

Du commentaire fictif pour remonter les archives¹

PUISSANCES DU FAUX CHEZ HARUN FAROCKI

Il n'est pas rare, dans le cinéma de Harun Farocki, de trouver une critique des films de fiction et des procédés auxquels ils recourent pour écrire l'Histoire. Dans *Wie man sieht* (*Tel qu'on le voit*, Farocki, 1986) le cinéaste repère deux photographies extrêmement similaires du Berlin insurgé de 1919, dont la valeur trouble inquiète son regard. « Difficile à première vue de repérer qui s'insurge, et qui coopère ? » énonce le commentaire. La première image montre le camp des insurgés et semble en effet visuellement proche de la seconde, présentée quelques instants plus tard et qui représente le camp des soldats du gouvernement. Par un tel montage, le cinéaste présente ainsi ces archives comme deux images dont l'importance historique et l'enjeu de lecture résident précisément dans « l'indécidabilité » des signes qui peuvent y être repérés. Or le cinéma de fiction, nous dit-il, aurait trouvé une parade. Il aurait imposé un signe distinctif, des cartouchières en croix sur la poitrine par exemple, pour distinguer clairement insurgés spartakistes et soldats du gouvernement. Par là, *Wie man sieht* critique le sens « plein » des signes du cinéma de fiction, leur aspect volontairement réducteur ; la cartouchière en croix sur la poitrine étant le fait d'un cinéma qui, en l'occurrence, ne fait ni confiance au spectateur pour « voir » les images et appréhender les hommes dans l'histoire, ni confiance à la capacité du cinéma non point à *montrer tout* mais aussi à se faire le puissant analyste d'images troubles, lacunaires, dont les défaillances représentatives constituent en réalité le lieu même de leur témoignage.

Deux ans plus tard, dans *Images du monde et inscription de la guerre* (Farocki, 1988), Harun Farocki reprochera au téléfilm *Holocaust* de présenter une version *kitsch* de l'horreur. Par souci de véracité, le décorateur de la série télévisée se serait servi d'un dessin du déporté et survivant Alfred Kantor et aurait reproduit, fidèlement, les indications marquées à la craie sur le wagon d'un train : « DR Kassel ». On pourrait croire que Farocki critique le décorateur de la série, qu'il ironise sur la manière dont la fiction mélodramatique se nourrit d'éléments réalistes. Or, le cinéaste ne critique pas tant le réalisme du détail que ce qu'implique le désir du réalisme lui-même, à savoir le procédé par lequel la fiction ignore le survivant et les raisons de son besoin de dessiner de façon réaliste les camps : l'absence et l'interdiction des photographies dans le camp. En effet, au péril de sa vie, au risque de la mort, Kantor dessinait des ébauches d'Auschwitz, conservées et cachées par des camarades détenus. Le risque qu'ils affrontaient, la nécessité du réalisme du dessin, se trouvent littéralement *effacés* de la représentation fictive de *Holocaust*. Le problème n'est pas le réalisme de ce téléfilm, mais le réemploi d'un réalisme qui a ses raisons dans les traits du dessin mêmes et qui exige, en réalité, concrètement, cinématographiquement, de ne pas être « trahi ». Une idée défendue par Jacques Rancière quant au geste du dessinateur Zoran Music à Dachau :

Résister au destin d'effacement et du mutisme des camps, ce n'est pas seulement inscrire en témoin fidèle les traces de l'horreur. C'est obéir au devoir d'artiste qui commande au regard et à la main de « ne point trahir ces formes amoindries² ».

1. Ce texte est une version modifiée et française d'un article premièrement paru en brésilien : « Sobre algumas ficções de arquivo na obra de Harun Farocki » (Sur quelques fictions de l'archive chez Harun Farocki – traduction brésilienne : Anita Leandro), dans *Devires - Cinema e Humanidades*, vol. 12, n° 1 – janv-juin 2015, « Dossiê : Documentário e Cinema de arquivo », Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brésil, 2015, p. 164-188.

Cette idée peut être transposée à la question de la reprise des archives. Cependant, elle interroge moins les formes données aux sujets représentés

2. Jacques RANCIÈRE, « Sens et figures de l'histoire », *Figures de l'Histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 66.

que le destin des images. De fait dans le cas d'une reprise, les gestes du cinéaste pour (re)monter et (re)montrer possèdent un sens politique dont Farocki n'ignore pas l'importance, ainsi que l'indique sa critique du téléfilm *Holocaust*. En se « servant » des détails du dessin de Kantor, le mélodrame souligne en effet la responsabilité des formes esthétiques dans le traitement que l'on fait subir aux archives, et, par extension, à la représentation de l'histoire au cinéma.

Malgré les critiques sévères que le cinéaste formule à son encontre, Harun Farocki ne récuse absolument pas l'usage de la fiction. Bien au contraire elle parcourt ses films et son apparition vient perturber, souvent à bon escient, un film que l'on croyait documentaire. Chez Farocki, la fiction accentue une certaine *vérité* de l'image en soutenant visiblement que les archives ne sont pas simplement présentées au spectateur mais belles et bien re-montées. Après tout, la fiction n'est-elle pas légitime pour reprendre une image d'archive dans la mesure où, avant d'être historique, une image d'archive est surtout *une image* ? Mais comment peut-elle constituer un moyen « adéquat » et « approprié » pour remonter les archives, et *a fortiori*, les archives des camps ? Comment peut-elle constituer une démarche respectueuse des images, voire produire un acte de lisibilité puissant, réel, cinématographique, voire testimonial ?

