

**Harun Farocki**  
**Schnittstelle/Section**<sup>1</sup>

Jeremy Hamers

Quand Lucien dans *L'ARGENT* (1983) vient de soustraire une petite somme et cherche à la dissimuler, les propriétaires du magasin reviennent. Lucien lève tranquillement les yeux et continue comme si de rien n'était. L'instant d'après, son manège est découvert et on le jette dehors. (...) on le chasse dehors parce qu'il ne sait pas tenir compte de ce qu'il voit. Parce qu'il *ne peut pas* séparer son regard de ses gestes. Le regard des acteurs chez Bresson est un geste des yeux.<sup>2</sup>

De toutes les œuvres de Harun Farocki, *Section* apparaît sans doute comme une des plus didactiques tant elle explicite à travers son dispositif la démarche qui est à l'œuvre dans la plupart des films, vidéos et installations du réalisateur berlinois. Assis à sa table de montage 16 mm ou à sa console de montage vidéo, le cinéaste revient sur quelques-uns de ses films pour provoquer, par le recours à des écrans multiples, la rencontre entre divers plans. Grâce à ce dispositif simple mais aux déclinaisons complexes, dans lequel « les images commentent les images »<sup>3</sup>, Farocki se présente au spectateur comme un auteur travaillant à cette expérimentation analytique qui traverse son œuvre de part en part. Véritable composition cinématographique à plusieurs voix dans laquelle le recours à la troisième personne cristallise la mise en abyme qui fonde *Section*, l'agencement d'images offre un regard à l'intérieur de la démarche farockienne qui pose inlassablement ces mêmes questions : « Qu'est-ce qu'une

---

<sup>1</sup> Le présent texte porte sur la version télévisuelle et donc mono-écranique de l'installation *Schnittstelle*. Pour une réflexion sur les enjeux de la spatialisation de l'installation *Schnittstelle/Section*, voir le texte de Christa Blümlinger « Bilder(kreis)läufe. Zur Installation *Schnittstelle* », in Rolf Aurich, Ulrich Kriest (éd.), *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Constance, UVK Medien, 1998, pp. 307-315.

<sup>2</sup> Harun Farocki, « Bresson un styliste », in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et poursuivre*, (trad. de l'all. par Bernard Rival et Bénédicte Vilgrain), Paris, THTY, 2002, p. 74.

<sup>3</sup> *Schnittstelle/Section*, Harun Farocki, 1995.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

image ? »<sup>4</sup>, comment fonctionne-t-elle et quelles sont les conditions d'existence ou d'émergence de sa ou de ses significations ?

Dans cette oeuvre qui tient autant de l'autoportrait distancié que de la leçon de cinéma, les gestes du réalisateur – son travail manuel – apparaissent comme des clefs visuelles à la compréhension de la réflexion menée par l'auteur. Mis en exergue à de nombreuses reprises par le cadrage et le commentaire du cinéaste, les gestes des mains qui débouchent ici sur la question essentielle du tactile et du digital, apparaissent d'emblée comme des révélateurs d'une perte qui frappe le réel lors de son passage à la représentation. Dans la suite de ce court texte, un inventaire rapide de quelques gestes posés par l'auteur dans *Section* nous permettra de comprendre le lien réflexif qui les unit à la perte d'une certaine « réalité » de l'image. Le retour sur un geste en particulier modifiera ensuite quelque peu notre première lecture et nous amènera à considérer le lien tactile et manuel entre l'auteur et l'image comme un outil à part entière de la lutte contre cette perte dont le geste se faisait d'abord le révélateur.

Dans un des premiers films du cinéaste, *Feu inextinguible (Nicht löschesbares Feuer)*, H. Farocki / 1969), sorte de pamphlet subtil contre l'usage du Napalm auquel le réalisateur revient assez longuement dans *Section*<sup>5</sup>, Harun Farocki pose et commente un geste que nous pouvons considérer aujourd'hui comme un acte fondateur de son parcours d'artiste et de penseur des images. Au début de ce court métrage, Harun Farocki, assis à une table, face caméra, s'adresse au spectateur :

Comment vous montrer le Napalm et ses brûlures ? Si nous le faisons, vous fermerez les yeux. Vous fermerez les yeux devant les images, puis vous fermerez les yeux devant les souvenirs des images, ensuite, vous fermerez les yeux devant les faits, enfin vous fermerez les yeux devant ce qui les rattache. Vous montrer une victime du

---

<sup>4</sup> (nous traduisons) Christa Blümlinger (1998), op. cit., p. 307.

