

Fiche technique

Allemagne - 1988 - 1h15

VOSTF - 16 mm

Réalisation :

Harun Farocki

Rencontre après la projection avec le collectif artistes contre la guerre.

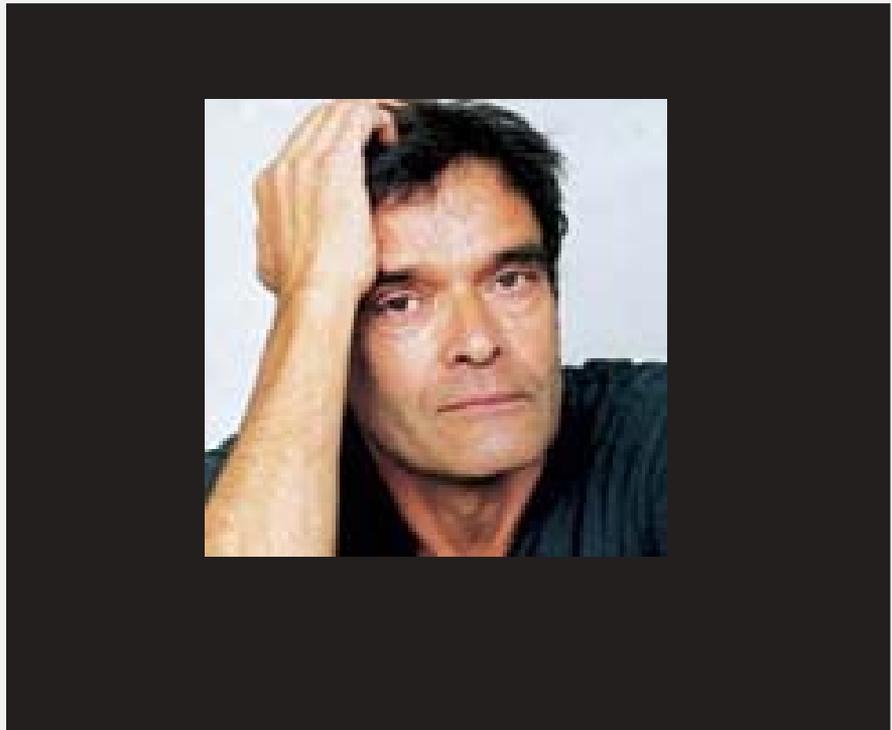
Des artistes :

photographes, peintres, sculpteurs, dessinateurs, écrivains ont décidé de créer chacun une œuvre originale pour manifester leur opposition à toutes les guerres sur Terre.

Quelques œuvres seront présentées au France lors de la projection du film de Farocki.

Un site :

<http://www.contrelaguerre.org>



En avant programme, hommage à STAN BRAKHAGE, mort il y a quelques jours.

VISION OF THE FIRE TREE
US / 1990 / 5min. / couleur / silencieux / 16mm.

Ce petit film est comme un feu dans l'esprit, qui cherche cet «arbre» sur une ligne de synapse métaphorique.

«La race humaine est en train de perdre la vie. C'est comme un grand arbre déraciné, la tête en bas. Il faut nous replanter dans l'univers.» **D.H. Lawrence.**

Critique

CAHIER DE LUSSAS, 2001

Le berlinois Farocki fait du cinéma depuis la fin des années soixante. Un cinéma rigoureux qui ne cesse, depuis ses débuts militants, de revenir sur les mêmes questions, esthétiques et politiques, sans pour autant être jamais «daté». On peut qualifier d'essayiste ce genre de cinéma peu réductible aux définitions, oscillant constamment entre poétique et réflexion, jeu et gravité, comme entre fiction et documentaire.

Les films de Farocki explorent pour une part les convergences entre la guerre, l'économie et la politique à l'intérieur de l'espace social. Ils esquissent une histoire audiovisuelle de la civilisation (post-)industrielle et de ses techniques, dans laquelle les évolutions déviantes sont particulièrement mises en lumière. **Tel qu'on le voit** en est l'exemple-phare. Ce film-essai rassemble des images d'origines multiples (dessins, photographies, peintures, etc...) qui sont comme autant de symptômes de civilisation (croisement d'autoroutes, machines de guerre, pin-ups, etc. ...) Par

là, se construit une vue critique de l'histoire des technologies.

