

Filmer sans figer. De quelques portraits animaux chez Werner Herzog et Theodor W. Adorno

*Filming Without Fixing. On Some Animal Portraits by Werner Herzog and
Theodor W. Adorno*

Jeremy Hamers et Grégory Cormann



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/grm/4616>

DOI : 10.4000/12sy4

ISSN : 1775-3902

Éditeur

Groupe de Recherches Matérialistes

Ce document vous est fourni par Université de Liège



Référence électronique

Jeremy Hamers et Grégory Cormann, « Filmer sans figer. De quelques portraits animaux chez Werner Herzog et Theodor W. Adorno », *Cahiers du GRM* [En ligne], 22 | 2024, mis en ligne le 26 novembre 2024, consulté le 04 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/grm/4616> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12sy4>

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Filmer sans figer. De quelques portraits animaux chez Werner Herzog et Theodor W. Adorno

Filming Without Fixing. On Some Animal Portraits by Werner Herzog and Theodor W. Adorno

Jeremy Hamers et Grégory Cormann

Ce fut comme si de mes yeux, à cet instant, dans
la longueur de cet instant, j'avais touché à
quelque chose du monde animal. Touché, oui,
touché des yeux alors que c'est l'impossibilité
même. J.-C. Bailly, *Le versant animal*

- ¹ En 1972, Werner Herzog réalise *Fata Morgana*. Ce film est le résultat d'un tournage avorté en Côte d'Ivoire, au Cameroun, en Tanzanie et en Algérie, où le réalisateur avait l'intention de tourner un film de science-fiction. Mais les problèmes techniques, matériels et finalement judiciaires finissent par avoir raison de son projet initial. Herzog décide alors de monter un « documentaire de science-fiction »¹ à partir des rushes et des images filmées sur les à-côtés du tournage. Une des particularités de ce film réside dans sa voix off. C'est celle de l'historienne du cinéma allemand Lotte Eisner qui lit une traduction du récit de la création des indiens Quiche du Guatemala, traduction à laquelle le réalisateur a toutefois pris soin d'ajouter quelques phrases de sa propre invention. Ce récit accompagne des images de désert dans lesquelles l'être humain apparaît relativement tard. Les animaux, les oiseaux notamment, le précèdent pour contribuer à la mise en place d'un paradis. Mais, comme le dit le texte, le problème des figures divines qui ont créé ces êtres, est que les animaux sont incapables d'articuler un langage commun, ce qui les empêche donc de nommer leurs créateurs².
- ² Dans ce film, Herzog propose plusieurs portraits de personnes qui posent en compagnie d'un animal. La relation entre l'homme et l'animal y est toujours déséquilibrée : l'homme pose et fait poser l'animal ; il le maintient, le force à s'arrêter le temps du portrait, ce qui, comme le montre le cas du « portrait à l'enfant et au

fennec », peut entraîner sa mort³. Ce portrait entre en résonance avec de nombreux autres portraits homme-animal dans l'œuvre de Herzog qui déclinent, selon quatre variantes possibles, la violence humaine sur le règne animal : 1) l'animal figé, immobilisé, tué par l'être humain qui pose avec lui (*Les nains aussi ont commencé petits*, 1970 ; *Aguirre la colère de Dieu*, 1972) ; 2) l'animal domestiqué qui n'est plus que le reflet grotesque de comportements humains (*La balade de Bruno*, 1977 ; *Échos d'un sombre empire*, 1990) ; 3) l'animal devenu résidu, carcasse (*Fata Morgana*, 1972 ; *Leçons des ténèbres*, 1992) ; 4) la communion entre l'homme et l'animal qui n'est qu'un contrepoint, déjà perdu, à une relation impossible (*Ennemis intimes*, 1999 ; *Into the Abyss*, 2011).

- 3 L'image que Herzog donne de la relation entre la nature et les hommes dans ces portraits n'est pas très optimiste. De toute évidence, leur relation a mené à la soumission ou à la mort de l'animal, ce qui revient au même. Leur rapport ne peut pas être pensé autrement que sur le mode de l'inégalité, fatale à l'animal. En élargissant ce constat, on peut avancer que pour Herzog, si paradis il y a, il est perdu à jamais. Il subsiste à l'état de ruine. Dans cette singulière cosmogonie herzogienne, le portrait homme-animal joue un rôle crucial. Il est non seulement la forme qui permet à Herzog de faire le constat du rapport humain nécessairement mortifère à l'animal, c'est-à-dire le support de description de cette relation inconciliable entre l'homme et l'animal. Mais il apparaît aussi comme l'outil et le lieu même qui précipitent cette relation inégalitaire et fatale. En effet, ce que semblent nous dire ces images, c'est que, pour qu'il y ait portrait, ou bien il faut arrêter la vie, ou bien il faut qu'elle soit arrêtée. Il faut poser ou il faut qu'il y ait pose. Soit les animaux doivent toujours être déjà morts, soit ils doivent poser jusqu'à la mort. C'est à cette seule condition que le film peut rassembler l'être humain et l'animal dans une même image. Mis en rapport avec le récit lu par Lotte Eisner dans *Fata Morgana*, ce constat nourrit l'hypothèse que ce qui se joue dans ces portraits foncièrement inégalitaires n'est, ni plus ni moins, que le conflit classique entre nature et culture, entre nature et langage ou entre nature et représentation. Non seulement parce que ces portraits disent l'impossibilité d'un contact harmonieux homme-animal (dont découle la mort ou la domestication de l'animal), mais aussi parce qu'ils sont les expressions visuelles du fait que la représentation cinématographique détruit la nature dès qu'elle tente de la saisir. Mais pourquoi alors Herzog n'a-t-il eu de cesse de reproduire cette impossibilité dans ses images ? Et comment peut-il malgré tout prendre en charge des images qui disent leur impossibilité ?
- 4 Dans la suite de ce texte, nous voudrions nourrir ces questions et esquisser des tracés de réponses possibles en croisant les portraits animaux dans quelques films de Herzog avec des extraits de *La dialectique de la raison* et de la *Théorie esthétique*. Notre geste réflexif croisant images et textes doit être brièvement explicité. Il ne s'agira pas d'analyser l'œuvre du réalisateur allemand à l'aide d'une grille analytique inspirée de la philosophie francfortoise, encore moins de réduire les films de Herzog au statut d'illustrations de la pensée d'Adorno et Horkheimer. Notre réflexion adopte bien plus la forme d'un montage heuristique, producteur d'éclairages réciproques entre texte et image, qui nous permet d'une part de réinterroger la canonique *Dialectique de la raison* grâce à un ensemble de déplacements que nous suggère la rencontre entre la *Théorie esthétique* d'Adorno et certaines séquences de Herzog, d'autre part d'envisager à nouveaux frais le singulier rapport du réalisateur allemand à la représentation de la nature pour y trouver une portée critique inédite⁴.

Image impossible

- 5 Dans sa *Théorie esthétique* parue posthument en 1970, Adorno décrit la relation dialectique entre art (ou représentation) et beau naturel (ou nature) en ces termes :

Ce qui apparaît dans la nature est, par son dédoublement dans l'art, privé de cet être en soi dont se rassasie l'expérience de la nature. L'art n'est fidèle à la nature phénoménale que lorsqu'il représente le paysage dans l'expression de sa propre négativité (...). Comme dans la peinture impressionniste, la conscience n'accède à l'expérience de la nature que, comme c'est le cas de la peinture impressionniste, lorsqu'elle accepte d'en porter les stigmates. Le concept figé de beau naturel acquiert une dynamique. Son extension s'accroît en englobant ce qui déjà n'est plus la nature. Sinon celle-ci se dégrade en phantasme trompeur (...). Le refus de parler de la nature est le plus fort là où survit l'amour qu'on éprouve pour elle. L'expression « que c'est beau ! » appliquée à un paysage porte atteinte à son langage muet et amoindrit sa beauté ; la nature exige le silence alors que celui qui est capable de faire l'expérience de cette nature ne peut s'empêcher de proférer des paroles qui, pour quelques instants, libèrent de l'emprisonnement monadologique. L'image de la nature survit parce que sa parfaite négation dans l'artefact, négation qui sauve cette image, devient nécessairement aveugle, à ce qui serait au-delà de la société bourgeoise, de son travail, de ses marchandises. Le beau naturel demeure allégorie de cet au-delà, en dépit de sa médiation par l'immanence sociale. Mais si l'on suppose à tort que cette allégorie puisse être un stade de réconciliation enfin atteint, elle se dégrade jusqu'à devenir moyen de fortune destiné à masquer et à justifier le stade de l'irréconcilié dans lequel, cependant, cette beauté est possible⁵.