<sup>5</sup> Les extraits montrés, commentés et remontés dans *Section* sont tirés pour la plupart de *Une image (Ein Bild)*, H. Farocki / 1983), *Images du monde et inscription de la guerre (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*, H. Farocki / 1988), *Vidéogramme d'une révolution (Videogramme einer Revolution)*, A. Ujica, H. Farocki, 1992), et *Sorties d'usine (Arbeiter verlassen die Fabrik)*, H. Farocki / 1995).

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

Napalm, porte atteinte à vos sentiments. Porter atteinte à vos sentiments revient à vous jeter du Napalm. Nous ne pouvons donner qu'une piètre idée des effets produits.<sup>6</sup>

Ensuite, la caméra zoome sur les bras du cinéaste qui saisit une cigarette pour l'écraser sur son avant-bras gauche. A ce moment, une voix over retentit qui proclame d'un ton neutre mais martial :

Une cigarette brûle à 400 degrés. Le Napalm à quelque 3000 degrés.<sup>7</sup>

On le sait, *Feu inextinguible* est aujourd'hui convoqué sans cesse pour exemplifier la première période créative du cinéaste berlinois, alors profondément marqué par la pratique militante du ciné-tract mais aussi par une distanciation brechtienne des plus explicites.<sup>8</sup> Dans un contexte déterminé par la recherche de nouvelles formes d'action, par la modernité cinématographique, et plus globalement par une révolution culturelle qui influença profondément le jeune apprenti cinéaste, le geste radical et violent que nous venons de décrire traduit un déplacement qui éloigne le jeune Farocki de la lutte directe et armée défendue par quelques-uns de ses camarades de l'époque.<sup>9</sup> L'automutilation, sorte d'« acte symbolico-métaphorique qui doit être lu comme une auto-initiation au statut d'artiste »<sup>10</sup>, manifeste donc « le refus de l'activisme politique direct »<sup>11</sup>. Mais au-delà de la militance réfléchie dont témoigne ce bref happening filmé, le geste de Farocki résulte aussi d'une réflexion critique au sujet de l'image, de sa signification, de sa fonction et de ses effets, qui suggère déjà un lien

---

<sup>6</sup> Extrait du monologue face caméra de Harun Farocki dans *Feu inextinguible (Nicht löschesbares Feuer)*, H. Farocki / 1969).

<sup>7</sup> Extrait du commentaire en voix over de *Feu inextinguible*.

<sup>8</sup> Farocki revient d'ailleurs à cette tendance dans le film de 1995 en présentant sa salle de montage comme un lieu entièrement rempli d'une épaisse fumée grise qui doit souligner la similitude tout autant que l'écart entre la représentation de la salle de montage et le laboratoire du chercheur.

<sup>9</sup> On le sait, Holger Meins, un des membres fondateurs de la Fraction Armée Rouge, fut, durant deux ans, le collègue de Harun Farocki sur les bancs de la DFFB, l'école de cinéma de Berlin. On peut en outre considérer le geste de Farocki comme une alternative directe au « déplacement des feux qui brûlent au Vietnam vers les métropoles allemandes » imaginé par Andreas Baader et Gudrun Ensslin, futurs fondateurs de la Fraction Armée Rouge, lorsqu'ils boutèrent le feu à deux supermarchés de Francfort en 1969.

<sup>10</sup> (nous traduisons) Tilman Baumgärtel, « Bildnis des Künstlers als junger Mann. Kulturrevolution, Situationismus und Focus-Theorie in den Studentenfilmen von Harun Farocki », in Rolf Aurich, Ulrich Kriest, op. cit., p.156

<sup>11</sup> Ibid.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

essentiel entre la trace, le tactile et l'image. Dans *Feu inextinguible*, le geste, filmé en gros plan, pointe en effet l'incapacité relative des images à rendre compte d'un réel à dénoncer. Plus largement, le geste agit ici comme le révélateur d'un échec de connexion entre l'image, son référent réel et la perception du spectateur. En écrasant une cigarette brûlante sur son avant-bras, Farocki tente de dépasser cette incapacité de la représentation à figurer l'effet du Napalm, et tourne donc résolument le dos à un usage militant et primaire de l'image – a fortiori aux innombrables images de l'horreur que produisait la guerre du Vietnam – pour questionner d'emblée non seulement l'effet de l'image produite, mais aussi à travers lui, le point de contact qui subsiste entre le réel et sa représentation.

