École de philosophie : session n°2, décembre 2020.

Atelier Cinéma : Images photographiques et reproductibilité technique.

Groupe du vendredi *B*R.

- Objectifs, présentation et programme de la séance -

Les objectifs de ce groupe cinéma seront cette année double. D'une part, montrer comment le cinéma comme fonction artistique est tributaire - tant *matériellement qu'ontologiquement*[1] - d'une technologie de l'image qui tire son origine d'un complexe militaro-industriel. D'autre part montrer comment, bien qu'étant absolument dépendant de sa technique, le cinéma peut remettre en question ses propres conditions. C'est pourquoi, nous suivrons cette année l'oeuvre de Harun Farocki, réalisateur marxiste allemand, en tant qu'elle invite à une réflexion sur la matérialité, l'historicité et la fonction artistique du cinéma.

Le but de cette séance sera de travailler sur l'idée de *reproductibilité* en série. Montrer donc, comment l'image dans photo puis dans photo en cinéma s'inscrit dans un rapport industriel de la reproductibilité en série. Le cours sera divisé en trois parties : Cinéma comme art industriel, La production des images et des objets, Le montage.

Les quelques références mobilisées dans ce cours sont de deux ordres : cinématographiques et philosophiques. On se penchera sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) de Walter Benjamin et quelques extraits des films-documentaires de Harun Farocki : Industry and Photography (1979), Still Life (1990), War at a Distance (2003). Un article paru dans la revue Période permettra d'autre part de compléter les usages des images de Harun Farocki.

D'autre part, un point concernant entre autre l'article 24 de la loi sécurité globale nous servira d'introduction au cours. Il nous permettra de nous questionner sur l'utilisation des images et engagera les questions de "réappropriation" de celles ci.

---

[1] Est ontologique ce qui a un rapport avec l'être. Dans le cas présent, il faut donc comprendre que le simple fait que le cinéma existe est tributaire de ce complexe militaro-industriel.

Article 24, contre enquête, images et vérité.

Avec la loi sécurité globale, nous avons à faire à un combat de deux images qui s'affrontent : les images institutionnelles contre nos images. L'État en tant qu'institution en arrive à une certaine forme de contradiction. Si, historiquement, l'État a voulu tout voir et mis en place les dispositifs nécessaires afin de répondre à ce besoin, il n'avait du reste pas prévu que tout voir c'était aussi par là même rendre visible. Or, rendre visible c'est aussi mettre la lumière sur ce qui était auparavant invisible - y compris les violences policières.

La récente contre-enquête menée par le collectif de journaliste *Disclose* et le groupe de recherche *Forensic Architecture*[2] concernant l'assassinat Zineb Redouane est représentatif de cette contradiction. L'enquête vidéo[3] du collectif, mêlant ré-utilisation des vidéos de surveillance de la ville et reconstitution 3D de l'arrondissement dément la version officielle et rend compte de l'implication policière dans le meurtre de Zineb Redouane. Ici donc, les collectifs se sont réappropriés les images "institutionnelles" de la ville pour démentir la version officielle : dans leurs possession, ces caméras surveillances deviennent une "arme". On peut ainsi légitimement conclure que sans la présence de ces caméras, la vérité n'aurait jamais été rétablie. Pour autant, il faut redoubler d'attention avec ce genre de discours, discours qui masque en premier lieu la signification d'une caméra à cet endroit. Car se réapproprier les images ne doit pas signifier légitimer leurs mise en place en premier lieu.

L'image c'est une certaine trace lumineuse de ce qu'il s'est passé. L'image c'est un morceau de réalité. L'image donne une vérité mais une certaine vérité. Pour qu'il y ait vérité à partir de la réalité, il y a besoin d'un discours autour et à partir de cette image. Le discours articule l'image, articule la réalité de l'image pour lui donner une certaine vérité.

---

[2] Forensic Architecture est un groupe de recherche basé à Londres reconstituant des événements en mêlant architecture 3D et images recueillies par les témoins. Ils se sont fait connaitre notamment en prouvant l'utilisation de munitions au phosphore blanc par les forces israéliennes lors de bombardements contre Gaza en décembre 2008.

[3] Disclose, "Mort de Zineb Redouane : les preuves qui accusent la police" : https://www.youtube.com/watch?v=bhsbnmci04U&feature=emb_title

W. Benjamin, Oeuvre d'art, reproductibilité, perte d'aura et valeur d'exposition.

Les oeuvres d'art ont toujours été reproductibles. Du reste, avec la photo et dans une plus large mesure avec le cinéma, la possibilité de la reproduction est *inscrite* directement dans le cadre de sa production. L'oeuvre d'art devient ontologiquement reproductible. La différence entre l'oeuvre originelle et l'oeuvre reproductible existe alors de moins en moins. D'une part, pour la première fois dans l'histoire, la main se retrouve détachée du processus de reproduction : l'oeil fixé sur l'objectif, ce nouvel appareillage technique, la remplace. D'autre part, cela entraine une massification des images ainsi produites - faisant d'un évènement qui ne s'est produit qu'une fois une multiplication de ce moment.

L'image ainsi inscrite dans ce rapport - dans la photo et le cinéma - détruit l'*aura*, l'authenticité, l'unicité de son objet. L'*aura* telle que définie par Benjamin est *"une singulière trame de temps et d'espace : l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il".*[4] Ainsi, *"l'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre - cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche".*[5] À l'heure de la reproductibilité technique, l'image perd ainsi cette *aura*, l'unique devient standardisé. Car l'*aura* précisément, elle dépend de son *hic et nunc*, de son ici et maintenant : il ne peut donc y avoir de reproduction de l'*aura.* Les oeuvres d'art traditionnelles, les oeuvres pré-industrielles, étaient marqués par cette unicité, cette authenticité, cet ici et maintenant de l'oeuvre. Mais, les images inscrites dans ce rapport de reproduction quant à elles, perdent cette authenticité.