- 6 Pour Adorno, la beauté de la nature reste nécessairement inaccessible à son expression humaine (représentation, art, langage) qui la trahit nécessairement. Cette inaccessibilité scelle la résistance de la nature dont l'expression, le beau, ne peut qu'être rendue négativement par l'art⁶. En tant que telle, dans l'art, la nature est donc toujours fuyante, et le beau naturel au service duquel la représentation devrait se mettre est déformé en « mythe transposé dans l'imagination »⁷. La nature n'existe dès lors qu'en tant que réalité inaccessible parce que perdue dès que l'être humain y pose son regard, dès qu'il y introduit de la contradiction, inhérente à son désir de représentation (art). L'art, qui tente de représenter cette nature, peut donc tout au plus la représenter à travers une image qui en signifie l'inaccessibilité au moment même où elle la représente (le moment du beau naturel perçu comme tel est lui-même fuyant, évanescent) :

La beauté naturelle est proche de la vérité, mais se voile au moment où elle en est le plus proche. L'art l'a également pris au beau naturel. Cependant, la limite du fétichisme de la nature – ce subterfuge panthéiste qui n'est rien d'autre que le masque affirmatif d'une fatalité sans fin – est tracée par le fait que la nature, dans son éveil timide et éphémère de la beauté, est encore loin d'exister. La honte que suscite le beau naturel provient de ce que l'on détruirait le non-encore-étant en l'appréhendant dans l'étant. La dignité de la nature est celle d'un non-encore-étant qui refuse par son expression l'humanisation intentionnelle⁸.

- 7 En première lecture, nous pouvons faire l'hypothèse que les portraits « homme-animal » de Herzog sont frappés par l'impossibilité identifiée par Adorno. Ils sont à la fois représentations et vecteurs de l'impossibilité d'une image. Représentations d'une impossibilité tout d'abord en tant que ces portraits disent l'effet destructeur que la tentative de fixer l'animal, ou simplement de le rencontrer, a nécessairement sur la nature. Vecteurs ensuite parce que ces portraits démontrent performativement que, pour qu'il y ait portrait – la seule trace possible de l'impossibilité de représenter la

nature –, il faut nécessairement immobiliser, tuer, figer l'animal. Ces portraits sont donc des représentations qui disent que le « non-encore-étant » n'advient jamais en raison précisément de la représentation qui permet de s'en rendre compte. La représentation, en tant qu'elle est le lieu d'une rencontre impossible entre l'humain et l'animal, est donc toujours déjà le lieu d'un échec car elle dit et réalise en un même geste ce qui sera perdu à jamais.

- 8 L'analogie ainsi établie entre la limite intrinsèque de l'art selon Adorno et l'impossibilité d'un portrait homme-animal non morbide chez Herzog bute toutefois sur une limite fondamentale. Comme nous l'avons dit, pour le philosophe, l'échec de l'art exprime aussi la résistance même de la nature et peut dès lors être comprise comme sa représentation, certes négative. Or, dans les portraits du réalisateur, cette expression présuppose, non plus seulement une nature qui échappe à l'image, mais sa destruction même. Peut-on dès lors considérer que l'expression même de la résistance de la nature à sa représentation dans l'art prend chez Herzog les traits de sa mort ? Et dans ce cas, les images du réalisateur témoigneraient-elles seulement de l'incessante reproduction d'un échec ? Pour esquisser quelques premiers éléments de réponse à cette question, nous voudrions nous pencher dans la suite de cette section sur un des documentaires de la filmographie du réalisateur allemand qui mobilise et problématise de façon particulièrement explicite une singulière tentative de filmer la nature.
- 9 Le documentaire *Le diamant blanc* (2007) raconte l'histoire d'un scientifique anglais, Graham Dorrington, qui est littéralement obsédé par le projet d'observer et de filmer la canopée amazonienne, un lieu qu'il définit au début du film comme « un paysage intouché où la faune et la flore forment une unité parfaite⁹ ». Pour ce faire, il doit concevoir et construire un dirigeable qui lui permettra de toucher au plus près les cimes des arbres de la forêt du Guyana. Son entreprise est toutefois hantée par un tragique accident. Quelques années auparavant, un premier dirigeable avait permis au scientifique de survoler la jungle. Son caméraman de l'époque, un célèbre réalisateur de documentaires animaliers, Dieter Plage, avait également utilisé l'aéronef. Il s'était crashé et le documentariste était décédé des suites de l'accident. Bien que le motif de la chute interrompant un vol est un des motifs récurrents dans l'œuvre de Herzog¹⁰, le réalisateur allemand renonce à évoquer ce drame visuellement pour lui préférer un autre climax dramatique dans la carrière de Plage. Dans une séquence d'hommage au documentariste animalier composée d'images d'archives, Herzog revient en effet sur une autre situation qui aurait déjà pu être fatale à Plage et qui implique cette fois la rencontre avec un animal : lors d'un tournage dans la forêt indienne, un éléphant surgit de nulle part et charge soudainement l'équipe de tournage. À l'image, dans une confusion assourdissante, l'opérateur tente d'échapper à la charge du pachyderme et lâche la caméra qui tombe au sol mais continue à tourner. Seul un ralenti, imposé par Herzog aux images de remploi, permet de deviner dans quelques photogrammes flous, que l'éléphant enjambe le dispositif pour poursuivre son chemin. Face à ces images d'archives, nous assistons à une nouvelle variation visuelle sur l'impossibilité de rassembler l'être humain et l'animal dans une même image sans que le filmeur ne soit mis en échec dans sa tentative de capturer visuellement l'animal. Elles illustrent et réalisent donc l'impossibilité d'une rencontre homme-animal dans une représentation. Car lorsqu'il y a rencontre réelle, véritable friction, une « situation créée par l'être humain »¹¹ nous dit aussi Plage, l'image réalisée par l'être humain devient pure

expression de son impossibilité. Elle ne figure plus que sa mise en échec, c'est-à-dire son incapacité à figurer encore quoi que ce soit d'autre que ce moment d'impossibilité.

- 10 Cette mise en échec de la représentation trouve un écho direct dans une autre séquence du film qui répond à la question très simple : comment filmer des martinets qui nichent derrière les imposantes chutes d'eau du Kayeteur ? Pour y répondre, Herzog doit poser le regard de sa caméra sur une portion de nature qui n'a jamais été vue ni filmée. Mais, comme le dit le chef d'une communauté amérindienne, Anthony Melville, interrogé par le réalisateur, les images ainsi enregistrées ne doivent pas être montrées :

A. Melville : « Si j'avais des ailes, une des premières choses que je voudrais savoir, c'est ce qu'il y a là derrière. Parce que c'est là que se trouve la maison des martinets. Et personne ne sait ce qu'il y a là derrière, quelle vie, quelles histoires, ce qu'il y a réellement là-bas. Si j'avais des ailes, un de mes premiers rêves serait de me rendre derrière les chutes pour voir quelle est la vie là-bas. Nous avons une légende qui dit que derrière les chutes vivent d'immenses serpents qui gardent des trésors, comme des diamants, de l'or. Bien sûr, c'est une légende ».

