

I relish real
comedy⁹⁷
when wolves feed art



Au sujet de Günther Anders et Harun Farocki

La Honte Prométhéenne
Le Rêve des machines
Aufklärung

ETUDES ET REALISATIONS
2011

UK £1.50 Republic of Ireland IRE£1.75 Malta M£1.25

I relish real comedy

when wolves feed art

Contents

Volume 7 Part 97

CRIME CASE STUDY

2011

La Honte Prométhéenne

Le Rêve des machines

Aufklärung

Édité par:
Etudes et réalisations
633 chemin de Donicarde
83500 La Seyne sur mer

ian.simms@wanadoo.fr

HOW TO MAKE SURE
YOUR COLLECTION
IS COMPLETE

UNE QUESTION DE VISIBILITÉ

LE DESTIN DU MONSTRUEUX

Une femme vient
d'arriver à Auschwitz.
L'appareil photo des SS
la capte dans ses
mouvements...

leitmotiv n'est autre que la
« visibilité » d'Auschwitz. »

Il me semble nécessaire d'inscrire

Notion de la représentation

Dans son analyse du film
de Harun Farocki,
«*Images du Monde et
Inscriptions de la Guerre*»,
Georges Didi-Huberman
définit son enjeu majeur
comme étant la visibilité
du camp de la mort :

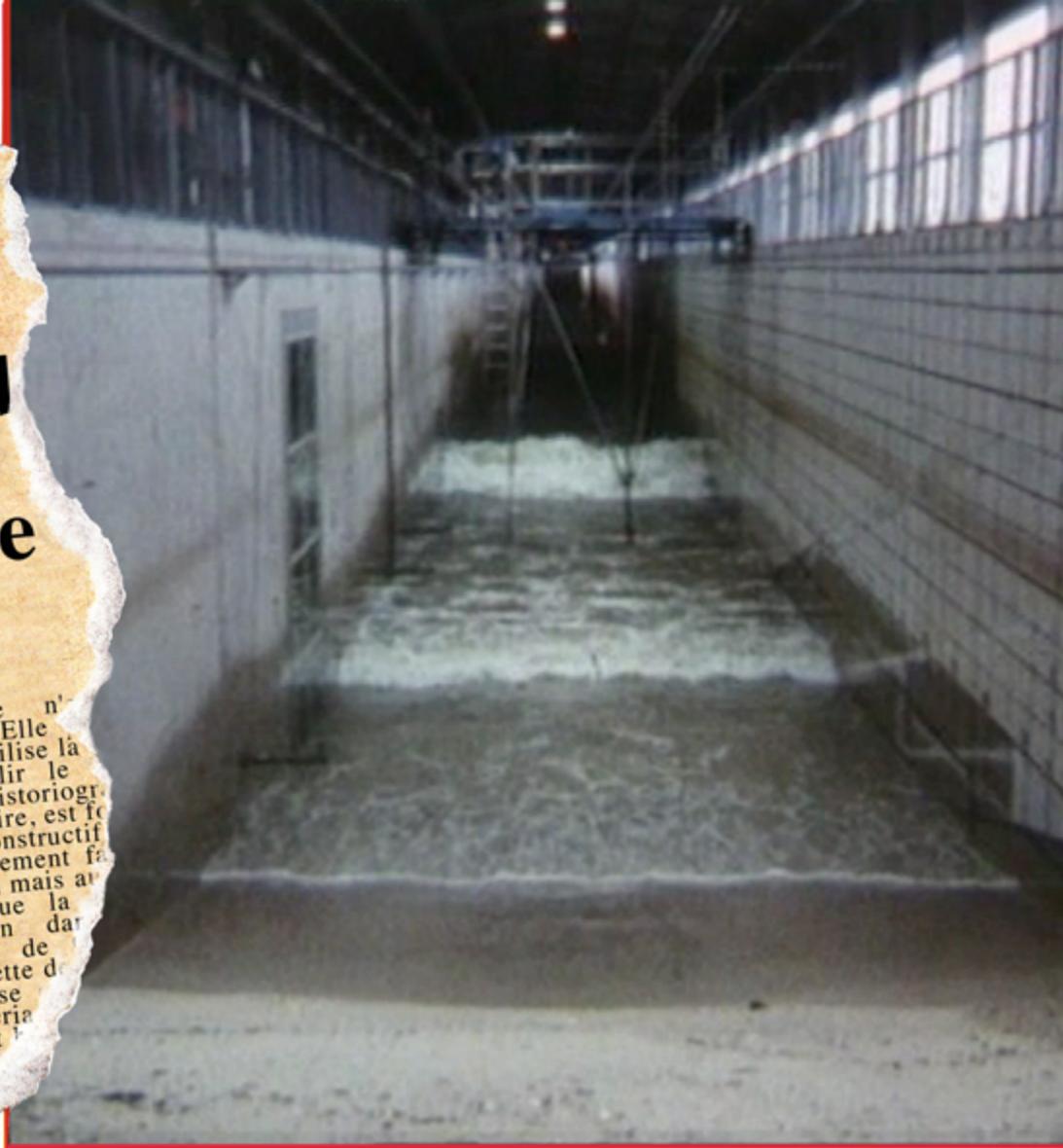
« Or, cette nécessité de refendre la
représentation de l'histoire - y
pratiquer une brèche, y ouvrir
un espace pour de nouvelles
possibilités ou lisibilités - s'est
focalisée, à un moment du travail de
Farocki, sur la question des camps
nazis, et cela bien avant le montage
de Sursis, en 2007. Je pense surtout
au film *Bilder der Welt und Inschrift
des Kriegen*, en 1988, dont le