Dans ce rapport, il en résulte que la *valeur d'exposition* refoule la *valeur cultuelle* et *rituelle* de l'oeuvre. La *valeur cultuelle* d'une oeuvre renvoie à son caractère religieux et pré-esthétique.[6] L'existence de ces oeuvres nous dit Benjamin *"tient au fait même d'exister,*

---

[4] W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Ed. Allia, 2011, chap.III.

[5] *Ibid*, chap.III.

[6] Les oeuvres d'art marquées par cette valeur ne sont alors : 1.accessibles qu'à certaines personnes - les prêtres pour exemple 2. sont en premier lieu un instrument au service de la magie puis de la religion 3. ne sont pas reconnue comme ayant un caractère esthétique.

non au fait d'êtres vues".[7] La *valeur d'exposition* découle quant à elle de l'émancipation des *"différents procédés d'art au sein du rituel"* qui ont donné aux *"oeuvres d'art les occasions de s'exposer"*.[8] Ainsi, les techniques de reproduction ont contribué à la *dé-ritualisation* de l'oeuvre d'art traditionnelle et à la transformation de la *valeur cultuelle* d'une oeuvre en *valeur d'exposition*. Ce mouvement d'esthétisation du *culte* des oeuvres se voit accéléré par la muséification du monde.

Si dans l'art, la *valeur d'exposition* refoule peu à peu la *valeur cultuelle* de l'oeuvre il reste que, l'*aura*, nous dit Benjamin, se retire dans un ultime retranchement : celui de la *"face humaine"*.[9] Ainsi, dans les photos des êtres qui nous sont chers, dans les photos où il y a une trace humaine, cela offre un dernier refuge au sens rituel. Mais à partir du moment où cette figure humaine disparaît, alors la *valeur d'exposition* prends le dessus sur la *valeur cultuelle*. Benjamin en prends pour exemple les photographies documentaire des rues de Paris du photographe Eugène Atget (1900).

[7] *Ibid*, chap.V.

[8] *Ibid*, chap.V.

[9] *Ibid*, chap.VII.

Ces photos, nous dit Benjamin, elles ne renvoient à rien, elles sont un désert. Atget lui-même disait qu'il photographiait ces rues comme le lieu d'une scène de crime. À partir du moment où l'on ne sait plus où ou quoi regarder dans la photo, la personne qui regarde le cliché sent qu'il a besoin de clés de compréhension de l'image, qu'il a besoin de se rattacher à quelque chose. Les rues se ressemblent toutes, elles n'expriment rien. C'est toute la question du *sens* de la photo qui se pose alors. Ces photos ont besoin d'une légende, d'une explication et cette explication revêt un caractère différent que la légende du tableau. Le sens n'est plus donné, il faut le construire. C'est ainsi que naît la dépendance, avec la photo, entre *sens* et *image* et de fait entre récit et image.

> “Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes.
>
> W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Chap. VII.

Cette dépendance, telle que le montre Benjamin, va s'accentuer avec le cinéma. Nous sommes alors de plus en plus guidés, guidés par un récit, par une injonction à l'image.

Cinéma comme art industriel.

Chez Walter Benjamin, la photographie est comprise comme une réduction. Elle ne dit rien des conditions de productions derrière les objets qu'elle photographie. Ainsi, prendre en photo une boite de conserve rends davantage compte de sa commercialisation que de son inscription dans un rapport de production. La photo invisibilise les moyens de productions mis en oeuvre pour la réalisation de ce produit. Rendre la réalité ne dit rien de la réalité disait Bertolt Brecht.

Pour autant, seule la photographie permet de capturer l'évolution incessante du paysage à la suite des révolutions industrielle. Elle seule, capture cette étrangeté du paysage que force le développement des usines. En fait, le développement de l'industrie modifie les paysages de telle sorte qu'il n'est plus possible, à l'oeil nu, de contempler ce changement. La photographie émerge pour capturer et rendre compte de ce changement. On a besoin de ce nouvel outil technique pour comprendre l'évolution de notre monde. Industrie et photographie sont deux termes qui vont bien ensemble nous fait remarquer Harun Farocki : la photographie permet de nouveaux moyens de visions permettant de rendre compte des nouvelles échelles surdimensionnés de l'industrie.

Mais en permettant de rendre compte de ce pont, le concept d'image dépasse la saisie photographique. Car derrière l'image du pont, cela renvoie à quelque chose qui est de l'ordre de son industrie. L'industrie a besoin d'images. Un pont ainsi photographié est une image. En capturant ce pont, on peut se demander si la photographie glorifie la prouesse technique de ce pont et donc son industrie mais invisibilise les rapports de production que la construction de ce pont a nécessité. Car ce pont ainsi photographié, c'est le produit fini, c'est la marchandise : la marchandise en l'occurence impressionne et glorifie l'industrie qui est en derrière. Mais plutôt que de capturer l'industrie où ce pont a été construit, on capture le pont ainsi monté : il devient donc un symbole. À lui seul, le pont devient une image de l'industrie, le pont est la vitrine de l'industrie.

La production des images et des objets.

Les images comme les objets sont produits en séries et ont donc besoin de producteurs.

