*, Paris, Circé, 2002, p. 114. Voir aussi le dernier chapitre « Pour une théorie esthétique des appareils expressifs » de *Modernes sans modernité. Éloge des mondes sans style*, Paris, Lignes, 2009.

un premier pas indispensable à l'effort d'objectivité, le principal terrain de lutte concerne la façon dont nous réduisons nos appareils, porteurs d'ouvertures inimaginables, à n'être que des machines de contrôle refermant notre horizon sur la répétition des clichés. L'avertissement porté par David Dunn vaut pour tous les arts et toutes les pratiques instrumentales : « *si les créateurs n'utilisent pas cette technologie de façon à encourager la diversité, mais plutôt à la circonscrire, nos pires craintes deviendront alors réalité* » (p. 57).

Pour de nouvelles objectivités

S'agit-il bien ici d'un *retour* de l'objectivité ? Mieux vaudrait sans doute parler d'un *appel à de nouvelles objectivités*. Le passage du singulier au pluriel suffit à saper les prétentions universalistes inhérentes au mythe scientifique. Il y a une infinité d'objectivités possibles, dès lors que celles-ci ne se définissent plus par le fait d'aligner notre point de vue sur celui d'un Dieu surplombant, mais par le fait d'exposer nos perceptions à l'ouverture d'un appareil enregistreur.

Surtout : ces nouvelles objectivités, telles que les illustrent le cinéma des Straub ou la musique de David Dunn, ne cherchent nullement à refouler l'activité interprétative. Comme dans le cas de la recherche scientifique, elles ne font que la relancer en la soumettant à une contrainte de « sincérité » supérieure. Qu'elle soit de nature technique ou interprétative, l'imagination n'y est pas bâillonnée ou déniée, mais « exposée » aux défis de l'appareillage.

Conjuguées au pluriel, les nouvelles objectivités nous exposent à la fois à la reconnaissance de très anciennes nécessités matérielles, et à l'ouverture de toutes nouvelles contingences anthropo-écologiques. Depuis plus d'un siècle, les objectivistes de tout poil tentent de se hisser à la hauteur des défis que nos appareillages lancent à nos souverainetés imaginaires. Faute de mesurer les enjeux socio-politiques de leurs efforts, les dernières décennies se sont complu à les mépriser comme des reliquats attardés d'un passé révolu. Le temps est peut-être venu de reprendre avec eux l'interminable lutte contre les aveuglements et les facilités d'une imagination aujourd'hui dominée par l'emprise de la programmation marchande.

Extrait de texte pour encadré

Le cinéma et les vertus de l'appareillage

« La technique offre en fait des cas d'ouverture. Elle permet des enregistrements selon des formes de sensibilité qui ne sont pas celles d'un esprit humain, mais qui recèlent des spatio-temporalités spécifiques. Ainsi une caméra ne voit-elle pas comme des yeux, ainsi un magnétophone n'entend-il pas comme des oreilles. La durée d'attention d'un appareil en marche, ouvert, ne connaît pas les accidents d'une vue ou d'une écoute. Elle est beaucoup plus constante, inerte en quelque sorte et d'une certaine manière davantage faite au recueil de l'objectivité. Ici, point de modulation subjective au fur et à mesure de l'expérience, point de travail d'entendement pour rapporter le perçu à des concepts, point d'assignation du sensible à des catégories, seulement des dispositions sensibles réglables. Une caméra et un magnétophone peuvent être considérés comme des sensibilités à formes propres. Mais tandis que ces formes, une fois activées, cadrent le sensible qu'elles recueillent, nulle autre opération ne s'ajoute pour concourir à la fabrication de leurs données. Pas de schème, pas d'imagination, pas d'entendement. Des appareils d'enregistrement ne se disent rien à eux-mêmes pendant le temps de leur ouverture. Ils ne phrasent pas le monde, ils ne portent aucun jugement sur ce qui leur arrive et qu'ils gardent en eux. Une fois enclenchés, ils opèrent, un point, c'est tout ».

« Tout l'art du cinéma consiste à maintenir dans le produit projeté les droits de la réalisation. Les exemples de réussite ne manquent pas mais sont essentiellement localisés. Le cinéma se montre comme une sorte d'exception au jeu des puissances qui attendent, demandent et finalement règlent un certain genre projetable d'enchaînement de plans et de séquences. La question est de savoir définir aussi justement que possible la valeur de ces exceptions. Que se passe-t-il quand le cinéma pointe dans un film ? Rien que de très insignifiant, comme dans la photographie au fond : un peu de mobilité des êtres passés dans le champ d'un appareillage, un peu de lumières et d'échos, un morceau de réalité brute de fiction. Rendre cet insignifiant digne d'une parution, tenir sa présence pour quelque chose, l'exposer dans le montage, telle est, dans l'économie des films, l'affaire propre, ni représentative ni littéraire, du cinéma. »

Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma avant après*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2012, p. 106-109.