

DÉTISSE, DÉS-AUTOMATISER : CE N'EST QU'UN DÉBUT...

Ces rêves sont ce qui nous reste de la croyance en la résurrection. Mais, s'ils nous rendent nos morts visibles et parfois conversant avec nous, ils ne nous permettent pas de les toucher. Les images, si lumineuses et intenses qu'elles puissent être, demeurent impalpables. La réincarnation n'est pas en leur pouvoir.

J.-B. Pontalis, *Traversée des ombres*¹

Inéluctablement, l'historien doit rêver. Sérieusement, mais rêver.

Georges Duby²

Le film, comme le rêve, est une pensée qui ne sait pas qu'elle pense. Une pensée qui se dérobe lors de la rencontre entre le désir du cinéaste et celui du spectateur. Dans *Schnittstelle*, Farocki avoue que le temps passé sur le banc de montage lui avait « enseigné quelque chose dont [il] ne pouva[i]t rien transmettre à personne. Un peu comme les mathématiciens, qui ne trouvent qu'à peine une personne à qui raconter ce qu'ils font. » De l'expérience de cinéaste-chercheur, il reste quelque chose d'intransmissible, soit qui ne s'adresse qu'à une poignée de « collègues », soit parce qu'elle résiste, peut-être temporairement, à une formulation verbale ou scripturale. Le désir propre aux images est lui aussi incertain. Les

1. J.-B. PONTALIS, *Traversée des ombres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 30.
2. Guy LADREAU, *Dialogues avec Georges Duby*, Les Petits Platon, 2013.

films ne savent pas ce qu'ils veulent. Aussi doit-on les appréhender comme des symptômes incurables est en faire la symptomatologie³.

Parcourant la filmographie de Farocki, je suis frappé de voir une proximité entre les méthodes et dispositifs de ses films et ceux inventés par Freud qui, comme le rappelle Pontalis, a bel et bien

[...] inventé une *méthode* – association libre = *analuein* = déliaison = métier à détisser – et un *dispositif* – une parole allongée, analogue approximatif du rêve, une parole susceptible d'échapper à la vigilance pour celui qui l'émet comme pour celui qui l'écoute et adressée à un destinataire non identifié, aussi présent qu'absent⁴.

Pour Farocki, il y a bien l'élaboration d'une méthode de recherche d'images et de montage qui procède *a priori* de l'association libre (*a priori* : car il serait vain de tenter de connaître la part d'association consciente dans la partie du travail de Farocki qui nous sera toujours inaccessible ; mais l'association libre peut nous apparaître comme telle), de la déliaison des documents visuels entre eux, et la construction d'un dispositif qui diffuse ces rapports, les répètent, les réagencent tout en transmettant à des spectateurs jamais identifiés ni anticipés quelques commentaires-images trouvés à la table de montage. Mais l'on peut également interroger la vigilance du cinéaste et celle du spectateur. Les procédés didactiques de ses premiers films qui résultaient d'une vigilance de l'artiste quant à leur sens étaient déjà menacés par des énigmes abandonnées à leur irrésolution. Leur ambiguïté pouvait être le signe d'une volonté de laisser les images et les paroles échapper à la vigilance de Farocki. De la même façon, la machine à bien des égards envoûtante qu'il fabrique par son montage, vient certainement ébranler notre vigilance de spectateur tantôt trop persuadé d'avoir vu tout ce qu'il y avait à voir, tantôt trop convaincu d'être incapable de voir et de penser par soi-même.

3. W. J. T. MITCHELL, « Que veulent *réellement* les images ? », trad. M. Boidy et S. Roth dans Emmanuel ALLOA (dir.), *Penser l'image*, Presses du réel, 2010, p. 211-247.
4. J.-B. PONTALIS, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 32-33.