Dans *L'Épreuve du réel à l'écran*, François Niney évoque la puissance du commentaire dans les films de Chris Marker, voix off souvent poétiques jouant de formes d'interlocutions multiples et de formes épistolaires, parfois fictives. Il évoque la présence chez le cinéaste d'un commentaire imaginaire qui vise à pouvoir adresser les images reprises au spectateur, voire à les « re-tourner¹ », c'est-à-dire à interroger et souligner d'un même mouvement prise et reprise des images, ainsi que nous allons le voir des films de Farocki. Vers la fin de son livre, Niney consacre un chapitre aux « Vertus du faux » – nommé ainsi en référence au chapitre six de *L'image-temps* dans lequel Deleuze

étudie l'importance du « faire rejouer » dans les cinémas de Jean Rouch et de Pierre Perrault – et développe quelques intuitions autour du « faux » pour les amener dans le champ du cinéma de reprise. Il prend cette fois pour exemple *L'Ambassade* (Chris Marker, 1973) et interroge « l'interférence fiction/documentaire » dans ce film tourné dans un appartement à Paris et évoquant le Chili de Pinochet. Sur la « production de vérité² » du commentaire fictif, on y lit cette phrase importante : « il s'agit de faire comprendre au spectateur que la réalité là-bas dépasse cette fiction-ci³ ». Là où Deleuze s'intéressait à la « frontière » que ne cesse de franchir l'acteur entre lui-même et son personnage, l'analyse de *L'Ambassade* indique une voie où la fiction du commentaire, au lieu de détourner les images documentaires de leur sens réel, constituerait un élément imaginaire du cinéma aux vertus multiples dont celle, éminemment puissante, de constituer un « accès » à l'histoire. C'est à l'aune de ces suggestions que nous nous proposons d'interroger les « vertus » ou « puissances du faux » dans deux séquences de films de Harun Farocki, afin de saisir les qualités d'un commentaire fictif pour remonter les archives.

Le commentaire fictif dans *Images du monde* : la femme qui arrive au camp

Que la fiction soit « productrice de vérité⁴ » pour l'archive et qu'elle soit un choix adéquat pour remettre en scène une image, une des séquences les plus connues, voire des plus commentées, de *Images du monde* l'atteste. Elle commence par l'apparition, mais légèrement recadrée et légendée, d'une photographie de l'« Aussortierung » – la « Sélection ». Un peu plus tôt, Farocki nous apprend par cette même photographie que les SS avaient « bel et bien pris des images à Auschwitz », rassemblées en un Album que le cinéaste feuillette à l'écran. Si « la raison d'être de cet album [...]

1. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 93-112.

2. *Ibid.*, p. 297. Niney écrit exactement que « en faisant interférer fiction et documentaire, [les réalisateurs] montrent [...] que l'on peut produire du vrai avec du faux [...] »

3. *Ibid.*, p. 305.

4. *Ibid.*, p. 320.



Images du monde et inscription de la guerre
© Harun Farocki GBR

demeure mystérieuse¹ », Farocki tente néanmoins de donner les informations dont il dispose sur la provenance des images, nous précisant même en off, simplement, sobrement, que les photographies que nous regardons ont été prises par deux SS de la section « Effekten » (« Effets² »). Pourtant, il semblerait que ces informations n'importent qu'en raison de leur corrélation avec le cliché qui suivra. Son étude ne se penchera pas sur « l'Album d'Auschwitz » dans son ensemble ni sur ce à quoi il devait concourir. Harun Farocki arrêtera plutôt longuement son regard sur une seule photographie : celle de la femme qui arrive au camp, une image prise par un de ces deux SS, justement.

Cette photographie suit directement celle de la « sélection » vue en plan large. Une femme photographiée nous fait face. Derrière elle, une file d'hommes attendent et un poing qui attrape le veston du premier nous dit qu'il s'agit là d'un

geste du tri. À son sujet, Sylvie Lindeperg émet l'hypothèse que la force de la photographie viendrait de cette rencontre entre l'arrière-plan de la « sélection » et le passage de cette femme³. Ils formeraient à eux deux le « punctum » de l'image⁴. Sylvie Rollet, elle, préfère parler de l'ensemble des recadrages successifs opérés par Farocki pour isoler le visage de cette jeune femme :

La reprise de la photographie de la jeune femme sur la rampe d'Auschwitz s'accompagne, en effet, d'une série de recadrages qui, l'isolant du reste des déportés, produisent une singularité. Là où le photographe nazi enregistrerait une opération de routine [...], Farocki cadre l'événement unique d'un destin particulier⁵.

Rollet poursuit ici remarquablement l'étude de l'image puisque ce sont cette fois trois recadrages successifs réalisés par Farocki lui-même au montage qui permettent de comprendre autrement comment cette archive nous adresse le destin de cette femme comme destin singulier. Le commentaire fictif employé dans la séquence produit également cette singularité. Mais s'il soutient le caractère poignant de cette image, c'est d'abord en insistant sur le geste du photographe :

Une femme est arrivée à Auschwitz. Le photographe a installé son appareil et quand cette femme passe devant lui, il déclenche – de la même manière qu'il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle. La jeune femme s'entend à tourner son visage, juste assez pour capter ce regard photographique et effleurer des yeux l'homme qui la regarde. C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine, et par ce regard furtif, elle cherche à se transposer dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici.

1. Sylvie, ROLLET *Une éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011, p. 65.

2. Sylvie Lindeperg a finement analysé combien ces informations soulignent avec cruauté « les effets d'euphémisation de la mise en légende des clichés » de l'Album d'Auschwitz et combien seuls les « témoins présents sur les lieux ont [permis] de reconnaître et donc de voir ce qui était inscrit dans la photographie mais qui n'avait pu être lu ni interprété » sans eux. Cf. Sylvie LINDEPERG, « L'étrange album de famille du xx^e siècle : le cinéma et la télévision face aux photographies d'Auschwitz », dans *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 2008 / I N° 89-90, p. 40.

3. Jean-Louis COMOLLI et Sylvie LINDEPERG, « Images d'archives : l'emboîtement des regards », dans *Images documentaires*, n° 63, 2008, p. 31.

