

## Harun Farocki : exploration d'une frontière intransgressée entre œil et regard



*Sorties d'usine en onze décennies*, Harun Farocki (2006)  
Courtoisie de Thaddaeus Ropac Salzburg (Paris) © Harun Farocki

C'est au plus près de l'objet et de sa vision objective que se sont tournés les appareils d'enregistrement photographique, cinématographique et vidéographique. La question du document est une construction du sens au fil de la prise de vue et de son montage. Celui-ci centre l'attention qui s'y pose sur une exacte corrélation entre la chose vue et la chose lue, entre le regard qui vibre et l'œil qui compte. Certains artistes ont cherché à s'engouffrer dans cet infime interstice, à en faire saillir la brèche. Ils ont usé de pratiques d'appropriation et de manipulation de documents ready-made, les disposant les uns avec les autres pour mieux disjoindre la présentation à la représentation : collages dada, dérives situationnistes, pratiques déconstructionnistes contemporaines de Christian Marclay, de Douglas Gordon ou d'Harun Farocki.

*Arbeiter verlassen die Kabrik in elf Jahrzehnten (Sorties d'usine en onze décennies)*, 2006, d'Harun Farocki est une installation de douze moniteurs présentée au Jeu de Paume au Printemps 2009 lors de l'exposition *Harun Farocki/Rodney Graham*. Chaque moniteur diffuse un film d'archive prélevé à un moment à chaque fois différent du 20ème siècle, montrant une sortie d'usine, variations dans l'image d'une foule hors d'un bâtiment.

Cette simple mise à plat des documents les uns par rapport aux autres fait irrémédiablement glisser le caractère dénotatif des images dans leur connotation commune. Si chaque document, par sa qualité d'enregistrement mécanique du réel, en propose une empreinte analogique, une dénotation chez Barthes ou un indice chez Rosalind Krauss, il n'engage pas moins un sens second, latent, relatif à un code, connotation chez Barthes, index chez Henri Van Lier. Ici, à chaque fois, la même composition, un flux d'ouvriers hors de l'usine, entraîne en ses différents cadrages et singularités le spectre du fordisme et du flux de la production marchande. Telle se présente la question du document : faire passer insensiblement la connotation dans la dénotation, le sens induit par l'image dans l'effet physique de la capture du réel.

Olivier Lugon nous rappelle à ce titre que s'est formé au cours du 20ème siècle un style documentaire : cadrage centré, généralement frontal, netteté du rendu, neutralité de la prise de vue écartant toute expressivité, systématisme dans le choix des sujets. L'appareil prélève, isole et porte le fragment qu'est l'image dans le fil d'un discours, élevant l'objet perçu dans une stabilité sémantique. L'objet est placé hors d'une relation d'ambivalence avec le regard, il est rejeté dans une extériorité, sous la coupe de l'œil. C'est ainsi que, dans le style documentaire, que se scande une schize entre œil et regard et qu'on élude le second au profit du premier. Œil qui pointe à la faveur d'une emprise du sujet sur le monde. Regard qui tend à reconnaître dans la forme le lieu d'un être-ensemble. Pour Lacan, il s'agit d'un regard à l'affût du contenu symbolique de l'image en tant qu'elle instaure par l'écran et la projection un univers entre l'autre et moi, un espace désirant. « Dans ce qui se présente à moi comme espace de la lumière, ce qui est regard est toujours quelque peu de la lumière et de l'opacité. C'est toujours ce miroitement [...], c'est toujours ce qui me retient, en chaque point d'être écran, de faire apparaître la lumière comme chatolement, qui le déborde. Pour tout dire, le point du regard participe toujours de l'ambiguïté du joyau. » (1)

Un autre dispositif d'Harun Farocki, *Vergleich über ein Drittes (Comparaison via un tiers)*, 2007, montre un diptyque vidéo où se succèdent différentes prises de vue sur les modes de fabrication de la brique dans différents pays : Burkina Faso, Inde, Allemagne et France. Le style documentaire fait ici saillir un même geste technique au gré duquel les disparités se creusent, écartant l'une de l'autre les temporalités issues de chaque mode de production. Pour Edmond Couchot, il revient en effet à la machine de lier ensemble les individus en ce qu'ils partagent la même temporalité fondatrice, les mêmes habitus. L'image technique, qu'il s'agisse de la perspective ou de la photographie, instaure une résonance entre l'auteur et le récepteur, une même culture perceptive, son automatiser, soit la formation de ce qu'il désigne par ON.



