

Dispersion et montage

Conversation entre Harun Farocki, Georges Didi-Huberman et Ludger Schwarte

Cette conversation s'est tenue le 9 septembre 2008 à la fondation Schaulager à Bâle. Elle été publiée pour la première fois en allemand sur le site de la revue Texte zur Kunst (15 août 2015).

Il y a un an, le réalisateur et auteur Harun Farocki est décédé brutalement. Son travail a été des plus importants non seulement dans le domaine du cinéma, de la critique et de la théorie cinématographique, mais aussi dans le domaine de l'art contemporain, où il a été exposé dans des musées et galeries, souvent sous la forme d'installations. Peu avant sa mort, Farocki a répondu aux questions que les rédacteurs de *Texte zur Kunst* lui avaient posées pour le numéro « Art vs. Image / Bild vs. Kunst » sur les différences entre la manière de travailler dans le domaine du cinéma et celui de l'art, ainsi que sur l'influence des nouvelles technologies de l'image.

En mémoire de Harun Farocki, nous publions ici une discussion inédite qui s'est tenue à Bâle en 2008 avec l'historien de l'art Georges Didi-Huberman et le philosophe Ludger Schwarte, tous deux présents dans le même numéro de *Texte zur Kunst* en tant que contributeurs. La discussion de Bâle a porté en particulier sur des questions de montage et sur la possibilité d'une critique de l'image. Le point de départ a été la projection du film de Farocki *Aufstellung* (2005), réalisé avec Antje Ehmann, qui entreprend une analyse critique des documents visuels et des représentations avec lesquelles la migration économique et les migrants ont été et sont encore aujourd'hui représentés en Allemagne. Face à la recrudescence des manifestations du racisme, et à la volonté de laisser les réfugiés s'écraser contre les diverses barrières de la forteresse Europe, l'importance politique de l'œuvre de Farocki ne se dément pas.

Philipp Ekardt

Ludger Schwarte : J'aimerais tout d'abord poser une question à Georges Didi-Huberman : quel rapport vois-tu entre la visualisation d'une information et le travail critique sur le montage que Harun Farocki entreprend dans le film *Aufstellung* ? De quelle manière peut-on vérifier que le film ne reproduit pas les procédés mêmes qu'il observe et critique ?

Georges Didi-Huberman : Ce film est un objet extraordinaire sur lequel Antje Ehmann et Harun Farocki ont travaillé ensemble. C'est un objet qui consiste en un ensemble de textes et d'images. Il apparaît clairement que les images ont leur propre légende, et que les textes insérés ou annexés, que l'on appelle habituellement des légendes, prennent le statut de quelque chose de pictural.

Dans ce film, on trouve à la fois une argumentation sur l'histoire et une argumentation sur la représentation : le montage permet de situer les choses dans l'histoire. Et en même temps, on devient très sensible à l'histoire de la représentation, voire à l'histoire des arts graphiques.

Ludger Schwarte : Harun, pourrais-tu nous dire dans quelle mesure tu penses que le principe du montage rend quelque chose visible ? Dans le cas présent, le montage se fait sous la forme d'un film muet. Alors que dans d'autres œuvres les commentaires se font par le son, il y a ici une sorte d'auto-commentaire, un effet qui permet à une image de dire quelque chose sur l'autre. Dans quelle mesure cela est-il lié à un principe spécifique du montage ?

