

Art et technique. Le cinéma entre fiction et témoignage

conférence de Pietro Montani du 12 janvier 2005

à l'amphithéâtre de l'école nationale des beaux-arts de Lyon

dans le cadre du Séminaire « la construction du réel dans l'art contemporain »

1. Avant d'affronter le rapport entre art et technique tel qu'il se présente aujourd'hui, j'exposerai trois prémisses de fond qui revêtent un caractère très général.

Je référerai la première prémisse à la célèbre thèse de Heidegger selon laquelle « l'essence de la technique n'est rien de technique ». Qu'est-ce que cela signifie ? Cela signifie que la technique n'est pas un ensemble de moyens extérieurs à disposition de l'homme, mais une manière décisive de donner forme au monde habité par l'homme : un projet « environnemental » global, seulement en partie maîtrisable, puisque l'homme, qui y est déjà depuis toujours plongé, ne pourrait en aucun cas le mener jusqu'à la transparence totale.

Le degré de conscience critique de cette dépendance réciproque de l'homme et de ses prothèses techniques peut, au contraire, se modifier au point d'atteindre une opacité presque totale.

J'en arrive ainsi à ma deuxième prémisse. Selon une conception largement répandue dans l'esthétique moderne – dont je vous présenterai trois paradigmes – c'est justement l'art qui pendant longtemps a assuré la réparation du déficit d'auto-compréhension que la technique elle-même porte inscrit dans son projet environnemental global. C'est en ce sens que dans mon titre je parle de trois mariages de réparation. Il s'agit alors de se demander si l'art, aujourd'hui, est encore en mesure de conserver son union avec la technique et de faire durer ce mariage de réparation.

J'en viens ainsi à ma troisième prémisse. L'œuvre de réparation dont je viens de parler se concentre autour de quelque chose que les grecs appelèrent *poïesis*, et que la modernité a différemment rebaptisé, en l'appelant par exemple « créativité ». Je peux dès à présent vous dire que l'enterrement annoncé par quatrième paradigme que je présenterai est précisément l'enterrement de la *poïesis* : un adieu à la *poïesis* qui se combine avec une élaboration du deuil, à laquelle toute réflexion qui voudrait aujourd'hui affronter de manière appropriée les problèmes émergents de notre monde globalisé, multimédial, voire inter médial, ne peut, me semble-t-il, renoncer.

2. Je commencerai par la plus classique des questions : Quelle différence y a-t-il entre une œuvre d'art et un objet usuel ? Selon une réponse traditionnelle — avec laquelle j'introduis le premier paradigme — l'œuvre d'art, à la différence de l'objet usuel, n'a aucun but défini (et peut donc en avoir beaucoup d'indéterminés) parce qu'elle est « sa propre fin », autonome, (ou « autothétique »). Cette réponse serait à discuter sur le plan d'une juste compréhension de ses présupposés critiques (qui de la philosophie critique de Kant vont jusqu'à l'esthétique négative d'Adorno). Je les exposerai ici en adoptant, parmi les nombreux points de vue possibles, un point de vue anthropologique.

Le grand paléo ethnologue André Leroi-Gourhan (*Le geste et la parole*, 1964) a montré que le processus d'homínisation met en évidence un tournant décisif, dont témoigne le passage du travail direct du silex à un travail indirect et différé. Dans le premier cas, un seul outil est obtenu à partir du bloc de silex, dans le second cas, ce n'est plus le bloc de silex ébréché à avoir fonction d'outil, mais les éclats individuels obtenus grâce à son tranchant. Il s'agit pour Leroi-Gourhan, d'un véritable saut évolutif, qui marque la naissance de l'authentique technologie humaine. Emilio Garroni (*Ricognizione della semiotica – Reconnaissance de la sémiotique*, 1977) a développé cette thèse, en montrant sa pertinence pour le problème qui nous occupe.

Le passage du travail direct à un travail indirect et différé, témoigne en effet de l'exercice d'une attitude réflexive capable de suspendre la référence à un but immédiat et défini (le silex pensé comme seul outil) pour donner lieu à l'anticipation et au projet de nombreux buts possibles (le silex pensé comme matrice de différents outils). Garroni distingue ses deux modalités, et parle d'opération (dans le premier cas) et de méta-opération (dans le second cas).

