

Harun Farocki
Œil/Machine III

Jeremy Hamers

Un paysage vu du ciel, en plongée presque totale. Les couleurs sont pâles, grises, lunaires. Les pixels sont grossiers, on ne reconnaît pas le représenté. La caméra s'en rapproche, à vive allure. Puis on voit: un pont, un hangar ou une voiture. Moment de brève évidence, l'objectif se trouve à quelques mètres seulement de la cible. Puis l'image se brouille soudain. En une fraction de seconde, la neige remplace ce que l'on venait à peine de reconnaître.

Nous avons tous vu et revu ces images qui, en 1991, démontraient la force et la précision de l'intervention américaine en Irak, de ces « frappes chirurgicales » qui illustraient enfin la possibilité d'une guerre « propre », comprenez une guerre qui ne touchait que ceux qui étaient visés. Comme si la réalisation d'un programme, avec ses ratés, avait suffi à légitimer non seulement le choix de la victime, mais également la mort qu'on lui imposait par l'arme, avant la mort télévisuelle dans les pixels de l'abstraction. On ne dira sans doute jamais assez l'horreur de ces images qui témoignèrent de l'hygiène irréprochable des assassins, et qui faisaient de nous des techniciens de la guerre, insensibles à la violence sémantique d'une mise en scène qui fit basculer l'horreur dans nos salons au moment du journal télévisé.

On imagine forcément tout le dégoût que Harun Farocki doit éprouver face à ces images, qui signent aujourd'hui l'ensemble de la Guerre du Golfe dans la mémoire collective occidentale, et qui constituent le point de départ de l'installation *Œil/Machine*. Mais *Œil/Machine* ne se contente pas de dénoncer l'horreur ou de rappeler que la « guerre propre » est un paradoxe en soi. En rassemblant des images d'origines diverses, Farocki tente en effet de dépasser la seule analyse critique de l'idéologie qui sous-tend ces images, pour interroger le dispositif producteur d'images tout entier. Et c'est bien là un des objectifs qui traversent l'œuvre farockienne de part en part: interroger les conditions d'existence de la signification qui réside dans une image. Ainsi, dans *Œil/Machine*, la juxtaposition de plusieurs formes de représentations fait progressivement émerger des similitudes formelles entre des images. L'horreur du dispositif œil/missile n'est plus le privilège de l'imagerie militaire, mais a, au contraire, envahi notre quotidien depuis longtemps. Caméras de vidéosurveillance, radars et dispositifs de vérification industrielle sont les instruments d'un immense système dans lequel le regardant et le regardé sont devenus des non-sujets, des abstractions. Comprendre ce qui relie ces images, c'est comprendre toute l'horreur des représentations que nous considérons comme normalisées aujourd'hui. Cette horreur se profile dans l'entre-images, dans ce qui surgit au point de rencontre entre une chaîne d'assemblage de voitures, un spot publicitaire pour une marque de missiles américains et un film d'animation scientifique de la Wehrmacht. Ces images, aussi différentes soient-elles, convergent dans leur forme grâce au travail d'assemblage opéré par Harun Farocki. En ce sens, l'installation *Œil/Machine* invite son spectateur à scruter ce qui aujourd'hui n'appartient plus seulement à l'iconographie guerrière, mais à notre quotidien le plus banal.

Les outils de l'analyste paraissent dès lors bien pauvres pour tout qui veut comprendre le travail

autoréflexif du cinéaste, vidéaste et créateur multimédia allemand. Le cheminement intellectuel à l'œuvre dans l'installation de Farocki ne saurait en effet connaître de meilleure expression que celle que nous propose précisément l'artiste dans la plupart de ses œuvres: la rencontre entre images et paroles. Décrire ce qui se passe dans l'entre-images suscité par Farocki et comprendre en mots le discours analytique qui surgit de l'installation, forcerait en effet l'analyste ou le commentateur à reformuler ce que le monteur Farocki dit en images. Pour échapper au piège de l'aplatissement de la pensée farockienne, nous pouvons par contre susciter, nous aussi, la rencontre entre *Œil/Machine* et d'autres œuvres du cinéaste allemand. Cette intertextualité, appliquée à l'installation, a le mérite de préserver (voire de prolonger) le travail de Farocki, sans en trahir la forme. Car, comme le démontre *Œil/Machine*, la forme détermine nécessairement toujours pour le réalisateur berlinois la signification profonde d'un signe