Harun Farocki : Le matériel que j'utilise ici ne fait généralement l'objet d'aucune attention esthétique ou politique. Ce n'est pas le cas des croquis qui illustrent les statistiques et les graphiques que l'on trouve, pour la plupart, dans les journaux, ainsi que dans les magazines et les livres. Lorsque de nombreux Turcs sont arrivés en Allemagne dans les années 1970, les illustrateurs ne savaient pas comment les représenter. Parfois, ils s'inspiraient « du Maure » du 19^e siècle, « le buveur de moka » des publicités pour le café. Plus tard, le fez a été supprimé et « le Turc » a été affublé d'une moustache et de cheveux lisses, contrairement à « l'Italien » aux cheveux frisés. Le Turc était généralement un peu bedonnant. D'ailleurs, le Turc ne rit pas dans ces représentations, contrairement à l'Italien. Au plus, le Turc peut sourire lorsqu'il se sent à l'aise en Allemagne. J'ai composé une séquence avec des détails de ce genre d'images. Comment le Turc est-il montré ? Dans le cas des « travailleurs invités » (*Gastarbeiter*), comment se déroulent les transferts d'argent vers leur pays d'origine ? C'est presque plus intéressant que ce que nous pouvons apprendre d'une classification typologique de l'étranger. On a l'impression que les travailleurs migrants ont volé leurs salaires et qu'ils le ramènent en sécurité dans leur pays d'origine.

Schwarte : Et dans quelle mesure le montage joue-t-il un rôle ici ?

Farocki : Dans mon montage, on voit comment ces dessins mettent sur un plan d'égalité des choses totalement différentes. Je commence par une séquence sur la migration des Frisons et des Anglo-Saxons, puis nous arrivons vite à la défaite de la Première Guerre mondiale, bientôt c'est un dessin nazi qui montre l'immigration quotidienne des Juifs en Allemagne. Il est inquiétant également de voir un dessin déplorant le taux de chômage élevé dans la République de Weimar et avançant le

chiffre fatal de 6 millions de chômeurs. Les flèches montrant les avancées allemandes dans la guerre d'agression contre l'Union soviétique sont semblables à celles censées montrer comment les réfugiés et les personnes expulsées de l'Est se sont retrouvés dans les zones occidentales et dans la future République fédérale après la Seconde Guerre mondiale. La déportation des Juifs vers les camps d'extermination est également représentée par des flèches colorées. Mais cela provient d'un livre sur la démographie datant des années 1990.

Pardon, je me mets à parler un peu trop – au fond le principe est très simple, je commence par les premiers travailleurs immigrés (*Gastarbeiter*) de la fin des années 1950 et je poursuis l'histoire de la migration de la main-d'œuvre en République fédérale jusqu'à aujourd'hui. Cette présentation est interrompue par des petites séries iconographiques, des petites enquêtes sur la représentation de la femme turque, d'une carte avec des flèches dessinées, ou encore par un chapitre sur la valise. La valise est le signifiant du migrant. Avec un soulagement et une malveillance dont l'illustrateur et ceux qui éditent ces images ne sont probablement pas tout à fait conscients, on montre comment les travailleurs ou les demandeurs d'asile quittent à nouveau l'Allemagne aujourd'hui. La légende « Ali fait sa valise », par exemple, est celle d'une illustration utilisée dans un cours de langue pour migrants.

Didi-Huberman : Avant tout, tu construis une argumentation, le montage n'est pas à ton service. D'ailleurs, soit-dit en passant, c'est en cela que tu te différencies de Jean-Luc Godard. Le montage ne te sert pas à maîtriser cet objet, à te mettre en scène comme le maître de ces images, de ces diagrammes, de ces documents. Tu ne t'accapares pas les images, tu nous les rends plutôt visibles. Il me semble que les autres films que j'ai vu de toi ont le même but : une attitude fondamentale qui a quelque chose à voir avec ce que j'ai appelé tout à l'heure légende (*Bildlegende*), en pensant en fait au terme d'« inscription » de Walter Benjamin.

Schwarte : Peux-tu préciser ?

Didi-Huberman : L'objet de ce type de recherche sur des images génériques est de rendre les images lisibles. Dans le passé, je détestais le terme de « lisibilité », parce que je l'associais à une approche iconographique, voire iconologique au sens de Panofsky, c'est-à-dire à une réduction du visible au lisible. Mais en lisant Walter Benjamin, il m'est apparu clairement que la lisibilité ne consiste pas dans une réduction du visible, mais au contraire dans son ouverture. Tu te charges, ou plutôt, ton montage se charge de cette tâche précisément. Ton travail est une mise-en-lisibilité du visible, et cette lisibilité n'est pas une réduction des images à un sens, mais plutôt une ouverture du visible.

