

D'une image à l'autre
Conversation avec Harun Farocki
From One Image to the Next
A Conversation with Harun Farocki

André Habib and Pavel Pavlov

Number 78, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/20251ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Habib, A. & Pavlov, P. (2008). D'une image à l'autre : conversation avec Harun Farocki / From One Image to the Next: A Conversation with Harun Farocki. *Ciel variable*, (78), 64–66.

D'une image à l'autre Conversation avec Harun Farocki

PAR ANDRÉ HABIB ET PAVEL PAVLOV

Montréal - 20 octobre 2007

Cet entretien a été réalisé lors de l'exposition de Harun Farocki *One Image Doesn't Take the Place of the Previous One* à la galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia à Montréal. Une chronique de cette exposition est aussi publiée en page 53.

L'installation vidéo Deep Play dont il est question ici sera présentée à Montréal du 21 février au 25 mai 2008 à la DHC/ART Foundation for Contemporary Art. Deep Play consiste en une documentation en temps réel du match final de la Coupe du monde de football 2006 entre la France et l'Italie. Harun Farocki a récolté des artefacts visuels produits lors du match au moyen de différents dispositifs d'analyse et de captation d'images. À l'image optique que connaissent les téléspectateurs de l'événement, se superposent et se juxtaposent des images schématiques qui permettent aux différents institutions et industries culturelles de rationaliser et de gérer l'exploitation d'un tel événement : séquences numériques qui analysent le mouvement des joueurs, statistiques comptabilisant les différentes actions sur le terrain de jeu, images des caméras de surveillance, etc.

PP : Vos films exposent diverses institutions : le monde carcéral, militaire, celui de la publicité ou, comme dans l'installation *Deep Play*, le monde de la télévision et du football. Quelle est la nature de vos échanges avec elles ?
HF : On ne peut pas vraiment parler d'un échange. Une institution comme la FIFA est très bureaucratique, elle détient un monopole et n'a pas besoin de se faire aimer. C'était difficile pour les compagnies ou les centres de recherche qui développaient des logiciels de traitement de l'information ou de l'image, dans la mesure où ils tentaient de les promouvoir ou encore de les vendre. Je connais une femme qui a rédigé une thèse sur la possibilité de transformer une image en texte. Pour elle, le soccer est un bon exemple à prendre, parce qu'il y a somme toute peu de règles. À partir du moment où vous avez un joueur qui se déplace sur le terrain, il est possible de définir son action : il a passé le ballon, il a marqué un but, etc. Il est assez simple de fixer ses coordonnées. Cette femme ne s'intéresse pas au football en soi, seulement parce que c'est un bon exemple d'un système réduit. Je m'intéresse au football un peu pour les mêmes raisons. En même temps, il y a peu d'événements qui attirent autant de caméras. Tant d'intelligence humaine pointée sur une surface de quelques centaines

de mètres carrés de gazon ! Ces industries font finalement avec le soccer ce qu'ils ont fait avec les usines, les champs de bataille.

PP : Est-ce que vous avez installé vous-même des caméras pendant le tournage ?

HF : Seulement une, sur le balcon, pour les plans d'ensemble. Toutes les autres images de l'installation sont des « citations ».

PP : *Deep Play* expose le rôle de différentes industries dans l'organisation et l'exploitation d'un tel événement médiatique. Comment avez-vous conçu cette installation qui occupait une place centrale à la Documenta ?

HF : Tout d'abord, l'idée venait du commissaire Roger Buegel. C'est lui qui a commandé l'œuvre et qui a trouvé les fonds nécessaires pour la financer. Il ne m'avait pas averti qu'elle serait présentée dans cette rotonde [du Museum Fridericianum], je ne l'ai su que bien plus tard. Au début, nous voulions la projeter sur des écrans de projection, mais au final nous avons opté pour ces écrans plats parce qu'il n'y avait pas d'espace, peu de lumière. À Oslo, récemment, l'œuvre a pu être exposée selon mon vœu initial, sur 12 écrans de projection [Musée d'art contemporain d'Oslo, 13 oct. 2007 – 6 janv. 2008]. Je crois que c'est mieux ainsi, dans la mesure où il n'y a pas cette question de hiérarchie. Les références croisées entre les images ne parviennent pas à se faire si tous les écrans sont comprimés dans un espace étroit. Si vous reculez, vous devriez voir les douze images, alors qu'à la Documenta il n'était possible d'en voir que trois ou quatre.