cette citation de Georges
Didi-Huberman et, en conséquence,
cette question de la visibilité des
camps de la mort dans la notion
connexe de la *représentation* et, plus
précisément la représentation telle
qu'elle est exprimée par Günther
Anders dans sa première lettre
ouverte adressée à Klaus Eichmann,
fils d'Adolf Eichmann. En effet,
Anders, en répondant à la question :

Sur le concept de l'histoire

Walter Benjamin

l'histoire universelle n'est qu'une armature théorique. Elle se construit par addition : elle mobilise les faits pour remplir le cadre homogène et vide. L'historiographie matérialiste, au contraire, est fondée sur un principe constructif. Elle n'est pas seulement une mise en ordre des idées, mais un blocage. Lorsque la pensée se mobilise soudain dans une constellation saturée de faits, elle communique à cette distance qui la cristallise. L'historien s'approche d'un objet et il se présente.

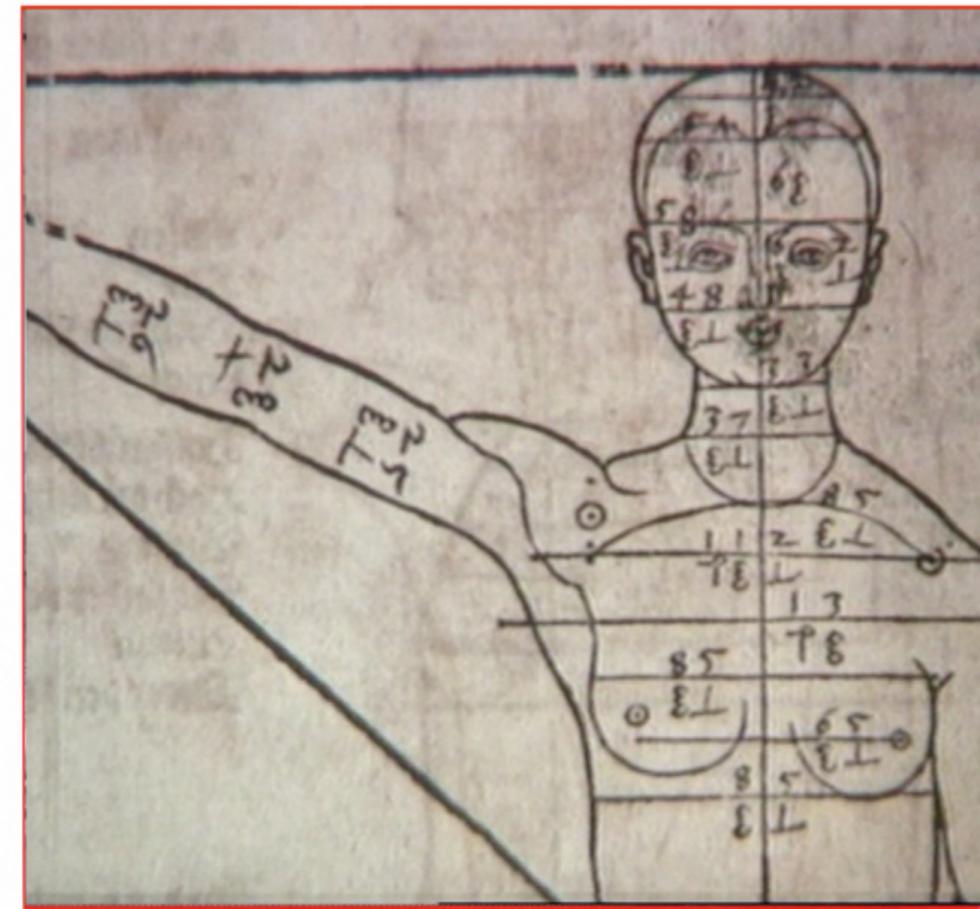


«La mer déferlant sur la terre, irrégulière, sans être déréglée, retient par son mouvement le regard, sans le captiver et libère les pensées.» Harun Farocki

sorte de microcosme, « la plus petite parcelle du monde, puis c'est la totalité du monde (...), une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante. » Ce microcosme est fait de plantes et leur organisation spatiale, organisation qui dépend de leurs propriétés, leur histoire, leurs allégories, leur inscription dans les cultures du monde.

La visibilité d'Auschwitz

Philippe Nys aborde la vertu du jardin lors d'une entrevue à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en la qualifiant, lui aussi en termes d'échelle. Il croit que la grande vertu (assez mystérieuse) des jardins est un élément qui touche aussi bien le plus intime, le secret, quelque chose qui est même à l'intérieur de soi sans qu'on le sache vraiment ; donc une sorte d'inconscient, le lieu de l'inconscient. Puis en même temps l'histoire du jardin est comme une onde, comme un caillou que l'on jette dans une matière qui provoque des vagues qui se développent jusqu'à quelque chose qui a à faire avec le macrocosme. Le tout petit, le



Initiations en mesurage

minuscule, enfin la graine de moutarde, s'élargit et se dilate jusqu'aux dimensions de l'infini. Il pense le jardin comme un lieu où on peut se trouver soi-même, on

peut se trouver avec les autres dans une forme de distance qui n'est pas déjà établie et qui s'établit par et dans le lieu, que c'est un rapport aux éléments depuis la touffe d'herbe jusqu'à la longévité de l'arbre. C'est ça l'attractivité du jardin, dit-il, ces échelles de temps, de l'espace et de matière qui sont en quelque sorte unies dans une seule main.

La visibilité du fossé

C'était Rosario Assunto qui a théorisé l'ontologie des jardins ainsi que leur téléologie en définissant d'abord le paysage par l'idée de métaspatialité (que l'essence du paysage est d'être plus que l'espace) pour, ensuite, parler du jardin comme « la réalisation de paysage absolu ». Il écrit :

