

le Berlin enthousiaste du « dot.com ». La méthode d'observation et du commentaire en retrait qui est celle de Harun et Andrei y a joué un rôle important (d'ailleurs mon oreille intérieure entend *Vidéogrammes* toujours dans la version anglaise avec la voix féminine).

Farocki publia le livre *Speaking about Godard* aux États-Unis avec Kaja Silverman. Les discussions et dialogues de ce livre ont influencé un deuxième projet, lorsque je travaillais sur l'exposition *I said I love. That is the promise. The Videopolitics of Jean-Luc Godard* avec mes collègues du Whitney Gareth James et Annette Schindler du Swiss Insitute. Kaja Silverman fut invitée à faire une conférence et compte parmi les auteurs du livre éponyme qui fut publié en 2003.

La reconnaissance de Harun dans le monde de l'art s'est énormément agrandie dans les années 2000, et probablement davantage à New York qu'à Berlin. En 2001, il a eu une exposition au MOMA et en 2002, il y eut sa première exposition personnelle dans une galerie, celle de Carol Greene.

Lorsque Matei Bejenaru m'invita des années plus tard à une exposition à Iași en Roumanie, le sujet de la Révolution de 1989 m'occupait à nouveau. D'abord à travers la littérature roumaine, écrite dans les années après *Vidéogrammes*, puis dans des dialogues avec Matei à Iași et Dan Perjovschi à Bucarest, je me rendis compte combien cette révolte avait été remise en cause après 1989 lorsqu'on découvrit à quel point elle avait été sujette à des manipulations de la part du deuxième rang de la dictature de Ceausescu et de la Securitate.

Depuis le Whitney Independent Study Program j'ai vu la plupart des films de Harun, comme d'ailleurs ceux de Andrei Ujica, et ils exercent une influence importante sur mon travail. Je pense notamment aux méthodes d'observation qui donnent une forme ouverte à la recherche visuelle et essaient de se passer de la morale; mais aussi à ses images trouvées et les inventions d'images qu'il met lui-même en rapport avec les arts plastiques: le visage miroir Farocki/Engström dans *Raconter*, le modèle dans *Une Image*, la visagiste dans *Make Up* qui frotte le visage de poudre « jusqu'au moment où il devient une feuille, préparée pour être peinte » (HF) et surtout sa pensée foncièrement politique et sa persistance pendant des dizaines d'années m'ont fortement impressionné.

En dehors de tout ça, je m'amuse parfois du fait que je joue sur la position de Harun comme défenseur gauche, depuis que Harun a quitté l'équipe Tasmania Bühne und Sport, qu'il avait co-organisé pendant plus de trente ans.

Florian Zeyfang

(traduit de l'allemand par Klaus Speidel)

## COMMENT IL VOIT – WIE ER SIEHT

Par Marie Voignier<sup>3</sup>

Des quelques films de Harun Farocki que j'avais découverts il y a plusieurs années, avant que je ne commence moi-même à faire des films, j'avais gardé peu de souvenirs précis mais une rare impression de force.

En consultant sa filmographie aujourd'hui, je me rends compte que ce sont les films les plus éloignés de mon propre travail qui m'ont le plus marquée: *Wie man sieht – Tel qu'on le voit* (1986) et *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges – Images du monde et inscription de la guerre* (1988).

La rigueur de ces films est sans doute la première chose qui m'a frappée. Des films très construits, très « serrés », portés par un propos clair et assumé qui se traduit notamment par la présence d'une voix *off* presque autoritaire qui nous emmène là où Farocki veut nous faire aller. Ces films relèvent du cheminement, presque d'une démonstration que Farocki développe en douceur et en empruntant quelques détours. Pas de faux-semblant ni de sous-entendu, le rapport est frontal sans nuire à la subtilité ni à l'humour qui me semble, malgré les apparences, traverser son œuvre.

Farocki, s'il est direct n'en est pas moins virtuose: il manie la composition de son texte et l'assemblage d'images très composites – dessins, photos d'archive, plans fixes, séquences d'observation, etc. – de manière élaborée. J'admire son grand souci du rythme: tension, accélérations, pauses, boucles, répétitions, retours. Derrière (et avec) la rigueur, la poésie.

Je suis également très sensible à sa fascination pour les images de technologies (plans récurrents de drôles de machines en fonctionnement qu'il filme scrupuleusement) et pour les images produites par la technologie dans une tentative de rationalisation de l'espace réel (images issues de logiciels de traitement du signal, images militaires aériennes, etc.) renvoyant ce faisant à la question de la tension image / vérité, problématique au fondement-même de la démarche documentaire.