4. Barthes avait en effet défini le premier punctum de *La Chambre claire* par la rencontre du premier plan et de l'arrière-plan. Sur les religieuses passant à l'arrière-plan d'une photographie de soldats lors de l'insurrection au Nicaragua, voir Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 42-44.

5. Sylvie ROLLET, *op. cit.*, p. 69.

Parmi les images de l'Album d'Auschwitz, cette image est certainement l'une des seules qui, par le regard adressé, fasse signe vers cette condition de la photographie : pour qu'une image soit produite, il faut un sujet photographiant et un sujet photographié. La voix off insiste précisément sur ces éléments. « Il déclenche », dit-elle. « Quand cette femme passe devant lui, il déclenche, comme il lui jetterait un regard dans la rue parce qu'elle est belle ». Puis vient la mise en fiction du regard de la femme : « C'est ainsi que, sur un boulevard, ses yeux esquiveraient un monsieur attentif pour aller se poser sur une vitrine ». Le commentaire fictif insiste sur la production du cliché. Il révèle qu'au moment de sa prise, l'image a nécessité *plus* que la présence de cette femme – renvoyant à celle, hors-champ, du photographe¹. La fiction constitue une tentative pour saisir comment le sujet photographié aussi bien que le photographe ont pu, dans le camp, vivre cette situation qui nécessite leur co-présence – celle de faire une image. C'est même certainement ce qui a intéressé en premier lieu Farocki dans ce cliché davantage que les autres de l'Album. En cinéaste qui sait ce que c'est que de prendre une image, Farocki singularise cette photographie en choisissant de l'aborder par un certain point : le rapport filmeur-filmé. On trouve là une lecture des archives en profonde intimité avec la fabrication des images, au même titre que ce que préconisait Jean-Louis Comolli dans son entretien avec l'historienne Sylvie Lindeperg :

Pour repérer les coordonnées d'un plan ou d'une photographie, il me semble qu'il faut non seulement prendre en compte ses conditions spatio-temporelles et politico-historiques, mais aussi ce qui se joue dans la relation filmeurs et filmés. Je dirais que

1. À ce sujet, se reporter à l'image célèbre d'un soldat américain pointant son arme sur la tempe d'un Vietnamien et la manière dont Farocki la « fait rejouer » par des enfants : le cinéaste ajoute dans son cadre un troisième garçon, celui qui prend la photographie, soulignant ainsi la mise en scène évidente du document initial. Il s'agit là d'une autre forme de présentation, fictionnelle elle aussi, du hors champ/contre-champ présent implicitement dans toute photographie : celui du producteur, qui appuie sur le déclencheur de l'appareil. Voir Christa BLÜMLINGER, « De la lente élaboration des pensées dans le travail des images », dans *Trafic*, n° 14, 1995, p. 30.

si quelque chose est documenté, c'est ce rapport, dit Comolli. Le document sur la relation entre photographe et photographiés devient extrêmement précieux. Ce sont des relations véritablement liées à un moment, à un instant précis, à un événement précis².

Pour rendre compte du fait que l'image provient de cette situation de regard et qu'elle la documente, Farocki recourt dans *Images du monde* à une fiction. C'est justement parce qu'il exagère, qu'il re-met en scène l'image et la re-joue filmiquement au présent (« il déclenche ») que l'archive photographique, trace d'un instant unique, se met à prendre vie. Apparaissent, avec l'archive des camps, les conditions qui ont présidé à sa prise, qui ont rendu possible *cette* image et pas une autre. On s'étonnera pourtant de la banale histoire de séduction proposée entre l'homme et la femme pour attirer l'attention sur l'échange de regard, le « mauvais goût du commentaire³ ». Pourquoi transposer la scène sur un boulevard, avec des messieurs, des vitrines, une femme ? Le cinéma documentaire moderne a depuis longtemps acquis que, de la dissociation de l'image et du son, naissent des écarts fertiles à même de provoquer une troisième image, mentale, issue de la rencontre dans le plan des deux éléments. Ici, on remarquera combien cette fiction d'un ailleurs sert à *créer une situation* pour voir l'archive. En effet, s'agit-il vraiment dans cette séquence de dire que le SS et cette femme sont « comme » sur un boulevard ? Le spectateur lui-même ne croit pas à cette interprétation. Mieux, il se heurte à elle. Farocki *force* cette rencontre entre la narration de la fiction et l'image pour que l'archive se stratifie de sens nouveaux. Par exemple, la présence du boulevard ou d'un monde de vitrines ne fait que renforcer la présence *ici et maintenant* de ces deux personnes, comme si la sentence finale du commentaire (« dans un monde où il y a des boulevards, des messieurs, des vitrines, loin d'ici »), plus que du désir de s'aveugler de cette femme, de son désir de

2. Jean-Louis COMOLLI et Sylvie LINDEPERG., « Images d'archives : l'emboîtement des regards », dans *Images documentaires*, n° 63, 2008, p. 33.

3. Jacques RANCIÈRE, « Les incertitudes de la dialectique », dans *Trafic*, n° 93, 2015, p. 99.

se transporter dans un ailleurs, loin d'Auschwitz, faisait « comprendre au spectateur que la réalité là-bas dépasse cette fiction-ci¹ ». La simplicité de l'histoire de séduction – sa banalité – rend le camp à sa propre réalité, à laquelle l'image pourrait faire écran.

C'est une des « puissances du faux » que d'ouvrir une voie pour penser, voir et sentir autrement les archives. Par la fiction, Farocki provoque des déplacements multiples du sens et conserve le spectateur actif face à ce qu'il voit, aux manières dont il peut l'interpréter. Il déploie pour cela une méthode faite de dés-ajustements étranges :

(Je) ne montre rien pour des raisons strictement symptomatiques, rien qui ne me serve à justifier, dit le cinéaste. J'essaie toujours d'éviter les interprétations qui font disparaître le film – qui le dépouillent en quelque sorte – dans l'exégèse. Une de mes stratégies, c'est de surinterpréter un film ou de le mésinterpréter. Peut-être cette interprétation sauvera-t-elle quelque chose².