Que se passe-t-il avec l'apparition de cette attitude méta-opérative dans le comportement technique de l'homme ? Il se passe que, comme l'écrit Garroni, tout à coup s'ouvre à lui un territoire illimité de libre expérimentation opérationnelle, et que cette ouverture est non seulement la marque évidente des propriétés d'adaptation particulières, de type créatif et « projectuelles », de l'espèce humaine, mais aussi une source d'auto-identification et d'auto-conscience. Dans le libre exercice de cette liberté réflexive et méta-opérative, en somme, l'homme « simule » des formes de possible réorganisation de l'expérience et, en même temps, s'auto-représente et s'auto-comprend.

Le concept classique d'autonomie (*autothelia*) de l'art (notre premier paradigme) est bien éclairci par cet ensemble de thèses : l'art est le revers exemplairement réflexif et créatif de la technique, puisque la composante méta-opérative qui se trouve au fondement de la technologie humaine en est rendue particulièrement pertinente, et est librement déployée. L'autonomie de l'art, de telle sorte, peut assumer des fonctions critiques plus ou moins radicales, comme c'est le cas dans l'interprétation livrée par Adorno dans sa *Théorie esthétique* de 1970.

La limite de cette interprétation, néanmoins précieuse, réside dans son caractère si général qu'il en devient méta-historique : on ne pourra en effet pratiquement rien en tirer, ou très peu, pour déterminer la spécificité des expériences esthétiques réalisées dans le domaine des nouvelles technologies intermédiales.

3. Se présente alors le deuxième paradigme, qui a beaucoup en commun avec le premier, dont il constitue en un certain sens une précision historico-fonctionnelle.

Il s'agit d'un paradigme qui présente de nombreuses variantes et que j'examinerai ici en rapport avec le concept de technique tel qu'il fut mis en valeur, en particulier, par Marshall Mac Luhan et son école. Selon ce point de vue, comme chacun sait, les innovations techniques véritablement importantes comporteraient de considérables modifications dans les attitudes de l'homme à construire des modèles mentaux et perceptifs du monde. Plus précisément, l'introduction de nouvelles technologies de la communication (par exemple, l'impression à caractères mobiles au XIX^e siècle, ou, à notre époque, l'élaboration et l'archivage électronique de l'information) impose l'adaptation de schémas cognitifs (Brainframes) qui non seulement ne s'intègrent pas automatiquement aux précédents mais souvent les déconstruisent, exigeant donc des dispositifs de familiarisation et d'apprentissage appropriés.

Derrick de Kerkchove (Brainframes, 1991) parle à ce propos d'une « techno-psychologie », qui devrait éclaircir les modalités selon lesquelles l'esprit humain manifeste sa dépendance des technologies dominantes, et estime que l'expérience esthétique assume de ce point de vue une fonction précise, dans la mesure où, justement, l'art jouerait un important rôle d'entraînement à la reconfiguration de nos Brainframes. A l'époque de l'électronique et du numérique, par exemple, la transition du modèle linéaire, qui s'est imposé avec l'écriture et renforcé avec l'imprimerie, à un nouveau Brainframe connectif et réticulaire, comporte de sensibles transformations dans notre façon de nous représenter le monde et d'organiser l'expérience (la perception du temps, par exemple, perdrait cette orientation typique sur le futur qui est intrinsèque aux structurations linéaires) auxquelles l'art répond en offrant un large champ d'exploration et de projection par anticipation.

Selon ce paradigme fonctionnaliste donc, l'art se différencie de la technique par sa capacité à régénérer et réorganiser la créativité de l'homme à l'intérieur des nouvelles prothèses techniques qu'il a lui-même produites, sans néanmoins pouvoir en prévoir entièrement les conséquences psychologiques et comportementales.

Comme on l'avait observé en discutant le premier paradigme, il subsiste ici entre art et technique un rapport de distinction et en même temps d'interdépendance ; seulement l'ordre hiérarchique des deux termes est renversé puisque c'est à présent la technique qui constitue et délimite le champ à l'intérieur duquel l'art assume des devoirs d'entraînement, de réorganisation et de possible développement.