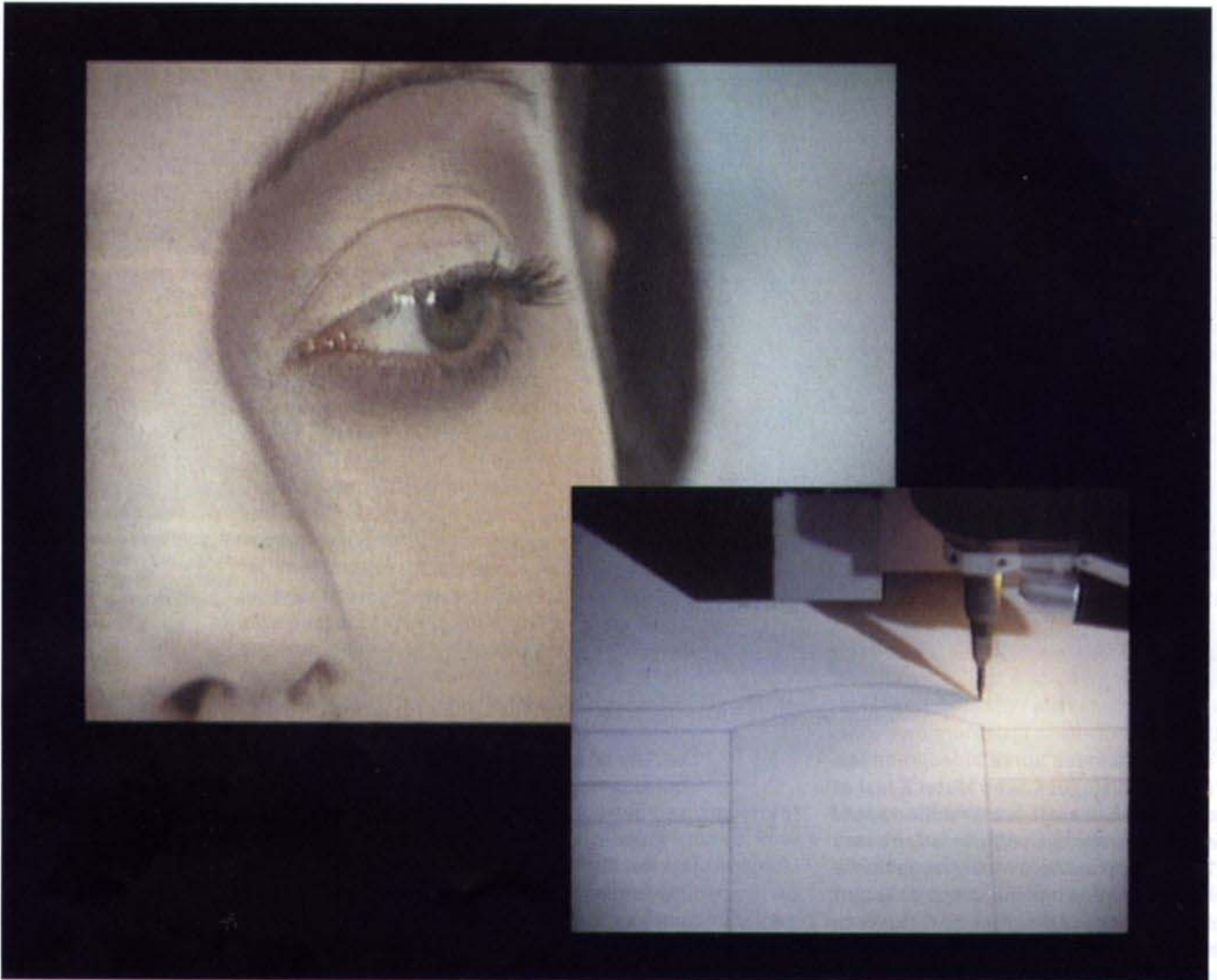
Le tissage associatif d'images de ses films ne relève pas d'une esthétique horizontale du collage de fragments; il est avant tout mise en perspective et producteur de sens. À l'hétérogénéité des images qu'il utilise correspond sa vision du réel comme tissu non homogène.

<sup>3</sup> Née en 1974, Marie Voignier est artiste et vidéaste. Elle vit et travaille à Paris. Son travail a fait récemment l'objet d'une exposition intitulée *Hinterland* au Centre d'art contemporain de Brétigny.