PP : Revenons à votre rapport avec les institutions. Comment les gens qui les représentent voient-ils votre travail ?

HF : Il y a 30 ans, les gens croyaient que la télévision allait exercer une grande influence. Aussi, ils s'habillaient bien, essayaient de dire des choses profondes et me demandaient de filmer cette machine plutôt que telle autre, parce qu'elle était plus neuve, etc. Maintenant, l'atmosphère est plus détendue. Ils ont appris entre-temps que ces détails n'auront aucun impact, et ils vous laissent filmer. Avant, je pouvais encore raconter des histoires : « Je travaille pour la télévision, et nous préparons une série (bien normale) sur les usines ». Aujourd'hui, ils consultent tout de suite Internet et ils parviennent à savoir plus ou moins qui je suis, ce que j'ai fait. En 2000, quand j'ai commencé un projet sur les armes et l'industrie militaire, on s'intéressait assez peu à la guerre, donc c'était plus facile d'obtenir du matériel. Puis, le 11 septembre est survenu et il est devenu très difficile d'accéder à certaines archives aux États-Unis. Mais en même temps, l'industrie militaire est devenue soucieuse de son image, et elle cherche à faire la promotion de sa technologie, donc il a été à nouveau possible d'accéder à certaines choses. En général, il y a beaucoup moins de bureaucratie qu'il y a 30 ans, ce qui facilite les choses. Par exemple, il est assez frappant de constater que les gens qui travaillent dans

l'industrie militaire sont extrêmement intelligents. Il est possible d'avoir avec eux des discussions très sérieuses sur des questions stratégiques, des questions d'éthique. Ce ne sont pas que des « têtes brûlées » (*war heads*). Ils savent ce qu'ils font. C'est assez surprenant. Ainsi, il y avait un type qui était bien content de quitter ce boulot, parce qu'il avait décroché un poste comme enseignant. Ou une responsable des relations publiques qui était ravie de voir que quelqu'un avait réalisé quelque chose qui, d'un point de vue esthétique, était rattaché au travail qu'ils faisaient, et non un reportage traditionnel. Ce sont des rencontres assez bizarres...

AH : Plusieurs cinéastes (Akerman, Kiarostami, Varda) semblent avoir trouvé au musée un espace de liberté dont ils sont privés aujourd'hui dans le monde du cinéma. Dans la mesure où certaines de vos œuvres existent à la fois comme film et comme installation, êtes-vous appelé à penser aux deux formes lorsque vous lancez dans un projet ?

HF : Si on prend l'exemple de *Œil/Machine*, c'était pratique de pouvoir réaliser quelques installations parallèlement à la réalisation des films. C'est comme lorsque l'on écrit un livre et que l'on publie des articles en utilisant le même matériel de recherche. En général, par contre, j'essaie, même si j'expose dans un musée, d'être un documentariste, et non un artiste visuel.

AH : Plusieurs de vos films, même avant que vous commenciez à réaliser des installations, semblaient posséder un « potentiel d'installation ». Vous tâchez souvent de penser les images dans leur simultanéité, non comme une chaîne d'images qui s'annulent. Par exemple, votre film *Images du monde* et inscription de la guerre pourrait être montré sur de multiples écrans ou canaux. Diriez-vous que la spatialisation de votre travail dans l'espace de la galerie était déjà présente dans vos films ?

HF : Oui, vous avez raison. Quand j'ai vu *D'est de Chantal Akerman*, j'ai compris comment il était possible d'isoler certains éléments d'un film et d'en faire une installation. Cela a en effet à voir avec une certaine façon de construire les choses. On peut aussi dire que le caractère de la boucle a toujours été présent dans mon travail. Déjà, dans l'un de mes premiers films, *Feu inextinguible*, on retrouve cette structure en boucle, où des choses reviennent. Je crois que j'ai été influencé par Brecht, mais sur ce point précis, par Beckett, qui était très influent à l'époque.