Parmi plus de 90 œuvres, un film, tout particulièrement, semble rencontrer *Œil/Machine* à travers ses images et les propos que le réalisateur y tient. Comme déjà énoncé de façon programmatique dans son titre, *Images du monde et inscription de la guerre* (1988) interroge presque didactiquement les rapports entre image, destruction et conservation qui sont également au centre de l'installation de 2003.

Deux fonctions *a priori* antagonistes: conservation et destruction. L'iconographie militaire - à laquelle appartiennent forcément les images filmées par des têtes chercheuses de missiles en Irak - propose une confusion de ces deux fonctions. Détruire et conserver, anéantir et garder la trace, révéler et faire disparaître sont inextricablement liés. Selon Farocki, ces tâches contradictoires déterminent l'usage de l'image depuis l'invention de la photogrammétrie par l'architecte Albrecht Meydenbauer au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle. A l'époque déjà cette invention, qui se base sur l'inversion du principe de la camera obscura, aboutit à la création des archives des monuments. Cela crée un premier lien entre la conservation et la destruction, deux rôles que l'image semble dès lors être condamnée à endosser jusqu'à nos jours. Dans *Images du monde et inscription de la guerre*, le débarquement de juifs photographiés à Auschwitz par des SS, les femmes algériennes dévoilées pour la première fois devant l'objectif de Marc Garanger, et les photographies aériennes prises par des bombardiers alliés immédiatement après le largage d'obus, convergent vers un seul et même dispositif mortifère et conservateur.

En 1988, Farocki commente ces images en disant: « Pendant la Deuxième Guerre mondiale, on commença à équiper les avions de caméras, parce que les pilotes n'évaluaient que mal si, et avec quel effet, leurs bombes avaient touché la cible. Convergence de la photographie qui conserve et de la bombe qui détruit. Les pilotes de bombardiers furent les premiers à voir leur lieu de travail équipé d'une caméra visant au contrôle de l'efficacité. »¹ Ce constat préfigure évidemment un des nœuds réflexifs de *Œil/Machine*, établissant un lien de parenté évident entre ces photographies aériennes de 40-45 et les images de la Guerre du Golfe. Entre 40-45 et 1991, le regard se mécanise et s'informatise progressivement. Dans un même mouvement, le sujet regardant et le sujet regardé disparaissent peu à peu. L'œil devient une première fois machine, un œil sans regard qui désincarne à son tour le regardé.

Dans l'installation de 2003 Farocki développe cette réflexion au sujet du regard désincarné,

¹ H.Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988.

interrogeant chaque image en fonction de son récepteur. Une évolution en trois temps devient alors perceptible.

Tout d'abord, l'œil mécanique enregistre une image qui sera regardée, *a posteriori*, par un œil humain. Cet œil humain sait ce qu'il veut trouver dans l'image et a donc perdu toute capacité de regarder. Il ignore le visible au bénéfice du vu: « Les nazis n'ont pas remarqué que l'on photographiait leurs crimes. Et les Américains n'ont pas remarqué qu'ils les photographiaient. Les victimes elles-mêmes n'ont rien remarqué. Des enregistrements comme dans un livre de Dieu »², dit Farocki au sujet des photographies aériennes du camp d'Auschwitz réalisées par les alliés en 1944.