On peut observer qu'à cette conception correspond une orientation productiviste aujourd'hui profondément ancrée dans le circuit des institutions dédiées à l'art contemporain (je pense par exemple au Palais de Tokyo à Paris ou à la Tate Modern à Londres) où l'on célèbre les rituels de la consommation moderne des arts technologiquement assistés, en commençant par le rituel le plus apprécié et le plus répandu, qui reprend le concept antique de poïesis sous le nom d'« interactivité » (ou esthétique relationnelle), et qui traduit la définition de l'art comme entraînement et familiarisation avec les frames et les nouvelles sensibilités de l'espace cybernétique dans une pratique fondamentalement ludique, souvent indifférenciable de celle des playstations et des jeux vidéos. Mais cette indifférenciation, en elle-même tout à fait digne d'intérêt historico-critique (cf. Michaud 2003, Perniola 2004), ne pose pas problème — et ne pourrait d'ailleurs pas le faire — à l'intérieur du paradigme que nous sommes en train de discuter, qui tend au contraire à la légitimer sur le plan théorique. Nous touchons là à sa limite, qui réside dans son caractère essentiellement acritique : considéré, selon les mots de Kerkchove, comme un « traducteur » de la technique, l'art est ici privé de toute capacité d'agir comme critique de la technique.

4. Les deux premiers paradigmes interprètent le rapport entre art et technique en repensant le concept antique de poïesis dans l'horizon de l'esthétique. Le troisième paradigme, qui a pour référence la réflexion de Heidegger, repense ce rapport en dehors de cet horizon : c'est-à-dire qu'il le reconduit à son origine antique et se demande jusqu'à quel point celle-ci peut encore avoir cours dans le domaine de la technique moderne, qui pour Heidegger marque le plus ample déploiement de projet de domination inscrit dès l'origine au sein de la techne grecque et en même temps la plus grande dissimulation de l'essence non-technique, mais manifestative, de la technique elle-même.

Comme je l'ai déjà dit, en effet, pour Heidegger la technique n'est pas un ensemble de moyens dont dispose l'homme. La technique est un faire originaire, une poïesis qui « met dans la présence » (fait apparaître, pro-duit) ce qui n'a pas la capacité de le faire seul — comme les choses naturelles, celles qui trouvent leur origine dans la force auto-générationnelle que les grecs appelaient « physis ». Mais cette poïesis est seulement en partie dominée par son auteur puisqu'il s'agit d'un produire qui laisse apparaître ce qui dans le faire technique ne dépend pas de l'auteur mais provient d'une autre origine. Heidegger peut ainsi dire que la poïesis est originairement pensée comme un produire qui advient « au sein de la physis » : un faire productif qui est aussi, et plus authentiquement, un « puiser », un recevoir en don de quelque chose qui se soustrait à toute manipulation artificielle parce qu'elle dispose d'une force générative autonome (la « physis », justement).

Le problème est alors le suivant : s'il est vrai que pendant des siècles l'art a assumé la tâche de préserver la mémoire du fondement poïétique de la technique (c'est-à-dire la mémoire de sa relation essentiellement donative avec la physis), est-il encore possible de lui attribuer cette « fonction » dans le monde totalement technicisé de la modernité ? Heidegger laisse en suspens cette question, considérant plus important (pour l'art lui-même, avant tout) qu'elle soit perçue comme une question décisive : autrement dit, quelque chose comme l'art pourra continuer à subsister à la seule condition qu'il assume le devoir de faire apparaître quelque chose d'essentiel quant à l'essence de la technique au moment de son déploiement maximum (c'est-à-dire de sa plus grande dissimulation).

Les thèses heideggeriennes sont sans aucun doute éclairantes. Il suffit de penser à l'importance cruciale que l'art moderne (de Léonard à Renzo Piano) a accordé aux ressources autonomes des matériaux, vis à vis desquels l'artiste a souvent senti de devoir choisir le rôle de celui qui révèle et valorise des propriétés qui appartiennent aux « choses », avant encore qu'elles ne se présentent comme le résultat d'une action formative.

La limite de la position heideggerienne apparaît néanmoins de façon évidente dès lors que l'on se confronte aux arts qui se fondent sur des procédures réalisées par des machines (et non pas directement par l'homme), comme dans le cas de la production et reproduction technique des images (de la photographie au cinéma jusqu'à l'élaboration électronique). Or, bien qu'il ait dédié des pages mémorables à la question de l'image et de la représentation, au sujet des technologies modernes de l'image, Heidegger n'a rien à dire.