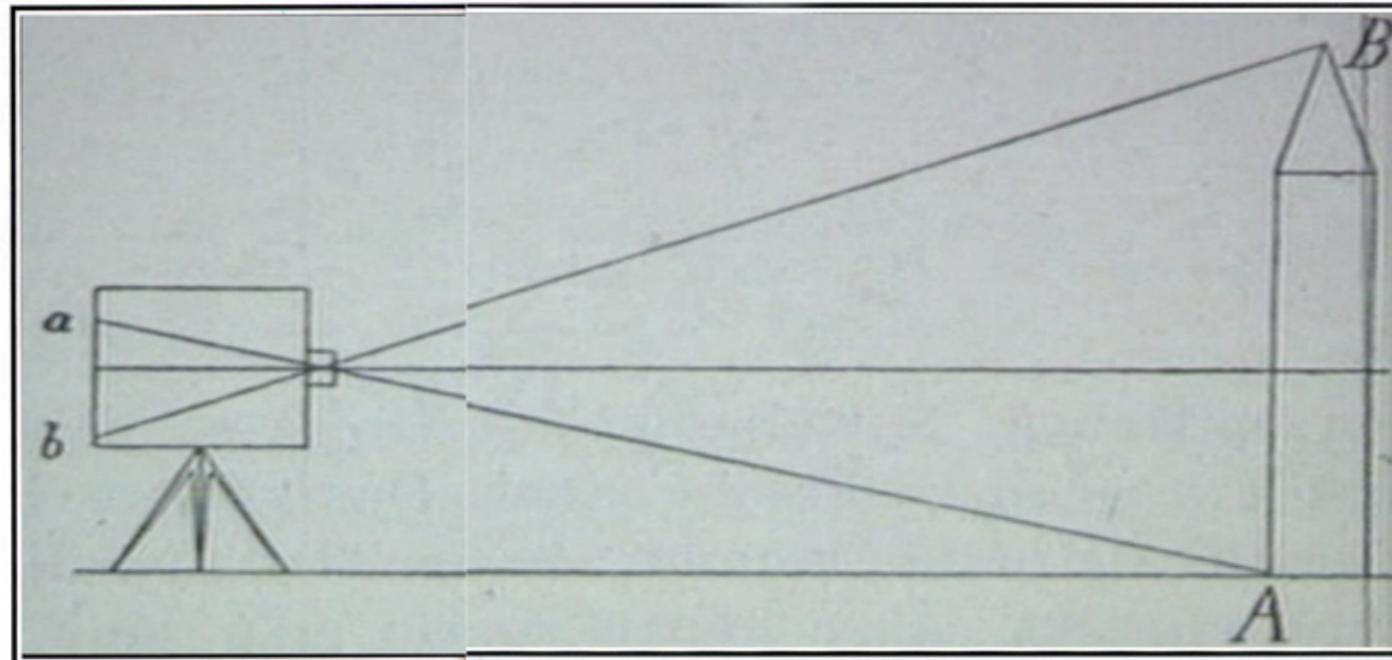
qu'est-ce qui a rendu possible le « monstrueux », écrit dans un premier temps, que nous sommes devenus (au moins dans le monde industriel) les « créatures d'un monde de la technique ». Evidemment Anders ne prétend pas que la capacité technique de production dans les pays industrialisés soit, en soi, monstrueuse mais que le triomphe de la technique a permis au monde d'atteindre une taille si grande qu'il n'est plus « réellement notre ». Cette rupture vient, toujours selon Anders, du fait que « ce que nous pouvons faire (...), est plus grand que ce dont nous pouvons nous faire

Représenter les conséquences

