

**« De l'absence de figuration à la figuration de l'absence :
Portraits de terroristes (Ruff/Richter/Feldmann). »**

Jeremy Hamers

Baader et les autres vivent dans une cellule blanche. Dans cette cellule, ils n'entendent rien hormis les pas des gardiens, trois fois par jour, qui apportent les repas. L'éclairage est allumé 24h sur 24h¹.

Image et polarisation

Depuis l'émergence, au début des années septante, du terrorisme de la *Fraction Armée Rouge*, du *Mouvement 2 juin* ou des *Cellules révolutionnaires*, l'Allemagne est secouée de façon cyclique par d'incessantes polémiques relatives aux « années de plomb », qui soulignent la survivance d'une véritable polarisation de la société allemande. Si cette division en deux camps – les opposants au terrorisme d'extrême gauche vs. la foule de ceux qui, pour de multiples raisons, désapprouvent la guerre menée par l'Etat contre les terroristes – trouve avant tout son expression dans un affrontement entre hommes politiques atlantistes, conservateurs ou de centre-gauche d'une part, et progressistes, de gauche ou d'extrême gauche de l'autre, la polarisation que cet affrontement sous-entend affecte rapidement aussi les champs de la philosophie, du droit, des sciences historiques, politiques et sociales ou encore de la littérature, du cinéma et de l'art contemporain en général. On se rappellera ici, pour ne citer que les affaires les plus célèbres, les prises de position de l'écrivain et Prix Nobel de littérature Heinrich Böll², l'engagement de Jean-Paul Sartre – auquel nous reviendrons dans la suite de cet texte – pour une amélioration des conditions de détention des suspects et condamnés membres de la RAF, ou encore l'affaire « Mescalero³ » qui provoqua la suspension de plusieurs professeurs d'université.

¹ Extrait de la conférence de presse de Jean-Paul Sartre du 4 décembre 1974, après sa rencontre avec Andreas Baader à la prison de haute sécurité de Stuttgart-Stammheim, reproduite par extraits dans « An der Brüstung », in *Der Spiegel*, n°50, 1974, p. 27. (nous traduisons)

² En 1972, l'année même où il se voit décerner le Prix Nobel de littérature, l'écrivain Heinrich Böll dénonce dans un article du *Spiegel*, les lynchages et la violence rhétorique de la presse à sensation. Cet article valut à Böll de devenir un des « sympathisants » les plus célèbres et les plus dénigrés dans les médias allemands de l'époque. Heinrich Böll, « Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit », *Der Spiegel*, n° 3, 10 janvier 1972, pp. 54-57.

Bien sûr, l'origine de ces affaires qui culminent régulièrement et jusqu'à nos jours en diverses polémiques, réside d'abord dans une division binaire d'ordre politique et idéologique, qui a profondément marqué l'Allemagne dès le milieu des années cinquante, c'est-à-dire bien avant l'émergence du terrorisme de la RAF. Mais il est frappant de constater que, hier comme aujourd'hui, dans les médias, ces conflits, débats et polémiques s'articulent moins autour de questions politiques de fond puisant leurs racines dans un héritage idéologique problématique, qu'autour de faits, difficiles à avérer, et surtout de leurs représentations, essentiellement photographiques, qui alimentent les accusations et les attaques de l'un ou l'autre camp, bon nombre d'images servant même simultanément d'argument à charge aux deux camps⁴.

Ces représentations font l'objet depuis quelques années déjà d'études, essentiellement allemandes, qui les examinent sous l'angle d'une critique médiatique, sémio pragmatique ou formelle, insistant non seulement sur leur caractère emblématique⁵, mais démontrant surtout que les multiples représentations médiatiques des années de plomb constituent avant tout des symptômes d'une polarisation viscérale de la société allemande. A rebours de ces études, nous aimerions examiner quelques représentations comme autant de causes de cette