Revenant en 1995 sur l'ouverture de *Feu inextinguible* et exhibant la cicatrice que l'automutilation a laissée sur son avant-bras, Farocki affirme que cette brûlure, jadis image d'une trace, aujourd'hui trace d'une image, ne constitue qu'un « lien purement ponctuel avec le monde réel »<sup>12</sup>. Cette idée est, comme nous allons le voir, centrale dans *Section*, où, 25 ans après *Feu inextinguible*, Farocki réinterroge le lien image/référent par le biais de gestes simples et a priori anodins, de leur signification, et de leur mise en abyme sous la forme d'une représentation à son tour signifiante.

Au début de *Section*, le cinéaste s'attarde tout d'abord à la distinction strictement tactile entre manipulation de la pellicule (support analogique de l'image en mouvement, donc trace physique) et traitement de la vidéo (support électronique, donc trace médiatisée). De façon presque ingénue, Farocki nous montre que le doigt du monteur d'un film en pellicule effleure le ruban celluloïd « pour repérer le point de coupe ou d'adhésif, avant de le voir ou de l'entendre »<sup>13</sup>, pour percevoir la *section* avant de découvrir sa réalisation sur la visionneuse de la table de montage. Par l'intermédiaire du bout des doigts qui se limitent à « effleurer l'objet pour le capter »<sup>14</sup>, l'auteur conserve ainsi un contact physique avec le support/trace et peut sentir un raccord avant de le voir. Dans *Section* cette dimension tactile du montage analogique

---

<sup>12</sup> Extrait du commentaire de *Schnittstelle/Section* (H. Farocki / 1995).

<sup>13</sup> Extrait du commentaire de *Schnittstelle/Section* (H. Farocki / 1995).

<sup>14</sup> Ibid.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

s'oppose à la médiatisation qui détermine la manipulation du support vidéographique. Dans ce deuxième cas, constate le cinéaste, le monteur ou l'auteur ne touchent plus la bande. Et lors de la juxtaposition de deux images une « coupure idéale »<sup>15</sup> se substitue alors à la coupure effective de la pellicule telle qu'elle était perceptible sur le support film.

Mais Farocki, dont on connaît la posture analytique et critique à l'égard des associations et des analogies trop faciles, ne cède pas à la nostalgie que favorisent les habituels discours sur le caractère supposément authentique du support celluloïd. Si *Section* témoigne d'une critique implicite du support vidéo en tant que porte ouverte à une nouvelle médiatisation et donc à la *dé-réalisation* de la représentation, il ne peut toutefois être question ici d'une préférence pour le support pellicule. Car le montage analogique comme le montage vidéo exigent du monteur une finesse des gestes – qu'il effleure la pellicule ou qu'il appuie sur des boutons –, ce « Fingerspitzengefühl » (la sensibilité tactile), littéralement « sensibilité de la pointe des doigts », qui trahit a priori la nature médiante de toute représentation fixée sur un support.

Un troisième geste vient d'ailleurs souligner le lien qui unit les deux types de montage distingués en un premier temps, et qui s'inscrivent tous deux dans une opération de médiatisation, de détachement par rapport au réel représenté. Constatant que la manipulation de la table de montage comme de la console vidéo nécessite la maîtrise d'un certain doigté, Farocki propose très concrètement une analogie visuelle entre le travail du monteur et le comptage manuel de billets de banque. Grâce à un geste, à son tour totalement soumis à un support médiat, l'argent, le point commun entre les deux supports saute aux yeux. De toute évidence le cinéaste récuse donc la croyance en un support analogique qui serait plus authentique, plus « proche » du réel, que le support électronique car, « malgré sa qualité sensorielle, la pellicule, tout comme l'argent, est avant tout un médium pur. »<sup>16</sup> Tout comme dans l'ouverture de *Feu inextinguible*, un geste des mains souligne donc ici le fil ténu qui relie une image à son référent d'origine, et rappelle ainsi la nature nécessairement médiatique de toute représentation.

---

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Christa Blümlinger (1998), op. cit., p. 311.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