W. Herzog : « Un de nos alpinistes y est descendu le long d'une corde et a regardé à l'intérieur, avec une caméra. Il a vu ce qu'il y a à l'intérieur ».

A. Melville : « Je pense qu'on ne devrait jamais publier cela. Ce que vous voyez est à vous. Gardez-le pour vous. Mais ça ne devrait pas être publié. Ce serait perdu, l'essence de notre culture mourrait, nous la perdriions »¹².

- 11 De cette façon, Herzog aborde explicitement l'*infilmmable* qui se transforme en *inmontrable*. Toutefois, contrairement au rapport de causalité qui lie d'ordinaire ces deux termes – l'inmontrable est infilmable –, Herzog inverse leur ordre. Lorsque le réalisateur parvient en effet à explorer et à filmer un lieu resté jusqu'alors inaccessible, il décide de ne pas montrer les images, préférant leur substituer une nouvelle fois une image qui figure l'échec même de la représentation : une caméra sans cadreur, qui tourne mais qui tourne en rond, suspendue dans le vide à un cordage d'alpiniste. L'inversion du rapport entre inmontrable et infilmable mise en scène par Herzog fait une nouvelle fois écho à la pensée adornienne de l'aniconisme. Dans sa *Théorie esthétique*, le philosophe suggère en effet que l'interdiction de l'image qui est proférée dans sa dimension théologique dévoile aussi l'impossibilité esthétique de l'image :

Dans l'*Ancien Testament*, l'interdiction des images présente, à côté de son aspect théologique, un aspect esthétique. Le fait qu'il ne soit permis de se faire aucune image, c'est-à-dire aucune image de quoi que ce soit, exprime en même temps l'impossibilité de faire une telle image »¹³.

- 12 Au terme de notre première analyse des portraits homme-animal, il apparaît donc que la seule image qui ne reproduirait pas la violence d'une image interdite *et* impossible, est l'image d'une absence d'image ou plutôt : une image dont le seul motif est bien l'impossibilité même de cette image. Et on peut dès lors en conclure qu'*in fine*, le cinéma de Herzog reproduit et scelle cette impossibilité-interdiction, devenant ainsi le lieu d'une rencontre impossible. Or, ce constat d'échec et la négativité de la représentation qui en découle sont fondés sur un présupposé que Herzog lui-même n'a pourtant cessé de contester et de complexifier dans son œuvre : l'opposition simple structurante entre une humanité destructrice et un paradis vierge. Dans la seconde section principale de cet article, nous voudrions dès lors mettre notre premier constat d'échec à l'épreuve d'un retour approfondi sur la singulière conception de la nature défendue par le réalisateur. Ce retour nous paraît, ici encore, pouvoir être nourri par un croisement avec la pensée adornienne qui, comme le rappelle Jean-Baptiste

Vuillerod¹⁴, ne peut être réduite, en raison de sa qualité proprement dialectique, à une opposition simple entre nature et culture, ou encore animalité et civilisation.

Raison, douleur, beauté

- 13 La rencontre impossible entre l'homme et l'animal peut d'abord apparaître comme l'expression de ce que bon nombre de commentateurs ont identifié dans l'œuvre de Herzog comme la critique d'un regard inadéquat que l'homme occidental ou occidentalisé poserait nécessairement sur l'altérité. Pour synthétiser ces lectures en une phrase : dès lors que le sujet, doté d'une raison autodestructrice (pour reprendre le noyau de la critique de *La dialectique de la raison*), est mis en contact avec l'altérité (milieu ou êtres vivants), il est frappé de cécité culturelle et de surdité sémantique, deux handicaps qu'il traduit en une incapacité à s'articuler autrement à cette altérité que sur le mode de la destruction, du dressage, de l'exploitation et de la domestication ou, à l'inverse, sur le mode de l'autodestruction par sa surexposition à la menace de la nature comme « altérité hostile »¹⁵. Cette lecture est fondée sur une opposition entre nature (instinct) et culture (raison) ; elle présuppose l'opposition entre un état naturel ou originel, d'une part, et l'intrusion/destruction de ce « paradis » par un sujet éduqué/doté de raison, d'autre part. Or, Herzog n'a cessé de contester le fondement même de cette lecture. Selon le réalisateur, il n'y a pas de paradis perdu, il n'y a pas d'état originel qu'il faudrait préserver, il n'y a qu'*obscénité* dans la jungle, comme il l'affirme dans la célèbre interview réalisée pendant le tournage de *Fitzcarraldo* par Les Blank pour son film *Burden of Dreams* (1982). Dans cet entretien, Herzog attribue précisément la douleur (« The birds don't sing ; they screech in pain ») et la pourriture (« just rotting away ») à l'état naturel lui-même.
- 14 Adorno a précédé Herzog dans son intérêt pour le chant des oiseaux. Le commentaire qu'il en livre dans sa *Théorie esthétique* marque cependant d'abord un écart manifeste avec la pensée du cinéaste. Alors que pour Herzog les oiseaux « hurlent de douleur », pour le philosophe, en revanche, « [l]e chant des oiseaux semble beau à tout le monde. Il n'y a pas un homme sensible en qui survit quelque chose de la tradition européenne qui ne soit ému par le chant d'un merle après la pluie »¹⁶. Toutefois, selon Adorno, le charme naturel de ce chant, lui-même enfermé dans le mythe, est détruit par l'art qui ne peut plus s'en satisfaire :
- Mais, dans le chant des oiseaux, guette l'effroi, parce que ce n'est pas un chant ; il obéit au contraire à l'emprise dont ils sont prisonniers. L'effroi apparaît même dans la menace des migrations d'oiseaux dans lesquelles il faut voir la pythonisse antique prédisant toujours le malheur. La plurivocité du beau naturel a essentiellement son origine dans celle des mythes. C'est pour cette raison que le génie, une fois éveillé à lui-même, ne peut plus se satisfaire du beau naturel. Par la croissance de son caractère prosaïque, l'art s'arrache complètement au mythe et, par-là, au charme de la nature, lequel cependant se prolonge à nouveau dans l'emprise subjective de celle-ci¹⁷.
- 15 Si le beau naturel est donc potentiellement un donné de départ pour Adorno, le philosophe conclut aussi à un rapport nécessairement destructeur de l'art ou de la représentation à ce beau naturel. Ce constat permet de lier plus finement l'attention portée d'une part par Adorno, d'autre part par Herzog, au chant des oiseaux. Car plutôt que de les renvoyer dos à dos – jugement de beauté contre diagnostic de douleur –, on peut faire l'hypothèse, cruciale pour la suite de notre propos, que la proposition de

Herzog concernant la souffrance des oiseaux lui permet d'échapper au mythe qui est nécessairement fatal, soit à la nature elle-même, soit à l'être humain qui y fait irruption¹⁸.

