

# Le point de vue de la guerre\*

par Harun Farocki

**E**n 1991, pendant la guerre des Alliés contre l'Irak, on a pu voir deux plans qui valent pour un nouveau type d'images. Le premier, pris d'un hélicoptère, d'un avion ou d'un drone – ces avions légers sans pilote, utilisés pour la reconnaissance aérienne –, montre une portion de terrain. Au centre de l'image apparaît le réticule du système de visée, fixant la cible vers laquelle se dirige un missile. La lueur de la déflagration provoque un contraste trop violent, le diaphragme automatique n'arrive pas à suivre, l'image est coupée. Le deuxième plan provient d'une caméra logée dans la tête d'un missile. La caméra s'écrase contre la cible et l'image est coupée.

Vers 1920, aux USA, on employait le terme « *phantom shot* » pour désigner les vues tournées depuis une position qui ne pouvait normalement être occupée par une personne réelle – au moyen, par exemple, d'une caméra fixée sous un train. Dans le cinéma narratif, les images qui correspondent au point de vue d'un personnage, qui semblent vues à travers ses yeux, s'appellent des plans subjectifs. Un plan subjectif doit afficher clairement son caractère subjectif : si le personnage est couché il sera tourné en contre-plongée, en travelling si le personnage se déplace.

Un plan pris depuis une bombe en mouvement peut donc être décrit comme un plan fantôme subjectif. Ces images enregistrées par une caméra qui va s'écraser contre sa cible, par ce qu'on pourrait donc appeler une caméra suicide, ont marqué les esprits. Elles étaient nouvelles, elles donnaient à voir quelque chose dont on n'avait qu'une connaissance imprécise, depuis les missiles Cruise des années quatre-vingt. Elles apparurent en même temps que le terme d'« *armes intelligentes* », et cette vision superficielle de l'intelligence se trouva ainsi associée à une vision non moins superficielle de la subjectivité – un pont aux ânes qui ne s'appuyait sur rien, et ne menait nulle part.

\* Ce texte a été prononcé le 15 octobre 2003, pour célébrer l'ouverture du semestre d'hiver, à la Hochschule für Gestaltung (Karlsruhe), à l'invitation de Peter Sloterdijk. (R.B.)

Les films d'animation, qu'ils soient produits sur la planche à dessin ou par ordinateur, utilisent volontiers un point de vue où il serait difficile, voire tout à fait impossible, de placer une caméra – celui, par exemple, d'une balle de revolver en plein vol. Les dessins animés traditionnels revendiquaient ainsi une ubiquité du point de vue qui n'était pas accessible à la concurrence cinématographique, et qui nourrit leur rhétorique de l'exagération. Les films d'animation sont un genre qui ne peut véritablement peindre la mort : tout, ici, est réversible. La manie de toujours forcer le trait les prédispose à représenter des opérations et des fonctions d'ordre technique.

Les films d'animation réalisés sur ordinateur se distinguent principalement des dessins animés traditionnels par le fait qu'ils ont imposé une norme stylistique. A regarder ces films, on voit bien qu'ils revendiquent une reconnaissance universelle. Une telle prétention à la validité générale s'était déjà fait jour dans le cinéma américain des années cinquante, dont les images étaient elles aussi portées par la ferme conviction qu'il ne pouvait exister aucune autre vision du monde. Retravailler sur ordinateur un matériau photographique, c'est dénoncer l'insuffisance de l'image photo.

De la formule douteuse selon laquelle l'informatique serait aujourd'hui devenue le médium de référence, je retiens pour ma part que les animations numériques se tiennent elles-mêmes pour des images exemplaires. Elles n'hésitent pas à représenter le sexe et la mort.

Lorsqu'on dit que les images tournées par les caméras de contrôle des missiles montrent la guerre « *comme un jeu vidéo* », on veut sans doute dire que la guerre prend ici l'allure d'un jeu d'enfants. Les dessins animés sont faits pour les enfants, et les animations sur ordinateur constituent clairement des actes de conjuration symbolique. Il entre presque toujours une grande part de magie dans les représentations techniques qui ne visent supposément qu'à montrer le principe de fonctionnement d'un processus.