Schwarte : Cela soulève la question de la possibilité de la critique. Harun, où apparaît exactement l'élément critique qui traverse ton travail ? Comment est-il mis en évidence dans ces éléments – ou est-ce simplement le résultat d'une attention portée sur quelque chose qui avait été négligée, comme, à mon avis, une extension des terrains de jeu artistiques ou esthétiques ?

Farocki : Évidemment, il est plus facile de se battre sur des scènes secondaires, avec un équipement moins lourd. Déjà à l'école, j'étais fasciné par les illustrations dans les manuels scolaires – pourquoi, curieusement, n'en parlait-on jamais en cours ? Elles existaient pourtant bel et bien. Prenons ce dessin des années 1960, censé illustrer une statistique sur le fait que les travailleurs immigrés sont souvent indésirables en tant que locataires. Un homme moustachu tend le bras vers une sonnette. Un propriétaire allemand ouvre la porte et fait un geste dédaigneux de la main. Dans un premier temps, on dirait que le dessin exprime de la sympathie pour la personne qui cherche un appartement. Mais si l'on regarde de plus près le geste de rejet, celui-ci ressemble à un pictogramme allemand pour « Mendicité et colportage interdits ». Si l'on prête attention au bras et le doigt tendus de la personne qui cherche un appartement en gros plan, on constate que la recherche d'un appartement est ici représentée comme un acte de violence. L'homme rejeté avec sa moustache ressemble en fait à une caricature d'Hitler. Probablement aussi parce qu'il faut être très doué dans la représentation des typifications pour réussir à dessiner une moustache qui ne rappelle pas celle d'Hitler. Nous parlons donc ici d'actes manqués à différents degrés. On en trouve dans les textes comme dans les illustrations, aussi bien dans des journaux sérieux que dans ceux de mauvaise qualité. Ce que je fais ici, c'est une critique de l'idéologie, et mon procédé, qui consiste à extraire des détails et à les comparer, correspond aux techniques de citation que d'autres ont développées dans leur recherche sur le langage.

Schwartz : Si ce travail s'oriente vers l'imagerie qui constitue le quotidien, comment décrirais-tu, Georges, la relation entre l'analyse d'une matière visuelle qui est souvent considérée comme trop compréhensible, et la mise en relation de cette imagerie avec un contexte plus large, qui n'est pas mentionné dans les images elles-mêmes, et dans lequel l'élément critique de ce travail pourrait être perçu ? Ce travail d'interprétation et de critique, par lequel les images gagneraient en lisibilité au sens de Benjamin, pourrait alors également être traduit et mal compris comme un ajout : comme la transformation de quelque chose du quotidien en un objet d'érudition bourgeoise. Dans quelle mesure cette expansion du savoir peut-elle être une critique ? Le montage est-il un travail de critique ?

Farocki : Et toujours contre la bourgeoisie, c'est ça ?

Didi-Huberman : Et en tout cas contre l'érudition... Alors, d'où vient cette impression que nous avons ici un effet critique ? Tout d'abord, nous constatons dans ce film une certaine utilisation de la citation. C'est une désorganisation, mais on obtient quelque chose de plus en citant, et on modifie aussi la séquence, l'ordre.

Je me suis toujours demandé si tu connaissais cela, Harun : il existe un article de Siegfried Kracauer datant de 1931 sur les actualités cinématographiques. Il y explique qu'il existait un nouveau groupe de gauchistes qui n'avaient pas les moyens de produire des actualités cinématographiques alternatives, c'est-à-dire qu'ils n'avaient pas d'argent pour faire des films. Ils ont donc simplement monté d'une manière différente les bandes d'actualités cinématographiques

existantes, en l'occurrence les émissions d'actualités officielles de l'époque de Weimar, en ajoutant, apparemment, un sous-titre ou un commentaire différent. Kracauer disait de ces films qu'il leur suffisait de citer et d'effectuer un remontage pour obtenir ce qu'il appelait une « force démonstrative » (*Schaukraft*). En comparaison, les sémiologues des actualités et les théories des médias ne travaillent qu'avec des lieux communs !