Une chose semble à première vue évidente dans **Tel qu'on le voit et Images du monde et inscription de la guerre** : le fait que l'on y trouve tant de «photographique». Ce ne sont pourtant pas les images réellement fixes qui créent l'ancrage pour le spectateur entre voir et savoir, car elles sont dotées d'un commentaire et leur caractère sériel les inscrit au cœur du défilement. Ce sont plutôt des images en mouvement, cadrées de façon fixe et très fragmentée, qui sont le lieu de cet arrêt mental, de cet intervalle qui fait le lien entre voir et savoir. Ces images sont la plupart des images montrant des machines. Et s'il y a des corps associés à ces machines, il s'agit de fragments de corps, de corps-automates, de corps taylorisés ou de simulacres.

Dans **Images du monde et inscription de la guerre**, les chaînes d'images multiples s'organisent autour d'une faille liée à la virtualité mortelle du «photographique» : les photos d'Auschwitz ignorées par les gouvernements alliés. On y reconnaît la dialectique de la notion d'Aufklärung, c'est-à-dire des Lumières ; mais c'est aussi, en langage militaire et policier, un terme pour «reconnaissance». Farocki analyse ici le dispositif de la photographie de guerre, entre conversation et destruction. Le commentaire cherche à rendre les images lisibles ; l'insistance et la répétition des images cherchent à provoquer des idées.

(...)

Toujours, il s'agit de cerner la dimension politique de l'espace public. Dans **Vidéogrammes d'une révolution** Farocki et Ujica ont, par exemple, analysé la chute de Ceausescu, non seulement comme événement télévisuel (ce que beaucoup ont fait), mais en trouvant des images de la révolution «au-delà de la télévision». Entièrement composé de documents existants, ce film déconstruit le discours officiel de la télévision et,

par là, le discours sur l'événement trop simplement réduit à sa couverture médiatique.

De même, Farocki se préoccupe moins de l'origine de chacune des images de la guerre du Vietnam, ou de leur «vérité», que de leur usage militaire et de leur diffusion dans les diverses sphères de l'espace public. Face à la guerre du Vietnam, au tout début de sa carrière de cinéaste, Farocki invente, avec **Feu inextinguible**, une manière inédite de parler du napalm, de façon à choquer et à éveiller le spectateur (on le voit ainsi se brûler la main avec sa cigarette). C'était en 1969. Si Farocki a inclus récemment cette image dans son auto-portrait *Section*, tout en montrant la cicatrice de sa performance d'artiste, c'est peut-être pour dire qu'en dépit de toute sa méfiance envers l'image, il fait néanmoins sien la morale de l'enregistrement, et accepte un peu de croire à une image capable de nous parler du réel, de décaper ce que Serge Daney appelait le monde du visuel.

=====

L'ÉPREUVE DU REEL A L'ÉCRAN – François NINEZ – Ed de Boek

Vision machine

«Depuis qu'existent la photographie et l'aviation, il existe aussi la reconnaissance photographique aérienne. Cette photo a été faite par un pigeon équipé d'un appareil photo. C'est ainsi que le tapis apparaît aux yeux du chat. Le dessin du tapis est tissé pour l'homme debout, pour être vu en haut. L'homme doit apprendre à distinguer les dessins de la terre tels qu'ils apparaissent vus de l'avion – il s'y dessine l'abécédaire d'une nouvelle image du monde» (Farocki)

Les vues aériennes apparaissent comme

un bouleversement de notre manière de voir et de la réalité perçue : elles révèlent le connu sous un angle inconnu, renouveau de la vision que vont privilégier les fondateurs de l'abstraction et du constructivisme (Vertov, Rodtchenko, Moholy-Nagy). D'un autre côté, elles étendent les couches de la réalité objective, donc saisissables. Rattacher cet inconnu à du connu, le recadrer c'est ce à quoi s'emploient scientifiques et militaires via la nouvelle spécialité requise par ces vues inédites : «la photo-interprétation» La photo aérienne ne révèle pas la réalité avec une plus grande objectivité, elle l'augmente d'une dimension nouvelle qui la modifie en étendant notre vision et notre capacité d'action : des notions comme espace, paysage, cultures, irrigation, voies de communication, ou cible stratégique s'en trouvent largement affectées.

(...)

«Comment faire face à un appareil photo ?», interroge Farocki. «La frayeur d'être photographié pour la première fois. En 1960, en Algérie, les femmes sont photographiées pour la première fois. On va leur établir une carte d'identité. Des visages qui ont jusqu'à maintenant porté le voile.» Reconnaître le terrain, reconnaître l'ennemi. Faire la lumière, dévoiler. «Aufklärung, un terme de l'histoire des idées et un terme militaire. Aufklärung, un terme de police : le renseignement. La police veut à présent travailler sur des images. La police, ici et ailleurs, a emmagasiné les photos de millions d'individus suspects. Comment décrire le visage d'un homme par des formules certaines, de sorte qu'il puisse être reconnu par n'importe qui ? Par n'importe qui, et donc aussi par une machine. Comment décrire un visage ?» (Farocki)