Dans un film d'instruction allemand de 1942 sur l'emploi des bombes volantes V1, les vues photographiques sont mêlées à des séquences d'animation ; on y voit notamment une de ces fusées téléguidées survoler la Manche en direction de Londres. La mer est ornée de jolies vagues scintillantes, en pleine guerre on prenait encore la peine de créer de tels effets !

Il faut noter aussi qu'on ne voit jamais d'êtres humains sur les images barrées par le réticule de visée. Le champ de bataille est désert, et quand on regarde toute une série d'images de ce genre, on peut croire que la guerre se poursuit après que l'humanité a disparu de la surface de la terre, et que seuls des automates programmés continuent à assurer le déroulement des opérations.

Les images opératoires de l'approche et de l'explosion des missiles montrent le plus souvent des cibles militaires, des casernes, des bunkers, des aérodromes. Des ponts aussi, qui sont toujours intégrés aux objectifs stratégiques, même quand ils sont utilisés à des fins civiles. Lors de la première guerre du Golfe, au cours d'une conférence de presse, un militaire américain montra un plan où l'on voyait une

voiture s'éloigner en toute hâte d'un pont qui venait d'être touché; il y alla d'une plaisanterie. Aujourd'hui, les archives militaires ne fournissent plus d'images sur lesquelles figurent des véhicules, d'où l'on pourrait conclure à la présence d'êtres humains dans la zone de feu. Encore moins des images où l'on verrait des hommes sans armes.

On mesure par là combien la conduite des opérations sur le terrain et la diffusion de l'information coïncident en temps de guerre : les images sont produites par l'armée et contrôlées par le pouvoir politico-militaire.

Dans la vie civile, on a pris l'habitude de voir les sociétés de production fournir, en même temps que le film lui-même, un film sur la production du film; elles tendent ainsi à se réserver toute l'information sur leur produit. Dans le cas des *container-shows* de la télévision, il n'existe plus guère de différence entre les images primaires et les images secondaires.

Les célébrités achètent les droits de communication sur leur mariage ou la naissance de leurs enfants. Elles s'assurent ainsi le monopole de l'information, qui doit être protégé par une sorte de police des images.

Durant la première guerre contre l'Irak, en 1991, la police des images fonctionnait sur le schéma « *good cop/bad cop* ». Du côté irakien le méchant policier qui, avec les instruments de répression traditionnels, tenait les reporters à distance du champ de bataille. Afin de ne pas laisser voir que le régime de Saddam, s'il était capable de terroriser sa propre population ainsi que celle d'un Koweït sans défense, n'était pas en mesure d'assurer un minimum de protection aux soldats battant en retraite, encore moins à la population civile. Le « *good cop* » américain, en revanche, excluait structurellement les journalistes de l'événement par l'emploi de « *bombes filmantes* », selon l'expression de Klaus Theweleit. Des bombes équipées d'une caméra, mais dans lesquelles il n'y avait pas de place pour un observateur indépendant.

L'Irak permit à quelques journalistes, parmi lesquels Pete Arnett de CNN, de rester à Bagdad pendant le conflit. C'est à eux que nous devons ces vues panoramiques teintées de vert, obtenues par amplification de la lumière restante. Comme Ernst Jünger celui de Paris, Arnett vécut le bombardement de Bagdad depuis la terrasse d'un hôtel; à la différence de Jünger, toutefois, il était là sous le coup d'une sorte d'assignation à résidence. Dans les deux cas, le point de vue imposait à l'observateur un regard esthétisant, comme à qui suivrait une bataille depuis la position élevée d'un poste de commandement, sans commander. Les correspondants étrangers à Bagdad faisaient partie de la réserve tactique du régime de Saddam, dans une stratégie passablement contradictoire : il fallait dénoncer le caractère inhumain de la campagne alliée, sans pour autant dévoiler l'infériorité du camp irakien. Pour cela, il fallait montrer des images de cadavres, autant de cadavres que possible, d'aussi près que possible, en une seule image.