³ En juin 1977, quelques jours après l'assassinat du procureur général Siegfried Buback par un commando de la RAF, un journal d'étudiants de l'université de Göttingen publie un texte signé du pseudonyme apache « Mescalero ». Dans ce texte, l'auteur, resté anonyme jusqu'à nos jours, condamne la lutte armée mais concède aussi qu'il ne peut résister au sentiment d'un plaisir secret lorsqu'une action de la RAF met les milieux bourgeois en émoi. Ce texte sera réédité à de nombreuses reprises, commenté par plusieurs professeurs d'université dont certains seront démis de leur fonction et poursuivi en justice pour avoir examiné et évalué le document. Pour une étude détaillée et une reproduction intégrale du texte original du « Buback-Nachruf », voir entre autres l'article très fouillé de Stefan Spiller « Der Sympathisant als Staatsfeind. Die Mescalero-Affäre », in Wolfgang Kraushaar (éd.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, 2 tomes, Hambourg, Hamburger Edition (Hamburger Institut für Sozialwissenschaften), 2006, pp. 1227-1259. Pour un commentaire en français sur l'affaire Mescalero et la traduction française de quelques passages du texte, voir aussi : Jeremy Hamers, « L'honneur perdu de Katharina Blum et Les trois vies de Rita Vogt de Volker Schlöndorff. Sympathie, plaisir et terrorisme », in Chris Paulis (éd.), *La matière et l'esprit* n°9 (novembre 2007), *Plaisir et politique*, pp. 35-48 (sur l'affaire Mescalero : pp. 36-37).

⁴ Dans ce contexte, on dira avec Thomas Elsaesser qu'« il devient presque impossible de distinguer encore entre violence réelle, symbolique, somatique et sémantique. », l'image devenant l'enjeu tout autant que la principale arme du conflit : le visage des suspects est placardé sur les kiosques des grandes villes comme on clouait jadis au pilori ; sur les avis de recherche on barre les portraits des morts d'une simple croix noire ; les terroristes exigent que les exhibitions vidéographiques de l'otage Hans Martin Schleyer soient diffusées au journal télévisé de la première chaîne publique. Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2006, p.7 (nous traduisons)

⁵ Voir à ce sujet, parmi d'autres: Martin Steinseifer, « Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977 : Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen », in Klaus Weinhauer, Jörg Requate, Heinz-Gerhard Haupt (éd.), *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*, Francfort, New York, Campus Verlag, 2006, pp. 351-381.

polarisation. Pour ce faire, nous nous intéresserons plus particulièrement à un débat qui, dans le courant des années septante, mobilisa un grand nombre d'intellectuels issus principalement des champs de la philosophie, de la psychologie, de la psychiatrie et du droit. Cette polémique, dont Jean-Paul Sartre fut l'un des acteurs majeurs, concerne les conditions de détention des membres de la *Fraction Armée Rouge*, et opposa le camp de ceux qui estimaient que les terroristes et suspects en affaire de terrorisme souffraient de diverses formes de torture liée à leur détention (isolement, privation sensorielle, etc.), et le camp de ceux qui entendaient dénoncer le confort des prisons de haute sécurité allemandes.

Ce débat autour des conditions de détention nous permettra d'abord de révéler une inadéquation entre représentation, mise au service d'une recherche de la vérité judiciaire, juridique, psychiatrique et journalistique (et plus tard historique), et événement (aujourd'hui mémoire). Les quelques photographies qui illustrent ce débat sur la scène médiatique apparaîtront en effet comme autant de traces analogiques d'une absence, principalement celle des victimes de la « torture blanche ». Nous verrons ensuite qu'en représentant essentiellement quelques décors inhabités, ces premiers clichés médiatiques et policiers suscitent aussi une vaste entreprise de « remplissage » qui se manifeste par une recherche d'images et de discours de substitution dans laquelle les médias officiels mais aussi les pourfendeurs de l'Etat allemand s'engouffrent généreusement, alimentant de la sorte la polémique autour des conditions de détention des membres de la RAF et d'autres groupes armés. Insatisfaits de notre lecture pessimiste et accusatrice du rôle joué par quelques photos, nous évoquerons enfin dans la dernière partie de notre texte trois œuvres d'art contemporain, toutes fondées sur le emploi d'un matériau photographique, qui parviennent à dépasser l'échec du médium photographique et des incessants débats qu'il alimenta, pour suggérer ou induire un nouveau regard sur l'histoire des années de plomb.