5. Le nouveau paradigme du rapport art et technique se profile sur la toile de fond de l'état d'indigence dont témoigne dans ce cas spécifique la philosophie heideggerienne : la raison de cette insuffisance réside dans le fait qu'Heidegger n'a jamais su se détacher du concept de poïesis. Avec le quatrième paradigme, au contraire, ce détachement s'annonce, et je crois – voici la thèse finale que je vous proposerai — qu'il est aujourd'hui indispensable d'achever ce détachement de la poïesis, en élaborant définitivement son deuil.

Vous l'aurez compris, le quatrième paradigme se dessine à partir des thèses avancées en 1936 par Walter Benjamin dans l'essai sur la reproductibilité technique de l'art (L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique). Comme chacun sait, Benjamin pense que le fait technique de la reproductibilité a introduit de profondes modifications dans la nature de l'expérience esthétique, non seulement au sens, évident, où celle-ci est pour la première fois devenue une expérience de masse, mais aussi, et surtout, au sens où les « valeurs de culte » traditionnellement liées à l'art (la solennité et la contemplation recueillie qui conféraient à l'œuvre une « aura » d'unicité et de sacralité) semblent irréversiblement déchues, laissant la place à de nouvelles valeurs, que Benjamin définit comme « expositives » : l'expérience distraite, l'esthéticité diffuse, le caractère à la fois éphémère et toujours disponible de l'événement esthétique.

Il ne s'agit pas néanmoins de mettre l'accent sur ce que la technique aurait retiré à l'art, il s'agit de s'interroger sur les potentialités insoupçonnées d'une rencontre qui marque un véritable changement d'époque ; il ne s'agit pas seulement de souligner les risques régressifs, du reste évidents, liés au phénomène de la massification et de la technicisation, il s'agit aussi et surtout, de faire émerger les opportunités d'émancipation que ce dernier tient en réserve.

Le point déterminant est que ces potentialités et ces opportunités sont pour Benjamin de nature politique : elles obligent l'esthétique à tenir compte de l'éthique et de la philosophie pratique. Plus précisément : s'il est vrai que la reproductibilité technique de l'image (Benjamin pense ici au cinéma) peut être facilement orientée dans le sens de la propagande politique et de la manipulation idéologique des masses (Benjamin parle à ce propos d'une « esthétisation de la politique »), il est aussi vrai que le même phénomène pourrait agir dans une direction diamétralement opposée et conduire à une « politisation de l'art ». Il faut néanmoins admettre, qu'au sujet de cette divergence, l'analyse de Benjamin reste très réticente. La réflexion de Benjamin doit donc être reprise et développée.

6. Observons avant tout que la réflexion de Benjamin part d'un fait nouveau spécifique et bien défini : l'importance fondamentale qu'étaient en train de prendre, déjà à son époque, la production et la reproduction technique des images, à l'échelle planétaire. Son enquête esthétique est donc, en premier lieu, une refondation du statut de l'image car ce qui a mis en crise les valeurs de culte de l'art, c'est précisément l'irruption de nouvelles formes de représentation dépendantes de la reproductibilité du monde visible : la photographie et le cinéma. Cette irruption a de nombreuses conséquences décisives, auxquelles Benjamin ne fait que quelques allusions, mais qu'il est ici nécessaire de reprendre et de souligner.

La première conséquence est la mise en crise du concept d'« œuvre » : plus précisément, la constatation qu'aux conditions d'unité et de cohérence traditionnellement liées au concept d'œuvre se substituait peu à peu une expérience de l'image conçue en termes de discontinuité et de pluralité.

La deuxième conséquence, plus complexe, est qu'avec la crise du concept d'œuvre, l'expérience de l'image s'ouvrait sur un territoire où le primat des aspects créatifs du faire artistique (l'originalité des formes, l'innovation du texte, la richesse du sens, etc...) commençait à céder le pas à de nouveaux phénomènes, irréductibles à l'horizon de la poïesis, à moins de ne la repenser radicalement.

Se dessine alors la thèse selon laquelle, le passage (non garanti mais seulement possible) d'une esthétisation de la politique à une politisation de l'art doit être compris précisément dans le contexte de ce mouvement de réflexion — repenser la poïesis — (mouvement seulement esquissé par Benjamin), qui implique à son tour que, la définition du rapport art-technique se situe en dehors du primat de la poïesis, dans ses différentes déclinaisons.