La première prise de vues effectuée par une caméra intégrée dans un projectile date de 1942, elle montre un tir d'exercice d'un HS 293 D sur une épave de navire aux abords de la base militaire allemande de Peenemünde. Les images étaient trans-

mises par émetteur à un avion d'accompagnement, chargé de lancer puis de guider l'engin. Celui-ci était dirigé vers sa cible au moyen d'une manette qui ressemblait au futur *joy-stick*. On sait que c'est seulement à partir des années cinquante qu'il fut possible d'enregistrer des images électroniques, et cette séquence constitue donc sans doute le seul témoignage visuel de cet essai : un technicien l'a filmée avec sa Bolex sur l'écran de contrôle. Si la miniaturisation de la caméra de télévision représentait un progrès significatif, le HS 293 D lui-même ne fut pas mis en service au cours de la Seconde Guerre mondiale. A la différence des constructeurs de fusées, les ingénieurs chargés d'intégrer des caméras dans les fusées n'allèrent pas poursuivre leurs travaux aux Etats-Unis : ils se reconvertirent en Allemagne de l'Ouest dans l'industrie de la télévision.

Une citation : « *Nous trouvons immoral de concevoir des armes dont le fonctionnement présuppose la mort du combattant et qui, d'après nos idées du moins, intègrent ainsi le sacrifice de l'opérateur dans l'automatisme de l'appareil. Au Japon, au contraire, on honore un pilote en l'envoyant se précipiter avec son avion contre un navire ennemi. On fabrique aussi dans ce pays des torpilles qui sont dirigées sur leur cible par un pilote enfermé dans l'engin, démentant ainsi le proverbe russe selon lequel "la balle est une folle aveugle".* » (Ernst Jünger, *Le Nœud gordien*, 1953.)

La balle est une folle aveugle, ou, comme le dit une chanson de soldat allemande : « *Adieu, chère Louise, essuie tes larmes / Chaque balle n'a pas son billet.* » Si les images de 1991 filmées depuis la tête des missiles, associées au terme d'« *armes intelligentes* », effrayèrent ou fascinèrent tant les esprits, c'est parce qu'avec elles les balles n'étaient plus aveugles. A la guerre aussi, ce sont toujours les autres qui meurent. Par leur capacité à reconnaître (*Pattern Recognition*) et à poursuivre leur objectif (*Object Tracking*), les bombes voyantes évoquent la menace de l'infailibilité. Paul Virilio a écrit que ces images étaient dirigées vers nous : ce mot, qui sonne comme une prophétie, trouve ici sa réalisation.

En deux années de recherche, nous n'avons rencontré qu'un seul système approchant de l'idée d'une arme « intelligente », c'est-à-dire capable de chercher sa cible par le traitement informatique de l'image. Le HIL, *Hardware in the Loop*, est un appareil qui permet de simuler un tir de missile, et surtout de contrôler automatiquement la trajectoire du projectile et son approche de l'objectif. L'appareil, à peu près de la taille d'une voiture, dispose de nombreux degrés de liberté et peut effectuer avec une grande précision de rapides mouvements de rotation. Au centre du simulateur se trouve la tête chercheuse de missile, munie d'un prisme orientable, à laquelle des images sont présentées – des images du paysage que l'engin est censé survoler. Ce sont des images analogiques prises au cours d'un vol de reconnaissance, sur lesquelles on distingue des forêts, des groupes d'habitations et des ouvrages routiers.

La tête chercheuse passe ces images en revue et les soumet à un traitement informatique, matérialisé par des lignes vertes et rouges. Les traits verts représentent quelque chose comme un soupçon initial. Le programme a découvert dans l'image 48 une forme qui pourrait faire partie d'une figure qu'elle a mémorisée. L'appareil trace

