



# Entretien



# Questions à Harun Farocki



*Cet entretien réalisé le 29 février 2008 à Berlin, s'inscrit dans le cadre d'un master recherche et vise à mettre en lumière l'autoréflexivité dans le travail de Farocki et comment celle-ci s'introduit dans le dispositif de l'installation cinéma.*



Né en 1944 en Tchécoslovaquie, le réalisateur entre à l'école de cinéma de Berlin vingt ans plus tard, en pleine Guerre Froide. Il y fait la connaissance de figures du cinéma d'avant-garde comme Harmut Bitomsky, Hölger Meins, mais aussi Jean-Marie Straub et Danièle Huillet qui seront les « modèles » de cette jeune génération imprégnée des théories marxistes. C'est donc dans ce cadre très politisé que Farocki débute sa carrière. Depuis la fin des années 1960, il a réalisé près de quatre-vingt dix films et installations tous porteurs d'une analyse contestataire du pouvoir de l'image dans la fabrication de l'histoire et de sa puissance à retranscrire un discours politique (1). Le cinéaste construit une stratégie pour faire jouer les images entre elles afin de mettre en évidence la manière dont se définit et se constitue le visible (et donc dans le même temps, le non-visible). L'écriture « essayiste » du cinéaste analyse patiemment les représentations et ancre la pensée

(1) On peut citer par exemple, *Feux inextinguibles* (1969), *Image du monde et inscription de la guerre* (1988), *Vidéogrammes d'une révolution* (1992), *Œil/Machine* (2001).

politique dans une réflexion sur la discursivité des images. Il rédige également, aux côtés de Harmut Bitomsky, de 1974 à 1984 dans la revue *filmkritik*, de nombreux textes d'analyse cinématographique.

Il a fait l'objet de plusieurs expositions rétrospectives en Allemagne, en Suède, ou en Grande-Bretagne et commence à acquérir une visibilité en France depuis la fin des années 1990, grâce à la parution de ses textes ou de ceux de critiques, tels que Christa Blümlinger ou Raymond Bellour, dans la revue de cinéma *Trafic* fondée par Serge Daney. Assez méconnu en France mais également, jusqu'il y a peu, dans son propre pays, il est assimilé de préférence au cinéma documentaire. Depuis les années 1990, le réalisateur s'est introduit dans le champ de l'art contemporain et l'espace d'exposition l'incitera, tout comme les cinéastes Chris Marker, Chantal Akerman, Raoul Ruiz ou Peter Greenaway par exemple, à imaginer différemment sa recherche cinématographique. Ce tournant, nous le verrons en partie dans cet entretien ne s'est pas fait sans questionnements, voire sans amertume !

Le travail de recherche mené dans ce master s'est attaché à un point bien spécifique de la démarche de l'artiste : Harun Farocki part du postulat qu'une image n'existe pas comme objet seul. Elle est toujours constituée, c'est son essence même, du rapprochement de plusieurs éléments de réalité. Une image est une mise en rapport, et la compréhension de l'image passe par la compréhension du processus de pensée qui a permis le rapprochement.

Entre autres spécificités, la particularité du cinéma de Farocki (et surtout celui qu'il réalise à partir de la fin des années 1980) est de s'appliquer à démontrer obstinément les rhétoriques des images préexistantes tout en mettant son propre discours de réalisateur en évidence.

La question du travail est ainsi fondamentale dans son œuvre. Comment filmer le travail ? se demande l'auteur, tout

comme Jean-Luc Godard dans les années 1970 et 1980. Ainsi voit-on souvent Farocki « au travail » dans ses films, regardant, manipulant des images. Il apparaît à sa table de montage, qu'il nomme « bureau » ou « laboratoire », montrant deux images, lisant des livres... Les mains et les yeux deviennent des opérateurs primordiaux : « Le cinéma n'est pas un média du toucher, c'est un média du regard », dit-il dans son film-essai *Der Ausdruck der Hände* (« L'expression des mains », 1997). Cette méthode s'inscrit dans une certaine approche de l'activité artistique. Le marxisme, les théories esthétiques et politiques de Bertolt Brecht ainsi que celles de Walter Benjamin et Theodor Adorno ont joué un rôle considérable dans l'appréhension de son « travail » d'artiste, son activité de « producteur de sens » mais aussi dans la forme qu'il décide de donner à ses films.