Excès et erreurs du commentaire concourent, chez Farocki, à questionner au plus près les images que nous sommes en train de voir. La sur-interprétation d'une archive, comme cette fiction qui accompagne la femme qui arrive au camp, consiste à ne pas « dépouiller » l'image comme un expert, c'est-à-dire à ne pas la dissoudre dans une « exégèse » qui, d'une autre manière que ceux qui croient à la preuve par l'image, lui ferait tout dire. Chez Farocki, parce qu'elle se dit comme telle, la fiction est une porte, une voie, un accès vers l'image et ce qu'elle documente, et non le passé « tel qu'il a été³ ». Sa méthode de reprise citée ci-dessus l'atteste. Avec la fiction des boulevards, le commentaire « surinterprète » certes le cliché mais il invente, aussi, une histoire « adéquate⁴ » par

laquelle les conditions réelles de la prise de vue nous sont présentées. Loin d'être uniquement déplacée, sa fiction entre « dans une relation dynamique, interrogative, créative, et même risquée, pour tout dire, avec le champ de l'histoire, avec la forme et le contenu du sujet⁵ » pour permettre à l'archive des camps reprise de gagner en lisibilité.

On peut néanmoins s'interroger sur la tendance du film à présentifier cet autrefois qui a donné naissance à cette image. Pourquoi s'attarder autant sur sa genèse ? Pour quelles raisons remonter jusque-là ? En même temps que le photographe fixe le visage de cette femme, nous apprenons que celle-ci va mourir. Comment, dès lors, soutenir son regard photographié ? L'image, dernière trace produite dans l'imminence de la mort, prend une valeur saisissante lorsque la voix off s'éloigne de la fiction des boulevards, pour annoncer : « Le camp, dirigé par les SS, va la détruire. Et le photographe qui fixe, qui éternise sa beauté, fait partie de ces mêmes SS ». Cette femme que Farocki transpose sur un boulevard, au visage très clair, très beau, se trouve éternisée *et* mise à mort par un seul geste : la prise de vue.

La fiction qui nous a été racontée, cependant, ne saurait concerner le photographe SS et la désignation de son geste (photographier *et* tuer) sans relier celui-ci à une certaine violence de l'archive, liée à

place centrale de la notion d'adéquation. Celle-ci, plutôt que d'apprécier les choses qui nous entourent en termes de « bien » et « mal », les évalue en termes de « bon » ou de « mauvais ». Ce déplacement est fécond, car au lieu de juger l'emploi d'une histoire fictive de séduction en termes de « mal » (est-ce bien, est-ce mal, et du côté moral : est-ce indigne ?), il invite à le faire en termes d'adéquation (est-ce que cette fiction est bonne pour cette image, est-ce qu'elle convient à l'image, quels éléments naissent de la rencontre de la fiction et de l'archive ?). Pour parler en termes spinozistes, le choix d'un dispositif de reprise ne dépend pas uniquement d'une préférence esthétique (comme jugement de goût) ou d'un interdit moral (« pas de fiction pour une archive des camps ») mais d'une profonde « connaissance des rapports », qui vont guider son choix. C'est donc plus en détails que nous tâcherons de décrire les « rapports » et « interférences » entre le commentaire fictif et l'archive, dans le but d'apprécier cette adéquation, ses raisons profondes (éthiques et historiques) en même temps que ses puissances. Cf. Gilles DELEUZE, *Spinoza : Philosophie pratique* (1981), Paris, Minuit, 2003.

1. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 305.

2. Harun FAROCKI, « Bilderschatz, Thesaurus ou Vocabulaire d'images : quelques extraits d'une conférence donnée par Harun Farocki le 7 XII 1999 », dans Christa BLÜMLINGER (dir.), *Reconnaître et Poursuivre*, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2002, p. 96.

3. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, 2000, p. 435.

4. Dans sa lecture de Spinoza, Gilles Deleuze montrait la

5. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 302.

sa survivance (conserver *et* détruire). Pour le comprendre, il s'agit de saisir combien affleure une situation de saisissement lorsque l'archive – belle et désolante à la fois – *surgit*, et que l'image de cette femme apparaît à l'écran face à nous, autrement dit dans le présent. La teneur de l'archive et du passé avec lequel elle nous « constelle » intime au spectateur de prêter attention aux traces de cet être frêle ; elle invite, tout autant que le visage de cette femme, à comprendre le drame des images et de leur arrivée jusqu'à nous. À ce titre, Roland Barthes est peut-être celui qui a le mieux saisi la dramaturgie de la photographie, de ses temporalités propres, de ses visages et de ses morts... Dans *La Chambre claire*, il parle de ce portrait qu'Alexandre Gardner fit de Lewis Payne : « La photographie est belle, et le garçon aussi¹ » dit l'écrivain, et ainsi qu'il l'explique ce qui le « *point*² » face à elle ne tient pas tant au fait que Lewis Payne attende dans sa cellule la mort par pendaison, en 1865. Cela provient de la réunion intempestive de l'avant et de l'après pour le regardeur présent, de la cristallisation étrange dans le cliché de ces deux temps que nous pouvons maintenant joindre : « il est mort *et* il va mourir³ ». Selon Barthes, ces deux temps-là configurent la dramaturgie de la photographie⁴. Il nous informe ainsi de sa qualité testimoniale : elle ne provient pas du sujet filmé ou photographié et de son passé de criminel ou de victime, mais de l'image et de sa capacité à attester *en même temps* de la mort et de la vie du photographié, lorsque nous pouvons dire de lui, ou d'elle : « elle est morte et elle va mourir ». Poser son regard sur l'archive de cette femme, c'est en effet la savoir sur le seuil, et bientôt promise à la mort. Or, la reprise de Farocki ne se contente pas de « mettre en contact » ce « moment unique de la prise de vue au passé » avec le « futur antérieur de sa mort programmée⁵ », elle souligne plutôt combien l'image d'archive *présente* cette temporalité