Non pas que le primat de la poïesis ait disparu du monde complètement technicisé. Au contraire : seulement aujourd'hui, celui-ci définit des phénomènes totalement internes à l'imaginaire médiatique globalisé — que l'on pense aux soi-disant « créatifs » de l'industrie publicitaire, ou aux « gourous » du design et du projet environnemental, dont les productions sont de moins en moins différenciables des installations multimédia exposées dans les grandes institutions d'art contemporain, ou encore à l'exercice d'une créativité complètement intégrée au marketing et à l'économie « de l'accès » (cf. les remarquables thèses de Rifain). Ceci implique que quelque chose comme l'art, s'il existe encore, est aujourd'hui en train d'établir une nouvelle alliance avec la technique dans une zone complètement différente, où la créativité et l'invention poïétique manifestent une dépendance spécifique par rapport aux aspects ethico-politiques du faire artistique.

Autrement dit : l'art n'a plus tant le devoir de sauvegarder l'essence poétique de la technique, que celui de faire apparaître quelque chose de décisif dans le domaine des implications ethico-politiques inscrites de manière inaperçue dans la technique elle-même, ou au contraire dissimulées par celle-ci.

Cette thèse — dont je propose que nous discutons — ne fait que rendre explicites les positions exprimées par Benjamin, qu'il n'a développées que de manière incomplète ou insatisfaisante. Son référent est en effet le régime, aujourd'hui véritablement planétaire, de production et de circulation technique des images, et la confusion croissante qui en tourmente chaque jour davantage le statut (savons-nous encore ce qu'est une image ?) : que l'on pense, d'un côté à la dégradation voyeuriste de l'image spectaculaire dans les soi-disant reality shows, et de l'autre au débat éthique confus concernant le caractère opportun ou non de montrer les traces matérielles des massacres les plus féroces et inhumains qui ensanglantent le monde (et de quelle manière les montrer ? avec un accompagnement musical peut-être, comme ce fut le cas pour le massacre de l'école de Beslan ?).

A l'intérieur de ce régime de production et de circulation planétaire des images, à côté d'innombrables émergences « créatives » homologuées, s'imposent aujourd'hui avec une autorité croissante, des pratiques productives qui, ne tenant absolument pas compte des qualités d'unité et d'excellence de l'« œuvre » et visant plutôt ce que je définirais comme une « éthique de la forme », assument consciemment une forte instance « testimoniale ». Cette instance testimoniale trouve dans les ressources de la technique (je pense à la versatilité des dispositifs numériques, aux opportunités infinies de la toile Web entendue comme archive permanent et espace public potentiellement illimité, mais aussi au cinéma au sens le plus traditionnel) un moyen pour documenter, déconstruire et interpréter les processus d'autolégitimation de l'économie globalisée (« guerres préventives », terrorisme, violation des règles juridiques élémentaires, émigration, marginalité) et donner un témoignage des droits de l'autre (victimes, minorités ethniques et politiques, diversité culturelle, modèles socio-économiques non-conformes).

Autrement dit, si le rapport entre art et technique a encore un sens, celui-ci serait à chercher précisément là où l'appareil technique globalisé, qui coïncide aujourd'hui toujours plus avec une machine qui produit les images de sa propre légitimité, semble offrir des espaces inédits et spécifiques (c'est-à-dire : impraticables sans une technique) à l'exercice — certes créatif, mais seulement de manière subordonnée — de la documentation et de la réflexion critiques, de la déconstruction et du témoignage.

7. C'est dans ce contexte que le cinéma est le plus à même d'assumer une position de grande importance. Pour deux sortes de raisons.

En premier lieu — et ici le référent essentiel reste Benjamin — parce que le cinéma, comme la photographie, a un rapport constitutif avec la technique : l'image cinématographique en effet, ne peut naître que grâce à un dispositif mécanique, grâce à une machine (je pense à l'œil mécanique, au kinoglaz dont parlait Dziga Vertov dans les années vingt). Cela signifie que le cinéma est obligé de se charger des transformations qui ont lieu dans les techniques de production de l'image. Aujourd'hui ce problème se présente sous la forme de la transition de l'image optique (photographique) à l'image numérique, c'est-à-dire d'une image qui dépend d'une prise sur le réel, d'une impression de réalité (au sens littéral : une trace, une inscription), à une image qui peut se passer de cette dépendance.