En un second temps, et comme pour contourner la cécité de ceux qui n'ont pu repérer les camps de la mort bien avant la fin de la guerre, l'œil mécanique enregistre une image qui est immédiatement transformée en un ensemble de données abstraites. L'écart par rapport au sujet représenté devient alors perceptible. L'image d'origine analogique se mue en un ensemble de points, de chiffres, que seuls le scientifique ou le militaire aguerris sont en mesure d'interpréter. Au cours de cette deuxième étape, l'image est une nouvelle fois réduite à la seule information que son spectateur veut y trouver. Et si quelques chiffres diffèrent du système préétabli, ils attireront l'attention toute particulière de leurs interprètes.

En un troisième temps, enfin, les données qui résultent de l'image abstraite sont lisibles, non plus par un œil humain, mais par un œil mécanique. Sorte de contrepartie de l'œil de la caméra, la machine devient le premier analyste de l'image, celui qui est donc, à son tour, totalement désincarné. La vérification d'une chaîne d'assemblage d'automobiles n'incombe plus à l'être humain. L'image est enfermée dans un cycle qui exclut *a priori* toute intervention humaine: « Images enregistrées par un robot de montage. Images qui ne sont pas réellement destinées à l'œil humain, vues parfois par des techniciens pour vérifier le bon fonctionnement de la machine. »³

Dans cette évolution en trois étapes, le regard est donc progressivement désincarné, ce qui entraîne le dispositif de prise de vues dans une spirale mortifère qui éloigne également le représenté de son référent réel d'origine. A présent, le réel est réduit à ses seules composantes informatives et fonctionnelles. Une silhouette est devenue un ensemble de points, un pont à détruire un ensemble de traits, etc.

Mais dans *Œil/Machine* Farocki ne s'arrête pas au portrait, presque galvaudé dira-t-on, d'une société qui a progressivement perdu tout contact avec le monde réel, et qui lui a préféré un système fermé qui se passe bien du regard humain. Le vidéaste développe en effet son travail critique en identifiant une étape supplémentaire, qui clôturera ici définitivement le détachement progressif de la représentation de tout référent réel. Si, réduite à ses seules composantes informatives et fonctionnelles, l'image peut être réécrite en chiffres, c'est que le chiffre peut être transformé à son tour en image. « Aujourd'hui les calculatrices transforment les chiffres et règles en images. »⁴. Et c'est ici que l'installation du réalisateur berlinois vise directement notre vie quotidienne. La simulation est en effet omniprésente dans *Œil/Machine* tout comme dans bon nombre d'œuvres de Farocki d'ailleurs. Elle n'est autre que l'expression inversée d'une tendance à l'abstraction qui

² *Ibid.*

³ H. Farocki, *Œil/Machine*, 2003.

⁴ H. Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988.

détermine la représentation. D'abord, des images étaient transformées en chiffres. A présent, ce sont des chiffres qui donnent lieu à la composition d'une image. Cette image n'entretient donc plus aucun rapport avec le réel dont elle n'est plus la représentation. Affranchie de son référent originel, elle est en quelque sorte un réel nouveau, construit de toutes pièces, mais qui est si vraisemblable pourtant: « Le modèle est nettement moins facile à distinguer que l'imitation. Un deuxième monde est placé à côté du monde réel. Un monde de la pure fiction militaire. »⁵ Par la confrontation d'images de simulation et d'images « réelles », Harun Farocki démontre dès lors combien les esthétiques des unes et des autres convergent. Un point noir, que l'on identifie en tant qu'avion, est abattu en plein vol. Le dessin animé d'un V2 illustre la traversée d'une Manche dont les reflets brillent au soleil. Plus loin encore, le sol d'une image de synthèse qui reconstitue le vol d'un missile téléguidé ressemble étrangement au sol filmé par le missile, bien réel celui-là, qui se dirige tout droit vers sa cible. Dans son installation, Farocki va jusqu'à inverser et faire alterner l'image d'archives tournée en pellicule et le dessin produit pour des techniciens de la Wehrmacht.