- 16 Cette hypothèse conteste une première fois l'alternative sur laquelle nous avons fondé notre première lecture – un état originel détruit par l'être doté de raison ou un être doté de raison détruit par une nature dans laquelle il a fait intrusion – et nous encourage à explorer une autre voie possible pour comprendre ce que pourrait encore le cinéma dans son contact avec la nature, au-delà de la création d'images d'impossibilité. Pour explorer cette voie, il faut retourner une seconde fois à Adorno et Horkheimer afin d'inverser l'opposition entre un sujet doté de raison et l'animal peuplant la nature.
- 17 Dans leur texte « L'homme et l'animal » qui fait partie des « notes » qui referment *La dialectique de la raison*, Adorno et Horkheimer commentent la « transformation de l'homme en animal » en ces termes : « La transformation de l'homme en animal est un thème récurrent des légendes et nations. Être condamné à habiter le corps d'un animal équivaut à une damnation »¹⁹. Les deux philosophes insistent ici sur l'écart – et donc aussi sur la terreur que l'animal peut inspirer à l'homme – entre « être rationnel » et « animal privé de raison »²⁰, qui se joue dans la métamorphose. À cet égard, leur commentaire confirme d'abord le parallélisme que nous avons établi plus haut entre interdiction et impossibilité de l'image, qui reposerait sur un partage absolument inéquitable entre raison (destructrice) et nature. Pour le dire à l'aide d'un exemple bien connu tiré de la filmographie de Herzog : le refus de montrer l'image de Timothy Treadwell (*Grizzly Man*, 2005) devenu *déraisonnable* dès lors qu'il s'est extrait d'un rapport de domination sur la nature, et se faisant alors dévorer par un grizzly – refus lui-même fondé sur une impossibilité puisque le cache de la caméra recouvre l'objectif au moment de la mort du protagoniste – résulte de l'interdiction bravée par le protagoniste de devenir un humain parmi les ours.
- 18 Il faut cependant reprendre le propos de Horkheimer et Adorno à la racine : « Dans l'histoire européenne, l'idée de l'homme s'exprime dans la manière dont on le distingue de l'animal »²¹. De nouveau, il s'agit à première vue d'un rappel assez banal, selon lequel l'histoire européenne moderne est portée par un projet de domination de la nature dans lequel l'homme n'a de cesse de se distinguer de l'animal. En réalité, ce passage apparemment anodin s'applique à radicaliser le propos, en forme de diagnostic, pour la période la plus contemporaine : l'humanité n'assume plus aucun rapport, même négatif, avec l'animal. Voilà ce qu'écrit Adorno avec Horkheimer en 1944. Pour assumer son humanité, l'homme n'a plus à rejouer sans cesse cette distinction d'avec l'animalité. La différence avec les animaux est posée une fois pour toutes, brutalement. L'empreinte et la domination qui s'imposent aux hommes par l'éducation et plus généralement par la civilisation n'ont plus à se manifester par le dédoublement de l'homme et de l'animal (en lui). La conséquence est considérable : l'être humain n'est plus capable d'éprouver « l'angoisse de se voir voué à l'impuissance, à la mort, à la nature »²². Plus question dès lors de questionner l'humanité de l'homme à partir des effroyables récits de métamorphoses animales dont sont remplis les contes.

Un cinéma des techniques du corps ? Lire Adorno et Herzog à rebours de Marcel Mauss

- 19 La *Dialectique de la Raison* relève que l'éducation et la civilisation des hommes n'ont plus besoin de se manifester dans une sphère sociale séparée, comme l'art. Un lieu où s'exhibe la contradiction n'est plus nécessaire. Autrement dit, le cirque n'intéresse plus personne : « La grande girafe et l'éléphant blanc sont des curiosités qui n'amuse plus même plus un écolier déluré »²³. L'éléphant, par exemple, qui incarne pourtant les premières victoires glorieuses des hommes contre l'animal, est relégué à la rubrique des faits divers où, écrit encore Adorno, « on peut trouver le récit d'un incendie dans un cirque ou de l'empoisonnement d'un éléphant. On ne se souvient des animaux que lorsque les derniers spécimens, qui sont le pendant du bouffon au moyen âge, périssent dans des tourments sans fin, représentant une perte de capitaux pour leur propriétaire qui, à l'époque des constructions en béton, n'a pas su les protéger du feu »²⁴.
- 20 Cela signifie que la société, comme norme des comportements, peut désormais travailler en circuit fermé. La domination n'a plus besoin de l'imaginaire ; elle peut s'en tenir au « fait »²⁵ et, du coup, elle peut s'appliquer directement sur les hommes. Horkheimer et Adorno en trouvent une illustration dans les produits de l'industrie culturelle, notamment le cinéma, qui présentent aux individus des modèles de comportements tout faits : « Les vedettes de cinéma sont des experts ; leurs performances sont les procès-verbaux du comportement naturel, un catalogue de réactions possibles, les producteurs et les dialoguistes fournissent les modèles d'un comportement adapté aux circonstances »²⁶. Aussi, avec ses stars, le cinéma hollywoodien participe-t-il d'une prétention de maîtrise de l'humanité qui peut désormais faire l'impasse sur la nécessité d'avoir à se différencier de l'animalité. Les comportements humains sont tout faits, toujours déjà faits. Ils ne doivent pas être faits ; ils sont là, tels des faits, qui accordent immédiatement l'homme aux circonstances dans lesquelles il se trouve.
- 21 Comme nous avons pu l'indiquer ailleurs²⁷, le propos d'Adorno, qui se retrouve plus tard de façon paradigmatique dans « Éduquer après Auschwitz²⁸ », renvoie en dernière instance au travail de Marcel Mauss sur l'éducation des techniques du corps. Dans son article très célèbre, Mauss, qui a observé la grande variété des techniques du corps en fonction des sociétés, des âges de la vie ou des sexes, soutient de façon très forte qu'il n'y a « peut-être pas de “façon naturelle” »²⁹ chez l'être humain d'utiliser son corps, dans la mesure où les façons du corps sont le fruit d'une certaine éducation en vue d'un certain « rendement »³⁰, d'une certaine efficacité. Plus généralement, les techniques du corps désignent pour Mauss une « éducation au sang-froid »³¹ qui permet, par imitation de personnes dotées de prestige, de maîtriser ses émotions et d'avoir les comportements adaptés aux circonstances, comme le dit Adorno. Dès les années 1930, Norbert Elias verra dans ces remarques de Mauss une matrice pour son étude sur *La civilisation des mœurs* dans les sociétés européennes modernes³².
- 22 L'interprétation de Mauss par Adorno met toutefois en évidence l'ambivalence de cette éducation. La maîtrise de soi et de ses émotions peut devenir présomption, prétention à maîtriser complètement ce qui nous arrive. L'éducation au sang-froid risque alors de naturaliser nos manières d'agir. Adorno attire ainsi l'attention sur la structure temporelle de retardement des techniques du corps : ce qui compte dans les techniques du corps, ce n'est pas tant la maîtrise technique acquise que le fait d'avoir à composer

avec un corps qui, d'abord, est incapable d'agir ; ce qui compte, c'est l'écart à soi, l'hésitation ou la variation, même infimes, qui caractérisent chacun de nos gestes. Ce qui compte, c'est donc le fait qu'il y ait toujours quelque chose qui échappe à l'éducation, qui lui résiste, qui reste inéducable ou indomptable. Sous le corps, il y a toujours un pré-corps, une part de notre expérience qui échappe toujours au dressage.

- 23 Si l'on entend les techniques du corps en ce sens, on pourrait alors soutenir que le cinéma de Werner Herzog est un cinéma des techniques du corps. Lorsqu'il cherche à désigner la spécificité de son travail cinématographique, c'est en effet sa capacité à saisir des « expériences élémentaires » que Herzog met en avant – ce qu'il appelle aussi, dans *Manuel de survie*, sa capacité à « lire le cœur des hommes » :

Je lis le cœur des hommes. Voilà ce que j'essaie de vous dire. C'est une partie importante de ma profession. Lire le cœur des hommes ne s'apprend pas, seule l'expérience peut vous l'enseigner. Je parle d'expériences très élémentaires. Qu'est-ce qu'être prisonnier ? Qu'est-ce qu'avoir faim ? Qu'est-ce qu'élever des enfants ? Qu'est-ce que la solitude dans le désert ? Qu'est-ce que ça signifie, être confronté à un vrai danger ? Des expériences de base, ce qu'il y a de plus élémentaire. La plupart d'entre nous ignorent ces expériences, à l'exception d'avoir des enfants³³.