hétérogène au spectateur. Comme chez Barthes, la simultanéité des temps concerne le regardeur et la trace de cette femme est un drame qui nous touche car l'image, vue du présent, contient la capacité à évoquer et faire revenir, encore, la présence des êtres. D'ailleurs, si l'on pousse plus loin cette réflexion sur la temporalité des images et qu'on lui adjoint celle d'Agamben sur le témoin et l'archive – le philosophe proposant dans *Ce qui reste d'Auschwitz* que le témoin soit « ce qui reste », « ce qui a survécu de part en part⁶ » –, on ne sera pas étonné que la femme photographiée dans *Images du monde*, la victime, la disparue, ne soit pas le témoin réel. « Elle » est morte lorsque nous regardons son cliché ; la survivante, c'est l'image, l'image de son regard, l'image de son désir de prendre à partie et d'esquiver celui qui le capture, l'image de son visage photographié par un SS. L'image *est* le témoin.

On comprendra mieux, dès lors, que le cinéma ait pour charge de reprendre cette archive et de porter plus loin sa valeur testimoniale, que ce soit par les moyens de la fiction ou du documentaire, par le montage ou par la mise en scène. Est « adéquate » toute reprise qui cherche à rendre possible la com-préhension de l'archive : sa compréhension et son appropriation. Nous avons vu que la fiction permettait de dégager de l'image d'archive ce qui relève à proprement parler de la prise de vue, c'est-à-dire ce qui informe le spectateur de la *production* du document. Elle fournit donc une indication importante pour l'histoire car, plus que de la nourrir d'un simple contexte, la narration fictive de la prise de vue propose une connaissance intime des formes filmiques ou photographiques. Elle se penche sur ce qu'a nécessité la production des documents images comme dans le cas de la relation filmeur/filmé. Mieux, elle nous informe aussi sur « ce qui reste » dans l'image et qui permet au cinéaste de dégager ces informations : la relation filmeur/filmé telle qu'elle s'inscrit sur le visage de la femme qui se détourne. Visible à la surface de l'image, cette infime trace floue *autorise* le cinéaste à reprendre ainsi le cliché : elle rend possible la reprise fictive du document sans que

1. Roland BARTHES, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 148.

2. *Ibid.*, p. 149. L'italique est de l'auteur.

3. *Idem.*

4. Barthes dit : « c'est l'emphase déchirante du noème (« *ça-a-été* »), sa représentation pure. [...] Je frémis [...] d'une catastrophe qui a *déjà* eu lieu ». *Ibid.*, p. 148-149.

5. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, Paris, Hermann, 2011, p. 69.

6. Giorgio AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz : le témoin et l'archive*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 17.

par là le cinéaste ne fasse preuve d'une maîtrise excessive. En effet, c'est « ce reste », flou lui-même, qui guide le travail de reprise, invite la main du cinéaste à recadrer ou le metteur en scène à produire une fiction. Il ne s'agit donc pas d'un pur détournement mais d'une « authentique méthode, [...] dans le genre impur », « expérimentale » dit Didi-Huberman, « fondée sur [une] affinité avec l'image¹ ». Farocki élabore minutieusement chaque dispositif de reprise, qu'il veut le plus adéquat possible à l'image à reprendre. Quant à la fiction dans ses films, on notera alors qu'elle ne s'approprie l'image qu'au risque de pouvoir soutenir quelque chose que cette dernière *contient en propre*, et qu'il s'agit de porter à l'écran. Ceci, le cinéaste le dit y compris de sa manière de dérusher et de monter. Dans *Schnittstelle* (Farocki, 1995), on l'entend dire : « Aujourd'hui, je ne peux plus penser à un film si je ne suis pas sur le banc de montage. J'écris de l'intérieur des images, puis je les lis ».

Une autre vertu ou puissance du commentaire fictif de Farocki est d'écrire fondamentalement une histoire *pour* les victimes. Il porte l'exigence de mémoire des morts qui sont à la surface de l'image en tenant compte du fait qu'une mémoire appropriée ne peut venir que d'une façon de filmer et de les montrer. Aussi Harun Farocki donne-t-il à sentir dans cette séquence toute l'importance de deux gestes : celui qui *prend* le premier cliché, celui qui le *reprend*. Il s'agit de nous mettre dans une relation à l'image qui désire qu'une autre histoire en soit écrite, pour celle que nous regardons. En nous mettant face à son visage, imperceptible, clair et très beau, éternisé par le SS qui la photographie, la fiction du commentaire ne redonne pas le contexte de prise de vue dans son ensemble sans nous rendre solidaires de la mort de la photographiée, non point de sa disparition mais de sa destruction². De l'archive à la fiction, de la prise à la reprise, il s'agit de creuser des *passages* proprement cinématographiques de l'histoire au cinéma. « Tout à coup un visage, là, me regarde » : vertu du com-

mentaire que de *soutenir* l'apparition de l'image, de *partager* le destin de cette femme en inventant « *un geste de cinéma* pour se tenir devant l'événement³ » et de répondre à l'exigence de « celle qui a vécu là⁴ ».

Mais il y a une autre raison à son usage. Farocki sait que cette photographie ne constitue pas une preuve de l'extermination des Juifs. Le problème est surtout de ne pas créer ce désir de preuve, d'observer une règle de parcimonie qui vise à établir et limiter, aux yeux du spectateur, ce dont une image témoigne. La distinction entre témoin *et* victime (entre l'image qui est le témoin survivant *et* la victime à la surface de l'image) sert justement à comprendre que c'est à la reprise d'image d'actualiser la trace, d'interroger comment une prise de vue peut *évoquer* une prise de vie. C'est ce que fait la fiction, moyen proprement cinématographique et imaginaire lorsqu'elle propose au spectateur de faire face à l'archive du visage de cette femme en étant pleinement conscients du temps qui l'en sépare. Ce qui a été conservé depuis la prise demande d'être repris, afin de porter l'archive à la puissance d'une image qui, se sachant image, peut aussi rendre imaginable ce qu'elle ne montre pas.