Mais cette position centrale du cinéma a en second lieu, et surtout, à voir avec un fait historique et politique : je me réfère ici à la césure introduite dans le régime de la représentation et de l'image moderne par l'horreur des camps d'extermination et par le débat qui s'en est suivi — et qui continue encore aujourd'hui — au sujet de la représentabilité (je pense, par exemple à la récente polémique entre Lanzmann, l'auteur de Shoah, et Didi-Hubermann, auteur de l'important essai Images malgré tout) : c'est-à-dire de savoir si l'image peut rendre un juste témoignage de cette horreur (c'est la position de Didi-Hubermann) ou si au contraire, l'image n'est pas dès son origine en connivence avec l'horreur elle-même (c'est la position de Lanzmann).

Le cinéma se propose donc d'indiquer de nouvelles formes de vie pour l'art à double titre : parce qu'il a un rapport privilégié et coercitif avec la technique (mais cela ne suffit évidemment pas) ; parce que ce rapport met en lumière la question du pouvoir qu'ont les images de documenter et de témoigner de la réalité des choses, autrement dit, de la normaliser ou au contraire, d'aller jusqu'à la mystifier (les scènes du massacre de Beslan par exemple, montrées sur beaucoup de chaînes télévisées italiennes au ralenti et accompagnées d'une musique de fond).

Un point précédemment abordé doit être mieux éclairci.

Comme je l'ai déjà indiqué, le phénomène technique essentiel qui concerne aujourd'hui le cinéma est sans aucun doute la transition de l'image photographique à l'image numérique. Et bien, des signes évidents montrent que cette transition tend à bifurquer de manière toujours plus radicale vers une direction radicalement fantastique (du Seigneur des anneaux à Le jour d'après de Catwoman à Spiderman jusqu'à Polar express) et une direction que je définirais testimoniale (de Kiarostami à Michael Moore, de Philibert à Forgács).

Comme chacun sait, ce partage concerne le cinéma dès sa naissance (Lumière vs Méliès, Eisenstein vs Vertov, etc...), mais la tradition du cinéma a toujours fait en sorte de le recomposer, et on pourrait même lire l'histoire du cinéma comme l'histoire de cette interminable recomposition.

Et bien, le problème fondamental que la réflexion sur le cinéma doit aujourd'hui affronter est précisément la façon dont cette division semble vouloir se recomposer au moment où la technique pourrait, de fait, pour la première fois, la rendre définitivement non recomposable. Pourquoi ? Parce que comme je l'ai déjà dit, l'image numérique a la capacité de s'émanciper complètement de l'élaboration d'une trace imprimée sur un support photosensible et peut donc complètement se passer d'une base photographique et reproductive, c'est-à-dire de l'élément testimonial inscrit de manière constitutive dans le dispositif originaire du cinéma.

Ce que je voudrais alors suggérer, c'est que cette recombinaison est aujourd'hui en train de péniblement mais puissamment se reconfigurer sous le signe d'une éthique testimoniale de la forme, dont dépend l'existence même d'une invention narrative et fictionnelle, c'est-à-dire d'une récupération, du reste nécessaire, de la poésie.

Qu'est-ce que cela veut dire, en effet, « témoigner » du massacre de l'école de Beslan ? Non seulement documenter comment se sont véritablement passées les choses, qui a ouvert le feu en premier, etc... (c'est là le travail de l'historien), mais aussi configurer (ce qui implique poésie, invention narrative) ce que signifie, pour ceux qui ont survécu, le fait d'avoir subi cette expérience – si ce fut de tout point de vue une expérience. Vous voyez qu'instance testimoniale et instance narrative doivent conclure une nouvelle alliance.

8. Pour conclure, je prendrai comme exemple un film récent (2003) remarquable, qui non seulement confirme l'hypothèse à peine formulée, mais offre aussi de nombreuses suggestions, envisage de nombreuses solutions au problème que posent les nouvelles technologies à l'image cinématographique.

Il s'agit du film *5 obstructions* (*Five obstructions*), réalisé par Lars von Trier et Jorgen Leth, un réalisateur peu connu, auteur d'au moins un film culte, un court-métrage en noir et blanc très raffiné, sorti en 1967 et qui s'intitule *The perfect human*.