\*  
\*\*

### Alice Malinge

*En 1983, vous réalisez le film Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au travail* (1). *Pouvez-vous me parler de ce projet ?*

### Harun Farocki

À l'époque les Straub habitaient chez moi. Ils faisaient des recherches ici parce qu'ils voulaient tourner à Berlin *Amerika/Rapports de classes/Klassenverhältnisse*. Au début, nous avons fait des repérages, nous avons cherché des lieux pour filmer, etc. Ils ont commencé à faire des essais et on a décidé que je pourrais aussi contribuer en jouant le rôle de *Delamarche* dans ce film. Comme il me fallait apprendre tous les textes et être présent aux essais, j'ai alors demandé à une chaîne de télévision si un film sur les Straub l'intéressait. A ce moment, on pouvait faire des petits films sur les productions

(1) *Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas Romanfragment „Amerika“* [« Jean-Marie Straub et Danièle Huillet au travail sur un film réalisé d'après le roman-fragment de Franz Kafka, « America », 1983].

d'art et essai, aujourd'hui ce serait impossible j'en suis sûr (1). Ainsi, j'ai décidé de filmer les épreuves de tournage et plus tard le tournage à Hambourg mais seulement quelques petites parties pour pouvoir comparer, pour voir les différences entre les études et le tournage.

**A.M.**

*Pourquoi avez-vous décidé de les filmer en train de tourner ? En quoi cela vous semblait-il intéressant ?*

**H.F.**

Parce que leur méthode est incroyable. On ne comprend rien, on ne comprend pas pourquoi ils répètent tout cela, pourquoi ils font vingt-quatre versions d'une petite scène qui ne comporte qu'une seule phrase. Bresson faisait la même chose, c'est peut-être pour créer un état où les comédiens ne peuvent plus contrôler ce qu'ils font, un état presque inconscient. Ils ont beaucoup de règles, c'est très difficile d'en parler avec eux – j'utilise le présent bien que Danièle soit morte entre-temps. Ils n'expliquent pas vraiment leurs principes esthétiques et c'est pour cela qu'il est bien plus instructif d'observer ce qu'ils font.

**A.M.**

*Comment les avez-vous rencontrés ?*

**H.F.**

C'était au début des années 1970 je crois... Non, la première fois c'était en 1966 quand Jean-Marie Straub est venu à l'Académie de cinéma de Berlin pour parler de son film *Nicht versöhnt* (2) et ensuite je l'ai quelquefois rencontré à Cologne,

(1) Harun Farocki a beaucoup collaboré avec la télévision allemande jusqu'aux années 1980, considérant, comme Rossellini ou Godard qu'elle pouvait représenter un lieu idéal, utopique.

(2) Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt herrscht* [« Non réconciliés ou Seule la violence aide là ou la violence règne », 1965].

Munich, Hambourg et nous sommes ainsi devenus amis. Dans notre revue qui s'appelait *filmkritik* (1), nous avons beaucoup écrit sur les Straub, beaucoup publié, ils étaient nos héros. Le principe des Straub, c'est vraiment quelque chose de politique ou de l'ordre de l'esthétique radicale.

**A.M.**

*Que pensez-vous justement du sens politique d'une œuvre d'art dont parle Jacques Rancière : du difficile équilibre entre la lisibilité du message qui menace de détruire la forme sensible de l'art d'une part et l'étrangeté radicale qui menace de détruire toute signification politique d'autre part ?* (2)

**H.F.**

Je me suis naturellement posé cette question. Je crois que l'on doit vraiment donner une certaine autonomie aux formes esthétiques, on ne peut pas simplement utiliser l'un ou l'autre et affirmer qu'il s'agit de la méthode adéquate. Je crois que dans ce champ, j'ai appris beaucoup des Straub car ils ont toujours raconté, expliqué cela. Les plans, les mots, le rythme ont toujours préservé une très grande autonomie. Naturellement, cette contradiction existe mais c'est un peu comme avec la poésie du 17<sup>e</sup> siècle où il y avait des règles précises et fortes avec des rimes et toutes ces prescriptions d'usage de la langue. L'intérêt de ces contraintes était dans l'effort qu'il fallait faire pour trouver les expressions et les formulations.

**A.M.**

*Pourquoi comparez-vous souvent votre travail à celui du chercheur ou de l'ouvrier ?* (3)

(1) Harun Farocki fut rédacteur en chef dans cette revue allemande de 1974 à 1984.

(2) Jacques Rancière, *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

(3) Farocki travaille essentiellement, depuis les années 1980 à partir d'images préexistantes, des documents qu'il collecte dans des centres d'archives, des ins-

H.F.