Décors vides

Dès les premières arrestations des têtes pensantes de la RAF en 1972, la torture par isolement et la privation sensorielle deviennent les maîtres mots de débats et de prises de position qui cristallisent la plupart des conflits entre défenseurs de l'Etat et

défenseurs des terroristes. Au centre de ces polémiques se trouvent Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin et Holger Meins en lesquels les uns voient les victimes de tortures psychologiques et les autres les bénéficiaires d'un traitement de faveur totalement inapproprié à leur profil criminel. Au cours de la première moitié des années septante, la polémique enflé, régulièrement attisée par de nombreuses grèves de la faim des détenus qui, seuls ou en groupe, veulent forcer une amélioration de leurs conditions de détention. La polémique culmine une première fois en 1974, lorsque Holger Meins, membre fondateur de la *Fraction Armée Rouge*, meurt en prison des suites d'une grève de la faim. Très tôt il apparaît alors que les autorités pénitentiaires ont peut-être laissé mourir le détenu qui pesait à peine un peu plus de quarante kilos au moment de son décès.

Sans jamais s'apaiser par la suite, la polémique autour des conditions de détention connaît un nouveau climax dramatique en 1976 : Ulrike Meinhof se suicide en prison, sans doute poussée à bout par les conflits intestins de la RAF, mais brisée aussi par plusieurs mois de privation sensorielle totale, notamment au début de sa détention en 1972 et 1973 à la prison de Köln-Ossendorf. Alertée par les grèves de la faim à répétition et plus tard par ces deux décès suspects, une partie de l'opinion publique allemande et internationale, relayée par de nombreux intellectuels et plusieurs organisations non gouvernementales, se mobilise progressivement⁶. C'est dans ce contexte que Jean-Paul Sartre publie plusieurs textes relatifs aux conditions de détention des prisonniers, en appelant entre autres à la constitution d'un comité de défense des prisonniers allemands⁷.

Les médias officiels dénoncent en revanche le fantasme d'une torture « blanche » et soulignent la qualité de vie dont jouissent les membres de la RAF en prison. Outre les habituels témoignages de spécialistes, autorités et témoins directs (Ministres de la justice, directeurs de prison, procureurs généraux, etc.) quelques photographies des prisons hébergeant condamnés ou suspects en affaire de terrorisme doivent

⁶ Amnesty International ainsi que la Ligue internationale des droits de l'homme interpellèrent le Gouvernement allemand à plusieurs reprises.

⁷ « Mais il importe de créer un comité de ce type en Allemagne, avec des intellectuels, des médecins, des gens de toutes sortes qui réclament que le prisonnier de droit commun ou le prisonnier politique soient traités de la même façon. » Jean-Paul Sartre, « La mort lente d'Andreas Baader », *Libération*, 7 décembre 1974. On se souviendra également de la parution du dossier consacré à la détention de membres de la RAF et d'autres groupements dans les *Temps Modernes* en 1974. Dossier : « Les prisonniers politiques ouest-allemands accusent », *Les Temps Modernes*, n° 332, mars 1974.

soutenir cette critique du confort pénitentiaire allemand. Ces images représentent essentiellement des couloirs, des enceintes ou quelques locaux de la prison de haute sécurité de Stuttgart-Stammheim, spécialement rénovée et agrandie pour y abriter et y faire juger les cadres de la Bande à Baader. Ces images se caractérisent toutes par l'absence d'êtres humains, de toute figuration, logique d'un point de vue juridique, mais lourde de conséquences d'un point de vue politique et sémantique⁸. En tant que véritables décors vides⁹, c'est-à-dire sans acteurs et sans corps présents à l'image, elles s'offrent en effet au regard du spectateur telles des coques vides ouvertes à toutes les interprétations tendancieuses, à gauche comme à droite, des espaces que l'imagination, assistée des discours officiels ou subversifs, peut réinvestir de fantasmes de torture ou, à l'inverse, de confort honteux¹⁰. Le terroriste, lui, est absent de ces images¹¹.