PP : Plusieurs de vos films font appel à la pensée marxiste, d'autres évoquent des théories sémiotiques. Aujourd'hui, avez-vous un modèle théorique avec lequel vous travaillez ?

HF : En 1968, quand je travaillais sur *Feu inextinguible*, j'avais surtout lu Marx, et très peu Christian Metz ou Umberto Eco. Ce fut plus tard. De la même façon, ce n'est que plus tard que nous avons découvert Benveniste en Allemagne, l'histoire de la sémiotique, les théories sur le signe. Bien sûr, j'ai été influencé par Foucault, par Virilio aussi. Même si je ne partage pas certaines de leurs idées, ils sont très inspirants. Ce qu'il a dit à propos des missiles,

durant la guerre du Golfe, était très juste. Mais on ne peut pas dire que j'ai un modèle théorique. Je crois que les gens qui travaillent sur les médias ont tendance à exagérer, et à penser que tout est média. Je ne suis pas de cet avis. Je crois que la production matérielle a son importance, même si elle tend à devenir de plus en plus immatérielle. Je crois aussi que les contradictions entre les superstructures idéologiques et les modes de production ne sont pas véritablement considérées aujourd'hui.

AH : En même temps, il ne semble pas que vous manquiez d'interlocuteurs aujourd'hui. Vous avez lancé il y a quelques années ce projet, avec Friedrich Kittler et Wolfgang Ernst, d'un lexique des expressions cinématographiques ; vous avez co-écrit un livre avec Kaja Silverman sur Godard [*Speaking about Godard*]. Alors que Godard de son côté semble de plus en plus dans une position solitaire, isolée, vous ne semblez pas éprouver une solitude comme la sienne.

HF : Non, en effet. J'ai des amis, des collaborateurs. J'ai mis sur pied un cercle de lecture, comme lorsque j'avais vingt ans. Depuis deux ans nous avons lu Agamben et Rancière, en groupe. Il s'agit de jeunes professeurs, de gens qui travaillent dans le monde de la culture. De plus, mon poste d'enseignant à Vienne me permet de rencontrer des gens très intéressants. Je ne sens pas que je manque d'échanges. En même temps, je me dis que nous ne connaissons rien du monde actuel. Nous devrions tenir des salons où il serait possible de rencontrer des chimistes, des physiciens, mais cela ne semble jamais pouvoir se réaliser. Heureusement, grâce à mes documentaires, je suis amené à explorer plusieurs milieux, ce qui me permet d'approfondir un peu plus sur les ordinateurs, l'industrie de la guerre, les designers de galeries commerciales. Cela fait partie de la réalité sociale. Je pars souvent en voyage de recherche avec des grandes compagnies. Je visite plus de compagnies que de musées. C'est une chance...

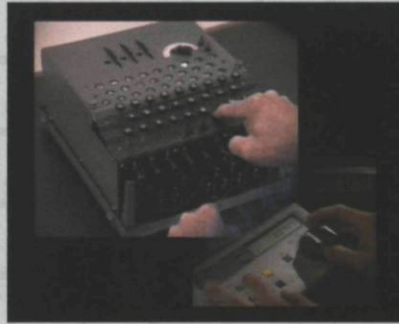
AH : Vous devriez amener Godard avec vous, comme ça...

HF : Une bonne idée. Il se sentirait peut-être moins seul !

On trouvera la version intégrale de cet entretien sur le site de la revue *Hors champ* (www.horschamp.qc.ca)

André Habib termine une thèse de doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal portant sur l'imaginaire des ruines au cinéma. Il a été chargé de cours dans les quatre universités de Montréal et est coéditeur de la revue électronique *Hors champ*. Il a collaboré à un ouvrage collectif sur *Chris Marker* qui paraîtra à *L'Harmattan* en 2008.

Pavel Pavlov est artiste. Il prépare une thèse de doctorat sur la photographie conceptuelle de plein air dans les années 1960-1970.