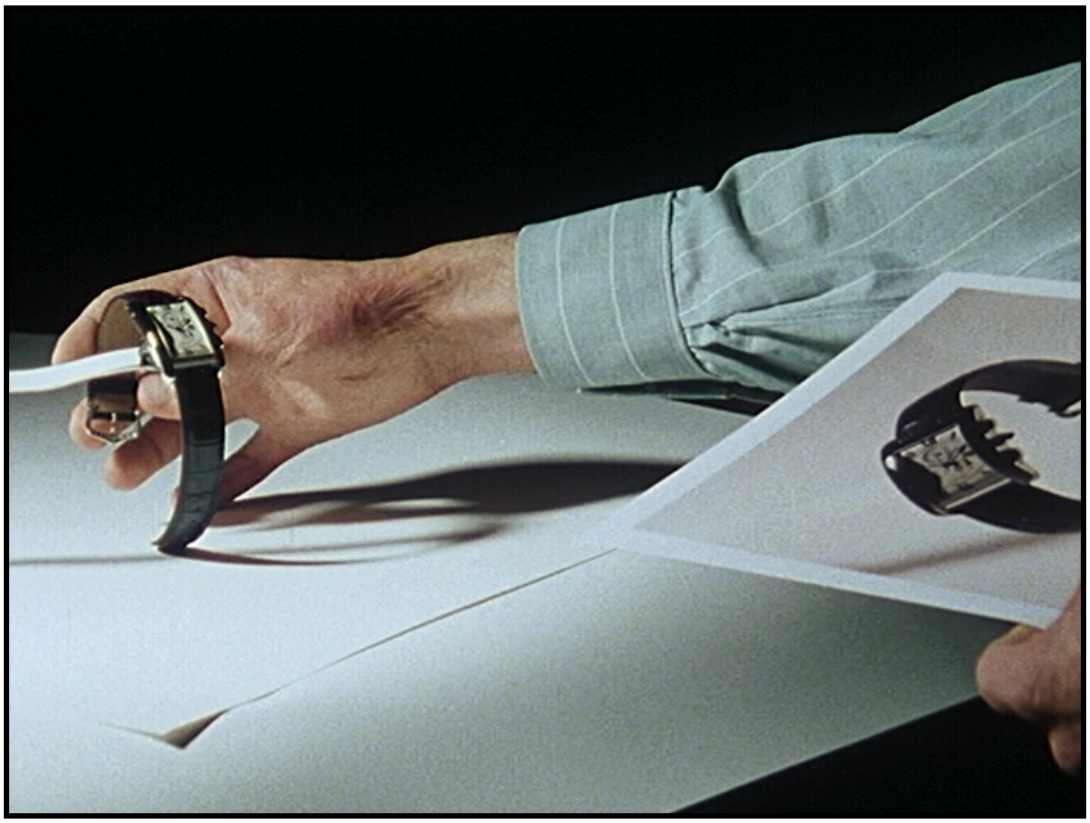
> Aujourd'hui, quiconque installe un caméra, où que ce soit, ne devrait plus trouver dans le sol que des trous laissés par les trépieds de ceux qui l'ont précédé. Quand on braque aujourd'hui sa caméra vers quelque chose, ce n'est plus guère à la chose elle-même que l'on est confronté, mais plutôt aux images concevables ou déjà en circulation qui existent d'elles dans ce monde.
>
> H. Farocki *in* G. Didi-Huberman, *Remontage du temps subi*, p.152.

Si les images ont besoin de producteurs, d'*opérateurs* pour le dire avec W. Benjamin, ce n'est pas dans la production des images que l'on va vraiment dire quelque chose de l'objet capturé nous fait remarquer H. Farocki. Quand l'on braque sa caméra vers quelque chose, on perçoit déjà l'image de cette chose - et ce faisant on l'inscrit dans un rapport de production d'image - plutôt que la chose elle-même : on ne fait donc que se confronter à l'image de quelque chose.

> Les images produites par l'industrie n'ont pas pour but de montrer le procès de production, elles font partie du processus.

Dans le documentaire *Stilleben* - *Nature morte* (1997), le réalisateur montre qu'il y a une véritable technique dans le processus de fabrication des natures mortes photographiques publicitaires en filmant le parcours de reproduction des objets. Il mets ces nouveaux procédés publicitaires en parallèle avec les peintures des "natures mortes" du XVII ème siècle : dans chacun des cas, le photographe comme le peintre effectue un travail de composition pour cadrer au mieux l'objet inanimé. Ce rapprochement entre peintres du XVII ème et photographes publicitaires du XX ème tends du rester à montrer l'évolution de la logique commerciale de l'objet peint ou pris en photo. Car si le thème reste le même - la nature morte -, les photographes travaillant dessus dans le but de "fétichiser" la marchandise, de l'inscrire dans un rapport commercial.

Mais dans quoi pénètre l'image ? Selon W. Benjamin, elle pénètre dans le réel. De cette opération là, quelque chose est prit au réel et restitué autrement. On dit communément que l'on "prends une photo". Mais à qui l'a prends-t'on ?



Dans cette analogie entre *production* et *photographie*, entre dépossession des moyens de productions d'une part et dépossession des images d'autre part, comment est-il possible de reprendre possession des images, de leurs restituer un sens ? Dans le projet de H.Farocki ce n'est pas dans la production des images qu'il est possible de leur redonner un sens différent, mais dans le procédé du montage.

Le montage.

Avec l'aide de l'article rédigé par Thomas Voltzenlogel dans la revue *Période* "Harun Farocki (1944 - 2014) ou la dialectique dans les images"[10], nous allons retracer quelques uns des procédés technique dans l'usage que fait Farocki des images.

Il y a chez H. Farocki le but de rédemptionner les images. Il remonte les images de façon à réfléchir les conditions factuelles et politiques d'un évènement. Le geste du réalisateur allemand est de créer une parole dans ses images, d'ouvrir un espace de pensée sur ce que les images disent, les unes avec les autres sur rapports sociaux, la production, la guerre. Il crée donc du discours, un récit, en dehors des images. Ses films, d'ailleurs, pour les raisons évoqués plus haut, il ne les filme quasiment jamais, il les réalise à partir de matériaux filmique hétérogène qu'il a accumulé au fil des années. Cela comprends toutes sortes *"d'images opératoires"* qui sont produites par des machines dans un contexte industriel, policier ou guerrier : des images images issues de processus techniques; images accompagnant la robotisation du travail; images de surveillance; images de reconnaissance aériennes; images prises par des caméras électroniques sur des armes télécommandées (les caméras-suicides logées dans la tête d'un missile). Comme il le dit lui même :

> "Pas d'acteurs, pas d'images faites par moi-même, il vaut mieux citer quelque chose de déjà existant et créer une nouvelle qualité documentaire. Abandonner les entretiens avec des sujets documentaires; laisser toute la maladresse aux idiots dont vous voulez vous tenir éloigné.
>
> H. Farocki *in* Antje Ehmann, Kodwo Eshun, "A to Z of HF or : 26 Introduction to HF", *Harun Farocki, Against what ? Against whom ?*, p.208.