⁸ L'exemple le plus évident de cette prolifération de décors vides et de leur rôle informatif malgré l'absence de toute donnée pertinente se trouve dans le dossier spécial que le magazine *Stern* consacra à la « nuit de Stammheim » au lendemain des suicides de Baader, Ensslin et Raspe. Intitulé « Stammheim intern », cet article est illustré par une grande photographie montrant les fenêtres et le balcon du septième étage de la prison. La légende de cette image, faisant office de sous-titre, souligne l'impuissance de la photographie à figurer ce que l'article annonçait pourtant comme une révélation de l'intérieur de Stammheim : « Derrière ces fenêtres se trouvaient les détenus les plus surveillés de la République. Ce récit décrit comment ils parvinrent à se suicider malgré tout. » Dans la suite de l'article, l'absence totale d'information pertinente qui caractérise la photographie, est encore démontrée a contrario par un dessin qui relate les événements de la nuit du 18 octobre 1977. « Stammheim intern », *Stern* n°45, 1977, pp. 34-37. (nous traduisons)

⁹ Si dans le cas brièvement évoqué des images de la détention, le décor vide est produit par l'Etat, la même dynamique d'irreprésentabilité et de remplissage subséquent est initiée par les actes des terroristes eux-mêmes, essentiellement de la seconde génération. Conçues, planifiées et réalisées clandestinement, les actions de la RAF sont en effet « inphotographiables » et « infilmables » *a priori* et défient ainsi le direct télévisuel et le photoreportage tenus de rendre le réel au plus près de l'événement. Exclu de la clandestinité de la lutte armée et de sa répression policière, le photographe, qui agit pourtant comme le canal de communication indispensable à la publicité des terroristes, est donc condamné à venir toujours *après* la réalisation d'actions pour reproduire à l'envi quelques rares photos distillées par la police ou par les terroristes eux-mêmes. Pour une analyse des représentations des lieux d'enlèvement et de substitution suscitées par les enlèvements et assassinats de la RAF, voir : Jeremy Hamers, « Un théâtre sans acteurs : l'enlèvement de Hans Martin Schleyer par la Fraction Armée Rouge », *Cahiers Louis-Lumière* 6, *Vide, vacuité, désœuvrement* (dir. Gérard Pelé), Paris, Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, 2009, pp. 53-67.

¹⁰ On notera que l'absence du terroriste en tant que sujet photographié est une constante de la première décennie du terrorisme allemand. L'impossibilité de photographier un terroriste avant son arrestation mais aussi après son incarcération entraîne la reprise jusqu'à l'excès de quelques rares portraits de terroristes, photographiés avant leur passage à la clandestinité, pris en photo à la sauvette lors d'un transfert d'une prison à l'autre, ou photographiés tout simplement après leur mort. En raison entre autres de leur rareté, ces images deviennent rapidement des emblèmes et les outils de discours à charge des médias officiels. Aujourd'hui encore, la création de la RAF est illustrée par quelques images plus anciennes, prises par exemple lors du procès des incendiaires de Francfort en 1969 ou lors de manifestations étudiantes. Or ces images renvoient de toute évidence à une époque où le passage à une lutte armée meurtrière n'était encore, dans le chef des futurs terroristes, qu'un fantasme romantique de guérilleros d'appartement, marqués par une époque où l'action subversive, tout à l'inverse du terrorisme, était nécessairement réalisée sous forme d'actes ludiques, publics et visibles par tout un chacun.

¹¹ On rappellera que, contrairement aux vidéos terroristes réalisées dans le cadre de la guerre récente en Afghanistan ou en Iraq, les photographies et vidéos de la *Fraction Armée Rouge* destinées à la diffusion,

Sartre à Stammheim

En décembre 1974, Jean-Paul Sartre est autorisé à rencontrer Andreas Baader à la prison de Stuttgart-Stammheim durant une heure. Dans sa demande d'autorisation adressée au juge en charge du dossier, Sartre annonce son intention de « poser quelques questions essentielles pour la compréhension du monde des années 70 : la conception de l'action révolutionnaire, l'idéologie qui la sous-tend, les effets principaux qu'on en escompte¹². » Ce premier projet annonce donc une réflexion posée et a priori « apolémiste » au sujet de la crise terroriste des années septante. Dans un interview publiée dans le *Spiegel* avant sa visite à Stammheim, le philosophe annonce toutefois une autre intention :

J'espère qu'au cours de la conférence de presse que je ferai à l'issue de ma visite, je pourrai en dire un peu plus au sujet des conditions de vie de Baader et de ses camarades, et j'espère pouvoir informer le public sur la situation terrible de ces personnes qui se trouvent en isolement carcéral. Peut-être que ma visite pourra aussi servir d'impulsion à un débat plus profond sur les activités de ce groupe¹³.