Harun Farocki
Schnittstelle / Section, 1995. Video – BetaSp, 23 min.

Deep Play, 2007
 12-channel video installation / installation vidéo à 12 écrans
 2h15min. Photo: Sam Pulitzer. Images : Greene Naftali, New York





From One Image to the Next: A Conversation with Harun Farocki

BY ANDRÉ HABIB AND PAVEL PAVLOV

Montréal - Octobre 20, 2007

This interview took place during the exhibition Harun Farocki One Image Doesn't Take The Place Of The Previous One at Concordia University's Leonard & Bina Ellen Gallery in Montreal. A review of that exhibition is published on page 53 of this issue.

The video installation Deep Play, discussed here, will be presented at the DHC/ART Foundation for Contemporary Art in Montreal from February 21 to May 25, 2008. Deep Play consists of a real-time documentation of the final 2006 World Cup of Soccer match between France and Italy. Harun Farocki harvested visual artefacts produced during the game using different image-analysis and -capture devices. On the visual image that television viewers of the event would see are superimposed and juxtaposed schematic images that enable different cultural institutions and industries to rationalize and control the exploitation of such an event: digital sequences that analyze the players' movements, statistics adding up the different actions on the playing field, images from surveillance cameras, and so on.

PP: Your films expose various institutions: prisons, the military, advertising, or, as in the installation *Deep Play*, the worlds of television and soccer. What is the nature of your exchanges with these institutions?
HF: I can't really say it's an exchange. An institution such as FIFA is very bureaucratic; it holds a monopoly and doesn't have to try to be likable. It was different for the companies and research centres that developed information- or image-processing software, because they were trying to promote or sell them. I know a woman who wrote a dissertation on the possibility of transforming an image into text. For her, soccer is a good example to take, because, all in all, there are few rules. Starting from the moment when you have a player moving on the field, it is possible to define his action: he has passed the ball, he has scored a goal, and so on. It is quite simple to fix his coordinates. This woman was not interested in soccer in itself, but only in the fact that it's

a good example of a reduced system. I'm interested in soccer somewhat for the same reasons. At the same time, there are few events that attract as many cameras. So much human intelligence focused on a few hundred square metres of grass! In the end, these industries do the same thing with soccer as they do with factories and battlefields.

PP: Did you install cameras yourself during the shooting?

HF: Only one, on the balcony, for general shots. All the other images in the installation are "quotations."

PP: *Deep Play* exposes the role of different industries in the organization and exploitation of this kind of media event. How did you conceive of this installation, which was a centrepiece at Documenta?

HF: First of all, the idea came from the curator, Roger Buerger. He commissioned the work and found the funds necessary to finance it. He didn't warn me that it would be presented in the rotunda [of the Museum Fridericianum]; I didn't know that until much later. At the beginning, we wanted to project it on screens, but in the end we opted for flat screens because there was no space and little light. Recently, in Oslo, the work was exhibited

In general (...) I try, even when I am having a show in a museum, to be a documentary maker and not a visual artist.

according to my original wish, on 12 projection screens [Oslo Museum of Contemporary Art, October 13, 2007–January 6, 2008]. I believe it's better this way, because there's no question of hierarchy. You can't have the cross references between the images when all the screens are compressed into a tight space. If you pull back, you should see the twelve images, but at Documenta, it was possible to see only three or four.

PP: Let's return to your relationship with institutions. How do the people who represent them see your work?

HF: Thirty years ago, people believed that television would be very influential. So they dressed well, they tried to say profound things, they asked me to film this machine rather than that one because it was newer, and so on. Now, the atmosphere is more relaxed. They have learned in the meantime that these details won't have any impact, and they leave you to film. Before, I might give a story: "I work for television, and we are making a series (very normal) on factories." Today, they check out the Web right away and they get to know, more or less, who I am and what I've done. In 2000, when I began a project on weapons and the military industry, there was very little interest in war, so it was easier to get material. Then, September 11 happened and it became very difficult to access certain archives in the United States. But at the same time, the military industry has become concerned

with its image, and it is trying to promote its technology, so it is once again possible to access certain things. In general, there is much less bureaucracy than there was thirty years ago, which makes things easier. For example, it is quite amazing to realize that people who work in the military industry are extremely intelligent. You can have very serious discussions with them on strategic and ethical issues. They aren't "war heads." They know what they're doing. It's quite surprising. So, there was one guy who was very happy to leave his job because he got work as a teacher. And one public-relations manager who was thrilled to see that someone had made something connected to the work they were doing from an aesthetic viewpoint, and not a traditional report. These are pretty strange encounters...