[10] T. Voltzenlogel, "Harun Farocki (1944 – 2014) ou la dialectique dans les images", *Période*, lien : http://revueperiode.net/harun-farocki-1944-2014-ou-la-dialectique-dans-les-images/

Dans son documentaire *Ich glaubte Gefangene zu sehen - Je croyais voir des prisonniers* (2000)[11], H. Farocki ré-utilise des extraits des caméras de surveillance de la prison californienne ultra-sécurisée de Corcoran. Il y analyse notamment la dualité existante entre la caméra de la prison et l'arme du gardien où champ visuel et champ de tir coïncident.[12] Dans l'une des scènes, une bagarre éclate entre deux détenus, et l'un des deux prisonniers, William Randal, est fatalement assassiné par un gardien.

En confrontant le rapport du gardien et l'analyse minutieuse des images de vidéo-surveillance il rends ainsi compte que le rapport du gardien est basé sur la vidéo-surveillance, qu'il a été rédigé donc après visionnage des vidéos[13] et que celles-ci ont

[11] H. Farocki, *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000 : https://youtu.be/ll6by0p6ifI.

[12] Sur le même sujet, Joshua de Paiva dans son article *Harun Farocki : Vidéosurveiller et punir* propose un parallèle intéressant entre le *Surveiller et Punir* de M. Foucaut et le documentaire *Je croyais voir des prisonniers* de H.Farocki : https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverse1-videosurveiller.

[13] Il est impossible que le gardien, tel qu'il l'a indiqué dans son rapport a posteriori, ait pris la décision réfléchie de tirer à ce moment précis en raison des potentiels risque qu'encourait un des prisonniers. Il n'y a qu'une seule image, soit quelques centièmes de secondes entre le moment ou l'un des prisonniers fait une prise martiale à l'autre prisonnier et le moment où il se fait tirer dessus.

été accélérées pour coller au récit du gardien. Il y a une juxtaposition très claire entre le savoir et le pouvoir :

> Since the opening of the high-security prison at Corcoran, thousands of fights have taken place there (17'29) - Depuis l'ouverture de la prison ultra-sécurisée de Corcoran, des centaines de bagarres ont eu lieu.
> In every case, the use of firearms was upheld by the Shooting Review Board" (18'04) - Dans chaque cas, l'usage des armes a été soutenu par le comité d'examen des tirs.[14]

En mettant en évidence, par l'analyse des images, le mensonge du gardien cela exprime chez H.Farocki le refus d'avoir qu'une vérité unique. Les histoires, précise T. Voltzenlogel ne sont *"possibles que grâce à l'intervention d'une personne qui agit en connectant des images entre elles, en produisant un discours (une histoire) grâce à ces connexions"*. Les images ne comportent pas en elles-mêmes du discours, elle portent une certaine réalité. Mais la vérité, nous le disions en introduction de ce cours, elle est produite par un discours, ce pourquoi :

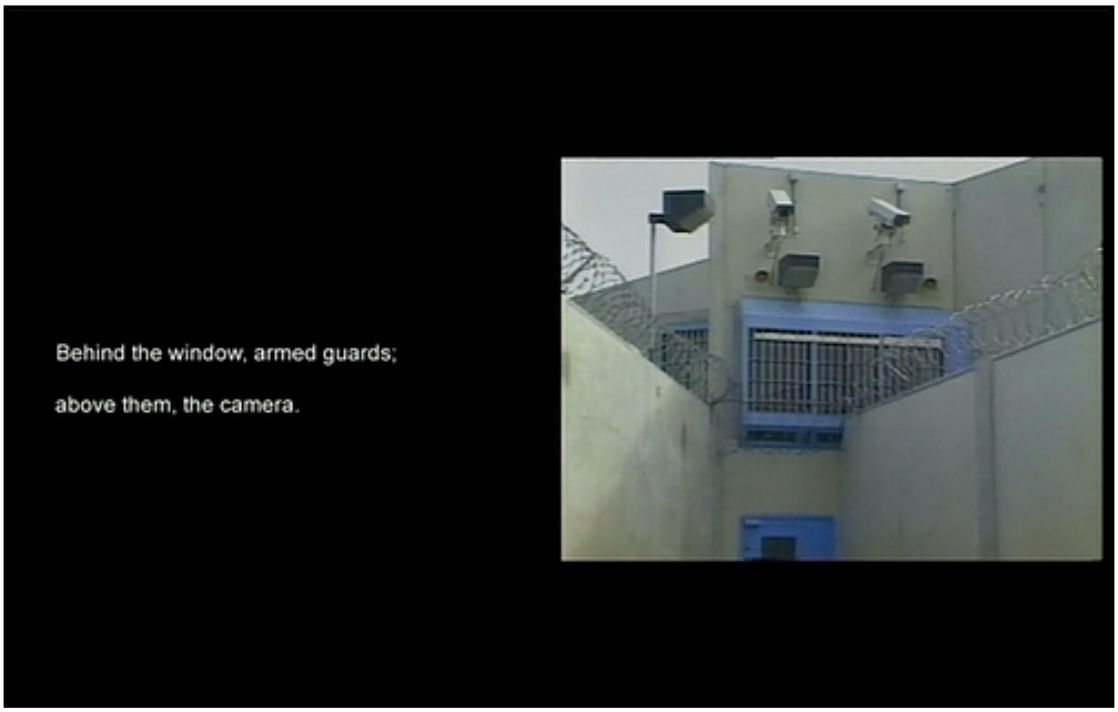
> Il faut être aussi méfiant envers les images qu'envers les mots. Images et mots sont tissés dans des discours, des réseaux de significations. […] Ma voie, c'est d'aller à la recherche d'un sens enseveli, de déblayer les décombres qui obstruent les images.
>
> H. Farocki, *Reconnaitre & Poursuivre,* p.11

En l'occurence, dans le cadre de ce documentaire sur les prisons, il s'agit pour H. Farocki, de rendre visible en premier lieu un mécanisme de surveillance et un système de pouvoir qui tend à vouloir s'invisibiliser. Rendre visible ce qui chercher à être invisible c'est en cela une étape préalable dans la critique des systèmes et rouages pénitenciers. Ainsi, tant par les images sélectionnées que par l'ajout d'une narration et de cartons durant le montage, H. Farocki dé-neutralise les images, leurs redonnent une certain sens - celui précisément de pouvoir en avoir une autre interprétation - et dénonce dans une plus large mesure les pratiques expérimentales des gardiens. Ces dernières consistent, par l'utilisation de la technologie pénitentiaire (caméra,