Cette déclaration souligne que, abstraction faite de l'orientation évidemment stratégique de la lettre de Sartre, l'étude approfondie d'un contexte n'est pas seule au centre de la visite à Stammheim. Il s'agit beaucoup plus pour le philosophe français de poser un acte médiatique qui servira de prétexte à une conférence de presse dont les propos sont déjà écrits, alimentés autant qu'ils alimentent une polarisation des débats autour des conditions de détention. Dans un interview diffusé par la ARD la veille de sa visite à Baader, Sartre lui-même invoque un positionnement partisan fort qui prévaut à son investigation, invoquant une « sympathie a priori » qu'il éprouve, en tant qu'homme de gauche, pour la RAF :

n'exposent jamais les terroristes. On notera aussi que les photos clandestines de la RAF (séjour parisien de Gudrun Ensslin et Andreas Baader ; vie dans la clandestinité ; séjour à la prison de haute sécurité de Stuttgart-Stammheim) publiées pour la première fois en 1998, témoignent d'une pratique du portrait amateur amusé et narcissique mais réservé au seul usage privé. Astrid Proll (éd.), *Hans und Grete – Die RAF 1967-1977*, Göttingen, Steidel Verlag, 1998.

¹² Extrait de la lettre de Jean-Paul Sartre au juge Theodor Prinzing, datée du 3 novembre 1974. Une reproduction de cette lettre est consultable sur le site des archives fédérales allemandes, sous le lien : http://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/00933/index-17.html

¹³ « Schreckliche Situation. Interview mit Sartre über seinen Besuch bei Baader », *Spiegel*, n° 49, 2 décembre 1974, p. 166.

Ce n'est pas exactement pour m'informer, c'est parce que tous les groupes de gauche, quelle que soit leur position actuelle, ont une sorte de sympathie les uns pour les autres. On peut trouver une action erronée, mais, si elle est de gauche, elle inspire un sentiment de sympathie *a priori*. On peut considérer que c'est pour cela que je veux voir Baader : pour savoir quels sont les principes de son action et ce qu'il envisagerait sur le plan de la politique générale et de la révolution en faisant ces actions, lui et son groupe. C'est donc une sorte de sympathie *a priori* qui n'implique pas du tout une sympathie pour leurs actions effectives¹⁴.

A la suite de sa rencontre avec le leader et fondateur du groupe, Sartre tient effectivement une conférence de presse au cours de laquelle il dénonce les conditions de détention des terroristes incarcérés à Stammheim. Mais, passant rapidement sur l'impression que lui a laissée le détenu, Sartre se concentre sur la description du cadre spatial et acoustique de la prison. Si le philosophe remplit donc pleinement son rôle de témoin direct, livrant ses impressions (déjà annoncées toutefois), il n'aborde qu'accessoirement les acteurs et l'objet même de la lutte qui les définit, reproduisant quelques décors vides ou tentant tout au plus d'en préciser l'apparence. En ce sens, la visite de Sartre répond à l'irreprésentabilité des faits et acteurs que nous avons identifiée dans les quelques photographies officielles de la prison de Stammheim et risque ainsi d'alimenter la polémique à laquelle ces photographies laissent du terrain. Car, son double geste du constat – déjà intégré à une polarisation de la sphère publique, prévisible et annoncé – et du témoignage participe d'un investissement suscité directement par quelques décors vides : au lieu de révéler ce qui n'a pu être représenté, Sartre reproduit un décor, disponible à toutes les suspensions, à toutes les interprétations prévisibles, prolongeant ainsi la polarisation des débats autour des conditions de détention des prévenus et condamnés en affaire de terrorisme.

A la suite de la conférence de presse du philosophe, le magazine *Der Spiegel* publie un article condamnant fermement les « fausses vérités » répandues par Sartre. A l'instar de la conférence, ce texte évoque peu la personne de Baader et l'impression que le terroriste aurait laissée au visiteur. Par contre, le *Spiegel* conteste

¹⁴ Extrait de l'interview de Sartre par Arno Münster, diffusé le 2 décembre dans le cadre du magazine *Panorama* (ARD). Le texte de cet entretien a été publié dans les *Temps Modernes* en 2005 : Jean-Paul Sartre, « 'On peut dire qu'il y a, là, violation des droits de l'homme' », *Les Temps Modernes*, n°s 632-634, juillet octobre 2005, p. 709.