L'imagination et la preuve ont toujours été les deux freins ou interdictions posées aux représentations fictive ou documentaire des camps. Aussi l'ultime vertu de la fiction se situe-t-elle dans la possibilité de montrer son envers, à savoir le fait qu'elle n'est qu'un récit qui ne pourra témoigner tout à fait. Contrairement à ce que nous avons avancé un peu plus tôt, la fiction n'est donc pas seulement *appropriée* quand elle *rencontre des propriétés de l'image* qui l'autorisent à reprendre le document. Adéquante, elle ne le devient qu'à la condition de montrer son « impropreté fondamentale », c'est-à-dire lorsqu'elle enjoint de prendre les images pour des médiations et non le réel, rendant ainsi « acceptable » la (re)présentation d'une archive des camps avec les moyens de la fiction.

1. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi : l'œil de l'histoire*, t. 2, Paris, Minuit, 2010, p. 99. Idem pour les citations précédentes.

2. Selon la très juste distinction de Didi-Huberman. Cf. *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 103-104.

3. Sylvie LINDENBERG, « Nuit et Brouillard, l'invention d'un regard », dans Jean-Michel FRODON (dir.), *Le Cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, p. 85.

4. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », M. de Gandillac (trad.), *Œuvres*, t. 2, Paris, Gallimard, 2000, p. 99.

Dans *S'il y a de l'irreprésentable*, Jacques Rancière ne cesse de revenir sur les présupposés qui ont fait d'un événement difficile à représenter tel que la shoah un interdit, tantôt lié à une impossibilité de la représentation, une impuissance de l'art, tantôt provenant de l'indignité des moyens artistiques à représenter un tel sujet. Le philosophe souligne que le cinéma se trouve face à deux possibilités liées à la manière dont cet interdit fonctionne, et Farocki aurait opté pour l'une d'entre elle : « révoquer la représentation¹ » courante pour laisser toujours appréciable, aux yeux du spectateur et au regard du document, sa propre mise en œuvre. Dans ses reprises fictives, on remarquera en effet que le cinéaste ne cesse d'indiquer l'incertitude de son interprétation et l'impropriété de son commentaire, que les exagérations volontaires de la fiction rendent possible d'apprécier l'écart qu'elle creuse avec le document et dont le spectateur, en ultime recours, se fait l'interprète. S'il y a ainsi, grâce à l'usage d'un commentaire fictif pour reprendre des archives des camps, un permanent « réglage de la distance² » entre « présence et absence, sensible et intelligible³ », ce n'est pas à Rancière que l'on pense ici, mais à Jean-Luc Nancy. De fait, Farocki ne « s'interdit » pas de reprendre une archive des camps avec une fiction, il compose une reprise fictive qui ne cesse de se montrer « comme telle », de la même manière que Nancy avait préconisé de parler, dans *Au fond des images*, non point de « représentation interdite » – comme interdiction de faire de la poésie ou de l'art après Auschwitz –, mais au sens d'une représentation « qui s'interdit elle-même », « qui se laisse surprendre et interdire » comme une « mise en suspens de l'être-là pour laisser passer du sens, ou de l'absens⁴ ». Par là, il s'agit de réaliser une reprise d'image qui ne cesse de révéler ses propres faux-semblants pour « met[tre] en jeu, comme telle » ce que Nancy appelle « l'(ir)représentabilité⁵ » des camps, et d'interroger en permanence,

dans le temps du film, la relation des images à la shoah. La fiction de la femme qui arrive au camp, telle que Farocki la narre, s'avère constituer une forme à même de nous « suspendre » devant l'événement et devant les images d'archives, lacunaires, qui l'ont consigné. En faisant sentir sa propre impropriété, le commentaire fictif d'*Images du monde* ouvre une voie pour la reprise des archives des camps qui ne cesse de poser la question du regard que nous posons sur l'événement grâce aux moyens du cinéma, dont la fiction fait partie.

Respite et l'interprétation successive des archives

Réalisé à vingt ans d'intervalle, *Respite* (*En sursis*, 2007) prolonge l'interrogation autour des images des camps et de la capacité de la fiction à produire, par son audace, une lecture historique et cinématographique des archives extrêmement juste. La pertinence du dispositif de reprise et son adéquation aux images à remonter a maintes fois été soulevée, à commencer par le choix des cartons noirs⁶. Entrecoupant les archives filmées, ils viennent interroger un matériau trouvé par le cinéaste au Mémorial de Westerbork, les rushes d'un film inachevé tourné en 1944 à la demande des nazis et destiné à vanter le camp de transit hollandais. Les cartons de texte que Harun Farocki insère seront le seul commentaire des images de ce film qu'il a voulu muet. À la différence d'*Images du monde*, ce n'est plus le rapport image-son qui fabrique notre lecture et appréhension de l'archive, mais un rapport texte-image qui oblige Farocki à montrer les archives plusieurs fois. Sur-tout, l'interférence entre l'image et le commentaire dépend d'un avant et d'un après et non plus du simultané. En effet les cartons désignent tantôt ce que nous venons de voir pour nous aider à observer certains détails de ces images qui, malgré la

1. Jacques Rancière, « S'il y a de l'irreprésentable », *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 127.

2. *Ibid.*, p. 128.

3. *Ibid.*, p. 127.

4. Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 96.

5. *Ibid.*, p. 97.

6. Philippe DESPOIX « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », dans *Intermédialités*, n° 11 Travailler (Harun Farocki), 2008, p. 89-91.

