

Harun Farocki se met à table

Avec le recul des années, que pensez-vous de la métaphore visuelle (l'image de bombes tombant sur le Viêt-nam est suivie par une image montrant la chute de paquets de journaux du groupe Springer dans les rues de Berlin) dans votre film, *Ihre Zeitung*?

A l'époque, Che Guevara disait: "Créons deux, trois, beaucoup de Viêt-nam". Cette phrase m'a fait assez peur quand je l'ai entendue pour la première fois. Mon montage signifiait que les journaux du groupe Springer nous écrasaient comme les bombes écrasaient le Viêt-nam. Ce qui n'était pas clair, c'était qui représentait ce "nous", tout le peuple allemand ou seulement nous, les combattants de l'extrême gauche? En tous les cas, ce montage nous constituait en victime. En 1962, dans le film de Godard, *Le Petit soldat*, le personnage principal dit: "Nous n'avons même pas notre propre guerre". A l'époque je voulais absolument avoir ma propre guerre. Cela dit, mon film fait assez bien comprendre que le Viêt-nam et Berlin ouest ne sont pas comparables. Je dis volontiers: "Les Vietnamiens n'ont pas mérité les bombes, les Allemands sont en revanche responsables quand ils achètent les journaux qu'on leur propose".

Vous avez fait le film *Nicht löschesbares Feuer* pour le WDR en 1969, c'est-à-dire une année après le soulèvement étudiant à Berlin. Est-ce que le travail pour la télévision, média bourgeois par excellence, n'était pas en contradiction avec votre engagement politique?

Si. Nous nous disions alors qu'une diffusion télévisée

***Nicht löschesbares Feuer* est un film sans compromis et assez expérimental, il est étonnant qu'il ait été diffusé à la télévision. Comment a-t-il été accueilli par le public à l'époque?**

Le film a reçu un prix et de bonnes critiques. La nouvelle gauche avait encore des valeurs innovantes et était perçue comme attirante. J'ai reçu beaucoup de soutien, peut-être parce que dans ce film, il est question de la science et de la façon dont elle a été militarisée. A l'époque, le scandale de la bombe atomique était encore inscrit dans les consciences, beaucoup de gens étaient effrayés par l'existence d'une telle arme.

Depuis, vous avez fait beaucoup de films pour la télévision. Comment se passe cette collaboration? Recevez-vous des commandes de la part de la télévision (dans ce cas, quelle est votre marge de liberté?) ou lui proposez-vous des projets?

Pas souvent, mais il arrive parfois qu'un producteur me propose un projet. La plupart du temps, j'ai une idée de production et j'essaie de trouver des moyens, je parle alors à des producteurs, ce sont pour la plupart des producteurs avec qui je travaille depuis longtemps. Je suis dans ce cas aussi libre que les producteurs eux-mêmes.

Avez-vous produit des films pour d'autres réalisateurs?

J'ai produit pour des amis, parfois seulement parce qu'ils avaient besoin d'une adresse.

Pourquoi l'élaboration de *Zwischen zwei Kriegen* a-



n'était pas si importante, que l'essentiel était de continuer ailleurs à être politiquement actif. Je ne veux pas évoquer maintenant toutes les raisons, il s'agissait de construire un "contre-milieu", comme la Social-démocratie l'avait fait au 19ème siècle.

t-elle duré si longtemps? (le générique indique 1971-1977)

Le tournage a duré environ quatre semaines, en automne 1977. Le projet s'est étendu sur de nombreuses années parce que personne ne voulait bien le financer. Lorsque le film fut terminé, je me sentais tellement épuisé

sé que je croyais devoir inscrire ce laps de temps au générique. C'est comme quelqu'un qui écrit dans une lettre d'amour: "depuis sept jours je ne pense qu'à toi". Les deux ne peuvent impressionner personne.

Les films *Leben BRD*, *Der Auftritt*, *Ein Bild*, *Die Bewerbung*, *Die Umschulung* (pour ne citer qu'eux) ne contiennent pas de commentaires. Certains ont déploré cette absence, regrettant un point de vue critique explicite de votre part.

Comment motivez-vous cette absence du commentaire? Est-ce que cela dépend du thème, voulez-vous donner au spectateur plus de liberté afin qu'il puisse se faire sa propre opinion? Pensez-vous que les images "parlent" d'elles-mêmes ou cela est-il dû à votre méfiance vis-à-vis des mots?

C'est à peine croyable! Si tu fais un film sans commentaire qui ne soit pas un film narratif, les gens ont beaucoup de mal à écrire là-dessus. L'exception est peut-être *Leben BRD*, à propos duquel on a beaucoup recopié ce que j'avais fourni comme texte dans le dossier de presse. Pour moi, cela représente un défi, j'aimerais faire un film sans commentaire déjà parce que je ne peux pas prendre au sérieux cette approche du film qui a absolument besoin d'un texte comme point de départ.

Dans certains films, comme *Leben BRD*, il est important que l'on ne sache pas exactement où on se trouve. C'est comme dans les rêves dans lesquels on ne sait pas vraiment si on rêve ou si on est réveillé. Lorsque quelqu'un parle on se réveille. On devrait pouvoir se faire une opinion en voyant la manière dont le film est agencé. L'attitude de l'auteur devrait pouvoir se lire dans l'écriture du film même.

Selon Volker Siebel, *Etwas wird sichtbar* marque une nette césure dans votre oeuvre. Le film signale la fin de votre phase expérimentale, une phase influencée par le mouvement de 68 et par les théories brechtiennes de la distanciation. Que pensez-vous de cette analyse?