5 obstructions est l'histoire d'un défi, ou d'une provocation, que von Trier lance à Leth, en lui demandant de refaire *The perfect human* en respectant certaines règles, qui sont justement des limitations impératives. Un pacte ultérieur précise que si le résultat n'est pas approuvé par le jugement sans appel de von Trier, Leth devra à nouveau tourner le film avec de nouvelles contraintes. Les variantes seront au nombre de 5 parce qu'à chaque fois von Trier se déclarera insatisfait — pour des raisons significatives, que nous verrons — jusqu'à la dernière variante, qui clôture le film de manière surprenante – mais seulement jusqu'à un certain point puisque entre temps le jeu se sera clairement révélé. La dernière variante est en effet une lettre que von Trier s'adresse à lui-même, et qu'il fait lire à Leth comme s'il en était l'auteur.

Le film est d'une telle complexité que l'espèce de résumé que je viens d'en donner ne peut évidemment qu'être insatisfaisant. On cernerait mieux cette complexité en ajoutant quelques autres informations ainsi que quelques remarques.

Je commence par une considération d'ordre technique. Le cadre à l'intérieur duquel se déroule le film, c'est-à-dire la chronique des conversations entre von Trier et Leth, qui commentent chaque variante singulièrement et amplifient à chaque fois le jeu, profite de la souplesse particulière de l'image numérique : il est tourné avec une caméra vidéo légère, qui permet de respecter le caractère improvisé de la conversation, les temps morts, les bavures, etc... Mais ce n'est pas tant cet aspect immédiat qui m'intéresse ici, que de faire observer que l'environnement numérique devient ici, pour ainsi dire, structure d'accueil intermédiaire d'autres techniques : la technique photographique traditionnelle du film tourné par Leth en 1967, la technique plus sophistiquée mais toujours photographique avec laquelle Leth le refait dans ces différentes variantes, et aussi une technique de *computer graphics*, car une des variantes réalisées est justement un cartoon. A cela il faut ajouter que les deux protagonistes regardent les différentes variantes sur l'écran d'un téléviseur et, au moins une fois, sur un écran d'ordinateur, via internet. Le numérique donc, qui est aujourd'hui une technique qu'on ne peut négliger, porte en lui son propre passé photographique ; il l'accueille, l'héberge.

La deuxième considération est qu'à l'évidence, le film pose le problème de sa propre paternité. Qui en est l'auteur ? Ou encore : y a-t-il un auteur ? Il est impossible de donner une réponse à cette question, ou de s'en sortir en affirmant qu'il y a deux auteurs. Parce que l'on se rend immédiatement compte que le film travaille sur cette frontière : où est-ce que je finis et où est-ce que tu commences ? Il y travaille avec un jeu continu de renversements, qui culmine avec la trouvaille de la lettre finale. Mais il travaille aussi sur cette frontière sous la forme d'une lutte, d'un conflit. Il s'agit en effet justement de voir, à la fin, qui aura gagné et qui aura perdu.

Le film distribue donc des rôles. Il est facile de voir que ces rôles correspondent à un rôle poétique — Leth, l'esthète, qui a fait le film de 1967 et qui maintenant devra en faire d'autres — et à un rôle éthique — von Trier, l'exigeant moraliste destructeur, qui établit ce qui doit ou ne doit pas se faire, ce qui peut ou ne peut pas se faire. A cela il faut ajouter un autre élément : la déclaration explicite et insistante de non-pertinence — il s'agit au contraire même d'un élément aggravant — du jugement esthétique pour décider de la conformité ou non des variantes. L'accusation que von Trier portera en général contre Leth est en effet justement, une accusation d'ordre esthétique : avec ses variantes, qui sont toutes trop belles, il ne parvient pas à sortir de l'esthétique, ce à quoi visaient au contraire précisément les instructions et limitations de von Trier. Comme il est dit de manière presque trop didascalique dans la lettre finale, il s'agissait de « faire devenir l'être humain parfait un simple être humain ».

Mais de quelle manière pourrait avoir lieu, dans les intentions éthico-pédagogiques de von Trier, ce passage de la perfection à l'imperfection ? La réponse — qui se trouve dans les limitations imposées au fur et à mesure par von Trier au faire poétique de Leth — est que cette imperfection se gagne en apprenant à témoigner.