alors un trait dans l'image et recherche les amas de pixels qui lui permettraient de prolonger le trait. Si le soupçon se vérifie, si la machine identifie les contours d'un carrefour, d'un pont ou d'une ligne électrique, la figure se trouve confirmée en rouge, comme un lecteur peu subtil soulignerait dans un livre une pensée qui lui paraît pertinente. L'automate visuel a intégré un petit nombre de filtres, à travers lesquels il regarde les images venues du monde réel. Ces appareils de traitement de l'image travaillent avec la même maladresse que les bras des robots auxquels on confie une tâche nouvelle. Chaque mouvement est décomposé en gestes fragmentaires, avec un temps d'arrêt entre deux mouvements partiels. Précis, oui, mais sans l'élégance que confère l'habitude. De même que les robots ont commencé par imiter les ouvriers dans les usines, avant de les supplanter et de les évincer complètement, de même les automates sensoriels sont destinés à remplacer le travail humain des yeux. De telles images, qui ne sont pas faites pour divertir ou pour informer, je les nomme depuis mon premier travail sur ce sujet (*Auge/Maschine*, 2001) des « images opératoires ». Des images qui ne visent pas à restituer une réalité, mais font partie d'une opération technique. Je me suis aperçu par la suite que ce concept me venait de Roland Barthes. Celui-ci écrit dans « Le mythe, aujourd'hui », postface théorique à *Mythologies* (1957/1964) : « Il faut ici revenir à la distinction entre langage-objet et méta-langage. Si je suis un bûcheron et que je vienne à nommer l'arbre que j'abats, quelle que soit la forme de ma phrase, je parle l'arbre, je ne parle pas sur lui. [...] Mais si je ne suis pas bûcheron, je ne puis plus parler l'arbre, je ne puis que parler de lui, sur lui<sup>1</sup>. » Roland Barthes, dans ce texte, plaide pour sa propre pratique. Il revendiquait son appartenance à la gauche intellectuelle, sans pour autant vouloir broder son petit napperon stalinien, comme le PCF l'exigeait des intellectuels. Moscou vouait une haine particulière à la sémiotique, parce qu'elle prenait sa source dans le formalisme russe – ce mouvement d'avant-garde proscrit par les autorités soviétiques, dans lequel Foucault voyait la seule innovation théorique jamais produite par le communisme.

Aujourd'hui, rien ne nous oblige à être des matérialistes radicaux et à identifier des causalités matérielles derrière les constructions langagières et intellectuelles. Si nous nous intéressons aux images qui interviennent dans une opération technique, cela vient d'un dégoût pour les images non opératoires, pour le méta-langage. D'un dégoût pour la pratique quotidienne de remythologisation du quotidien, pour la prolifération dans tous les domaines, dans tous les programmes de télévision, d'images apprêtées à seule fin de nous signifier quelque chose. Ce qui est montré dans de tels programmes ne provient ni du microcosmos ni du macrocosmos, mais toujours d'une strate intermédiaire, qui a pour limite inférieure le gros plan du visage humain et pour limite supérieure le pâté de maisons. Dans l'image du sandwich cosmique, cette couche représente la garniture. On réprimande les enfants qui mangent la garniture sans le pain, pour leur apprendre à ajourner leurs désirs.

---

1. Roland Barthes, « Le mythe, aujourd'hui », *Œuvres complètes*, t. I, Seuil, 2002, p. 856.

Autrement dit : l'industrie du cinéma et de la télévision, à force de surproduction, a épuisé son matériau.

Une exposition comme « Control Space », qui s'est tenue en 2001 au ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe, insistait sur l'intérêt que peuvent présenter des images ni montées ni cadrées, des images qui ne visent pas à condenser le temps et l'espace. Ça commence avec certains films underground américains des années soixante. Des images tournées pour surveiller un processus, et qui en règle générale ne sont pas regardées par des yeux humains. Qui passent pour si insignifiantes qu'elles ne sont pas conservées, et que d'ordinaire on les efface pour réutiliser le support. C'est seulement par exception que ces images sont visionnées et archivées – une exception dont l'occurrence, il est vrai, est escomptée. De telles images doivent retenir l'artiste en quête d'un sens qui ne renvoie pas à un auteur, à une intention. L'artiste en quête d'une beauté non calculée. Or, dans l'art de montrer quelque chose qui s'approche du visible inconscient, personne n'a surpassé le haut commandement militaire américain en 1991.

Les matérialistes, ce sont aujourd'hui des auteurs comme Heidi et Alvin Toffler, qui n'appartiennent pas à un cercle d'intellectuels parisiens, mais à un *think tank* de Washington, dans l'enceinte du Pentagone. Dans leurs livres *The Third Wave* et *War and Antiwar* – grosses ventes au format de poche –, ils postulent une corrélation nécessaire entre la technique de production et la technique de destruction, entre la production de biens et la guerre. Dans cette vision axiomatique de l'évolution, la guerre constitue un champ d'activité parmi d'autres, comme l'agriculture par rapport à l'industrie. On se rappellera, à cet égard, que les Carthaginois possédaient des catapultes beaucoup plus sophistiquées que leurs outils agraires; de même, pendant la Seconde Guerre mondiale, au moment où l'armée développait les armes téléguidées, les avions à réaction, le son stéréo et les ordinateurs, il y avait dans les territoires sous contrôle allemand plus d'esclaves au travail qu'à aucune autre époque de l'Histoire.