Je ne suis pas le seul à faire cette chose là, Godard par exemple a lui aussi présenté son travail de cette façon. C'est probablement au début du XX<sup>e</sup> siècle que la production intellectuelle est devenue autoréflexive et que les écrivains ont commenté les méthodes d'écriture avec des textes à l'appui. Cette autoréflexivité n'est pas une chose nouvelle. Seulement, pour le cinéma – qui est une grande machine d'illusion et en a toujours caché les moyens techniques d'où l'intérêt de faire le contraire – naturellement, on ne peut pas vraiment le montrer mais créer une certaine transparence des moyens. Et je crois qu'aujourd'hui, avec l'informatique, chacun aime commenter les méthodes, les outils par lesquels quelqu'un a réussi ou pas à faire quelque chose. Cela se rapproche, par exemple, des principes de Brecht, cherchant à montrer la machine du théâtre et les méthodes dramaturgiques, par cela, c'est une méthode bien proche.

A.M.

*Dans une interview récente (1), vous dites avoir été un peu lassé de vous montrer en train d'expliquer ce que vous faites à l'écran. Pourquoi le commentaire reste-t-il un élément important dans votre travail ?*

titutions privées, des sociétés de tous domaines. Le réalisateur aime à comparer sa salle de montage au laboratoire du chercheur. Dans l'installation *Schnittstelle* [« Section », 1995], le réalisateur met en scène sa propre pratique et se présente comme une sorte d'ouvrier du cinéma, démarche entre autres similaire à Jean-Luc Godard dans *Numéro deux* (1975).

(1) André Habib, Pavel Pavlov, « D'une image à l'autre, conversation avec Harun Farocki », décembre 2007, [www.horschamp.qc.ca/article.php3?id\\_article=290](http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=290), [consulté le 01 août 2008] « H.F. : En ce moment, je suis plus intéressé à filmer le travail, montrer le travail des images, que de me filmer en train de travailler. Je suis un peu las de me montrer en train d'expliquer telle ou telle chose. En fait, cela provient d'une réflexion que je me faisais sur le commentaire. D'où vient-il ? Ne vaut-il pas mieux se mettre en scène, prendre ce risque ? Dans un film comme *Images du monde et inscriptions de la guerre*, où on ne me voit pas, où je me cache derrière ces citations, ces recherches scientifiques, ces matériaux d'archives, je trouve cela plus faible. Je croyais qu'il était important que l'on me voit à l'écran »

H.F.

Important oui, mais j'ai fait beaucoup de films sans un seul mot. Dans certains cas, j'ai vingt pages, et d'autres fois, rien. C'est très difficile parce qu'en général les mots sont une charge dans les films documentaires. La structure est créée par les mots et non par les images. Dans les films narratifs, la narration crée une structure, on sait comment lire un film, la matrice de narration préexiste. Avec les documentaires, c'est la logique du discours qui domine dans la plupart des cas et ce n'est pas suffisant et c'est pour cela que le commentaire est un grand problème. Comment éviter que les mots règnent ? Dans certains cas, par exemple dans mon film *Tel qu'on le voit* ou *Images du monde et inscription de la guerre*, j'ai utilisé beaucoup de langage mais un langage où les textes fonctionnent un peu comme des images. J'essaie d'utiliser à l'égard des mots les mêmes méthodes cinématographiques de répétition employées pour les images. C'est peut-être une solution pour qu'existe le commentaire.

A.M.

*Avez-vous modifié quelque chose dans vos films dès lors qu'ils passaient de la salle de cinéma à la salle de musée ? Comment appréhendez-vous cet espace pour le cinéma ?*

H.F.

Cette entrée s'est faite un peu par hasard et simplement parce que le dispositif en général a changé. Dans les années 1990, la commercialisation de la télévision a commencé en Europe et il m'est devenu presque impossible d'y trouver des moyens. En Allemagne, il y a encore une brave productrice qui m'accorde son financement et peut-être encore un deuxième, ou un troisième... Mais disons que c'était totalement différent avant. Beaucoup d'espaces d'art aujourd'hui, comme le Centre Georges Pompidou ou Kunst Werk, à Berlin, ne s'intéressent

pas seulement au cinéma ou au cinéma expérimental mais aussi à l'architecture, à la musique, aux théories, aux discours, etc. C'est très intéressant d'y montrer des choses. Avoir des moyens, ça aide naturellement pour continuer à travailler ! Ces collections achètent les choses et ça me donne des moyens pour en faire d'autres. L'avantage, en général, dans un espace d'art c'est que les gens ne disent pas « je connais les codes » mais se demandent « quels codes sont valables ici ? ». Il y a moins de contraintes. C'est un peu comme une dérive, on passe dans l'exposition, on s'arrête une minute sur quelque chose, cinq minutes sur autre chose, ce n'est pas du tout comme dans une salle de cinéma où l'on doit rester assis pendant 90 minutes. C'est pour cela qu'il faut trouver d'autres structures, des structures du « loop », de la répétition. Mais de façon générale, je m'intéresse à toutes ces stratégies de répétition et de variation, à toutes ces structures « musicales ». Peut-être que finalement cet espace me correspond assez bien.