[14] Commentaires issus du documentaire. Traduit par moi.

centralisation des commandes), de faire se retrouver des gangs au sein d'espaces dans la prison : inévitablement les rencontres volontairement établies entre plusieurs gangs donnent lieu à des bagarres et *in fine* à l'assassinat d'un des deux protagonistes par les gardiens. Ce lien entre le pouvoir et l'outillage technologique que représente les technologies de surveillances, est résumé par Joshua de Paiva :

> “Le fait que l'angle de vision de la caméra de vidéosurveillance et l'angle de tir des gardiens se confondent est emblématique du lien indéfectible qui unit les technologies de savoir (de surveillance) et les moyens d'application du pouvoir.
>
> Joshua de Paiva, *Harun Farocki Vidéosurveiller et Punir*



Le cinéma, tout comme l'industrie, produit des objets finis. Dans l'industrie, à l'issue de la chaine de montage l'on trouve un produit fini : il en est de même pour le cinéma. Chez H. Farocki, il y a un refus de conclure, un refus de réaliser un produit fini, façon pour lui de s'ériger contre l'industrie auquel le cinéma appartient. Ce refus de conclure exprime ainsi le refus de faire dégager une *vérité unique* des images : car conclure c'est donner une vérité finie en quelques sortes. Au contraire, H. Farocki fait émerger un *rapport dialectique entre les images*. Comme le dit justement, T. Voltzenlogel :

> “Le montage de Farocki œuvre à la *disparition* de la signification dominante, du discours spontanément associé. Il ne procède pas par addition de sens, mais par *association* de significations différentes : les images se succèdent, se répètent, mais ne s'additionnent pas. Elles prennent un sens différent en fonction de leurs *positions* dans le montage, en fonction du moment où elles (ré)apparaissent. Ce qui s'ouvre devant le spectateur ce n'est pas une accumulation de significations qui dessineraient un sens unique du film, mais une disparition des significations et une transformation du regard que l'on porte et du discours que l'on produit sur ces images.
>
> T. Voltzenlogel, *Harun Farocki (1944 - 2014) ou la dialectique dans les images.*

Ainsi, dans son documentaire *Erkennen und Vervolgen - Reconnaître et poursuivre* (2003), H. Farocki, analyse et monte à plusieurs reprises les mêmes images d'un missile - doté d'une caméra sur sa tête - qui explose durant la guerre du Golfe en 1991. Dans le cinéma, une image existe par son *avant* et son *après;* son interprétation pour le dire avec W. Benjamin, *“est déterminée par la succession de toutes les précédentes”* [15] - et pourrait-on ajouter par la successions de toutes les images suivantes. Dans le projet de H. Farocki, il s'agit précisément *d'arracher* les images de leurs contextes, de les arracher de leurs temporalités classiques et de les *remonter* dans de nouveaux contextes. Ce faisant, grâce à ce nouvel *assemblage* de l'image, l'image en question a une “nouvelle vie”, entendons par là, *“ la possibilité qu'un nouveau discours puisse être produit – par le cinéaste et/ou par le spectateur – sur ces images ou à partir de celles-ci.”.*[16] Le discours, le sens qui était assigné à

[15] W. Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Chap. VII.

[16] T. Voltzenlogel, *Harun Farocki (1944 - 2014) ou la dialectique dans les images.*

l'image en question n'est plus alors unique, il ne renvoie pas à une seule chose, mais bien à de nouveaux horizons de discours.

> Le montage de Farocki [...] nous offre ces images en nous offrant la possibilité de les remonter nous-mêmes, imaginativement, selon des parcours multiples qu'il nous propose au-delà de ses propres solutions (d'où l'intérêt des boucles, des répétitions, des arrêts sur image). *Offrir, en ce sens, est ouvrir le sens (la signification) aux sens (aux sensations) aiguisés du spectateur.* Voilà bien en quoi les montages de Farocki nous ouvrent les yeux, font travailler notre pensée, sollicitent nos propres constellations pour tirer de ce qui a été proposé une *"lecture personnelle"*.
>
> G.Didi Hubermann, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, p.121.

Car là se trouve aussi un point important dans la conceptualisation de H. Farocki. Sa dialectique entre les images entre-elles, et, entre les images et les cartons, n'ont pas pour but de réaliser un contre-documentaire pour nous expliquer ce que l'on devrait comprendre réellement dans ces images et contrer la documentation dominante. Les commentaires de H. Farocki en voix off remplissent deux fonctions : *"légender les images que l'on regarde"* et *"communiquer les réflexions du cinéaste"*.[17] H. Farocki ne perçoit pas ses spectateurs comme gens à rééduquer et ne fait alors pas le jeu comme le dit G.Didi Hubermann *"d'une pédagogie du document"*. Son travail ne consiste pas non plus ainsi que le résume T. Voltzenlogel à nous révéler le secret qu'il y aurait dans les image. H. Farocki chercher à manipuler les images pour faire *naitre* de nouvelles significations, ouvrir la voie à d'autres vérités et inciter, ce faisant, le spectateur à connecter à nouveau ces images entre elles afin de faire naître d'autres significations.

> Il travaille donc, *non pas à produire des images du monde* - ou un certain type d'images du monde - qui n'existeraient ou n'apparaîtrait pas dans la situation, mais à *desceller les sens en délaçant le nœud de significations présentes dans (ou que l'on associe à) une image*. Ces images invitent le spectateur à penser l'entrelacs de significations que contient une image en dénouant méticuleusement les fils, en déconstruisant "l'armure" de l'image et en connectant ces images à d'autres images.
>
> T. Voltzenlogel, *Harun Farocki (1944 - 2014) ou la dialectique dans les images.*

---

[17] *Ibid*.

La critique contenue derrière la dialectique.