une image ». Qu'il y a un fossé entre notre « capacité de fabrication et notre capacité de représentation ».

Il est vrai que Günther Anders, quand il utilise le mot *représentation*, ne l'utilise pas dans le contexte du monde de l'art, il ne parle pas seulement de l'incapacité des artistes de représenter ou de faire une image. Anders utilise le mot dans le contexte de l'ensemble de la

«Meydenbauer eu l'idée de tirer les valeurs de mesurage à partir de photographies après qu'il a eu frôlé la mort.» Harun Farocki





«La photographie qui conserve, la bombe qui détruit. Voilà ce qui se superpose.» Harun Farocki

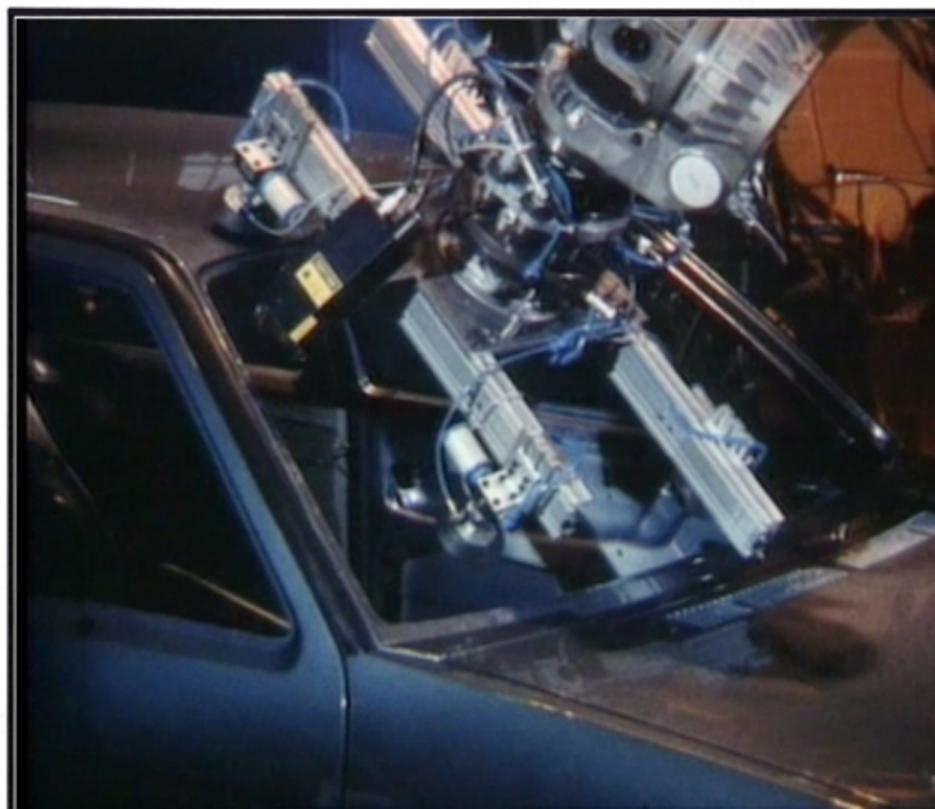
« Images du monde et inscription de la guerre ».

