

Prouesses techniques, détresse artistique

Autor(en): **Freudiger, Alain**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 19

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932820>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

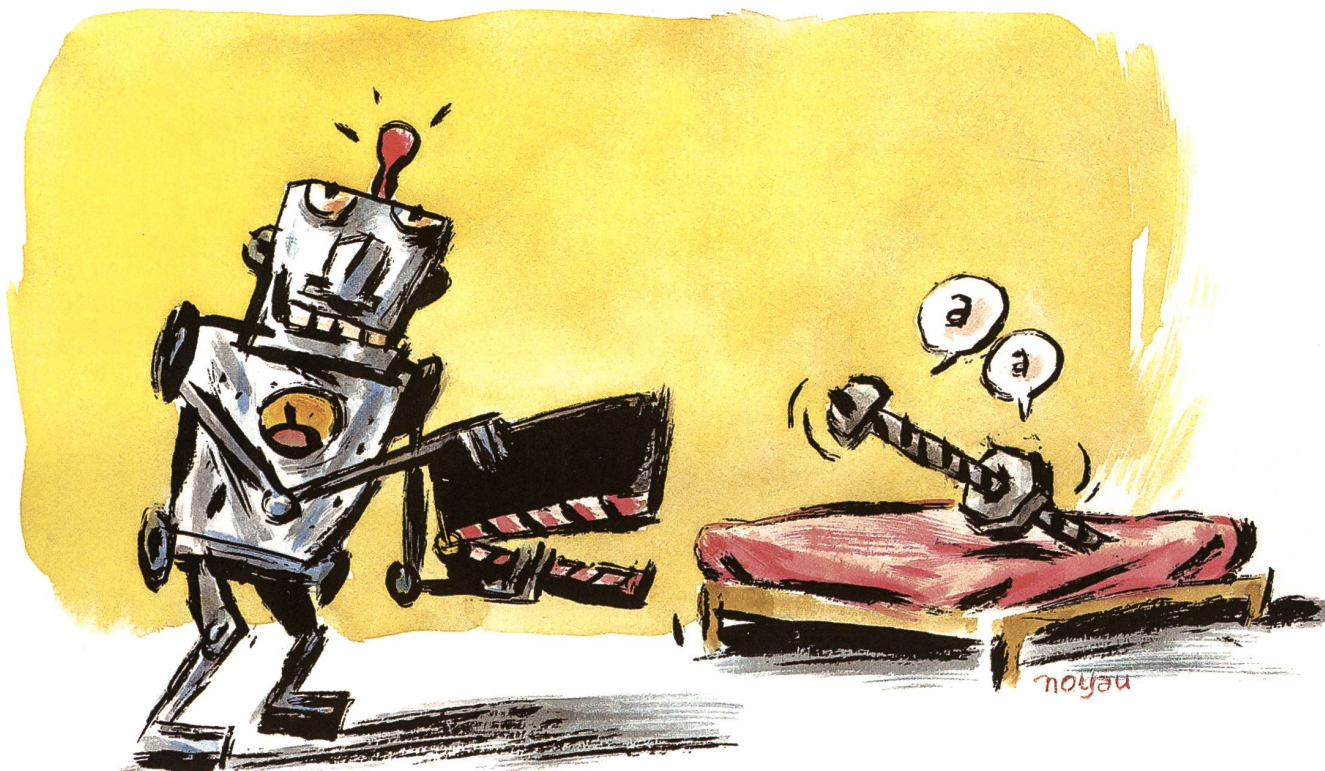
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Prouesses techniques, détresse artistique



Par Alain Freudiger

Les médias se sont récemment pâmés devant les prouesses techniques de «Dinosaure» ou de «Chicken Run» – en se répandant notamment en explications sur «comment c'est fait» – renforçant ainsi la tendance générale consistant à juger le cinéma en termes exclusivement techniques (et économiques). Dans le monde de l'image, les *making of* ou les Nuits des effets spéciaux prolifèrent et la technique semble emporter l'individu dans le tourbillon de son «irrésistibilité».