La construction du film se laisse facilement interpréter et dénouer dans sa complexité à partir de ce présupposé. Voyons les premières limitations :

L'être humain parfait était tourné dans un non-lieu, un espace vide, blanc et sans objets. Sa première réadaptation sera tournée à Cuba, un endroit où Leth n'est jamais allé. De plus, deuxième limitation, il faudra se passer de set et tout tourner sur place. Enfin, aucune séquence ne devra dépasser les 12 photogrammes. Il s'agit là d'une limitation punitive, qui indique, de manière presque sadique, un impératif économique : rien de plus que le strict nécessaire.

La première variante, trop belle, est refusée par von Trier, qui introduit à ce moment une référence directe et décisive à la question du témoignage en l'opposant frontalement au statut esthétique du film de 1967 et de sa première réadaptation, auquel Leth n'a pas su déroger : il lui dit : est-ce que tu montrerais dans ton film un enfant mourant dans un camp de réfugiés ? Leth répond que non. Von Trier lui impose alors une nouvelle limitation. Il tournera dans un des endroits les plus pauvres de la planète, mais il ne fera pas voir cette pauvreté. De plus, Leth interprétera lui-même le rôle de l'être humain parfait.

Leth choisit un des quartiers les plus effrayants de Bombay, le quartier des prostitués — un enfer, comme il le définit — et dans la deuxième variante il doit prendre acte de ne pas pouvoir éviter de témoigner, de quelque manière, de cette réalité. C'est la scène décisive du film : l'être humain parfait, en smoking, doit consommer un repas raffiné au beau milieu d'une ruelle de Bombay, ce qu'il fait en interposant entre lui et la foule des miséreux un écran voilé, semi-transparent, qui exclut les parias mais non pas au point de ne pas les faire voir d'une certaine façon.

L'esthète a donc dû changer d'avis en intégrant dans son regard un élément éthique et testimonial. Mais il a ainsi enfreint une des limitations établie par von Trier qui doit rejeter la « variante indienne » et en demander une autre. Comme il imagine que le repentir de Leth a probablement commencé, la nouvelle variante sera sans règles et sans restrictions. Que l'esthète fasse ce qui lui semble le mieux. Mais sans l'aide de règles, l'esthète tombe dans la confusion et ne réussit à produire rien de plus approprié qu'une nouvelle œuvre d'art parfaite.

Von Trier le punira de la manière la plus dure qui soit. La quatrième variantes doit être un film d'animation, une forme de cinéma que tous les deux détestent. Ce sera comme passer ton film à la moulinette, lui dit-il. Naturellement, le film d'animation est magnifique, d'où la trouvaille de la lettre finale et du dernier renversement des rôles. « Ta mission pédagogique a échouée », se dit à lui-même von Trier comme si Leth le lui disait. « C'est moi qui t'ai fait trébucher », ajoute-t-il comme si c'était l'esthète qui parlait. Mais la dernière scène du film, comme la dernière scène du court-métrage de 1967, montre Jorgen Leth se laissant lourdement tomber à terre de manière non naturelle alors qu'une voix off dit : « voyez comment tombe l'homme parfait ».

On peut facilement reconnaître dans ces jeux de renversements et de déplacements de l'instance de l'énonciation une référence au dispositif textuel utilisé par Kierkegaard dans L'Alternative (Ou bien..., ou bien ; 1843). Mais de la même manière que L'Alternative (Ou bien..., ou bien) est le texte qu'organisent les différents textes et les différentes voix qu'il contient, 5 obstructions est le film qu'organisent les différents films et le défi qu'il contient. Le défi est remporté par ce film, grâce en particulier à sa grande complexité intermédiaire, donc apparemment par une instance poïétique. Mais seulement en apparence, car pour l'emporter cette instance à dû « se faire trébucher » et se subordonner à une instance éthique et testimoniale. De ce point de vue, je crois que 5 obstructions est quasiment un manifeste, ou un protocole, de ce que l'on doit attendre du cinéma à venir: un travail, semblable à un défi ou à une lutte, au croisement du photographique et du numérique, du poïétique et de l'éthique, de la fiction et du témoignage.

Texte traduit par Aurelia Elis

>>> Retrouvez les informations concernant le séminaire sur www.enba-lyon.fr <<<