Un fossé est une structure linéaire et creuse. On ne peut rendre visible un creux, c'est à dire un vide, qu'en

images opérantes ou opératoires

rendant visible ses limites. Dans le cas d'un fossé, pour le rendre visible, il faut rendre visible ses berges. Dans le fossé identifié par Anders il y a, d'un côté la question de la technique, de la fabrication et de l'autre la question de l'image, de la représentation. C'est sur ces deux questions que le film de Farocki se concentre.

Plus de vues du monde que le regard des soldats est en mesure d'évaluer se trouvent produites. Harun Farocki



D'un côté donc, la représentation. Farocki, pour rendre visible cette berge de l'image, se concentre sur le dessin et la photographie. Il y a les séquences montrant un cours de dessin d'après un modèle vivant, les séquences montrant les dessins d'Alfred Kantor du camp

d'Auschwitz et puis il y a les dessins d'Albrecht Dürer, de Piero della Franchesca, de Leonardo da Vinci que nous voyons de temps en temps tout le long du film. En ce qui concerne la photographie il y a, face à l'album des dessins de Kantor, l'Album d'Auschwitz de Lili Jacob



Aby Warburg

l'image se montrait comme un élément radicalement historique

l'identification du sujet de la bande médiane des fresques du palais Schifanoia sur la base des im... décans... d'...

Selon Warburg, l'iconog... jamais un but en soi (ce... disait de l'artiste, à s... vaut pou... toujours... d'...



Un hangar d'avions peint comme un lotissement de maisons garnies d'arbres.

et les photographies de femmes algériennes dévoilées prises par Marc Garanger et puis il y a de nombreuses séquences autour de la

Fabriquer et représenter

photographie aérienne. Le dessin et la photographie se rencontrent, toujours donc autour de la question de la représentation, dans les séquences qui considèrent la photogrammétrie.

De l'autre côté le monde de la technique, de la fabrication. Le Grand Canal de Vagues de Hanovre, la maquette de coque de bateau, les dispositifs de simulation



de vol, les séquences tournées dans l'atelier de tournage-fraisage de Berlin, les séquences de l'usine d'assemblage d'automobiles, le démontage des maisons de la Föschestrasse et, bien sûr, la question du travail dans le camp d'Auschwitz.

Rendre visible les deux berges du fossé entre notre capacité de fabriquer et notre capacité de représenter. Dessin, photographie, photogrammétrie. Dispositifs de modélisation (vagues, coque de bateau, simulation de vol), travail

Le rêve des machines

forcé. Le film « Images du monde et inscriptions de la guerre » aborde un autre aspect de la pensée de Günther Anders : *Le rêve des machines*.

Le 11 mars 1942 Günther Anders écrit: « Ce matin, je crois bien avoir découvert la trace d'un nouveau *puendum*, d'un nouveau motif de honte encore inconnu dans le passé. Pour le moment, je l'appelle « la



Comment faire face à un appareil photo ?