systématiquement chaque affirmation du penseur, se focalisant entre autres sur le décor architectural, visuel et acoustique du quotidien de Baader :

Sartre raconta comment on torture: « Baader et les autres vivent dans une cellule blanche. Dans cette cellule, ils n'entendent rien hormis les pas des gardiens, trois fois par jour, qui apportent les repas. L'éclairage est allumé 24h sur 24h. Le soir, à 23h, on éteint la lumière dans la cellule de Baader; pour d'autres détenus, on ne l'éteint jamais. » Comment Sartre pourrait-il le savoir? Les murs des cellules de Baader et de ses camarades sont de couleur crème. A côté du lit et d'une armoire, se trouvent un bureau et une bibliothèque, une radio et une machine à écrire. Et des cartes sont accrochées au mur¹⁵.

La démarche de Sartre participe d'un dépassement, par le témoignage oculaire d'une autorité morale, de l'absence d'images et surtout de corps dans les représentations illustrant jusqu'alors le débat autour des conditions de détention des terroristes. Si cette entreprise échoue inévitablement, la réponse du *Spiegel* démontre aussi que la critique médiatique de cet échec (et l'investigation qu'on lui présuppose) s'inscrit à son tour dans cette même entreprise de remplissage qui sous-tendait déjà la visite de Sartre. Car, tout comme la conférence de presse ne servait qu'à réaffirmer une position annoncée, l'hebdomadaire, partant de la même ignorance (ou connaissance) des faits, prend position dans le camp adverse sans approfondir davantage la découverte d'une personne, d'un corps, d'un être humain. Chez Sartre comme dans le *Spiegel*, la figure du terroriste reste le grand absent d'un éternel chassé-croisé, préprogrammé aux origines des années de plomb¹⁶.

Substituts posthumes

A côté des témoignages à charge dont la conférence de presse de Sartre est une des manifestations les plus médiatisées, le remplissage induit aussi directement la production d'autres représentations photographiques, des substituts qui doivent lever le voile sur un ensemble de faits que des décors vides n'ont pas été en mesure de figurer. Cette recherche de photographies de substitution se manifeste d'abord par le

¹⁵ « An der Brüstung », op. cit., p. 27. (nous traduisons)

¹⁶ Il ne s'agit pas de contester ici la pertinence de cette visite qui s'intègre, comme le démontre Jean Bourgault, à un positionnement politique et sociétal – délibérément ouvert aux contradictions – plus vaste, que Sartre pense et maîtrise avec une grande lucidité. Notre propos se cantonne à l'évaluation de l'événement en tant qu'il existe à travers quelques représentations et discours médiatiques. Jean Bourgault, « Le désarroi de l'élève Clouet. Sartre et le maoïsme », *Les Temps Modernes*, n°s 658-659, avril juillet 2010, pp. 2-48.

recours massif dans les médias à quelques portraits plus anciens, à quelques images floues volées au téléobjectif lors du transfert de l'un ou l'autre prisonnier vers une salle d'audience ainsi qu'à quelques gros plans d'emballages pharmaceutiques et d'ustensiles médicaux qui, tels des fétiches, doivent attester de l'alimentation forcée (justifiée pour les uns, inhumaine pour les autres) à laquelle on soumet les grévistes de la faim. Les portraits mortuaires, d'origine policière ou médiatique, constituent une seconde catégorie de photographies qui démontrent, par l'absurde cette fois, que vivant, le terroriste reste inphotographiable.

Une image tout particulièrement exemplifie ce principe de substitution ou de figuration par procuration posthume, et son inévitable caractère polémique. Il s'agit d'un portrait mortuaire publié quelques jours après la mort de Holger Meins à la prison de Wittlich. On y aperçoit la dépouille de Meins, nu, couché sur une table de dissection, le thorax grossièrement recousu et la peau sur les os. Diffusée par la presse d'extrême gauche en Allemagne comme à l'étranger, l'image doit attester de la torture abominable infligée au détenu durant son incarcération, d'une violence pénitentiaire qui est à l'image de l'immense cicatrice sur l'abdomen du mort, pointant la culpabilité d'un Etat redevenu inhumain au contact du défi terroriste.