Il y a beaucoup d'expositions qui montrent des films que nous avons fait pour le cinéma ou la télévision, où l'on peut voir un petit moniteur qui passe 50 minutes, 1 heure, et dont la présence est symbolique. C'est un peu comme si on achetait un livre qu'on ne lit pas mais dont on connaît les idées, l'essentiel étant de l'avoir dans sa bibliothèque. Cette présence me semble un peu étrange. Si vous regardez sur le web, j'ai presque chaque mois une ou deux expositions et il s'agit simplement d'un DVD, d'un film montré sur un moniteur...

### A.M.

*Est-il question de donner un rôle de monteur au spectateur dans vos films et plus particulièrement dans vos installations ? Je vous pose cette question car vous parlez de « choix » laissé au spectateur dans vos installations (1).*

(1) Harun Farocki, « Influences transversales », *Traffic*, n° 43, automne 2002. A propos de son installation sur double écran *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [« Je croyais voir des prisonniers », 2000] : « Ce film, construit sur des images enregistrées par les caméras de surveillance des prisons, est ponctué d'intertitres muets. Je

**H.F.**

Il s'agit d'une question de proportion, de degrés. Naturellement, il y a une détermination par l'auteur, bien que chacun puisse penser ce qu'il veut. La détermination existe par le montage préexistant mais diffère selon les films : parfois tout est décisif et parfois un texte est simplement plus ouvert. Un texte reste ouvert de manière vague car beaucoup de décisions sont déjà prises et puis soudain, beaucoup de possibilités sont offertes pour le lire en détail. *Mille plateaux* (1), par exemple, est très riche de détails, de connaissances, mais reste très ouvert, on ne peut pas le lire de A à Z et en faire un résumé, c'est très complexe. Il s'agit là d'un idéal bien sûr, je ne cherche pas à me comparer à cela !

**A.M.**

*La critique rattache souvent votre pratique aux théories marxistes. Qu'en pensez-vous ? Quelle signification y voyez-vous ?*

**H.F.**

Je ne crois plus qu'on fasse ces rapprochements. A l'âge de vingt ans et quelques, à l'exception d'Adorno et de Benjamin, Marx a été ma première formation approfondie. A l'époque nous avons même essayé de faire des films sur *Le Capital*. Jusqu'aux années 1980, le marxisme était très important mais ensuite il n'est devenu qu'un élément, je crois, car il y a eu d'autres influences. Aujourd'hui, je ne crois plus à cette méthode qui consiste à lire l'histoire un peu comme des Sciences Naturelles, à croire que l'on peut maîtriser le progrès historique comme dans un laboratoire. Mais beaucoup de liens, d'éléments critiques, de lectures du présent, d'interprétations

pouvais insérer un titre sur l'une des pistes, et laisser les images continuer à défiler sur l'autre, de sorte que le spectateur avait le choix – le choix aussi de rapporter l'intertitre à l'une ou à l'autre des pistes, ou aux deux.»

(1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, Tome 2. Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit, 1980.

m'intéressent encore et restent probablement forts, à mon insu aussi j'en suis sûr.

**A.M.**

*Cette question est d'actualité en France dans la mesure où trois ouvrages de Fredric Jameson (1) viennent d'être traduits et publiés et posent ainsi avec retard la question de la portée de ces textes aujourd'hui.*

**H.F.**

Je crois que Jameson est une exception, il sait utiliser le marxisme comme un outil productif. Beaucoup de marxistes dans le champ de l'art et de la culture, répètent toujours les mêmes choses. Tout s'est ainsi déjà expliqué, on doit simplement se référer aux phrases de Lénine ou de Marx, etc. Avec Jameson, la chose est différente, il utilise le marxisme pour lire le présent, le présent culturel de manière politique. D'autres, comme Jacques Rancière, portent également cette théorie marxiste. Elle est présente mais ce n'est naturellement pas sa seule formation, elle n'est qu'un élément. Pour faire simple, la révolution sociale est un peu comme la révolution politique en France : les détails étaient terribles mais le principe ne peut bien sûr jamais être perdu.

*Alice Malinge est titulaire du Master Histoire et critique des arts de l'Université Rennes 2. Elle y a soutenu en 2008 un mémoire portant sur l'artiste contemporain allemand Harun Farocki, Harun Farocki, autoportrait d'une pratique.*

(1) Fredric Jameson, *Archéologie du futur, Tome 1. Le Désir nommé utopie*, Paris, Max Milo, 2007; *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007; *La Totalité comme complot : Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2007.