D'ailleurs, j'aimerais te poser une question, Harun. Je me souviens de la façon dont Eisenstein explique la différence entre son idée du montage et celle que l'on trouve chez Griffith. Ne serait-il pas intéressant de prolonger ton travail sur Griffith par un travail sur Eisenstein ?

Farocki : À l'école où j'ai étudié le cinéma, lorsque j'ai compris ce qui oppose Eisenstein et Griffith, j'ai naturellement pris le parti du premier. Pas uniquement parce qu'Eisenstein représentait la révolution et Griffith le cinéma narratif, qui semblait toucher à sa fin. À l'avenir il ne s'agissait plus de narration, mais de filmer les idées ou de créer des idées cinématographiquement. En outre, les idées de montage d'Eisenstein représentaient la révolution de l'avant-garde et non celle qui a dégénéré plus tard avec le réalisme socialiste. Mais il s'est avéré que le montage des contrastes, le montage des idées, n'était capable que d'oppositions très simples : pauvre/riche ou clair/obscur. Dans le cinéma narratif, l'ordre du montage découle de l'histoire, mais dans le détail, il y a ici aussi des oppositions à l'endroit du raccord. En fin de compte, il n'y a que deux principes de montage : la ressemblance et le contraste.

Didi-Huberman : À la fin de *La Grève* d'Eisenstein, il y a une scène dont tu te souviens sans doute, dans laquelle on voit une femme puis une séquence documentaire sur un bœuf dans un abattoir. À la fin, on voit un plan de foule, puis un gros plan, une séquence du documentaire, le bœuf enfin abattu, égorgé. Beaucoup de gens et Eisenstein lui-même ont pensé, voilà, c'est une métaphore : le peuple va à l'abattoir, le peuple est un bœuf qu'on abat. A ce moment-là, le montage est censé créer une synthèse des idées. J'aimerais avoir ton avis là-dessus. Parce que je n'ai pas du tout vu cette scène de cette manière. Au final, le montage associe une vue globale et un gros plan, une image de gens qui courent désespérément et une image de bœuf immobile sur le point de mourir. Cette synthèse visuelle, je n'ai jamais réussi à la faire. Et dans sa fonction critique, le montage est efficace précisément lorsqu'il ne produit pas de synthèses, mais lorsqu'il fait apparaître des différences. Je vois ce type de montage dans tes films. La manière dont le montage produit ici des différences est ce qui nous fait douter de ce que nous croyons avoir vu avec certitude, et ce qui nous garde de produire des synthèses fallacieuses. Sur ce point, tu es aussi proche de Godard.

Farocki : Oui, je crois que je comprends. Pour notre exposition *Kino wie noch nie* (Le cinéma comme jamais) à l'Akademie der Künste de Berlin, Antje Ehmann et moi-même avons eu l'idée de répartir des séquences champ/contrechamp sur deux moniteurs. L'homme se trouve sur le moniteur de gauche et regarde la femme hors champ ; lorsqu'elle entre en scène, elle apparaît sur le moniteur de droite, et ainsi de suite. J'ai également appliqué cette méthode dans mon travail *Zur Bauweise des Films bei Griffith* (*Sur la construction du film de Griffith*, 2006). Et le résultat est étonnant :

la narration du film survit bien à cette intervention. La séquence est séparée, dispersée dans l'espace, et pourtant elle continue à fonctionner. Qu'il s'agisse d'un champ/contrechamp ou d'un saut en avant ou en arrière : dans le montage continu, je vois l'interruption.

C'est un peu comme ce que tu as dit, Georges, au sujet du bœuf et des grévistes. C'est justement au moment où on est sur le point de lire l'une comme une métaphore de l'autre que la dissemblance entre les deux scènes s'impose visuellement. Peut-être que cela fonctionne comme un déni – le montage de l'histoire insiste : je suis fluide, je suis fluide. Et c'est ainsi que le contraire devient vrai, comme dans la chanson punk : « *This is not a love song, this is not a love song.* » C'est Godard qui, même dans ses films narratifs, c'est-à-dire jusqu'en 1968, a fait des montages comme dans le cinéma narratif, mais avec un déplacement de l'accent. Le gros plan était trop brusque, il durait trop longtemps, les plans gagnaient en autonomie par rapport à l'histoire.