Cette «technophilie» n'est certes pas nouvelle. Ce qui est en revanche inédit, c'est qu'elle tend à se substituer à la cinéphilie traditionnelle. En témoigne l'écho extrêmement positif qu'a déclenché la re-sortie, en 1997, de la trilogie de «La guerre des étoiles» après un bain de jouvence. Car c'est avant tout la «gonflette» technique subie par le film qui suscita l'enthousiasme collectif : explosions plus impressionnantes, créatures en images synthétiques... Il est ainsi démontré que la technique est devenue à la fois la condition du cinéma et sa fin. Loin d'être un simple outil au service d'un réalisateur ou d'un film, elle s'affiche comme présence et comme puissance, si bien que le cinéma est dépendant de ses potentialités.

L'histoire du cinéma est certes liée en grande partie à celle de la technique : ses pionniers se sont très vite battus pour le hisser au rang de septième art, tout en réfrénant les prérogatives excessives de la technique. La réflexion sur le

cinéma était alors indissociable de celle sur la technique.

Or il se trouve que le cinéma, dont le statut artistique s'est progressivement effacé au profit d'un alignement sur les autres médias, semble échapper de nos jours à ce nécessaire questionnement sur la technique.

Nombreux sont les artistes contemporains, cinéastes, vidéastes, webcaméristes ou performateurs multimédias, qui tendent à se ruer paresseusement dans l'utilitarisme technique et sa célébration. Aujourd'hui, il n'est pourtant plus possible d'encenser le progrès comme le faisaient les futuristes au début du siècle. A l'inverse, il ne s'agit par de prôner la technophobie (ce qui reviendrait à rejeter l'existence même du cinéma), car il est essentiel de réfléchir aux fondements technologiques de notre monde.

Le très respecté Lars von Trier se trouve ainsi, involontairement sans doute, être l'allié direct de CNN. Dans ses films, le traitement de l'image et du son place en effet le spectateur au cœur de l'événement, qu'il s'agisse d'une par-touze dans «Les idiots», d'une crise de larmes dans «Dancer in the Dark» ou d'un bombardement de la guerre du Golfe. Le cinéaste danois annihile ainsi la possibilité même de distance – et, par là, d'esprit critique – pour les sacrifier (thème «trierien» par excellence) sur l'autel de l'émotionnel. Loin d'être le vœu de chasteté revendiqué, Dogma 95 est un hymne à la débauche technologique du «portable» et à l'im-

mersion voyeuriste. Pour s'en rendre compte, il suffit d'imaginer ce qu'aurait été «Salo ou les cent vingt journées de Sodome» de Pasolini en version Dogma.

Cet engouement pour la technique n'est évidemment pas innocent : il s'inscrit dans le discours «technophile» dominant, qui érige en panacée universelle la modernité, le progrès et la médiatisation de tous les rapports entre l'homme et son environnement. Il serait dès lors judicieux que des cinéastes se mettent à penser réellement la technique au lieu de la considérer comme un simple outil. Il serait peut-être bon, également, qu'ils réfléchissent un peu plus à leur responsabilité publique et se souviennent que si le mot latin *ars* englobe la technique, le mot grec *tekhnê* n'a en revanche jamais englobé l'art.

La technique ne produira jamais un bon film à elle seule. Et comme disait Robert Bresson : «Qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins»¹. Si, de manière générale, le cinéma de fiction semble hélas se désintéresser des questions liées à la technique, la réflexion se réfugie dans des formes moins médiatisées, tels le cinéma d'animation et le documentaire. Les Suisses pourraient donc avoir des choses à dire, même modestement... comme en témoigne notamment Lionel Baier avec son film, «Celui au pasteur».

1. Robert Bresson, «Notes sur le cinématographe». Ed. Gallimard, Folio, 1975.