Des populations entières ont ainsi été arraisonnées et passées à l'objectif : en Algérie en 1960 par exemple. Autre figuration aérienne, autre topographie : celle des visages autochtones. On quadrille la population comme on quadrille

le terrain. Quoi de plus «objectif» que ces photos d'identité, toutes cadrées à l'identique, de face, dans l'horizontale des yeux, en noir et blanc, relevé d'identités à vocation non pas artistique, ni même anthropologique, mais anthropométrique. Elles sont là, dévoilées, elles nous regardent (derrière l'objectif du soldat photographe Marc Garanger), elles qui n'ont jamais été dévisagées ni fixées comme ça en public. Pourtant, ni indignation ni soumission dans ces visages de femmes outragées, mais une fermeté, une fierté, une beauté reposant sur une sourde certitude : que le temps travaille pour elles (Garanger en était-il conscient en choisissant le temps de pause ?).

(...)

D'un humain, d'un suspect, l'ordinateur peut tirer un portrait-robot, par approximations caractéristiques à partir du croisement de témoignages souvent discordants. C'est une moyenne. Ce type de «portrait» objectif déclenche un malaise : il a quelque chose d'inhumain, ce n'est pas un portrait justement, c'est une enveloppe inexpressive parce que les détails vrais, qui font la vie, qui font une vie, manquent. «La police ne sait pas ce qu'est l'image d'un homme», mais la police s'en moque (peut-être est-ce pour compenser que les policiers sont peintres du dimanche ? : la police s'en moque car ce qu'elle recherche, ce n'est pas une image vraie c'est juste une image que puisse «reconnaître» le plus large spectre de témoins, chacun ajustant à son idée, complétant un contour virtuel où peuvent se projeter des souvenirs divergents sans que la reconnaissance commune en soit gênée. C'est un recoupement : le portrait-robot est objectif, ce n'est pas un visage, ni une expression (il manque forcément son homme), c'est une combinaison de paramètres variables, de traits caractérisés de l'extérieur. Le plus petit commun dénominateur.

«Les portraits de Bacon sont une interrogation sur les limites de moi, écrit

Kundera. Jusqu'à quel degré de distorsion un individu reste-t-il encore lui-même ? Jusqu'à quel degré de distorsion un être aimé reste-t-il un être aimé ? Pendant combien de temps un visage cher qui s'éloigne dans la maladie, dans une folie, dans une haine, dans la mort, reste-t-il encore reconnaissable ? Où est la frontière derrière laquelle un «moi » cesse d'être un «moi» ? (Farocki)

(...)

Si l'ordinateur peut tirer de quelqu'un un portrait-robot «objectif», en dresser une description administrative type, il est incapable de jouer au portrait chinois. Parce que ce jeu est fondé à la fois sur la connaissance empirique intersubjective des autres et sur l'usage commun de métaphores originales : «Si c'était un animal ? une musique ? une plante ? Si c'était un plat ? un vêtement ? Si c'était un paysage...». Et ces métaphores peuvent renvoyer non seulement à la description morphologique du personnage (association que pourrait aussi produire un ordinateur bien «informé») mais, par glissement de sens voire ironie ou antinomie, à ses penchants ou travers, à des situations vécues ou des comportements particuliers. Le défaut de la machine logique, ce n'est pas de ne pas avoir de but – tout mécanisme, tout automatisme est déterminé par un objectif – c'est au contraire d'être trop spécifiée, de manquer de vague. Comme le disait Paul Valéry : «Artificiel veut dire qui tend à un but défini. Et s'oppose par là à vivant... Si la vie avait un but, elle ne serait plus la vie» (Cahier b, 1910)

(...)

Avant d'être placé sur la caméra de cinéma, puis à distance câblée sous forme de moniteur vidéo, le «viseur» était la glace réfléchissante installée à la fenêtre du vaste appartement loué du XIX e siècle. «Sa fonction était de projeter la rue, avec son enfilade d'immeubles tous semblables, dans l'espace clos de l'habitat bourgeois, tout à la fois soumettant la rue à l'apparte-

ment et délimitant la rue par l'appartement» (Theodor Adorno, Kierkegaard, 1933). L'espace public était considéré par le bourgeois du siècle dernier comme une prolongation voire une parcelle de son espace privé. La télésurveillance du siècle suivant l'institue comme espace anonyme, appartenant théoriquement à tout le monde (démocratie oblige) et en réalité à personne. Le droit de regard sur la voie publique échoit à la sécurité : «Circulez, y'a rien à voir», et à ses objectifs, dont nous sommes les sujets soumis : «Souriez, vous êtes filmés».