Or, il apparaît non seulement que cette cicatrice résulte en réalité d'une autopsie réalisée à la demande du Ministère de la justice, mais en outre que la diffusion du portrait mortuaire a été initiée par les autorités judiciaires allemandes qui voulaient démontrer que la mort de Meins, et son évidente maigreur devait en attester, était d'abord la conséquence d'une grève de la faim volontaire. Qu'à cela ne tienne, pour les associations de soutien et de défense des prisonniers, le cliché s'impose bel et bien comme l'emblème même de l'inhumanité d'un Etat tortionnaire et meurtrier, proche des autorités nazies évoquées ici à travers le rappel évident de l'iconographie concentrationnaire¹⁷. Le cinéaste Harun Farocki, ancien camarade de Holger Meins sur les bancs de la DFFB, l'école de cinéma de Berlin-ouest, conteste quelque peu cette référence mais admet par ailleurs que l'image de Meins témoigne d'une violence sémantique qui dénonce de facto l'inhumanité de l'appareil d'Etat :

¹⁷ En ce sens, ce cliché exemplifie visuellement un rapprochement opéré par de nombreux militants depuis la fin des années soixante entre l'Etat allemand de l'époque et la dictature fasciste du Troisième Reich.

C'est seulement quelques années plus tard que j'ai pensé aux cadavres des prisonniers dans les camps de concentration ; si je n'y ai pas songé plus tôt, c'est sans doute parce qu'il n'existe guère de photos individuelles des victimes des camps. [...] Si les images du corps sans vie de Holger Meins ont été rendues publiques, c'est sans doute pour prouver qu'il n'y avait rien à cacher. Les images devaient dire : voyez, ce n'est pas nous qui l'avons tué, il s'est tué lui-même, et il n'était pas en notre pouvoir de l'en empêcher. Mais les images ne disent pas toujours ce qu'on veut leur faire dire. L'exposition du mort était une démonstration de puissance qui supprimait toute distance vis-à-vis du condamné. Son corps fut exposé comme un trophée, rappelant la préhistoire magico-rituelle de la peine judiciaire, les longs martyres exhibés devant un public avide de sensations¹⁸.

Comme le rappelle Farocki, le portrait de Meins sert donc de véritable substitut à toutes les images qui n'ont pas pu être prises durant la grève de la faim du jeune homme. Et ici encore, cette fonction de substitution est étroitement liée à une polarisation stérile des débats étant donné que le portrait mortuaire de Meins s'impose en objet de deux discours antagonistes. Enfin, une nouvelle fois le terroriste – vivant – n'est pas représenté dans l'image. Seule sa mort autorise sa représentation.

A l'issue de notre brève évocation de quelques clichés emblématiques des années de plomb, la photographie se retrouve dans la bien mauvaise posture d'un document ne représentant rien ou d'un document qui atteste, par des moyens détournés, d'une thèse dont il ne peut, de toute évidence, être la preuve. En ce sens il est réduit à une fonction stérile d'illustration à charge ou à décharge de discours qui s'opposent dans une polémique sans fin.

Aujourd'hui encore, les couloirs vides de Stammheim, mais aussi les décors vides laissés par la RAF après leurs actions sanglantes, continuent à jouer d'une dynamique de la frustration visuelle et de la recharge fantasmatique à laquelle ils invitent leur spectateur. Depuis le début des années quatre vingt, une multitude de films, reportages, mises en scène ou travaux de reconstitution photographique tentent en effet de dépasser le vide des décors et de repeupler de corps et de voix les espaces creux qui ne « montrent » rien¹⁹. Le remplissage dont la plupart de ces

¹⁸ Harun Farocki, « Risquer sa vie. Images de Holger Meins », in Harun Farocki, *Reconnaître et poursuivre*, Paris, THY, 2002, pp. 20-21.

¹⁹ On pense bien évidemment ici en premier lieu à *Jeu mortel* (Heinrich Breloer, 1997) ou à *La bande à Baader* (Uli Edel, 2008) qui s'efforcent de combler par des reconstitutions, les larges vides qui entourent

œuvres se font les valets, déclenche toujours moult discussions et polémiques²⁰. Portant sur des questions de représentations plus que sur les événements ou leurs fondements politiques propres, ces polémiques démontrent non seulement la réduction au statut de trace authentique que subit la photographie (et par extension le cinéma), mais aussi l'incapacité analogique de la photographie et des ersatz dont elle induit la production, à figurer les années de plomb allemandes, semblant être condamnée à n'être qu'un emblème, nécessairement approximatif, d'une réalité passée, celle d'une « réalité sans images²¹ » ou d'un « monde des images sans issue, dans lequel nous sommes faits prisonniers et dont les terroristes furent également les captifs [...]»²².