« honte prométhéenne », et j'entends par là « la honte qui s'empare de l'homme devant l'humiliante qualité des choses qu'il a lui-même fabriquées ». En effet, Anders raconte la visite avec un ami d'une exposition technique en Californie. Plus que l'exposition c'était l'attitude

La honte prométhéenne

de son ami devant les machines exposées qui a frappé Anders. Pendant toute la visite son ami a baissé les yeux et il s'est tu, cachant ses mains derrière son dos. C'est cette attitude de déférence devant les machines, ou plutôt ce sentiment de honte de l'homme de ses propres imperfections que Günther Anders nomme la honte prométhéenne. Si l'homme a fabriqué les machines, c'est pour aller plus vite, être plus précis, repousser les limites de la fatigue, augmenter la productivité. Mais, en comblant les imperfections de l'homme on finit par le mettre devant ses propres incapacités, et lui, il finit par en avoir honte.

Mais la honte prométhéenne n'est pas seulement la faiblesse physique de l'homme devant le raffinement des machines, cette honte puise ses origines dans les origines même de l'homme. L'homme est un être né, au lieu d'être fabriqué, il est devenu, il est issu du

« processus aveugle, non calculé et ancestral de la procréation et de la naissance » quant à la machine, elle est calculée dans ses moindres détails.

Face à cette honte prométhéenne Anders place ce qu'il appelle le rêve des machines. Ce rêve, dit-il, est issu

Performance maximale

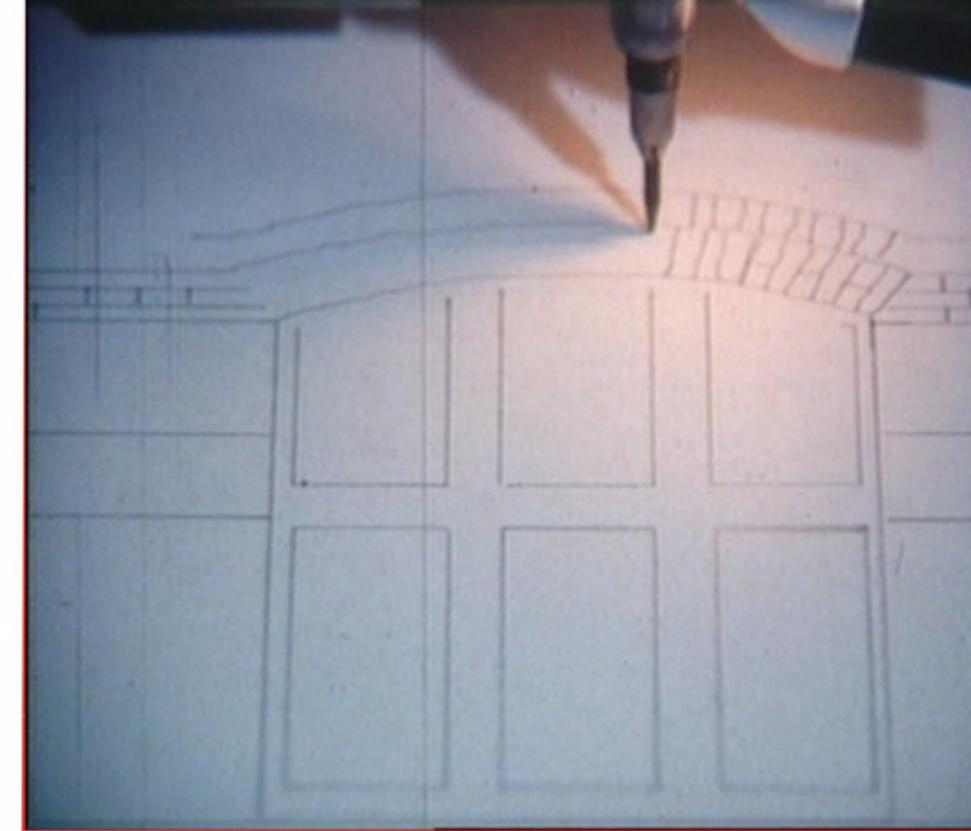
du principe même des machines : performance maximale. La machine n'est pas une chose comme une autre. La raison d'être d'une machine « réside dans la performance, et même dans la performance maximale. Pour atteindre cette performance maximale la machine a besoin d'un environnement qui

Comment peut-on décrire le visage d'une personne en termes fiables de manière à ce qu'il puisse être identifié par chacun ?