- 24 Il faut prendre au sérieux la déclaration de Herzog selon laquelle *ces expériences élémentaires ne s'apprennent pas*. Les expériences élémentaires qui intéressent Herzog ne s'apprennent pas, elles ne sont pas l'objet d'une éducation. Elles s'expérimentent, elles doivent faire l'objet d'une expérience qui, paradoxalement, est le plus souvent empêchée. En poussant le propos de Herzog jusqu'au bout, on pourrait certainement soutenir que les expériences élémentaires qu'il cherche à ressaisir sont précisément recouvertes par l'éducation qui tient à distance notre sentiment du danger, de la solitude et de l'impuissance. Le cinéma de Werner Herzog s'occuperait ainsi de filmer les situations où se détraque la correspondance « naturelle » entre les besoins et désirs de l'individu, d'une part, et les techniques, d'autre part.

- 25 Dans un passage de *Manuel de survie*, Herzog fait la liste des sujets qu'il n'a pas envie de filmer au cinéma. On y retrouve, d'un côté, la sexualité et l'alimentation, manger, avoir des rapports sexuels, et de l'autre, les techniques de (télé)communication et de transport, téléphoner ou conduire une voiture³⁴. Pour Herzog, le cinéma ne peut pas être simplement considéré comme un moyen de « communication » entre l'ordre naturel des besoins et des désirs individuels et l'ordre social des techniques. Une telle conception du cinéma supposerait que l'individu et la société soient déjà donnés, posés comme tels, et réclament seulement qu'on les connecte l'un à l'autre³⁵. Pour lui, le cinéma apparaît en premier lieu comme l'assomption de l'expérience élémentaire de la peur. Qu'est-ce que cela signifie ? Il ne s'agit pas, on le comprend, de maîtriser (complètement) cette peur, comme s'il était question de préparer son corps à une performance déterminée. Deux anecdotes permettent de préciser le point. Herzog a souvent rappelé qu'il aurait voulu devenir un sportif de haut niveau. Il a espéré un temps être un champion de saut à ski³⁶. La peur l'en empêcha lorsque son meilleur ami fit une très mauvaise chute. S'il avait continué dans cette voie, Herzog serait alors devenu le spécialiste de telle technique du corps qu'il aurait appris à maîtriser et à perfectionner toujours davantage. C'eût été au sens de Mauss une éducation du sang-froid qui aurait permis à Herzog de conquérir un savoir du monde extérieur dont son enfance l'avait privé. Au début des années 1960, Herzog raconte qu'une autre expérience de la peur, lors d'un voyage à pied au Congo, l'a amené vers le cinéma. À l'âge de 18 ans, en 1960, Herzog y a vu l'effondrement d'une civilisation comme celui

qu'avait connu l'Allemagne trois décennies plus tôt et avait cherché à « comprendre comment avaient pu s'effondrer des structures apparemment stables, des accomplissements techniques apparemment stables, des gouvernements apparemment stables »³⁷. Par ces anecdotes, on comprend que le cinéma de Herzog n'est pas un cinéma qui s'intéresserait aux modalités d'intériorisation des normes d'usage du corps en fonction des techniques (légitimes) en vigueur dans la société – sinon pour en exhiber le revers et les brèches. À l'inverse, il s'agit pour Herzog de ne pas laisser se refermer le problème que constitue le jeu des corps et du monde. Son ambition est de filmer des corps et, au fond, de faire avec des corps libérés de leurs assignations techniques et sociales, libérés du savoir du monde qui nous précède toujours – et par lequel nous nous précédon toujours nous-mêmes.

Expériences élémentaires et critique de l'éducation

- 26 Plusieurs films de Werner Herzog mettent en évidence un tel cinéma des expériences élémentaires. Dans *Fitzcarraldo* (1982), le personnage de Huerequeque est ainsi exemplaire de l'alternative entre un cinéma qui se réduit à un moyen de communication et un cinéma des techniques du corps. Alors qu'il est manifestement aussi alcoolique que le capitaine Resebrink est aveugle, Huerequeque est recruté sur le *Molly-Aïda* à la fois au titre de cuisinier hors pair et comme quelqu'un qui, à bord, pourra manier les armes, une sorte de « tireur d'élite », et ainsi protéger l'équipage des attaques extérieures. En somme, Huerequeque est censé assurer par lui seul la conjonction des registres des besoins primaires et des techniques. Sur ce plan, il est d'emblée peu crédible et se montrera largement incompetent. En première épaisseur, Huerequeque apparaît ainsi comme un champion d'Amazonie grotesque des arts de la table et de la guerre. Un autre point de vue sur le personnage est cependant possible. Huerequeque excelle sur un autre plan, celui de la magie et de la réalité invisible. Il est, d'une part, capable de communiquer avec les Indiens ; d'autre part, de façon décisive, il fait basculer le film en trouvant le moyen de faire monter le bateau « par ses propres forces » et de le faire « voler » au-dessus de la montagne. Par conséquent, si au départ Huerequeque incarne la fausse – ou l'illusoire – conjonction en l'homme des pôles de la nature et de la culture, il est aussi le personnage qui affronte ses peurs les plus grandes et qui surmonte l'impuissance la plus radicale.
- 27 Un film comme *Grizzly Man*, que nous avons déjà évoqué, s'inscrit également dans cette perspective. Avec *Grizzly Man*, Herzog a certes réalisé le souhait de Timothy Treadwell de devenir une star. On est toutefois loin de la star hollywoodienne décrite par Adorno comme réservoir de comportements humains légitimes. Si Herzog fait de Treadwell la star qu'il avait voulu être, c'est parce que celui-ci a apporté à l'humanité une expérience inédite de la nature.
- Avec ce film, j'offre à Treadwell la possibilité d'être une star, la star de ce film, la star qu'il avait toujours voulu être. Je lui fais cadeau de cet espace-là. Il le mérite. Nous ne devrions jamais oublier que cet homme nous a donné de fabuleux aperçus sur la nature, qu'il nous a donné des images auxquelles jamais, au grand jamais, dans toute l'histoire de la race humaine nous n'aurions pu avoir accès s'il n'avait été là pour les prendre. Ce qu'il a accompli est monumental. Et il en est mort³⁸.
- 28 En somme, on pourrait dire que, pour le cinéaste Herzog, l'enjeu de chacun de ses films est de permettre au spectateur de se tenir dans l'imminence d'une expérience qui a été faite un jour par un (autre) être humain. Autrement dit, pour Herzog, le cinéma n'est

pas ce qui permet au spectateur d'anticiper ce qu'il pourrait être, mais au contraire ce qui lui permet de se retenir dans l'imminence d'un monde que ses images lui révèlent sans que rien ne le prépare à en faire l'expérience.