*Œil / Machine*, Harun Faroucki (2000) Courtoisie de Thaddaeus Ropac Salzburg (Paris)

Et le regard de s'éloigner encore davantage au profit d'un œil renforcé par le ON.

Dans un texte intitulé «La guerre trouve toujours un moyen», présent dans le catalogue de l'exposition, Harun Faroucki nous fait part d'une autre aspect important de son travail : l'image opératoire. Depuis les années 20, aux Etats-Unis, rapporte-t-il, on parle de Phantom shots, de clichés obtenus sans qu'il y ait besoin du corps de l'opérateur. Il s'agit aujourd'hui de tout un panel de typologies d'images : caméra de surveillance, vues par satellites, caméra-suicide postée sur un missile, films d'animation ou simulations virtuelles destinées à l'entraînement des soldats américains. *Auge/Maschine (Œil/Machine)*, 2001, regroupe, entre autres, les images opératoires transmises par des armes américaines « intelligentes » durant la première Guerre du Golfe. Dotées du pattern recognition, capacité à reconnaître la cible ainsi que de l'object tracking, celle de poursuivre leur objectif, elles ont l'infailibilité d'une balle dont on contrôle la trajectoire. Comme pour *Arbeiter verlassen die Kabrik in elf Jahrzehnten (Sorties d'usine en onze décennies)*, la mise en lien de documents provenant de sources diverses permet de dégager ce qu'on pourrait qualifier de style de l'image opératoire : émergence des graphiques et de données permettant de localiser précisément et de verrouiller la cible, échantillonnage de gris faisant du pixel et de sa valeur l'indice au réel (à la façon d'un IRM faisant du corps un assemblage de concentrations de liquides et d'organes pleins, opaques), évacuation par le fait de l'échelle de toute figuration humaine, permanence du cadrage au profit d'un seul objet.

Si la vocation du document semblait être celle de l'énumération des objets du monde moderne et de leur taxinomie, celle du savoir, celle de l'image opératoire semble uniquement orientée vers l'accomplissement technique d'un objectif, celle du pouvoir.

ON cherche à écrire l'histoire directement sur l'image, qui prend bientôt l'apparence d'une interface modifiable à tous moments. Le sujet JE, l'opérateur, doit savoir exploiter l'incroyable potentiel que proposent programmes et automatismes du ON. Il doit savoir quitter les lois que lui imposent son corps, gravité, vitesse, endurance pour se projeter dans la machinerie et dans son arborescence, n'étant plus guidant mais guidé, n'étant plus voyant mais lisant. Il n'a plus qu'à interpréter la grille de lecture qu'est devenue l'image, la décrypter, déresponsabilisé de ses propres actes.

C'est maintenant une image qui se déchiffre, qui se lit, qui se voit sans jamais être regardée. Le style documentaire en appelait encore au regard et à ses altercations – comme en témoigne la dernière exposition de la BNF, *Controverses* –, il dévoilait encore l'ombre de l'autre dans l'image, celle du sujet photographié, de l'auteur ou du goût collectif. (« L'Irak, écrit Harun Farocki, permit à quelques journalistes, parmi lesquels Pete Arnett de CNN, de rester à Bagdad pendant le conflit. [...] Comme Ernst Jünger celui de Paris durant la Seconde Guerre Mondiale, Arnett vécut le bombardement de Bagdad depuis le toit d'un hôtel ; [...]. Dans les deux cas, le point de vue imposait à l'observateur un regard esthétisant. »)

Mais ce regard est insoutenable.

Néanmoins, si les images opératoires semblent l'avoir évacué, édifiant une frontière infranchissable avec le ON, « un outil, poursuit Harun Farocki, ne parle pas seulement au matériau, il parle aussi aux sens humains. [...] Quand un programme marque l'objet recherché dans une séquence d'images, quand il surligne en couleur une forme caractéristique dans un paysage vu du ciel ou qu'il repère la plinthe permettant de guider un robot ménager dans le hall d'un laboratoire, ce qu'on voit c'est un refus. Le surlignage indique que seuls comptent dans l'images les éléments ainsi marqués. Comme tous les refus, celui-ci provoque un violent choc en retour. » La traçabilité de la trajectoire de l'œil a pour corrélatif une interdiction du regard, sa clôture, et la schize de verser dans la schizophrénie.

Daphné Le Sergent

## Notes

- (1) Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, Points/Essais, 1973, p. 111