Nous avons reçu du fabricant d'armes suisse Oerlikon une petite cassette commerciale réalisée sur ordinateur. On y voit deux avions de combat dans le ciel bleu, au-dessus d'un désert beige, l'un tire un missile téléguidé orange qui est localisé par un radar vert foncé, avant d'être pris pour cible et détruit par un canon antiaérien.

On n'aperçoit pas âme qui vive. Ce désert de synthèse est l'endroit idéal pour imaginer une guerre propre, où chaque arme suscite une anti-arme, puis une anti-anti-arme. Cette succession de produits, où le plus récent supprime le précédent, est aussi un modèle culturel. La guerre froide a permis pendant plus de quarante ans de mettre au rebut des missiles, des chars, des avions, des bateaux, qui n'avaient jamais servi, mais qui étaient déjà périmés dans leur conception – quelquefois avant même d'avoir été fabriqués. Les produits d'information et de télécommunication se périment moins vite que le matériel de guerre, il faut mener des campagnes d'opinion pour les faire vieillir et les rendre caducs, si l'on veut éviter un engorgement

Ce serait la production de biens informationnels, de nature tendanciellement immatérielle, qui aurait provoqué l'effondrement soudain de l'Union soviétique. Le concurrent a été battu, mais pas seulement parce qu'il était le plus faible. Il s'est trouvé dépassé, son existence n'était plus nécessaire – la concurrence elle-même n'était plus nécessaire comme moteur de l'obsolescence et du renouvellement.

Même l'industrie de l'armement a du mal à justifier ses nouveaux programmes, il lui manque l'ennemi qui pourrait produire l'anti-arme et rendrait ainsi nécessaire la mise au point d'une anti-anti-arme. Que l'on équipe un allié avec des stocks d'armes inutilisés, que celui-ci fasse ensuite défection et se transforme en ennemi, comme cela s'est produit avec l'Afghanistan et l'Irak, ce n'est pas un cas de figure systématisable. Je me place ici au point de vue inaccessible de la guerre, d'où j'imagine un *phantom shot* subjectif. Dans *Mère Courage*, Brecht dit : « *La guerre trouve toujours un moyen* », ce que Barbara Ehrenreich<sup>1</sup> rapporte à l'incroyable inventivité dont la guerre fait preuve lorsqu'il s'agit d'assurer sa propre perpétuation. Quand bien même personne n'en voudrait, elle chercherait encore à se transformer en une guerre d'automates sur un champ de bataille désert. Dans les pays riches, la plupart des gens ne souhaitent pas la guerre. La guerre n'est pas nécessaire, pas plus que la couverture or d'une devise. Il est vrai qu'on s'est mis à croire dernièrement, avec Hobbes, à une réserve de violence qui servirait de couverture à la civilisation. On n'est pas loin d'instituer des fêtes en l'honneur de ce nouvel équivalent universel. Les récentes guerres asymétriques – marquées par l'in vraisemblable suprématie d'un camp sur l'autre – constituent l'ébauche rituelle d'une telle célébration.

La vision imaginaire d'un champ de bataille désert sur lequel la guerre se poursuivrait d'elle-même – un peu comme les jouets prendraient vie dans la chambre des enfants endormis – rappelle la désertification qui frappe les lieux de production. Dans l'industrie automobile, par exemple, on ne voit d'ouvriers au travail que lorsqu'il n'y a pas de place pour installer davantage de robots. Si l'on recherche un lien entre la production et la destruction, il se présente l'analogie suivante : tandis que dans les pays riches les usines se vident de leurs travailleurs, dans les pays pauvres il n'y a jamais eu autant de personnes employées à des tâches mécaniques. Et les guerres aussi se déroulent de plus en plus dans les pays pauvres.

Les images opératoires de la première guerre du Golfe, où l'on ne voyait aucun être humain, étaient – malgré le poids bien réel de la censure – plus qu'une simple propagande destinée à faire oublier les 200 000 morts que cette guerre a sans doute causés. Elles sont nées de l'esprit de l'utopie guerrière, qui ne prend pas l'homme en compte, qui s'en accommode tout au plus, bon gré mal gré, au titre de victime.