- 29 Comme nous l'avons déjà suggéré, les films de Werner Herzog ne se contentent dès lors pas de dénoncer le sujet occidental qui, doté d'une raison (auto)destructrice, soumet la nature, laisse libre cours à une violence colonisatrice au nom d'un idéal d'éducation et prétend à une maîtrise sur les autres formes d'existences ou de vivants (animaux, communautés originelles, etc.)³⁹. Les films de Herzog interrogent plutôt l'éducation elle-même, le projet de se maîtriser soi-même. Autrement dit, le sujet ne détruit pas la nature parce qu'il veut lui opposer son éducation, mais il détruit la nature pour s'éduquer et c'est cette prétention de maîtrise que Herzog veut à notre sens conjurer dans ses films. Les animaux ou les sociétés extra-européennes ne représentent pas seulement ce qui est détruit par la culture, mais ce sans quoi la culture et l'éducation ne peuvent que s'autodétruire.
- 30 Dans cette seconde perspective, la présence insistante chez Herzog de portraits homme-animal prend un autre sens. Il ne s'agit pas seulement par-là de désigner les différentes formes de violence de l'homme sur le règne animal et de signifier, par conséquent, la rencontre impossible de l'homme et de l'animal. La distinction de l'homme et de l'animal chez Herzog est ce qui permet de creuser un écart dans le rapport d'éducation et de maîtrise que l'être humain cherche sans cesse à imposer à lui-même. Un passage de l'article de Marcel Mauss sur « Les techniques du corps » permet peut-être d'éclairer cette question. Dans ce passage, Mauss soutient qu'on ne peut parler de dressage, au sens strict, que pour des pratiques que certains êtres humains appliquent sur d'autres êtres humains, en particulier leurs enfants. Par contraste, le dressage des animaux ne peut être compris que de manière métaphorique. Avant d'être dressés, les animaux doivent en effet d'abord être domestiqués :
- Le dressage, comme le montage d'une machine, est la recherche, l'acquisition d'un rendement. Ici c'est un rendement humain. Ces procédés que nous appliquons aux animaux, les hommes se les sont volontairement appliqués à eux-mêmes et à leurs enfants. Ceux-ci sont probablement les premiers êtres qui aient été ainsi dressés, avant tous les animaux, qu'il fallut d'abord apprivoiser⁴⁰.
- 31 On pourrait dire que, pour Mauss, la seule chose qui puisse recevoir le nom de *dressage* est l'éducation que les hommes de toutes les sociétés donnent à leurs enfants. Ce n'est que de façon dérivée que le terme s'applique aux rapports des êtres humains avec les animaux. Ou, si l'on peut parler du dressage animal, c'est en tant que l'identification de ces pratiques comme violentes révèle et en même temps masque la violence que recèle toute éducation humaine. L'éducation en son fond est dressage.
- 32 Dans le même temps, ce redoublement qui correspond à la fois à une différence entre l'« éducation » des enfants et le « dressage » des animaux fait signe vers quelque chose qui échappe au dressage, une part de nous-mêmes qui ne peut pas être domestiquée. Cette part de nous-mêmes, Werner Herzog la désigne comme les *expériences élémentaires* que nous pouvons faire dans certaines circonstances de danger ou de peur. Ce n'est peut-être pas non plus un hasard si Herzog indique que nous éprouvons ce rapport élémentaire aux choses et au monde dans une circonstance apparemment normale et heureuse : lorsque nous faisons l'expérience d'avoir des enfants⁴¹. On pourrait faire l'hypothèse que, dans les films de Herzog, nous faisons également cette expérience élémentaire chaque fois que nous sommes confrontés à un portrait homme-animal et,

de façon à la fois plus confuse et plus déterminante encore, à un portrait enfant-animal. Ce serait dans cette circonstance que l'homme assume encore un rapport, même entièrement négatif, avec l'animal.

Ouverture

- 33 Dans la célèbre séquence de clôture de *Rencontres au bout du monde* (2007), Herzog s'interroge sur le rapport des manchots à la folie. Interviewant un scientifique, le cinéaste demande s'il peut arriver qu'un manchot se prenne pour Lénine ou pour Napoléon Bonaparte, reprenant ce qui qualifiait dans son film *Échos d'un sombre empire* la folie de Bokassa, ce dictateur qui, selon des témoins interrogés dans le documentaire de 1990, faisait dévorer ses opposants par des bêtes sauvages. Après une brève hésitation, le scientifique lui répond qu'il peut arriver en tout cas qu'un pingouin soit désorienté. La suite de la séquence est bien connue : Herzog identifie un oiseau qui s'éloigne de sa communauté en se dirigeant vers la montagne, un lieu de mort certaine pour cet animal qui ne peut survivre loin de la mer.
- 34 Au début de cette séquence, Herzog propose une variation sur la métempsycose commentée par Adorno dans une des esquisses de la *Dialectique de la raison* sur laquelle nous nous sommes déjà arrêtés⁴². Au lieu d'imaginer qu'une âme vienne à se réincarner dans un corps animal, Herzog suggère en effet que l'animal lui-même se prenne pour un humain ayant existé. La damnation qu'Adorno associe à la métempsycose n'en reste pas moins l'horizon d'un tel transfert étant donné que le « manchot désorienté » ou suicidaire quitte effectivement sa communauté. La caméra quant à elle n'a *a priori* pas d'autre choix que de le regarder s'éloigner.
- 35 À la lumière de notre première lecture, cette image du manchot qui s'éloigne figurerait la résistance de l'animal ou de la nature à toute forme d'enfermement rationnel par l'homme, résistance dont l'image documentaire serait le dépositaire impuissant. Le film nous montre en effet que, face à cet oiseau qui s'éloigne et se dérobe progressivement à la caméra, l'homme ne peut pas comprendre les motivations de l'animal, sauf à en anthropomorphiser la conscience. La seconde lecture toutefois – qui a déplacé notre réflexion d'une soumission de la nature à une soumission de l'homme à un processus éducatif – doit attirer notre attention sur la deuxième partie de la séquence de clôture du film de 2007, habituellement moins commentée que la première. Dans cette deuxième partie, le réalisateur nous explique que les scientifiques ont pour consigne de ne pas essayer d'arrêter un manchot qui s'écarte du « droit chemin » : « Les règles pour les êtres humains sont : ne retient ou ne dérange pas le pingouin. Ne bouge pas et laisse-le passer son chemin »⁴³.
- 36 Ici encore, on peut considérer *a priori* que cette consigne témoigne d'une alternative au portrait qui figeait. Cette fois, on ne tient pas l'animal au collet. On ne le force plus à la pose. On le laisse passer son chemin. On n'essaye même pas de le réorienter au nom d'un savoir acquis sur ses conditions de survie, parce qu'on sait à présent que cela ne servira à rien. Cependant, notre seconde lecture suggère que cette remarque finale n'annonce pas que l'être humain aurait enfin appris, positivement en quelque sorte, à ne plus intervenir sur, ou à ne plus domestiquer la nature. Nous pouvons faire l'hypothèse inverse que ce commentaire nous présente des êtres humains qui ont parfaitement intégré leur éducation, c'est-à-dire qui *se désintéressent* désormais d'une maîtrise de la nature sauvage. Pour cette raison, le portrait de l'homme au manchot, de

l'homme qui laisse passer le manchot, ne s'oppose pas au portrait de l'enfant au fennec, mais n'en est en réalité que la version absolument aboutie.

- 37 Quelle conséquence cette hypothèse d'ouverture a-t-elle sur la question placée au début de cet article : le cinéma de Herzog n'est-il qu'un cinéma du constat de l'échec et de sa reproduction ? Sans prétendre répondre définitivement à cette interrogation, un élément peut être dégagé de notre réflexion. Comme Herzog l'a répété maintes fois pour accompagner l'ouverture de sa « Rogue Film School », le cinéma n'a aucun rapport avec une quelconque forme d'éducation à des techniques, si ce n'est des techniques sans aucun rapport avec l'art du cinéma⁴⁴. Sa conception du cinéma le place davantage du côté d'une forme de résistance à l'éducation. En inventant de toutes pièces des histoires sur les animaux, des histoires qui projettent sur les animaux l'incompréhension de l'humain – c'est son célèbre « but why ? », qui ne connaît pas de réponse à la fin de *Rencontres au bout du monde* –, Herzog les extrait paradoxalement de toute tentative de domestication humaine, c'est-à-dire de tout processus éducationnel, mais aussi de toute intention de résistance à l'homme. L'animal reste une question, un élément inassimilable, un ingrédient d'un récit, un vis-à-vis dont le cinéma peut faire resurgir l'irréductible altérité, quitte à ce qu'elle surgisse dans une image-miroir, celle de l'enfant au fennec, qui dit la violence de toute répression par l'éducation de sa propre part de naturalité. Pour cette raison, Herzog ne peut pas être assimilé aux scientifiques un peu fous qui peuplent ses films et dont il chercherait inlassablement la compagnie, au bout du monde⁴⁵. Il prend leur contre-pied, raconte les histoires des animaux sans éducation scientifique, et fait, de la sorte, du cinéma une expérience élémentaire.