Etwas wird sichtbar est une césure, après ce film, je ne savais plus rien. C'est surtout la ressemblance romanesque de la production qui m'a déplu. J'ai essayé pendant plusieurs années d'assimiler un matériau, d'écrire ensuite un livre et enfin de faire le film prévu. Depuis, j'ai essayé de mélanger ces phases de la production, de les tourner avant de savoir sur quoi le film allait déboucher et de commencer déjà avec le montage, quand les premières images sont là. En ce sens, je crois que je suis plus expérimental qu'avant.

Pensez-vous que le film de compilation soit une des expressions du postmodernisme?

Le film de compilation est d'abord une idée des années vingt! Le postmodernisme dans l'architecture copie différents éléments, essaie d'appliquer un éclectisme emphatique. Mais la comparaison s'arrête là. En littérature, le procédé de la compilation est très ancien, on peut même dire que les premiers livres étaient des compilations de lettres. Je suis moi-même plutôt influencé par le modernisme littéraire.

Pourquoi vous intéressez-vous tellement à la publicité? La contestation de la publicité a été un des grands thèmes de l'extrême gauche, tendance à laquelle vous apparteniez. Quelle est votre position à ce sujet?

Avant de pouvoir ou de vouloir devenir un radical de gauche j'étais déjà fasciné par le pop-art. Il s'est épuisé dans cette contradiction de vérité et de propagande capitaliste. Dans les images publicitaires on peut saisir un peu de cette religion de la vie actuelle. Mais j'admets que c'est quelque chose d'obsessionnel. Un peu comme la fascination du cinéma narratif pour la prostitution et le crime. Il y a quelquefois des cas particuliers, comme l'histoire de cet homme, propriétaire d'une agence de publicité que je voulais absolument filmer. Son agence a fait faillite et il a ouvert, quelques années plus tard, une nouvelle agence de publicité. J'ai cherché une occasion de travailler de nouveau avec lui parce que c'est un rhéteur tout à fait extraordinaire. Cela a donné le film *Der Auftritt*.

Dans *Stilleben*, vous proposez au début de lire une nature morte du 17^{ème} siècle comme une image publicitaire.

Je dis juste à un endroit, que si on lisait cette image comme on lit des images publicitaires aujourd'hui, on arriverait à cette conclusion. Les images publicitaires livrent leur sens quand on utilise les bonnes clés. Mais il y a dans les images d'autres choses à voir et si personne ne pouvait le faire, les musées devraient fermer.

Considérez-vous que vos films sont didactiques?

On peut dire qu'il y a différentes formes mentales dans la tradition écrite. Il y a par exemple les études où on essaie de résumer ce que les gens ont déjà dit sur le sujet. Comment peut-on analyser le concept, comment peut-on appréhender le problème? On peut penser que cela ne s'est fait que dans le domaine académique mais c'est une forme mentale qui prévaut dans différents domaines de la vie. Dans ce sens, mes films sont didactiques.

Actuellement, j'enseigne à l'Université de Berkeley. Avec les étudiants, je parle volontiers de films, ils discutent volontiers d'idées et ont un regard pour le film même. Je ne peux pas concevoir ce métier comme un "couronnement" Je rêve de faire de meilleurs films et j'aimerais exploiter une station de télévision avec des amis.

Vous avez dit une fois: "Nous faisons des films avec la lumière des autres" Pouvez-vous nous expliquer ce que cela signifie?

Cela se rapporte d'abord littéralement aux films que nous avons faits chez des photographes commerciaux comme ceux de Play Boy qui ont une lumière coûteuse et tout à fait formidable, mais cela a aussi une valeur métaphorique: on se sert toujours des richesses de la société qui se trouvent déjà à un endroit, par exemple si on filme la ville de New-York pour un documentaire c'est cher parce que la ville est chère.

Quel est le statut de la parole et de l'image dans vos films?

Dans la classification commune, la parole correspond à l'esprit et l'image aux sens. Je m'intéresse à une autre dichotomie qui vient essentiellement d'Hannah Arendt. Elle signale que toutes les métaphores philosophiques sont des métaphores optiques comme, par exemple, l'expression, *Les Lumières* ou la notion de point de vue. Hannah Arendt signale par ailleurs que les métaphores religieuses ont toujours un lien avec l'ouïe. La parole de Dieu, se range dans cette catégorie. Voir une chose, réfléchir dessus, c'est s'en faire une image mentale et

ça aussi c'est une possibilité qui est donnée au cinéma et que l'on ne prend pas assez en considération. On ne peut représenter la parole, on peut s'en approcher, on peut s'en distancier, on peut l'étudier à fond de manière tout à fait différente. Le film devrait aussi trouver une telle forme permettant ce type de méditation, c'est une potentialité du cinéma qui n'existe pas jusqu'à maintenant. Ce projet m'intéresse.

De quel cinéaste vous sentez-vous proche?

Je fais des films très différents de ceux des Straub mais je suis très influencé par eux et par Godard. J'ai souvent l'impression que dix ans, vingt ans plus tard, je suis en train de paraphraser un film de Godard ou de l'imiter. Je fais aussi des choses parallèles avec ce que fait Hartmut Bitomsky, nous avons d'ailleurs fait des films ensemble. Nous avons fait des films différents sur le même sujet comme dans le cas de l'autoroute comme métaphore des relations. Le film *Schnittstelle/Section*, qui est une construction avec deux images en une, est inspiré par le film *Numéro 2* et cela m'a demandé 20 années de méditation pour le faire.

Propos recueillis par E. H. et M-A. H.