Un porte-parole militaire, interrogé sur le nombre de morts du côté irakien, déclara en 1991 : « *We don't do body counts* », ce qu'on pourrait traduire par : « *Nous ne sommes pas les fossoyeurs, ce n'est pas à nous de faire ce sale boulot.* » On pourrait

---

1. Essayiste américaine, auteur notamment de *L'Amérique pauvre. Comment ne pas survivre en tra vaillant* et du *Sacre de la guerre*. (N.d.T.)

aussi entendre que les pays riches ne tirent pas gloire des morts ennemis et cherchent à éviter les pertes dans leur propre camp, c'est un espoir pour les pays pauvres. De la même façon, on se promet que les succès des possédants généreront des retombées pour les démunis.

Il est vrai que ces images fonctionnelles donnèrent l'impression d'une guerre propre et qu'elles eurent plus d'impact que les images opposées – par exemple celles du bunker de Bagdad où quelques centaines de civils avaient été pulvérisés par une bombe. Les téléspectateurs, auxquels on présentait des vues aériennes qui en principe n'étaient destinées qu'aux techniciens de la guerre, étaient censés s'identifier à de tels techniciens, ils devaient s'approprier la technique de la guerre. Mais ils restèrent des êtres politiques, qui parlent entre eux et critiquent les images, et ils surent très bien faire la différence entre le premier conflit, au cours duquel le Koweït fut agressé et annexé par l'Irak, et le second.

En 2003, on ne montra plus guère d'images filmées par les caméras installées dans la tête des missiles. Il ne fut pas non plus question d'« *armes intelligentes* », seulement de « *precision guided weapons* ». Le fait est difficilement démontrable, en raison du secret militaire, mais tout semble indiquer qu'aucune des deux guerres du Golfe n'a vraiment été menée à l'aide d'armes « intelligentes », c'est-à-dire capables de reconnaître et d'atteindre seules leur cible. C'était davantage qu'une classique ruse de guerre destinée à tromper l'ennemi. Il s'agissait en l'occurrence de familiariser les esprits avec l'idée d'une bombe voyante, de sorte qu'il serait ensuite impossible de ne pas la commander, la développer et la financer.

De même, il n'y a pas d'images qui ne visent l'œil humain. Un ordinateur peut certes traiter des images, mais il n'a pas besoin d'autres images pour vérifier ou infirmer ce qu'il lit dans celle qui lui est soumise. À l'ordinateur suffit la représentation qu'il porte en lui-même. Même la hache du bûcheron barthésien n'est pas la pure objectivation d'une rationalité instrumentale, un outil ne parle pas seulement au matériau, il parle aussi aux sens humains. Néanmoins, les images intégrées en un langage-objet se différencient progressivement des images d'ordre méta-langagier, de même que l'esthétique des machines visuelles se différencie de l'esthétique des objets d'usage courant. Quand un programme marque l'objet recherché dans une séquence d'images, quand il surligne en couleur une forme caractéristique dans un paysage vu du ciel ou qu'il repère la plinthe permettant de guider un robot ménager dans le hall d'un institut de recherche, il refuse tout le reste du visible. Ce qu'on voit ici, c'est l'expression d'un refus.

Le surlignage signale que seuls comptent dans l'image les éléments ainsi marqués. Le refus de la réalité environnante, comme tous les refus, provoque un violent choc en retour.

Mon intérêt pour les vues aériennes de la première guerre du Golfe renvoie à la préparation de mon film *Images du monde et inscription de la guerre* (1988)<sup>1</sup>.

452 1. Voir Harun Farocki, « La guerre, inscrite sur les images du monde », *Trafic*, n° 11, été 1994. (N.d.T.)

J'y examinai les photos que des avions de reconnaissance américains avaient prises du camp de concentration d'Auschwitz en 1944. En cherchant à localiser des objectifs voisins – les sites de production de carburant et de caoutchouc synthétique –, ils avaient fixé au passage des images du camp. On s'aperçut seulement en 1977 qu'il est possible de distinguer sur ces documents un groupe de détenus se dirigeant vers les chambres à gaz, un autre qui fait la queue devant le poste d'enregistrement. On reconnaît également la maison du commandant, le mur d'exécution et même l'ouverture dans le toit, par où le Zyklon B était injecté.