NOTES

1. Cette qualification paradoxale est directement inspirée des propos du réalisateur lui-même qui appelait son documentaire *Leçons des ténèbres* (1992) un « film poétique de science-fiction ».
2. « Cependant, il arriva qu'ils ne parlaient pas comme le feraient des êtres humains. Quand la créatrice et le créateur apprirent qu'ils ne parlaient pas comme le font les êtres humains, ils se dirent : Ils n'ont pas le moins du monde maîtrisé l'appel de nos noms, bien que nous soyons leurs constructeurs et créateurs » (Werner Herzog, *Fata Morgana*, voix off, 1972).
3. Dans une anecdote de tournage, Herzog explique que la pose que doit tenir l'enfant, forçant à son tour la pose de l'animal, résulte d'une épreuve physique aux limites du supportable à laquelle le réalisateur a sciemment soumis l'enfant : « Dans *Fata Morgana*, j'ai demandé au garçon de se tenir devant la caméra en gros plan et de montrer le fennec qu'il tenait à la main. Je l'ai supplié de ne pas bouger, de ne pas ciller et je lui ai promis de bien le payer s'il restait ainsi. Il s'est tenu comme ça pendant dix minutes jusqu'à épuisement et c'est alors seulement que j'ai commencé à tourner un plan de deux minutes environ ». Nous devons la découverte de cette anecdote très éclairante à Lison Josten que nous tenons à remercier pour sa contribution à notre réflexion. Voir Michel Ciment, *Petite planète cinématographique*, Paris, Stock, 2003, p. 280.
4. L'identification de cette portée critique, dont Werner Herzog s'est souvent défendu depuis ses débuts, est un des objectifs centraux du présent texte. À cet égard, et toujours dans l'objectif de

ne pas réduire la pensée d'Adorno ou les films de Herzog à des rôles subordonnés, nous ne reviendrons que marginalement sur la portée explicitement critique de la relation entre l'homme et la nature que le philosophe a articulée très étroitement à sa critique de la société capitaliste. Pour une étude fouillée de la critique de la domination de la nature chez Adorno, voir notamment : Jean-Baptiste Vuillerod, *Theodor W. Adorno. La domination de la nature*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021.

5. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. de l'all. par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011, p. 103-105.

6. Dans son étude de l'aniconisme chez Adorno, Sebastian Truskolaski met très bien en évidence que l'incapacité de l'art à représenter le beau naturel est toujours aussi expression de la résistance de la nature à sa représentation. Sebastian Truskolaski, *Adorno and the Ban on Images*, Londres New York ; Bloomsbury, 2021, p. 139.

7. *Ibid.*, p. 102.

8. *Ibid.*, p. 112.

9. W. Herzog, *Le diamant blanc* (2007), extrait d'une interview de Graham Dorrington.

10. On songe notamment à *La grande extase du sculpteur sur bois Steiner* (1974), *Petit Dieter doit voler* (1997), *Les ailes de l'espoir* (2000), *Au-delà de l'infini* (2005) ainsi qu'à d'innombrables séquences dans d'autres films qui évoquent le vol, souvent onirique, d'êtres humains.

11. W. Herzog, *Le diamant blanc* (2007), extrait d'une interview de Dieter Plage.

12. W. Herzog, *ibid.*, extrait du dialogue entre Anthony Melville et le réalisateur.

13. Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 103. L'impossibilité de l'image se trouve encore exprimée dans un autre plan du *Diamant blanc*, à la fin du film, sur lequel nous ne reviendrons pas dans le détail ici. Le réalisateur nous y montre des martinets littéralement aspirés par un trou noir figurant l'arrière de la cascade, un seuil visuel qui figure une ligne de démarcation floue au-delà de laquelle l'image elle-même est remplacée par une masse noire engloutissant toute forme de lumière : toute possibilité d'image en somme.

14. J.-B. Vuillerod, *op. cit.*

15. Nous empruntons ici l'expression proposée par Matthew Gandy dans son article sur la représentation de la nature dans quelques films de Herzog : Matthew Gandy, « Visions of Darkness : The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog » (1996), in *Ecumene*, 3 (1), pp. 1-21. Voir également à ce sujet, Valérie Carre, *La quête anthropologique de Werner Herzog. Documentaires et fictions en regard*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, pp. 52-60 ; Jacob-Ivan Eidt, « Aesthetics, Opera, and Alterity in Herzog's Work » (2012), in *CLCWeb : Comparative Literature and Culture*, 14 (1), p. 4. Nous nous permettons enfin de renvoyer au texte : Stefanie Baumann, Grégory Cormann, Jeremy Hamers, Éric Lecerf, Susana Mouzinho, « Notes dispersées à partir de la table ronde "Retour en Amazonie : Werner Herzog" », in *Suspended Spaces*, n° 5, *Fordlândia*, Dijon, Les Presses du réel, 2018, pp. 80-87. Le motif scénaristique central de *Le pays où rêvent les fourmis vertes* (1984) est exemplaire de cette articulation entre incapacité (occidentale) de cohabiter pacifiquement avec l'animal et incapacité (occidentale, toujours) de nouer un contact autre que destructeur avec l'altérité représentée ici par une communauté aborigène. Comme nous le rappelle le titre du film, l'impossible rencontre entre des exploitants miniers anglais et une communauté aborigène se cristallise en effet dans deux rapports diamétralement opposés à une communauté animale, la communauté mythique des « fourmis vertes ».

16. Th. W. Adorno, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 102.

17. *Ibid.*

18. Dans son commentaire de l'affliction de Timothy Treadwell découvrant un renardeau mort, Herzog affirme encore qu'il ne pense pas « que le dénominateur commun de l'univers est l'harmonie mais bien le chaos, l'adversité et le meurtre » (*Grizzly Man*, 2005). Il se distancie de la

sorte de la relation apparemment harmonieuse mais totalement fantasmée que le protagoniste, ami des grizzlys, prétendait instaurer avec la nature.

19. Th. W. Adorno et Max Horkheimer, « L'homme et l'animal », dans *La Dialectique de la raison* (1944), trad. de l'all. par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 2015, p. 376.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 373.

22. *Ibid.*, p. 379.

23. *Ibid.*, pp. 381-382.

24. *Ibid.*, p. 381.

25. *Ibid.*, p. 382.

26. *Ibid.*

27. G. Cormann et J. Hamers, « “La Théorie critique n'a aucun rapport avec la société”. Kluge, Adorno et l'indomptable Leni Peickert », in *Tijdschrift voor Filosofie*, n° 78, 2016, pp. 97-120.

28. Le film d'Alexander Kluge, *Artistes sous chapiteau : perplexes* (1968) prolonge ce motif adornien. Dans le film de Kluge, Leni Peickert, fille d'un directeur de cirque, s'échine précisément à essayer de réintroduire des émotions dans le cirque.

29. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934, 1936), dans *Sociologie et Anthropologie*, Paris, PUF, 2000, p. 370.

30. *Ibid.*, p. 374.

31. *Ibid.*, p. 385.

32. Norbert Elias, *La civilisation des mœurs* (1939), traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

33. W. Herzog, *Manuel de Survie. Entretien avec Hervé Aubron et Emmanuel Burdeau*, Nantes, Capricci/Centre Pompidou, 2008, p. 54.

34. « Je crois qu'il est bon que, dans mes films, je ne montre pas d'actes sexuels. *Bad Lieutenant* constituera une sorte d'exception. Mes films montrent rarement des gens en train de passer des coups de téléphone. On verra une ou deux fois le *bad lieutenant* téléphoner sur son portable, pas davantage. De même, mes films montrent rarement des gens qui conduisent. Quelques moments dans *Bad Lieutenant*. Manger : très rare également. » (*Ibid.*, pp. 82-83.)

35. Dans la brève autobiographie qu'il donne dans *Manuel de survie* (*op. cit.*, pp. 69-70), Herzog rappelle que, pendant dans son enfance en Bavière, il a été éduqué par sa seule maman et a connu la faim. Il explique aussi qu'il n'a pas eu de téléphone jusqu'à l'âge de dix-sept ans et que l'apparition d'une voiture dans son village était tout simplement un événement. Cette perspective biographique peut apparaître anecdotique ; elle permet toutefois de comprendre pourquoi le cinéma ne peut pas être pour Herzog « un moyen de communication ».