Mais voici que le point de vue peut être non seulement automatisé, mais même carrément supprimé, par l'abolition de toute prise de vue : l'image n'est plus photographique mais topographique, elle est entièrement calculée, c'est une image de synthèse, c'est-à-dire une image soit totalement générée numériquement, soit numérisée à partir de signaux et capteurs autres qu'optiques. Inutile de se demander à nouveau si l'Objectif ne serait pas enfin atteint par cette vision aveugle ! Nous savons maintenant qu'aucune imagerie n'exposera la réalité, que toute technique met en relief certains aspects de la réalité ; et au bout de la chaîne instrumentale se retrouveront toujours un regard, une interprétation, des décisions humaines. Il n'en est pas moins important d'interroger ces nouvelles images faites sans lumière ni point de vue, d'examiner en quoi leurs procédures modifient, élargissent ou contraignent, orientent et informent nos façons d'appréhender, représenter et agir le monde.

«Depuis la caméra obscure, la lumière a été un préalable nécessaire à toutes les images, mais cela touche à sa fin. Nous serons bientôt capables de fabriquer des images complexes, réalistes ; sans compter sur la lumière ; et à partir du moment où la lumière n'est plus la condition et le matériau fondamental de l'image, on est dans le domaine conceptuel, on trace des cartes géographiques.

(...) Si on voulait construire sur un ordinateur une image de cette pièce, on ne prendrait pas de caméra, on mesurerait tous les objets, à leur place, en centimètres et millimètres. Puis on entrerait tout cela dans l'ordinateur et on aurait la pièce. Ce n'est pas une image, c'est de l'information organisée. Puis, en dernier vous choisissez un point de vue (...) on le décrit entièrement en termes mathématiques. Les objectifs deviennent des algorithmes, des équations.» (Bill Viola, entretien avec Raymond Bellour, *Où va la vidéo, Cahiers du cinéma, hors-série, 1986*).

Le réalisateur

Essayiste, documentariste, vidéaste, théoricien, critique, monteur, scénariste, producteur, cinéaste expérimental, archiviste (au sens foucauldien du terme), activiste (un brin viennois), militant, praticien du found footage, artiste contemporain, enseignant (une chaire à Berkley), metteur en scène : Harun Farocki est tout cela à la fois, passant d'une posture à l'autre, sans perdre le fil d'une pensée critique parmi les plus fortes apparues ces dernières années, compagne des thèses de Daney, de Virilio, de Foucault comme des œuvres de Marker, de Godard sinon de Straub ou Kramer. Harun Farocki est né en 1944, a appris le cinéma à l'Académie de Berlin où il a eu pour professeur Jean-Marie Straub. De 1973 à 1984, il fut rédacteur en chef de *Filmkritic*, la meilleure revue allemande (où écrivent entre autres Helmut Farber, Frieda Grafe, Hanns Zischler ou Wim Wenders), tout en poursuivant une carrière de cinéaste entamée dès 1869, dans la foulée des révoltes de 1968, avec l'impressionnant **Feux inextinguibles**, tract filmé contre la guerre du Vietnam où l'on voit Farocki, manches relevées, écrasé longuement une cigarette sur son avant-bras, en expliquant que la brûlure du napalm est sept cent fois supérieure à celle, déjà marquante, de cette cigarette embrasée. En 1978, il signe avec **Entre deux guerres**, son premier film d'envergure, mais c'est en 1988 avec **La Guerre, inscrite dans les images du monde**, le plus important de ses essais, celui qui est la concentration de toute sa réflexion, que Farocki va se faire connaître hors des frontières de l'Allemagne.

Filmographie

Feux Inextinguibles	1969
Entre Deux Guerres	1978
Peter Lorre – Acteur Maudit	1984
Tel Qu'on le Voit	1986
Endoctrinement	1987
Images du Monde et Inscription de la Guerre	1988
La Sortie des Usines	1995
Apprendre à se vendre	1997
Créateurs de Mondes d'Achat	2001
Œil Machine	2001

Documents ayant servis pour la réalisation de cette fiche

Trafic N°11, Eté 1994
Trafic N°43, Aut. 2002
Trafic N°21, Print.1997
Trafic n°30, Eté 1999
Trafic n°14, Print. 1995

L'épreuve du réel à l'écran, - Ed. De Boeck
Cahier de Lussas, 2001
Clio de 5 à 7, Les actualités filmées de la libération : archive du futur. - Sylvie Lindeperg, CNRS Edition

Pour plus de renseignements :
seblaval@wanadoo.fr
ou Cinéma Le France
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com