Ces images, qui se tiennent à distance des victimes, me semblaient offrir un moyen adéquat pour donner à voir le camp. Plus adéquat que les images rapprochées : le tri des arrivants sur la rampe, les détenus affamés dans les dortoirs, la montagne de cadavres déblayée par le bulldozer. De telles images soumettent les victimes à une nouvelle violence, à une violence symbolique, elles les instrumentalisent; fût-ce avec la meilleure intention du monde.

Il y a même des images de médecins soviétiques qui, après la libération du camp, autopsient à ciel ouvert les corps des détenus. L'acte de l'autopsie est ici une tentative pour reconstituer l'histoire individuelle de la victime. Mais filmer ce geste n'apporte rien.

Sur les vues aériennes des camps, où l'individu apparaît à peine plus gros qu'un point, j'écrivis ce commentaire : « *Dans le grain de la photographie, leur personnalité trouve un refuge.* »

Il n'est que trop clair, aujourd'hui, que si l'on nous montre de telles photos prises de loin, ce n'est pas pour éviter aux morts une nouvelle humiliation. Et c'est rarement pour de bonnes raisons que l'on étale les images de corps mutilés.

A quoi s'ajoute que ces images lointaines, qui se tiennent à distance de l'effroyable événement, évoquent aussi les images plus brutales – ne serait-ce qu'en s'opposant à elles. Il est inévitable que dans tout témoignage d'humanité transparaisse la barbarie. De même que l'image d'un amour renvoie aux modèles les plus sordides, à partir desquels elle doit se construire.

En 1969, déjà, réalisant mon film *Feu inextinguible* sur le napalm et le Vietnam, je ne voulais pas être l'auteur qui exhibe une image terrible, et se soustrait par là à toute objection. Je voulais préparer le terrain d'une façon au moins symbolique, et donnai donc une petite présentation dans laquelle je citai le récit d'un Vietnamien qui avait été touché par une bombe au napalm. A la fin de ma conférence, j'éteignis une cigarette sur le dos de ma main. « *La température d'une cigarette allumée est de 400 degrés, celle du napalm enflammé de 3 000 degrés.* » Quelques années plus tôt, j'avais vu des amis se livrer à cette expérience pour éprouver leur courage, sans aucune justification politique sur laquelle appuyer leur désespoir devant l'inaccessibilité du réel. Par cet acte, quant à moi, je cherchai à retrouver un ici et maintenant : le Vietnam était loin, et le contact ponctuel avec la chaleur devait me le rendre plus proche. Cette petite démonstration obéissait à une intention iconoclaste, elle était dirigée contre les appareils cinématographiques et confirmait pourtant, en tant que

séquence non montée, la force de persuasion de l'image filmique. Il est encore plus difficile de croire aujourd'hui à l'immédiateté. Ou alors seulement en ce sens que rien de neuf ne peut s'annoncer dans les images.

Dans des archives perdues au fin fond de la Floride, nous sommes tombés sur un film publicitaire de Texas Instruments. On voit au ralenti des bombardiers B-52 larguant leur cargaison de bombes – le contraire d'une image opératoire. Une image qui veut faire peur et aussi divertir, si possible les deux à la fois. Sur fond de *Walkyries* wagnériennes, ce qui constitue sans doute une allusion à Coppola et ne renvoie qu'involontairement aux actualités cinématographiques des nazis.

Un spot publicitaire fondé sur une argumentation économique : il est moins coûteux de lancer des bombes dirigées électroniquement, et plus avantageux encore d'utiliser des armes de précision guidées par laser. D'où un « *productive misreading* », un malentendu fécond, permet d'induire que l'utilisation d'une moindre quantité de bombes entraîne une baisse du chiffre d'affaires, qu'il s'agit de compenser. S'il existe un lien entre la production et la destruction, il faudra vendre moins de *hardware* et plus de systèmes de guidage. Et pour vendre plus de systèmes de guidage, il faudra que les militaires s'attachent à distinguer précisément entre l'ami et l'ennemi. L'économie, du moins celle des fabricants d'armes, exige des guerres à visée humanitaire.

(Traduit de l'allemand par Pierre Rusch)