Harun Farocki, *Die Bewerbung [Apprendre à se vendre]*, 1997. Format: Vidéo, Betacam SP 1:1,37.





Harun Farocki, *Schnittstelle [Section / Interface]*, 1995. Installation vidéo, Betacam SP transféré en mpeg, double projection, 23 min. Capture d'écran, Generali Foundation, Vienne, Autriche. Images extraites de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Images du monde et inscription de la guerre]* (1988). Format : 16mm, col., DV, 11:13, 75 min. © Harun Farocki.

Dans *Wie man sieht – Tel qu'on le voit*, par exemple, Farocki, en archéologue de l'image s'attache à déconstruire les évidences des objets et des technologies du monde. Les choses ne sont pas juste comme elles sont, elles auraient aussi pu être autrement. Les choix qui ont été opérés dans l'histoire des technologies – Farocki en revient toujours à un rapport homme/technique – sont significatifs et relèvent du politique. Ce souci permanent de la recherche du sens du monde contemporain s'inscrit dans une lutte contre tout « naturalisme » (au sens de la nécessité d'un ordre naturel des choses) et toute passivité. Ce sont cette rigueur, cette méfiance systématique à l'égard des images et des mots, ce regard acéré sur le monde contemporain et ce travail du rythme que j'ai essayé de retenir.

Dans un film que j'ai découvert très récemment *Die Schöpfer der Einkaufswelten – Créateurs des mondes d'achat* (2001) ainsi que dans *Nicht ohne Risiko – Rien sans risque* (2004) et

*Die Bewerbung – Apprendre à se vendre* (1997), la méthode du cinéaste change : il est en retrait, en position d'observateur et il n'y a plus de voix off. Les « situations » ou microcosmes qu'il entreprend de filmer me sont particulièrement proches : les échanges entre protagonistes techniques, financiers et « artistiques » intervenant dans la construction d'un gigantesque centre commercial près de Munich ; les négociations entre une banque et une société de Venture Capital ; des formations (type *coaching*) à l'entretien d'embauche. Farocki s'empare de situations symptomatiques du capitalisme contemporain qu'il utilise comme un prisme particulièrement efficace. Plus discret, le travail de montage n'en est pas moins remarquable et précis que dans ses films précédents. Le cinéaste conduit le spectateur d'une autre manière, par l'habile construction de ses séquences. On y retrouve la tension, l'élaboration d'un point de vue et le regard critique de ses films plus anciens.



Harun Farocki, *Ich glaube Gefangene zu sehen [Je croyais voir des prisonniers]*, 2000. Installation vidéo, Betacam SP transféré en mpeg, double projection, 4/3, noir et blanc et couleur: 23 min. © Harun Farocki.

Pour finir, je partage avec lui sa manière d'aborder les protagonistes de ses films : ceux-ci portent une parole, un geste technique ou un discours plus idéologique mais ne revêtent pas le statut psychologisant de « personnage », tendance trop systématiquement répandue dans les films documentaires actuellement – même si cela, bien sûr, se justifie pour certains sujets précis. Son choix cinématographique ne se fait pas au détriment d'une attention et d'une écoute de ses sujets dont la présence s'explique principalement par leur fonction : architecte, investisseur, banquier, formateur, stagiaire. Evitant les impasses du mépris d'un côté et de la compassion de l'autre, la critique porte sur les actes et les discours, non sur les histoires personnelles ou les individus. En cela, Farocki est à mes yeux d'une grande pertinence politique.

Marie Voignier

## HARUN FAROCKI À DELHI

Par Raqs Media Collective\*

Alors que nous n'étions encore qu'un collectif naissant, cherchant ses marques et sa vocation à Delhi au début des années 1990, nous avons été pris dans une tempête d'idées et d'images qui se sont abattues sur nous. Ces vents forts apportaient avec eux les semences de films et projets possibles et impossibles dans nos imaginations fébriles. Et chaque pensée et désir semblaient en ce temps être plus ambitieux et exigeants que ceux de la veille. L'image mouvante, quoique séduisante, nous semblait capricieuse et un moyen parfois trop indomptable pour constituer le véhicule de nos intentions. Il y avait des disputes, des désaccords, des réconciliations, nos esprits se divisant et se rejoignant sur la mémoire des séquences des

\* Raqs Media Collective est un collectif de trois praticiens des médias vivant et travaillant à Delhi : Jeebesh Bagchi (né en 1965), Monica Narula (née en 1969) et Shuddhabrata Sengupta (né en 1968). Il a été l'un des co-commissaires de la dernière Manifesta.