Le montage farockien, se caractérise donc par l'affranchissement d'un *temps linéaire* d'une part et d'une prédétermination de la *signification* d'autre part. Maud Hagelstein et Jeremy Hamers résument :

> “En arrachant les représentations à un contexte figé qui leur assure une signification tout aussi figée, le montage critique non seulement dévoile le système de déterminations idéologico-sémantiques dans lequel l'image est enfermée, mais invite aussi le spectateur à voir les *représentations* et donc le monde autrement.[18]
>
> M. Hagelstein, J. Hamers, *L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement*, p.171.

Du reste, le montage de Harun Farocki sert aussi un dessein éminemment critique dont il semble important de montrer au moins quelques exemples. Je reprends ci-bas directement les exemples développés par T. Voltzenlogel dans l'article que j'ai déjà utilisé - j'ai seulement ré-arrangé quelques parties de son texte et apporter quelques annotations.

Dans *Erkennen und Vervolgen* - *Reconnaître et poursuivre* (2003), Farocki s'applique à confronter ces images de la Guerre du Golfe à d'autres images, qu'elles soient familières ou a priori totalement étrangères à cette guerre. Le premier plan qui succède à ces images est celui d'un homme en train de travailler, assis à une machine qui n'est autre qu'une poinçonneuse de l'ère mécanique. Lui succède une courte séquence extraite d'un film publicitaire pour le missile longue portée “Taurus”. Puis ces deux plans sont réunis dans les coins opposés de l'écran et la voix-off nous dit : *“Il doit y avoir une connexion entre la production et la destruction”*. C'est par le montage de plans montrant des activités opposées (*production* et *destruction*) que Farocki entend perturber le regard du spectateur.

---

[18] M. Hagelstein, J. Hamers, *L'atlas à l'épreuve de l'image en mouvement (Warburg, Farocki, Didi-Huberman) in, MethIS*, 5 (2016), p. 151-173. https://popups.uliege.be/2030-1456/index.php?id=467&file=1

Si ces plans sont contradictoires, ils n'en sont pas moins indissociables : les outils de destruction sont des productions industrielles ; la destruction est la "production d'un nouvel espace" (qui est à la fois social, mental, imaginaire, absolu, abstrait, contradictoire), de nouvelles conditions ; la production est la destruction d'une situation antérieure, d'une matière première, de la terre et du travailleur[19]. Le documentaire raconte ainsi les histoires conjointes, du développement technologique industriel et militaire, de la transformation de la production industrielle et de la modification de notre regard, de notre qualité d'observateur. Les images produites par les caméras de surveillance, de contrôle et qui sont encore destinées à être regardées par un œil humain sont suffisamment traitées par les outils informatiques afin de révéler plus rapidement et plus précisément les informations jugées dignes d'intérêt pour l'industrie ou pour l'armée. L'étrangeté est à son paroxysme lorsque l'on prend lentement conscience que certaines images qui nous sont présentées ne sont même plus destinées à être regardées - et ne sont déjà plus regardées - par un être humain. Seule la satisfaction visuelle du spectacle et la vérification visuelle du bon déroulement

[19] Cependant, Harun Farocki ne commet pas l'erreur abjecte - celle que commet Heidegger - de confondre production et destruction ou, plus précisément, de faire de l'essence de la technique, l'essence de la destruction et de l'extermination.

des opérations comptent pour la production audiovisuelle dominante. Si bien que la diffusion d'images de guerre vise *moins* la mise à disposition de preuves analysables par un téléspectateur attentif qu'une spectacularisation de la guerre doublée "d'un procédé de dissimulation ou de désinformation". Cela renvoie à ce que nous disions au début de ce cours, l'industrie a besoin d'images.

Dans une plus large mesure, l'histoire racontée par ce documentaire est aussi celle de la *double disparition* de la main qui manipule et de l'œil qui regarde, non pas uniquement l'œil en tant qu'organe, non pas uniquement le regard, mais la conjonction des deux qui garantissent la *présence humaine*. Dans *Schnittstelle*, Farocki explique "*qu'une conception moderne du travail scientifique voudrait que la main n'intervienne pas dans le processus. Aussi longtemps que dure l'expérience, le scientifique est un pur esprit"* [20], un corps et un œil absents de l'espace de l'expérimentation. C'est l'histoire de la double disparition des ouvriers des usines (même si celles-ci nécessitent encore des ouvriers *"non pas pour leurs compétences, mais par manque de place pour un robot supplémentaire"*) et des humains des images de guerre (*"L'être humain semble avoir disparu du terrain de guerre, tout comme il a disparu des usines automatiques")* [21]. Effectivement, Harun Farocki remarque que les images produites par l'industrie "n'ont pas pour but de montrer le procès de production, elles font partie du processus", de même que les images provenant des bombardiers font partie du processus de guerre. En étant diffusées dans les journaux télévisés, elles assument leur rôle de vérification du bon déroulement des opérations militaires tout en les épurant des horribles visions de cadavres qu'elles produisent.

Le travail du cinéaste ne réside pas dans le décryptage des images, dans la révélation de ce qui y serait enfoui, caché ; il réside dans l'invention d'un dispositif cinématographique qui invite les spectateurs à apprendre par eux-mêmes à regarder les images et à faire leur histoire. Puisse "chacun être son propre historien" écrivait Brecht. Cela dans le but, non pas d'y découvrir ce qu'elles dissimulent, mais d'y voir précisément le peu qu'elles montrent, d'y voir leur(s) fonction(s) dans les cadres où elles sont produites et diffusées (ou non). Il s'agit pour Harun Farocki de rendre sensible le fait que les images de guerre ne nous disent rien de la guerre. Seuls les êtres humains

---

[20] Harun Farocki, "Section", trad. B. Vilgrain, *Films*, *op. cit.*, p. 101.

[21] Commentaires voix-off de *Erkennen und Verfolgen - Reconnaître et poursuivre* (2003).

sont en mesure de produire un discours à partir des images qu'ils observent. Il importe alors de saisir les orientations politiques qui sous-tendent ces discours. Mais ce n'est pas ce qui intéresse Harun Farocki. Les images sont ici des indices que l'on peut (et doit) manipuler afin de faire naître, chez l'auteur et chez le spectateur, une pensée. *Erkennen und Verfolgen* raconte également l'histoire de la production des conditions qui rendent cette pensée possible. Produire les conditions permettant à un spectateur de s'émanciper des discours et des images implique de désactiver les fonctions dominantes des images et des sons.