La table de montage comme « machine à détisser »

La structure de ses films de montage, comme celle de la cure analytique, prend la forme de boucles qui se déploient pour tracer une spirale. Que Pontalis évoque le « métier à détisser » pour parler de la méthode freudienne et il me revient aussitôt en mémoire ce passage dans *Wie man sieht* où Farocki après avoir présenté des photographies montrant différentes formes complexes de routes, évoqué ensuite la naissance de la mitrailleuse puis mentionné l'existence d'un manteau trouvé sur le cadavre d'un homme de l'âge de fer, aborde le tissage, les mouvements de rotation qui permirent la mécanisation de la production puis l'industrialisation et la naissance du travail à la chaîne. Farocki trace le chemin de sa pensée faite d'associations d'idées et dont il faut retrouver – interpréter – la ou l'une des significations globales possibles. Mais ce passage par le tissage lui permet de signifier autre chose. Il dit dans le commentaire : « Un morceau de tissu est un entrelacs régulier, une grille de nœuds récurrents. On appelle "armure" le mode de disposition des fils, une étoffe se définit par son "armure". Cette "armure" s'appelle une serge. Tissu se dit "fabric" en anglais ». Outre la démonstration de sa méthode de composition du film, Farocki expose une méthode de *spectature*. Ces images invitent le spectateur à penser l'entrelacs de significations que contient une image ou un enchaînement d'images, en dénouant ou détissant méticuleusement les fils, en déconstruisant l'« armure » de l'image, et en connectant ces images à d'autres.

Farocki ne trace pas une ligne droite qui nous conduirait d'une idée à une autre, qui révélerait les liens cachés entre toutes les images et idées qu'il présente. L'usage de boucles, de répétitions, de nouvelles combinaisons ou de juxtapositions de deux plans sur un même écran sont autant d'outils qui permettent de faire apparaître progressivement, de rendre sensible au spectateur, le travail du cinéaste. Comme le souligne Christa Blümlinger, « la construction du film – sur ce point aussi, Farocki retrouve une

idée d'Eisenstein – devient intelligible à travers le montage⁵ ». La forme répétitive et souvent hypnotisante du montage de Farocki permet au spectateur de le voir en tant qu'activité interprétative du cinéaste, en tant que production concrète et méthode de pensée par le montage. Comme si celui-ci était un jeu de constitution d'*anagrammes visuelles* permettant de fabriquer avec les mêmes éléments de nouveaux assemblages signifiants.

Ce travail de montage est autant producteur de percepts que de concepts : il trace un chemin que le spectateur suit afin de détisser les conceptions dominantes du monde aux visuels prétendument toujours-déjà connus. Une déliaison qui engendre de nouveaux percepts et incite à produire de nouveaux concepts. Et cette méthode de travail, comme toute méthode, est, écrivait Mallarmé, « une fiction, et bonne pour la démonstration⁶. » Sa méthode produit une interprétation en même temps qu'elle s'expose comme méthode. Le romantique d'Iéna Friedrich Schlegel soutient dans sa « Philosophie cyclique » que

La philosophie doit reposer non seulement sur une alternance de démonstrations mais aussi sur une alternance de concepts. Pour chaque concept comme pour chaque démonstration on peut en réclamer derechef le concept ou la démonstration. C'est pourquoi la philosophie, comme le poème épique, doit commencer au milieu, et il est impossible de l'exposer et de la débiter pièce à pièce de manière que la première d'entre elles soit entièrement fondée et expliquée pour soi. C'est un tout, et le chemin pour le connaître n'est donc pas une ligne droite mais un cercle⁷.

Chaque plan, chaque fragment de texte-commentaire pourrait être un point de bifurcation nous menant sur un nouveau chemin

5. Christa BLÜMLINGER, « De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage », dans Chantal PONTBRIAND (dir.), *HF/RG. Harun Farocki/Rodney Graham, op. cit.*, p. 80.
6. Stéphane MALLARMÉ, « Notes sur le langage », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 66.
7. Friedrich SCHLEGEL cité dans Walter BENJAMIN, *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), trad. P. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1986, p. 78-79.