Sylvie LINDENPERG, « Vies en sursis, Images revenantes », dans *Trafic*, n° 70, 2009, p. 27-30.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi*, *op. cit.*, p. 111.

propagande dont elles proviennent *a priori*, laissent percer quelque chose du camp ; tantôt, ils proposent une interprétation des images filmées, difficilement lisibles. Ils permettent de re-voir ce qui a été vu, faisant des archives un objet de regard et de lecture, de voir et de savoir.

La scène qui va nous intéresser ici est celle des travaux à la ferme. Il s'agit d'une séquence du film où le cinéaste déploie explicitement une lecture interprétant et sur-interprétant les archives afin de rendre compte de l'irrésolution des vues. Le matériau filmé repris par Farocki, en effet, n'a pas seulement été commandé par le SS Albert Konrad Gemmeker, mais tourné par Rudolf Breslauer, un interné juif du camp. L'ambivalence des vues tient donc à « l'identité de l'équipe réalisatrice¹ ». Qui sait, Breslauer n'aurait-il pas le sentiment et le désir de filmer pour documenter le camp ? Dans quelle mesure a-t-il accepté le tournage et se tient-il effectivement à la commande ? Ces questions, Farocki ne les pose pas directement aux images. Bien qu'il ait lu de nombreux textes et documents sur Westerbork, et qu'il ait complété son visionnement des archives d'une recherche documentaire, *Respite* s'avère être plutôt un film qui se penche sur ce que les images peuvent faire voir et comprendre du camp. Il procède du mouvement inverse. Il va des images vers le savoir, même si les documents l'aident dans cette tâche. Il s'agit ainsi de ne pas faire dire aux images ce qu'elles ne contiennent pas. Aussi, en se tenant aux rushes de Westerbork et à eux seuls, Farocki donne la chance à ces images de camp de transit de pouvoir enfin révéler leur propre spécificité, et faire accéder à l'histoire de la déportation de par ce qu'elles ont filmé, montré, produit : par ce dont elles sont la trace.

Faire de *Respite* un film muet avec pour unique source les images de Westerbork, et pour commentaire quelques cartons d'intertitres noirs fut une idée que Farocki eut à la vue des films de Resnais et Leiser. Les deux cinéastes y remontent des images du quai de la gare² pour les raccorder avec une arrivée à Auschwitz, et Farocki s'insurge

contre ce remontage : « Pourquoi de telles suggestions ? Ne pouvons-nous croire ce qu'on nous donne à voir, même s'il n'en existe aucune image³ ? » Pour Farocki, ce remontage soumet l'image de Westerbork à une utilité ; par le raccord, on tente de lui faire dire ce qu'elle ne montrait pourtant pas, l'arrivée du train à Auschwitz n'ayant jamais été tournée pendant la guerre. Il n'y a cependant pas « montage interdit », puisque Farocki admet qu'il faut bien reprendre et remonter les documents pour les adresser au spectateur présent. Cependant, il y aurait « raccord interdit » tant que le raccord figure une « tromperie » commise avec les moyens du cinéma. En optant pour la reprise de ces vues, elles et elles seules, Harun Farocki fait confiance au cinéma et à son pouvoir de montrer et faire imaginer ce dont il n'existe aucune image. Je dirais même plus : chez Farocki c'est en considérant la puissance des archives qui existent et en considérant ce qu'elles ont *montré* qu'il est possible d'écrire une histoire des camps à partir des rares images qui y furent tournées, à partir des images lacunaires dont nous disposons.

La scène des travaux à la ferme s'ouvre justement sur un carton blanc du film de commande, inachevé : « Unser Bauernhof » (notre ferme). En tant que scène qui s'inscrit dans la présentation du camp comme une petite entreprise viable, nous aurions plutôt tendance à en attribuer le point de vue au commanditaire, le SS Gemmeker. Mais le « nous » du carton introduit, d'emblée, un implicite. À l'image nous ne voyons que des détenus, qui s'attellent au travail des champs avec une ardeur particulière. Deux d'entre eux, dénote un carton, auraient même « remplacé un cheval » afin d'exposer d'eux-mêmes leur condition de travailleurs dans le but de justifier leur utilité. C'est ici que surgit la première sur-interprétation à laquelle s'essaie Farocki : « Cela ne peut que vouloir dire : nous sommes vos bêtes de somme ». Sentencieuse, la phrase est complétée par un second carton : « Nous nous occupons du travail qu'habituellement les machines ou les animaux font ». Farocki risque, ici, une lecture des images : il insinue

1. Sylvie LINDENBERG, « Vies en sursis, Images revenantes », *op. cit.*, p. 27.

2. « Les seules images qui existent d'une déportation vers les camps d'extermination » précise d'ailleurs un carton de *Respite* à leur sujet.

3. Harun FAROCKI, « Comment montrer des victimes ? », dans *Trafic*, n° 70, 2009, p. 23.

qu'il y aurait une convergence des visées des détenus avec celle du commanditaire du film Gemmecker (montrer que le camp est viable pour ne pas le fermer), et, aussi, une forme « d'adhésion » des films « à leur mission¹ ! ». « On sent bien tout ce que cette [...] traduction a de provocateur », écrit Sylvie Rollet à ce sujet, et pourtant, c'est elle qui nous indique que les images du film de Westerbork contiennent plusieurs regards entremêlés et difficiles à lire... Clairement exagérés, les cartons ne profèrent pas là une vérité, ils essaient de traduire cette impression sourde que les archives évoquent potentiellement un espace où détenus et bourreaux semblent non pas séparés, mais entretenir un rapport relevant plus de ce que Primo Levi a appelé la « zone grise ». C'est d'ailleurs pour cette raison que Farocki ne peut s'arrêter là. Il faut compléter les images d'autres traductions contradictoires, soumettre les images à du texte et à une lecture afin de rendre « palpable » ce qui dans les vues est si inextricable. En premier lieu, ce sont les images qui vont résister à cette interprétation. À ce vouloir dire que Farocki signalait comme univoque (« cela ne peut *que* vouloir dire ») s'oppose la teneur relativement vive des plans qu'il a employés. Un des deux hommes remplaçant le cheval sourit depuis le fond du plan jusqu'à son arrivée près de la caméra. La jeune fille qui un peu plus tard décharge les briques sourit également dans son effort, parmi le groupe. « Dépravantes, ces prises de vue où les hommes ont remplacé les animaux comme force de travail le sont sans doute, mais elles accusent en même temps d'une touche idyllique² » dit Philippe Despoix. Et de fait, ces images qui ne pouvaient signifier qu'une chose « peuvent être lues différemment », annonce soudain le film.