Ce refus de conclure, cet affranchissement d'un temps linéaire dans ses documentaires renvoie sans doute à la conception de l'histoire de W. Benjamin et dans une plus large mesure à la conception du matérialisme historique marxiste.

L'oeuvre du réalisateur allemand est marqué en son sein par des contre-sens, par une conception non linéaire de l'histoire, par un récit qui saute, qui se déconstruit puis qui se remonte. Marx préconise de prendre en compte les effets de *contretemps* et de *non-contemporanéité*, de tout ce qui n'est pas immanent à la logique du *progrès*, de tout ce qui brise le cours "ordinaire" de l'histoire. Dans le concept marxiste de l'histoire on a à faire à une histoire *ouverte* donc. Une histoire des *possibles*. Une histoire où des bifurcations *hors* du cours ordinaire de l'histoire sont possibles. Une histoire où il n'est plus dès lors question de "norme historique pré-établie", de développement "normal" opposable à des anomalies, des déviances ou des malformations.

Chez W. Benjamin, le rapport entre histoire et politique est définitivement renversé. Il s'agit désormais d'aborder le passé *"non plus comme avant de façon historique, mais de façon politique"*. La politique prime désormais sur l'histoire (l'histoire ne fait rien, les hommes l'a font dans et par la lutte, les hommes l'a font politiquement). Ainsi, il en résulte un réaménagement radical de la sémantique des temps historiques : le présent n'est plus un maillon éphémère et évanouissant dans l'enchaînement du temps; le passé ne contient plus en germe le présent; pas plus que l'avenir ne contient en germe son destin. Le présent est le temps par excellence de la politique, le temps de l'action et de la décision, où se jouent et se rejouent en permanence le sens du passé et celui de l'avenir. Le présent est le temps du dénouement entre une pluralité de possibles.[22]

[22] Notes sur : Daniel Bensaïd. *Inventer l'inconnu, Karl Marx, Friedrich Engels. Textes et correspondances autour de la Commune.* Précédé de *Politiques de Marx,* Paris, Ed. La Fabrique, 2008.

Conclusion.

> *Fiat ars, pereat mundus,*[23] tel est le mot d'ordre du fascisme, qui, de l'aveu même de Marinetti[24], attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. L'art pour l'art semble trouver là son accomplissement. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux d'Olympe ; c'est à elle-même, aujourd'hui, qu'elle s'offre en spectacle. Elle s'est suffisamment aliénée à elle-même pour être capable de vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre. Voilà l'esthétisation de la politique que pratique le fascisme. Le communisme y répond par la politisation de l'art.
>
> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.*

Ainsi W. Benjamin conclut-il son essai sur l'oeuvre d'art. Je tenterai à l'aide de quelques articles de faire un bref résumé de la réflexion de W. Benjamin sur ce point avant d'aborder ce que peut-être une "politisation de l'art". Nous verrons alors en quoi H. Farocki est représentatif d'une des façons de politiser son art. Dans une société industrielle en pleine transformation, les moyens de productions, par l'apparition de la photographie et du cinéma, ont bouleversés les conditions de *productions* et de *réception* de l'oeuvre d'art.

La production.

D'une part, les moyens de productions ont fait s'inscrire les oeuvres d'art traditionnelles dans un nouveau rapport : celui de la reproduction. À l'époque de la reproductibilité technique, les oeuvres d'art perdent toutes leurs *aura*, leurs authenticité, leurs unicité[25] : l'unique devient alors standardisé. Ce faisant, ce qui était

---

[23] Traduction : "Que l'art soit - périsse le monde".

[24] Filippo Tommaso Marinetti de son nom complet, est un écrivain italien fondateur du mouvement futuriste.

[25] Exemple concret de ce bouleversement : le spectateur n'est plus en contact direct avec l'acteur de cinéma comme il l'est avec l'acteur de théâtre, tout comme l'acteur de cinéma n'est plus en contact direct avec le spectateur, mais avec l'appareil, la caméra.

la *valeur d'usage* de l'oeuvre d'art traditionnelle, la valeur cultuelle et rituelle disparait au profit de sa valeur d'exposition.

> “À mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer (…) Le tableau est plus *exposable* que la mosaïque ou les fresques qui l'ont précédé.
>
> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.*

Ces nouvelles fonctions de l'art ne sont du reste pas seulement négatives. L'art, par ce bouleversement s'émancipe pour la première fois *"de l'existence parasitaire qui lui était impartie dans le cadre du rituel"*.[26] Sortant de ce cadre rituel et cultuel ce qui détermine l'oeuvre d'art n'est plus son caractère *d'authenticité* : la fonction de l'art se fonde désormais sur la *politique*. On passe donc d'un art rituel à un art politique qui a de fait une fonction sociale.

La reception.

Si l'art et la culture se démocratise cela comporte du reste un risque : celui de la manipulation des masses. Car cet art reproductible est un art qui par nature s'adresse aux masses. Là où l'art de la peinture s'adressait au XIX ème siècle à des élites, l'art du cinéma du XX ème siècle s'adresse aux masses. Le rapport dans lequel il est inscrit est celui de la *reproduction* et donc celui de la *marchandisation*. W. Benjamin nous indique que les masses désirent rendre "les choses *spatiallement* et *humainement*" [27] plus proches de soi. Ce désir est tout autant passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène, toute situation, de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction - plutôt qu'à être attaché à l'image véritable portant en elle l'*aura*.

Ainsi, à l'heure de la reproductibilité technique, l'acteur de cinéma comme l'homme politique vend avant tout son *image* - devenue publique. C'est l'image elle-même qui est publique, une image standardisée dans laquelle il n'y a plus d'*aura*. Le risque qui découle de cette nouvelle forme d'art est celui du culte de la vedette.

---

[26] W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Ed. Allia, 2011, souligné par moi.