Le bilan de cette décomposition formelle des images est désolant: dans la juxtaposition opérée par *Œil/Machine*, les repères du spectateur se brouillent peu à peu. Les similitudes formelles des images choisies par Farocki démontrent, sans commentaire, que les représentations produites par un œil/machine, le sont aussi pour un œil/machine. L'image, déterminée par un dispositif désincarné, est destinée à rencontrer l'œil tout aussi désincarné d'une machine, mais aussi nos yeux déshumanisés face au spectacle d'une représentation qui semble avoir perdu tout contact éthique, formel et pragmatique avec notre monde. Faut-il dès lors se résoudre à rentrer la tête basse, renonçant dorénavant à la consommation d'images qui, de toutes les façons, sont inévitablement déterminées par un dispositif déshumanisant et déréalisant, qui autorise l'horreur au nom d'une rhétorique de l'abstraction?

Un bref passage de *Œil/Machine* semble nous indiquer le contraire et nous renvoie une dernière fois à *Images du monde et inscription de la guerre*. Dans l'installation de 2003, le réalisateur commente par écrit quelques images de synthèse dont le jeu de couleurs et de formes est troublant: « Si ces images possèdent une beauté, cette beauté n'est pas calculée. »⁶ Ce qui ressemble à première vue à une ultime manifestation de critique lucide et désespérante – même si l'image peut parfois être belle, elle ne l'est pas volontairement –, peut aussi être lu comme un signe d'espoir discret. Car en proposant que l'image « possède » une part de beauté qui ne serait pas le résultat d'un calcul, et ne résulterait donc pas du détachement par rapport au monde réel, Farocki ne suggère ni plus ni moins que quelque chose résiste au sein de l'image. Envers et contre le dispositif qui l'enserme, et dont elle est le symptôme, l'image a la capacité de résister. Envers et contre la désincarnation qu'elle précipite et dont elle résulte tout autant, l'image tient bon, et peut révéler parfois une infime *possibilité de beauté* qui échappe nécessairement à ses concepteurs.

Dans le film *Images du monde et inscription de la guerre*, le cinéaste berlinois établit un constat discret qui fait directement écho à cette possibilité de résistance esthétique. Dans le film de 1988, cet acte de résistance de la *Beauté* surgit d'un « modèle » qui était pourtant condamné à entrer dans l'histoire de la représentation comme un des témoins les plus affligeants de la connivence entre conservation et destruction : un SS photographie une jeune femme juive qui vient d'arriver à

⁵ *Ibid.*

⁶ H. Farocki, *Œil/Machine*, 2003.

“Harun Farocki: Oeil/Machine III” de Jeremy Hamers est paru dans Denis Gielen, *Jeux de massacre: Pascal Bernier, Patrick Codenys, Harun Farocki*, Hornu, Mac's (Musée des Arts contemporain au Grand-Hornu), 2009, p. 14-17

Auschwitz. Farocki nous dit : « Le camp dirigé par la SS doit l'anéantir. Et le photographe, qui fixe sa beauté et la rend éternelle, appartient à cette même SS. »⁷ Au-delà de l'horreur, au-delà du dispositif destructeur, au-delà enfin du gouffre qui sépare l'image de ce qui l'inspira jadis, quelque chose résiste. L'image, autonome, ne se laisse pas totalement enfermer par son dispositif, dont elle est pourtant le fruit. Elle ne se laisse pas cerner par l'évaluation de sa seule tâche fonctionnelle. Elle existe aussi pour elle-même. Et aucun œil/machine ne pourra jamais lui prendre cette force, malgré elle.

Jeremy Hamers est né en 1978 à Verviers.
Il est assistant attaché au Service cinéma et vidéo documentaires de l'Université de Liège.

⁷ H. Farocki, *Images du monde et inscription de la guerre*, 1988.

“Harun Farocki: Oeil/Machine III” de Jeremy Hamers est paru dans Denis Gielen, *Jeux de massacre: Pascal Bernier, Patrick Codenys, Harun Farocki*, Hornu, Mac's (Musée des Arts contemporain au Grand-Hornu), 2009, p. 14-17