Schwarte : Georges, tu as parlé d'une différence entre Godard et Harun Farocki, où la vois-tu ?

Didi-Huberman : On peut dire de Godard qu'il prend possession de ses images – complètement. On peut dire cela également au sujet d'*Histoire(s) du Cinéma* (1988). C'est un chef-d'œuvre, une symphonie monumentale et lyrique, mais on y entend aussi Malraux. C'est lyrique, et en même temps c'est extrêmement maîtrisé. Cette domination de la matière visuelle est fondamentale, parce qu'elle touche aussi à ce que nous avons appelé légende. La maîtrise de la matière s'exprime dans les phrases mélancoliques du commentaire de Godard, qui exprime la vérité sur les choses que nous ne possédons pas, mais qui nous possèdent. Tout se passe à une telle vitesse que l'on n'apprend rien sur l'origine des images. Souvent, regarder *Histoire(s) du Cinéma* ressemble à un exercice de cinéphilie, à un test de connaissance cinématographique, où l'on est content de reconnaître tel ou tel passage ; et plus cela dure, moins ce jeu est intéressant, car bien sûr cette devinette sur la provenance n'est pas du tout le propos.

Pour résumer, je pense que la grande différence tient peut-être à ce que tu utilises le montage de manière moins symphonique que contrapuntique : cela ressemble moins à une grande symphonie, mais tu nous rends l'image. Tandis que Godard l'a en sa possession, à sa disposition, nous ne pouvons que nous incliner devant le maître.

Schwarte : J'aimerais m'arrêter sur le concept de « dispersion » qui figure dans le titre de notre entretien. Étant donné que le montage s'est imposé dès le début de l'avant-garde comme un principe ayant des répercussions, des effets tant esthétiques que politiques, on peut à nouveau se poser la question aujourd'hui de ce qu'il faut considérer comme montage, car il a souvent été mal compris et réduit à un procédé technique. En tant que film d'introduction, *Aufstellung* avait l'avantage de nous permettre de comprendre ce montage politico-esthétique comme existant de manière continue depuis les années 1930 – ça apparaît déjà dans le matériel que tu as présenté et avec lequel tu travailles. Tu montres de surcroît que le montage touche aussi bien le travail esthétique que ce qui se passe sur le plan politique : le montage d'un peuple, d'une histoire cohérente. Et je me demande dans quelle mesure on peut l'aborder à partir du concept de

dispersion : si la dispersion, comprise par exemple comme une dissémination d'éléments sans ordre systématique, peut être considérée comme la condition que le montage abolit, ou comme le concept à partir duquel le montage se met en place.

Harun, pourrait-on considérer la dispersion comme un contre-mouvement au montage, un pas en avant vers une distribution désordonnée et spontanée, qui constituerait une échappatoire au montage ? Peut-être, en suivant les remarques de Georges, pourrait-on dire que le montage, en tant que processus lié à la construction, reste une technique de domination, que certains phénomènes esthétiques dans ton travail évitent en restant dispersés. Ils ne sont pas forcés d'intégrer un système qui ferait de toi la figure dominante.

Farocki : Je ne me suis pas si souvent penché sur le mot « dispersion ». Avec le film *Aufschub* (*En sursis*, 2007) sur le camp de transit de Westerbork, par exemple, je n'ai rien envisagé d'autre qu'une édition. Je voulais rendre accessible le matériel filmé par un détenu du camp, Rudolf Breslauer, un photographe qui avait fui l'Allemagne pour les Pays-Bas et qui avait été déporté à Westerbork avec sa famille. Au mémorial de Westerbork, on peut acheter le DVD contenant environ 90 minutes d'images de ce tournage, commandé par le commandant du camp. Je les ai vues plusieurs fois à Vienne avec mes étudiants. Lors de la première projection, il était évident qu'on ne pouvait pas avoir accès aux images sans informations supplémentaires. Hormis les uniformes des SS et ceux de la police auxiliaire néerlandaise, tout semble banal. Les scènes de travail sont si nombreuses que l'on se croyait devant un film industriel.