[27] *Ibid*, p.

> Avec le progrès des appareils d'enregistrement, qui permet de faire entendre le discours de l'orateur à un nombre indéfini d'auditeurs, au moment même où il parle, et, un peu plus tard de diffuser son image devant un nombre indéfini de spectateurs, l'exposition de l'homme politique devant cet appareil d'enregistrement passe au premier plan.
>
> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.*

Cette nouvelle forme d'art qui porte en elle le risque que pointe W. Benjamin, celle de la manipulation du plus grand nombre, le fascisme s'en est emparé. Dans la guerre, le fascisme à trouvé *"satisfaction artistique"*, un moyen de satisfaire une certaine vision artistique elle même influencée par la technique : le fascisme participe à esthétisation de la vie politique, esthétisation qui culmine en un seul point, celui de la guerre. En esthétisant et glorifiant auprès des masses la beauté de la guerre, le fascisme a rendu capable de faire vivre *"la destruction comme une jouissance esthétique de tout premier ordre"*.[28]

> La conséquence logique du fascisme est une *esthétisation de la vie politique*. À cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs cultuelles. Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre.
>
> W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.*

On l'a vu, la première fonction que remplit l'art historiquement était celle d'être au service de la magie ou de la religion : son *aura* était alors liée, était indissociable de sa fonction *cultuelle* et *rituelle*. Bouleversée par l'apparition de la photographie, la valeur *d'exposition* évacua de l'oeuvre d'art sa fonction *cultuelle*. Pour autant, cette dernière s'est vu être exploitée par la politique et plus particulièrement par le fascisme : c'est par l'art pour l'art, que la valeur *cultuelle* d'une oeuvre refait son apparition. L'art pour l'art est un mythe inventé par des artistes qui fait suite à cette crise et de sorte à se protéger de celle-ci. Constituant en quelques sorte une théologie

[28] *Ibid.*

négative de l'art pur, l'art pour l'art prétend ignorer ses conditions de production, et refuse de jouer un rôle historique ou politique. C'est par son biais que le fascisme arrive ainsi à esthétiser la vie politique[29]. Mais le fascisme ne fait pas que esthétiser la guerre, réintégrer la valeur cultuelle dans le chef - devenant un messie - et faire l'apologie de la technique. Il donne la possibilité aux masses de s'exprimer afin de les détourner de ce qui compte réellement : leurs conditions de vie et les conditions de propriétés de l'art qui reste toujours aux mains d'une bourgeoisie. À terme surtout, et c'est là que prends tout son sens la phrase de W. Benjamin selon laquelle "*Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point*" : le fascisme permet aux masses de partir en guerre. Point culminant de l'esthétisation de la politique, la guerre, l'expression ultime de la propre destruction des masses.

Politiser l'art.

La réponse à ceci nous dit W. Benjamin, on doit la trouver dans la politisation de l'art. "Si l'art est subordonné aux moyens techniques, et si ceux-ci sont au service exclusif de l'impérialisme et du fascisme, alors la réponse n'est pas à trouver dans le chemin propre de l'art (qui ne peut que reproduire celui de la technique), mais dans la subordination de l'art à une autre politique supposée *bonne* : celle du communisme".

> "Dans le monde d'aujourd'hui, toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes, ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle.
>
> Mao Zedong, *Intervention aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan.*

Comment politiser la puissance nouvelle de l'art ? Que veut dire politiser l'art ? Et en quel sens peut-on dire que le projet de H. Farocki s'inscrit dans une politisation de l'art ?

---

[29] Comme le dit Miguel Abensour dans son livre *De la compacité* :"Pratiquant, en permanence, une incorporation de l'esthétique et des arts, cette nouvelle politique se développe au croisement de la dimension religieuse et de la dimension esthétique. On assiste à une esthétisation de la politique sans précédent".

Politiser l'art c'est d'abord permettre de rendre sensible les conditions d'existence des masses. C'est aussi rendre sensible ce que l'esthétisation tend à dissimuler, à savoir les conditions de production de l'art qui appartiennent et évoluent toujours dans un rapport de production déterminé. Enfin, politiser l'art c'est pouvoir rendre visible le détournement - économique et politique - dont l'art est-lui même victime. C'est, pour le dire avec Bastien Gallet philosophe spécialisé dans l'esthétique : *"inventer des opérations qui lui permettraient de se jouer de la marchandise qu'il est, d'échapper en partie à la puissance de détermination des industries culturelles"*.[30]

S'attacher à développer quelles peuvent êtres les formes de politisation de l'art nécessiteraient que l'on y consacre un "cours" à part entière. Note à moi même : je préfère lire davantage à ce sujet avant de m'y attacher. Je mets pour autant quelques pistes : l'article de Bastien Gallet *De quelques figures contemporaines de la "politisation de l'art"*, et dans l'ensemble de nombreux articles de la revue *Période* semblent donner quelques clés de réflexions.[31]

Pour ce qui est de l'oeuvre de Harun Farocki, nous pouvons avancer que sa politisation de l'art semble se trouver dans le remontage subjectif de ses plans. On l'a vu, ce n'est pas, selon lui, dans la production des images que l'on peut se réapproprier les images et leurs donner un sens. C'est dans le montage de celles-ci. La dialectique à l'oeuvre entre ses images, la façon dont il fait parler plusieurs images apparement déconnectées mais pourtant bien liées est une manière pour le réalisateur allemand de créer un espace politique pour le spectateur, un espace où il peut, lui, donner un nouveau sens aux images, faire des liens entre elles. C'est donc dans ce remontage des images qui s'affranchit d'un temps linéaire et d'une prédétermination de la signification que semble se jouer une réactivation de la dimension politique de son art.

---

[30] Gallet, Bastien. "De quelques figures contemporaines de la "politisation de l'art"." *Intermédialités / Intermediality*, numéro 23, printemps 2014. https://doi.org/10.7202/1033337ar

[31] Notamment l'article suivant : Jean Jourdheuil, *L'artiste à l'époque de la production*, Période, juin 1975 : http://revueperiode.net/lartiste-a-lepoque-de-la-production/