Les plans que Farocki reprend désormais révèlent une beauté fragile. Les corps et les gestes, filmés au ralenti et en contreplongée, font penser aux films soviétiques qui montrent le travail des champs. La seconde interprétation que Farocki va proposer a justement pour effet de prendre acte de cette autre teneur des plans tournés par Bres-

lauer. Ralenti, c'est comme si les « détenus ensemençaient des terres nouvelles. Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre, une nouvelle société peut-être » enjoint alors de croire le commentaire. Cette version idyllique, bien sûr, est tout aussi invraisemblable que la première qui proposait l'adhésion des détenus. Mais elle invite surtout à regarder la valeur des plans, à faire attention aux corps de ceux qui, semant les pommes de terre, déchargeant des briques, semblent convoquer l'espoir. Comme si, par l'empathie de la lecture proposée, ce qui était vu comme de la participation devenait maintenant une affirmation, c'est-à-dire, peut-être, le refus d'une réaction à l'internement du camp, d'une participation à son mécanisme. « Comme s'ils développaient quelque chose qui leur fut propre », dit le carton, pourquoi avons-nous du mal à le croire ? Cette sur-interprétation de Farocki laisse planer le doute sur la manière dont les détenus vivaient le camp. Elle laisse entrevoir aussi que, dans le camp, interné, détenu, forcé au travail, l'affirmation de soi pouvait avoir lieu. Farocki propose non plus l'adhésion comme mode de lecture, mais une résistance malgré l'internement.

Le choix « d'offrir plusieurs parcours possibles du matériau³ » comme le dit Philippe Despoix, ou plusieurs « “traductions” successives⁴ » comme le dit Sylvie Rollet, permet à *Respite* de rendre compte de l'ambiguïté des images, renvoyant à l'ambivalence qui lie détenus, filmeurs et bourreau... Le plus intéressant est que Farocki propose de penser quelque chose comme une « zone grise » propre au cinéma, liée au contexte de tournage et avec ce que chacun attendait du film. Mais comme il est indécidable de « savoir » ce qu'une image veut dire d'autant plus que le film en question est resté inachevé, Farocki interroge les images et navigue entre différents pôles de sens, parfois sur-interprétant, parfois revenant sur une interprétation qui semblait définitive. Dans son observation, il tient constamment compte des éléments de mise en scène qui, on ne sait, peuvent n'avoir été voulus que par le filmeur (le caractère

1. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, *op. cit.*, p. 105.

2. Philippe DESPOIX, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki » *op. cit.*, p. 92.

3. Philippe DESPOIX, « Travail/sursis – délai sans rémission. Un document tourné par des détenus de Westerbork. Monté et commenté par Harun Farocki », *op. cit.*, p. 92.

4. Sylvie ROLLET, *Une éthique du regard*, *op. cit.*, p. 104.

russe des plans) ; il semble attentif à l'image que les filmés donnent d'eux, qui peut être lue de plusieurs façons. S'il pose un doute sur l'attribution des images entre regard nazi du commanditaire et regard juif du filmeur, puis sur ce que désiraient les filmés, c'est pour ne pas réduire les hommes et les archives à une explication causale et close. Il s'agit de rendre le passé à son propre possible, aux résistances des filmés, aux contradictions de l'histoire.

« Le faux n'est pas une erreur ou une confusion, mais une puissance qui rend le vrai indéfinissable¹ » disait Deleuze. Par ce dernier exemple, où surinterprétations contradictoires et successives viennent interroger et rendre palpable le trouble témoignage des images de Westerbork, on saisit peut-être la dimension de rencontre qui est ménagée entre une fiction et un document, entre un commentaire fictif, exagéré, interprété, et les images que sont les archives. Dans les commentaires de Harun Farocki, la fiction possède toujours une valeur d'usage, et ce en deux sens révélés ici : au sens où elle met en exergue le

« cinéma » du cinéma, pour jouer de la représentation en train de se faire ; et au sens où elle correspond souvent, de façon concrète, à des signes que l'image contient en propre. Ainsi propose-t-il, à l'inverse de tout utilitarisme qui emploie les images pour les soumettre arbitrairement à une nouvelle autorité, de reprendre l'image tout en prenant garde à ce qu'elle consigne, à ses traits, son sujet, sa forme (quand bien même il en effectuerait un détournement). Parce qu'il se dit comme tel, le commentaire fictif « réveille les puissances positives et déstabilisantes de l'illusion² » pour mieux saisir le geste fondateur de l'image et la nécessité de sa compréhension pour la lecture historique des archives. Toujours « bien vu[s], en intelligence avec l'image reprise³ », les commentaires de Harun Farocki ne sont jamais déplacés. Ils ne cessent de souligner des qualités de l'image d'archive jusque-là inaperçues, pour nous en adresser l'histoire.

Amélie Bussy



Respite

© Harun Farocki GbR

1. Gilles DELEUZE, « Doutes sur l'imaginaire » (1986) *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 93.

2. François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran*, *op. cit.*, p. 297.

3. *Ibid.*, p. 301.