Ce n'est qu'en sachant ou qu'en réalisant qu'un train partait chaque semaine de là pour Bergen-Belsen, Theresienstadt ou Auschwitz que les images deviennent compréhensibles. Ou encore, si l'on sait que la direction du camp et les détenus craignaient au moment du tournage que le camp soit dissous – les détenus craignaient d'être envoyés dans les camps « à l'est », les SS craignaient d'être transférés sur le front de l'est – on comprend pourquoi le travail est montré avec tant de détails. J'ai lu, par exemple, *Au dépôt*, le rapport de Philip Mechanicus, écrit dans le camp. Comme j'avais vu beaucoup de films sur les camps, dans lesquels étaient rassemblés des éléments provenant de différentes sources – images filmées par les Nazis, images prises par les Alliés lors de la libération des camps, images remises en scène – j'ai voulu prendre ici des éléments provenant d'une seule source. Et laisser les images dans l'ordre dans lequel elles se trouvent dans les archives et dans lequel elles ont probablement été filmées. Lorsque je montre une séquence ici, elle n'a été ni raccourcie, ni rallongée.

Ainsi, j'organise les images, principalement en les commentant à l'aide d'intertitres, et ce faisant, bien sûr, je cherche à atteindre ce que tu entends probablement par « dispersion ». Lorsque je commente les scènes qui se passent sur le quai devant le train de déportation en mettant l'accent sur des personnes individuelles : la femme en fauteuil roulant, l'enfant qui fait un signe d'adieu, l'homme qui aide à fermer la porte du wagon dans lequel il est déporté, mon objectif est que d'autres personnes puissent relever d'autres détails. Mon travail doit être celui d'un contremaître, il ne faut pas qu'il donne l'impression que le travail est terminé.

Didi-Huberman : C'est précisément là que la question de la dispersion devient centrale. Parce que dans les débats sur la question du montage, disons, à l'époque d'Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Sergei Eisenstein, etc., et pour le dire de manière réductrice, pour les idéologues du genre de Lukács, les opérations de montage, par exemple dans *Ulysse* de James Joyce, sur le plan littéraire, n'étaient rien d'autres qu'une dispersion incompatible avec le sens de la narration, avec un parti pris précis, etc. Brecht utilise le montage au-delà de la partialité, bien qu'au même moment, il a eu aussi le souci d'une prise de parti nette, d'où s'en suit pour lui le principe : « Oui pour le montage, mais pas trop de dispersion. » Trop de dispersion, c'est le Surréalisme. Les surréalistes s'adonnent à une dispersion totale. Pourquoi ? Parce que leur imagination, du moins pour Brecht, est trop étrange, trop extravagante, de sorte que le sens politique disparaît.

Mais il y a une autre position, et c'est celle de Walter Benjamin, c'est aussi celle de Georges Bataille, qui voit dans la possibilité d'un certain usage de la dispersion une manière de re-disposer des choses, la possibilité de créer des rapports nouveaux, différents entre les choses.

Schwartz : Il y a donc peut-être deux traditions de montage, l'une qui ne voit dans la dispersion qu'une incompatibilité avec la prise de position, la prise de partie, la prise de parole, une incompatibilité avec le travail sur le progrès historique. Pour l'autre, il y a un usage de la dispersion qui conduit à une nouvelle disposition, à un réarrangement, à la création de relations nouvelles.

Voilà une conclusion possible. À ce stade, je suggère que nous mettions un terme à la discussion et que nous regardions ensuite la pièce de Harun, *Übertragung* (*Transmission*, 2007). Merci beaucoup pour cet entretien.

Traduit par Paul Masotta et Benedikt Reichenbach