AH: A number of filmmakers (Akerman, Kiarostami, Varda) seem to have found a sense of freedom in museums that they are deprived of today in the film world. Since some of your works exist as both film and installation, do you have to think of both forms when you start a project?

HF: If we take the example of *Ceil/Machine*, it's practical to be able to produce a few installations in parallel with film productions. It's like when you write a book,

and you publish articles using the same research material. In general, on the other hand, I try, even when I am having a show in a museum, to be a documentary maker and not a visual artist.

AH: A number of your films, even before you begin to produce the installations, seem to have a "potential for installation." You often try to think of images as simultaneous, not as a chain of images that disappear. For example, your film *Images du monde et inscription de la guerre* could be shown on multiple screens or channels. Would you say that the spatialization of your work in the gallery space is already present in your films?

HF: Yes, you're right. When I saw Chantal Akerman's *D'est*, I understood how it was possible to isolate certain elements of a film and make an installation with them. This has to do with a certain way of constructing things. One could also say that the loop, as a characteristic, has always been present in my work. Even in one of my first films, *Feu inextinguible*, there is this loop structure, where things come back. I think I was influenced by Brecht, but on this particular point by Beckett, who was very influential at the time.

PP: A number of your films draw on Marxist thought, while others evoke semiotics. Today, do you have a theoretical model that you work with?

HF: In 1968, when I was working on *Feu inextinguible*, I had read mainly Marx, and

very little of Christian Metz or Umberto Eco. That came later. Similarly, it wasn't until much later that we discovered Benveniste in Germany, the history of semiotics, theories of the sign. Of course, I was influenced by Foucault, and also by Virilio. Even though I don't share some of their ideas, they are very inspirational. What Virilio said about missiles, during the Gulf War, was very true. But I can't say that I have a theoretical model. I think that people who work in the media have a tendency to exaggerate, and to think that everything is media. I don't share this opinion. I think that material production is important, even if it tends to become more and more immaterial. I also think that contradictions between ideological superstructures and modes of production are not really considered today.

AH: At the same time, it seems that you don't lack collaborators today. A few years ago you started a project, a lexicon of movie expressions, with Friedrich Kittler and Wolfgang Ernst; you co-wrote a book with Kaja Silverman on Godard [*Speaking about Godard*]. Although Godard seems to be in an increasingly solitary, isolated position, you don't seem to be undergoing the same solitude.

HF: No, in fact. I have friends, collaborators. I've set up a reading circle, like when I was twenty years old. In the last two years we've read Agamben and Rancière, as a group. The members are young professors, people who work in the cultural world. In addition, my position as a teacher in Vienna enables me to meet very interesting people. I don't feel like I lack conversation. At the same time, I tell myself that we don't know anything about the real world. We should hold salons where it would be possible to meet chemists and physicists, but that doesn't seem to have happened. Fortunately, thanks to my documentaries, I am led to explore certain areas, which allows me to learn a bit more about computers, the war industry, designers of commercial galleries. This is part of the societal reality. I often go on research trips with large companies. I visit more companies than museums. It's a chance...

AH: You should take Godard with you. That way...

HF: That's a great idea. Maybe he'd feel less alone!

The complete version of this interview can be seen on the Web site of Hors champ (www.horschamp.qc.ca)

—
André Habib is currently completing a Doctoral thesis in literature at the University of Montreal on the imagination of ruins in cinema. He has taught at the four Montreal universities and is the co-author of a book on Chris Marker that will be published by L'harmattan in 2008.

—
Pavel Pavlov is an artist. He is preparing a Doctoral thesis on exterior conceptual photography in the 1960s and 70s.