« L'expérience a constaté que si l'on ne voit pas tout sur une image de mesurage, l'on voit certes mieux que sur place... »

plantes, des fleurs et des ornements sculptés, hydrauliques et architecturaux, se trouve confirmé par l'activité qui donne forme, laquelle, sans réduire la singularité distincte de chaque [élément] multiple, mais au contraire en l'exaltant, harmonise les individualités nombreuses et



variées dont se compose [l'ensemble] multiple, dans l'unité de la forme totale: individualité singulière, comme dans les monades reines de la philosophie leibnizienne, ou encore (autre exemple tiré de Leibniz), dans les vagues de la mer, dont le bruit unique résulte d'une myriade de

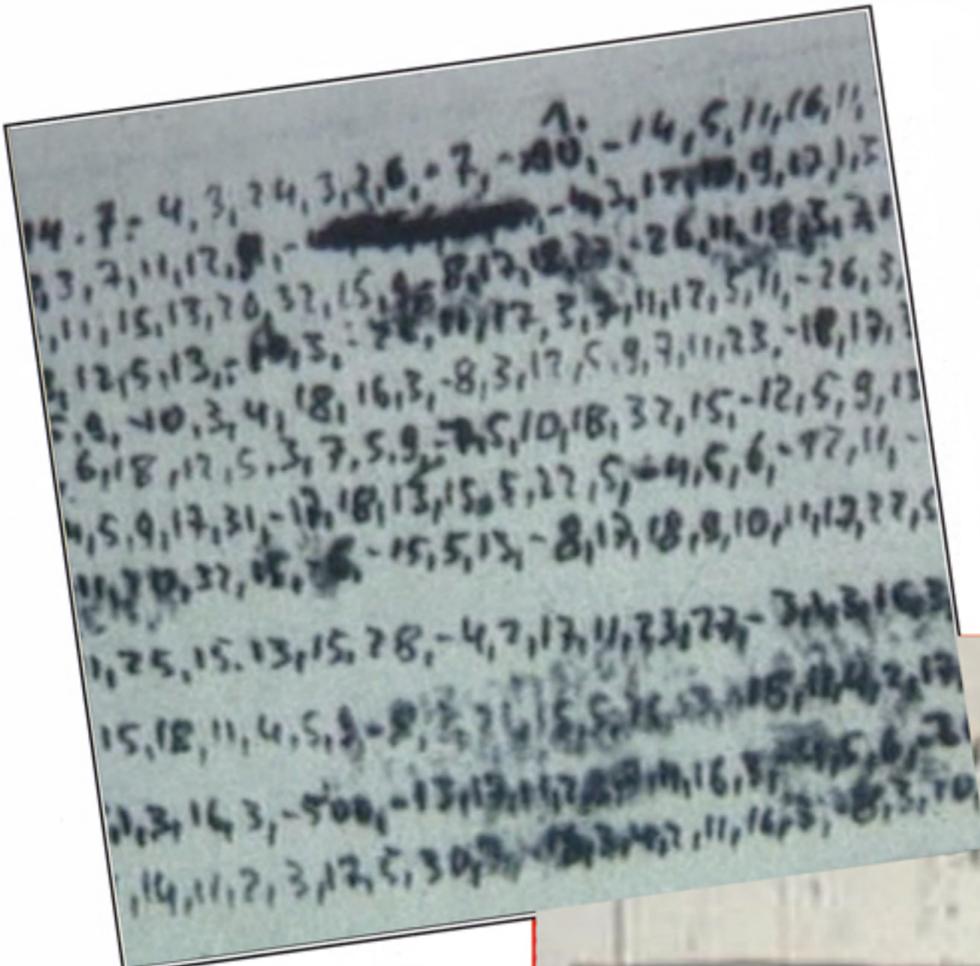
petits bruits, de bruits infinitésimaux et pourtant perceptibles individuellement à

La photogrammétrie

qui y prête attention. Individualité singulière du jardin - monade - de - monades, qui présente une unité à laquelle contribuent d'autres unités innombrables: celles des plantes, et des feuilles de chaque plante; des fleurs, des bassins, des vases, des statues: chacune desquelles, fortifiée dans son être singulier par l'harmonieuse coexistence avec les autres individualités singulières, contribue à l'unité diverse et variée de l'ensemble. Et c'est la raison pour laquelle à l'essence esthétique et morale du jardin (en tant que lieu où la nature-art, qui est aussi art-nature, montre la forme comme unité harmonieuse, individuée et individuante, d'un [ensemble] multiple et varié, et donc témoignage esthétique de liberté

... Cette meilleure vue est le revers du danger de mort.»