36. W. Herzog, *Manuel de Survie*, *op. cit.*, pp. 70-71.

37. *Ibid.*, p. 74.

38. *Ibid.*, p. 49.

39. Voir, sur ce point, nos remarques dans Stefanie Baumann, Grégory Cormann, Jeremy Hamers, Éric Lecerf, Susana Mouzinho, « Notes dispersées à partir de la table ronde “Retour en Amazonie : Werner Herzog” », *op. cit.*

40. M. Mauss, « Les techniques du corps », *op. cit.*, p. 374.

41. « Qu'est-ce qu'être prisonnier ? Qu'est-ce qu'avoir faim ? Qu'est-ce qu'élever des enfants ? Qu'est-ce que la solitude dans le désert ? Qu'est-ce que ça signifie, être confronté à un vrai danger ? Des expériences de base, ce qu'il y a de plus élémentaire. La plupart d'entre nous ignorent ces expériences, à l'exception d'avoir des enfants. » (W. Herzog, *Manuel de survie*, *op. cit.*, p. 54.)

42. Th. W. Adorno et Max Horkheimer, « L'homme et l'animal », *op. cit.*, p. 376.

43. W. Herzog, *Rencontres au bout du monde* (2007), extrait de la voix off.

44. Voir le site [<http://www.roguefilmschool.com/about.asp>].

45. Dans une interview donnée à la radio WNYC en 2008, Herzog rapporte les propos d'un des scientifiques rencontrés dans l'Antarctique, très peu bavard, qui finit par lui expliquer que certaines femelles de manchot « se prostituent » – autrement dit : elles apprennent certaines techniques du corps – pour gagner quelques cailloux servant à la construction des nids. Le goût de Herzog pour ce type d'anecdotes, authentiques ou inventées, a certainement contribué à la construction du personnage du réalisateur en tant que double de ses héros fous et des scientifiques étranges qui peuplent ses films. Nous suggérons au contraire qu'en attribuant la thèse de la prostitution des manchots à un scientifique et non à sa propre figure d'observateur – Herzog y insiste dans l'interview –, le réalisateur se positionne en vis-à-vis de ses personnages : il ne projette pas sur les animaux un ensemble d'apprentissages ou de techniques du corps (<https://www.wnyc.org/story/56222-werner-herzog-in-antarctica/>)

RÉSUMÉS

Partant des nombreux portraits animaux qui peuplent les films de Werner Herzog, cet article propose de croiser l'œuvre du réalisateur allemand avec plusieurs fragments de *La dialectique de la raison* (T. W. Adorno, M. Horkheimer) et de la *Théorie esthétique* (T. W. Adorno). Ce texte évite toutefois la réduction de ces fragments à une grille d'analyse qu'il s'agirait d'apposer sur les films ou, à l'inverse, la réduction de l'œuvre cinématographique au statut d'illustrations de la pensée d'Adorno et Horkheimer. La réflexion adopte plutôt la forme d'un montage heuristique, producteur d'éclairages réciproques entre texte et image, qui, d'une part, réinterroge la canonique *Dialectique de la raison* grâce à un ensemble de déplacements que nous suggère la rencontre entre la *Théorie esthétique* d'Adorno et certaines séquences de Herzog, d'autre part envisage à nouveaux frais le singulier rapport du réalisateur allemand à la représentation de la nature pour y trouver une portée critique inédite.

Taking several animal portraits in Werner Herzog's films as a starting point, this paper proposes to confront the German director's work with several fragments of *Dialectic of Enlightenment* and *Aesthetic Theory*. It avoids, however, reducing these fragments to an analytical grid to be applied to the films, or, conversely, reducing the cinematographic work to the status of illustrations of the thought of Adorno and Horkheimer. The reflection takes much more the form of a heuristic montage, producing reciprocal insights between text and image, which, on the one hand, reinterprets the canonical *Dialectic of Enlightenment* thanks to a series of displacements suggested by the encounter between Adorno's *Aesthetic Theory* and several scenes of Herzog's work, and, on the other, requestions the German director's relationship to the representation of nature in order to find in it an unprecedented critical scope.

INDEX

Index géographique : Allemagne

Keywords : Herzog Werner, Adorno Theodor, Horkheimer Max, Mauss Marcel, documentary film, animal portrait, education, elementary experiences, techniques of the body

Mots-clés : Herzog Werner, Adorno Theodor, Horkheimer Max, Mauss Marcel, cinéma documentaire, portrait homme-animal, éducation, expériences élémentaires, techniques du corps

AUTEURS

JEREMY HAMERS

Jeremy Hamers enseigne le cinéma documentaire et l'éducation aux médias à l'Université de Liège où il dirige également l'Unité de recherches *Traverses*. Il est l'auteur de nombreux articles sur le cinéma documentaire allemand, sur la Théorie critique de l'École de Francfort et sur ses héritages hétérodoxes en théorie des médias, qui sont parus dans des revues telles que *Germanica*, *Rethinking History*, *Les Temps Modernes*, *Cahiers Louis-Lumière*, *Imago*, *CONTEXTES*, *Les Cahiers du GRM*, et *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*. Il a été Chargé de cours à l'Université de Leyde (2011-2012), et Professeur invité à l'Université Libre de Bruxelles (2021) ainsi qu'à l'Université Ca'Foscari de Venise (2022-2023). Outre le n° 84 de la revue *Quaderni* consacré à la radicalité ouvrière (codir. : G. Geuens ; 2014) et le n° 69 des *Cahiers d'études germaniques* (codir. G. Cormann et C. Letawe ; 2015) consacré à l'œuvre écrite et audiovisuelle d'Alexander Kluge, il a codirigé avec C. Letawe l'ouvrage *Hans Magnus Enzensberger. Je de construction pour une théorie des médias* (Les presses du réel, 2021), le volume 9 de la revue *Captures* consacré aux « esthétiques du ratage » (codir. : L. Jousten, F. Monvoisin, D. Tomasovic), et le vol. 33 de la revue *Symploke*, intitulé « Transparency » (codir. : I. Mayeur, F. Provenzano, E. Schurgers, J. Teurlings ; à paraître en 2025).

GRÉGORY CORMANN

Grégory Cormann enseigne la philosophie française contemporaine et la philosophie des sciences humaines à l'Université de Liège, où il codirige le centre de recherches MAP-Matérialités de la politique (UR *Traverses*). Il a publié récemment *Sartre. Une anthropologie politique, 1920-1980* (Peter Lang, 2021) et, avec Jérôme Englebert, *Le cas Jonas. Essai de phénoménologie clinique et criminologique* (Hermann, 2021). Il est également le directeur de *L'Année sartrienne* depuis de nombreuses années. Dans le cadre d'une étude des pensées critiques et des relations intellectuelles franco-allemandes au XX^e siècle, il collabore régulièrement avec Jeremy Hamers, avec lequel il a écrit de nombreux articles sur l'héritage de la première génération de la Théorie critique, chez Adorno, Alexander Kluge et Hans Magnus Enzensberger, ainsi que plusieurs articles sur la pensée et l'engagement intellectuel du dernier Sartre. De cette collaboration, on signalera notamment « "Ce qu'il est con..." Des idées aux corps. Sartre, Baader et la grève de la faim », *Les Temps Modernes*, n° 667, 2012, p. 31-59 ; « Adorno as memory. Inheriting, resurfacing and replaying confidence in Kluge's late work », *Alexander Kluge Jahrbuch*, n° 2, 2015, p. 161-170 ; « Sartre et l'expérience politique de *Libération* », *Revue Sens-Dessous*, n° 29, 2022, p. 79-93. Avec J. Hamers et F. Provenzano, Grégory Cormann est également depuis 2023 l'auteur de la chronique trimestrielle « Vues de Liège » dans la revue *Les Temps qui restent*.