Mais une fois encore, Farocki ne cède pas à la tentation d'une dénonciation unilatérale de la médiatisation de toute représentation. Grâce à un ultime geste que l'on peut décrire de façon générale comme celui du recadrage, il démontre en effet la possibilité d'un lien tactile, manuel, entre l'image et l'analyste. Posant ses mains sur les portraits de femmes algériennes photographiées sans voile par Marc Garanger en 1960 (*Images du monde et inscription de la guerre*, H. Farocki / 1988), sur un moniteur vidéo ou sur l'image seconde diffusée par ce même moniteur, Harun Farocki parvient à passer outre à l'écart irréductible qui sépare nécessairement la représentation du représenté, pour réinstaurer un contact tactile avec l'image, qu'elle soit analogique ou électronique, première ou seconde, unique ou reproductible. Faisant un usage « sensuel, presque tactile (...) du matériau iconographique. »<sup>17</sup>, Farocki superpose ainsi deux représentations qui renvoient chacune à un langage, le cinéma et la gestuelle. En ce sens, l'auteur à sa table de montage est certes un travailleur solitaire, éloigné de l'origine réelle de ses images. Mais en regardant ces images, ses images, en les confrontant les unes aux autres, en les *regardant des mains*, le cinéaste conjure le passage mortifère d'un réel à son représenté et d'un représenté à son abstraction, pour retravailler l'image comme un support, un objet que l'auteur peut décomposer parce qu'à travers son geste, il se donne à voir comme une pure représentation.

---

<sup>17</sup> Christa Blümlinger, « Harun Farocki ou l'art de traiter les entre-deux », in Christa Blümlinger (2002), op. cit., p. 14.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.

Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.  
Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

## Lexique

La vue : Sens dont dispose tout être humain et toute machine visuelle, qui permet de regarder le monde ou d'évaluer le fruit du regard, c'est-à-dire la représentation, mais qui ne permet pas nécessairement de « voir ». Tantôt mortifère en tant que pont vers l'abstraction, tantôt politique et prédéterminée par ce que le sujet percevant cherche à voir, la vue fait l'objet de toutes les analyses critiques dans la plupart des films du cinéaste. Appartenant aux « outils de production » de notre perception du monde, la vue est néanmoins aussi la première arme que l'autoréflexion farockienne permet de lever contre les évidences de la représentation.

« En 1945 encore, après que les nazis avaient évacué le camp d'Auschwitz, (...) des avions alliés survolèrent Auschwitz et firent des photos des camps. Aucun rapport ne les a jamais mentionnées. Les analystes n'ayant pas reçu l'ordre de chercher les camps, ils ne les trouvèrent pas. »  
[Harun Farocki, « Il serait temps que la réalité commence » (trad. de l'all. par Monique Rival), in Christa Blümlinger (dir.), *Reconnaître et poursuivre*, Paris THTY, 2002, p. 36]

Les mains : Victimes d'une brûlure que Harun Farocki s'infligea lui-même dans un de ses premiers films pour ne donner qu'une « piètre idée des effets » du Napalm, les mains, physiques ou dédoublées par des encarts picturaux, recouvrent, recadrent, resserrent et isolent des parties d'images. Véritables prolongements de l'auteur dans ses films, les mains, auxquelles le cinéaste a consacré un court métrage en 1997 (*Der Ausdruck der Hände – L'expression des mains*, H. Farocki / 1997), participent aussi selon Farocki de la possibilité d'un langage explicite bien que moins mimétique que l'image, peut-être *parce que* moins mimétique que l'image.

« On a développé des langages par signes des mains : des langages universels, menacer du doigt, compter l'argent ; des langages spécialisés : les signaux des marins, la langue des sourds-muets – tous deux bien plus explicites que s'ils étaient mimétiques. Trop souvent la caméra se fixe sur les mains pour prouver quelque chose, trop rarement pour y lire quelque chose. »  
[Harun Farocki, extrait de *Bilderschatz*, conférence donnée à Cologne en 1999, in Christa Blümlinger, *Reconnaître et poursuivre*, Paris THTY, 2002, pp. 93-94]

La salle de montage : Lieu sombre et exigu, généralement situé dans une cave ou un réduit, dans lequel Farocki assemble des images. Dans cette pièce, l'auteur et le monteur fusionnent, car c'est au stade du montage que le film se construit, que le commentaire devient lisible dans les images, ou plutôt à *partir* des images, que l'on peut faire émerger une signification qui avait été perdue lors de la production de la représentation.

« La salle de montage est un bureau pour le cinéma en ceci que rien ne critiquerait davantage le travail à la télévision, le travail des faits, le travail des idées, que de montrer, ne serait-ce qu'une journée entière, des images non montées. »

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.  
Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.  
Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.

[Harun Farocki, « Qu'est-ce qu'une salle de montage », in Christa Blümlinger, *Reconnaître et poursuivre*, Paris THTY, 2002, pp. 32-33]

« Harun Farocki : Schnittstelle/Section » de Jeremy Hamers est paru dans *DITS [Petites pièces traitant d'un sujet familier ou d'actualité]*, n°12 (printemps/été 2009), *Geste*, p. 90-99.  
Publication semestrielle du Musée des Arts contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's),  
dir. de publication : Laurent Busine, réd. en chef : Denis Gielen.