Le désespoir allié à un courage héroïque a fait de ces nombres...

montrant des cours de dessin d'après un modèle vivant. Dans ces deux cas c'est la finalité du dessin qui est différente. Avec la photogrammétrie l'intention du dessinateur est de représenter l'objet dessiné aussi fidèlement que possible avec un souci du détail qui n'est pas possible à l'œil nu. « Cela semble peut-être incroyable à certains mais l'expérience a montré que si l'on ne voit pas tout sur une image de

Aufklärung

mesurage, l'on voit certes beaucoup mieux que sur place. Cette meilleure vue est le revers du danger de mort.» A contrario, la question de la représentation dans le dessin à partir d'un modèle vivant ainsi que dans les dessins d'Albrecht Dürer ne peut pas être posée de la même façon et

l'utilisation par Farocki des deux approches de la question de la représentation est peut-être éclairée par le commentaire en voix-off des images de Dürer. En effet, il est intéressant de regarder ce que dit le narrateur à chaque utilisation des dessins et gravures de Dürer. Farocki utilise un dessin de Dürer pour introduire la notion des Lumières et sa traduction en allemand, Aufklärung. Il est important pour

Farocki d'attirer l'attention sur du double sens contenu dans le mot

Dialectique de la raison

allemand : Lumières et reconnaissance.

L'ambiguïté de ce double sens trouve un écho certain dans les écrits de Günther Anders entre ce décalage entre *faire* et *en faire une image*, la



...une image.

honte prométhéenne et le rêve des machines. Le destin du monstrueux est peut-être à chercher dans le questionnement de cette dialectique de la raison.

PROCHAIN NUMERO:

La Biométrie

Laétrie est l'extension logique de la desn de l'être humain par les chiffres que Fanontre avec les dessins de Dürer et de Pier Franchesca. Mais ici la question de l'œil-gard et du « voir » se complexifie. L'œil l'identification de l'être humain par un dis technique pendant que le regard de l'être n est remplacé par le regard d'une machir accomplir une tâche de travail en

Toutefois les hommes portent des barbes, les femmes se fardent pour s'embellir, ce qui complique le mesurage. Il faudrait éliminer poils et cheveux pour assurer une

La question biométrique en face du rêve des machines.

Conséquences

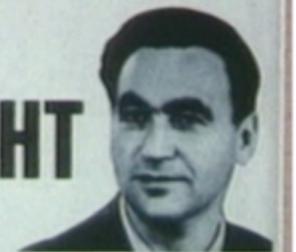
Rudolf Vrba, né sous le nom de Walter Rosenberg, (11 septembre 1924 à Topoľčany, Slovaquie - 27 mars 2006 à Vancouver, Canada), est un des seuls Juifs à s'être évadé du camp d'Auschwitz. Interné dans le camp de concentration en juin 1942, il est témoin de l'extermination en masse des Juifs à Auzchwitz-Birkenau. Il parvient à s'évader le 10 avril 1944, en compagnie d'Alfred Wetzler. Arrivés en Slovaquie, les deux hommes témoignent, auprès de dirigeants juifs du génocide en cours. Leur compte-rendu détaillé du mode opératoire des nazis à Auzchwitz est connu sous le nom de Rapport Vrba-Wetzler. Ce document transmis en occident en juin 1944, est rendu en partie public fin juin. Il a probablement contribué à renforcer le mouvement international de protestation contre la déportation des Juifs de Hongrie. Engagé dans l'armée des partisans tchécoslovaques en septembre 1944, Rudolf Vrba sera décoré pour sa bravoure. Il fait, après la guerre, une carrière de chercheur en neurochimie et d'enseignant en pharmacologie.

RUDOLF VRBA

ICH KANN

NICHT

VERGEBEN



Je ne peux pas pardonner