Faut-il dès lors se résoudre à considérer les années de plomb allemandes comme une période de l'histoire contemporaine qui n'offre aucune chance à l'image photographique, nécessairement attachée à d'incessantes polémiques ? Et, l'histoire doit-elle pour autant renoncer à toute utilisation des photographies qui nous restent de l'époque, voire s'en tenir éloignée, consciente que la polémique se source dans un tabou, c'est-à-dire un irreprésentable, un fantôme? L'Allemagne est-elle

quelques représentations emblématiques. L'ancien Ministre de l'intérieur Gerhart Baum qui commenta *La bande à Baader* pour l'hebdomadaire *Die Zeit*, souligne, toutefois sans le critiquer, que le film de Edel est avant tout un immense appareil de remplissage de décors immobiles abandonnés par la RAF : « L'entièreté du film est composé de séquences qui me font revivre des événements en toute proximité, des événements que je connaissais mais que je n'avais jamais vus. L'imagination et la fantaisie deviennent vivantes : A l'époque nous avons vu les scènes de crime mais nous n'avons pas assisté à leur déroulement dont la brutalité nous a tant touchés. » Gerhart Baum, « Es war kein Krieg », *Die Zeit*, n°39, 18 septembre 2008, p. 49. (nous traduisons)

²⁰ Rappelons à cet égard l'engouement provoqué par la parution en 1998 d'un recueil de photographies rassemblées par l'ancienne membre de la RAF Astrid Proll et dont le principal vecteur commercial fut alors d'offrir enfin un regard inédit « à l'intérieur » de la RAF (Astrid Proll, *Hans und Grete. Bilder der RAF. 1967-1977*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1998). Plus récemment enfin, la presse allemande commenta longuement la réapparition de plusieurs dizaines de clichés judiciaires qui étaient considérés comme perdus et sur lesquels on pouvait apercevoir, sous différents angles, le corps d'Andreas Baader gisant dans une marre de sang à même le sol de sa cellule de Stammheim. Une fois encore ces photos inédites défrayaient la chronique avant qu'on ne se rende rapidement à l'évidence que ces images ne montraient strictement rien de plus que ce que l'on savait déjà, et étaient par conséquent parfaitement disposées à accompagner les thèses les plus contradictoires. Enfin, en 2008, la sortie *La bande à Baader* d'Uli Edel, a poussé Ignes Ponto, la veuve du banquier Jürgen Ponto assassiné par la RAF en 1977, à rendre sa croix fédérale du mérite parce que la représentation que le film d'Edel donnait de l'assassinat de son mari, « était presque intégralement fausse ». « Protest gegen RAF-Film. Ponto-Witwe gibt Bundesverdienstkreuz zurück », *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,582714,00.html>

²¹ Nous empruntons cette expression à Wolfgang Kraushaar qui parle d'un mouvement de « compensation d'une réalité sans images par un univers d'images qui fut largement commandé par les médias. » Wolfgang Kraushaar, « Zwischen Popkultur, Politik und Zeitgeschichte. Von der Schwierigkeit die RAF zu historisieren », in *Zeithistorische Forschungen / Studies in Contemporary History*, édition électronique, H2, 2004, p. 3, URL : www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Kraushaar-2-2004 (nous traduisons)

²² Peter Kümmel, « Weltgeschichte, Fensterplatz », *Die Zeit* n°40, 27 septembre 2007, p.68. (nous traduisons)

condamnée à vivre avec un problème, celui des années de plomb, qui ne s'effacera sans doute qu'avec la disparition de ceux qui directement ou par procuration se doivent de raviver l'une ou l'autre polémique²³. Ou bien la photographie peut-elle aujourd'hui se racheter et proposer une échappatoire constructive et historicisante aux querelles qu'entretient toujours et encore le tabou (photographique) autour des années de plomb ? C'est ce que suggèrent trois œuvres d'art contemporain qui problématisent, via un usage réflexif du médium, les limites mais aussi les possibilités de la photographie, considérée non plus en tant que support de connaissance, mais en tant que vecteur d'une interrogation, en images, du sort nécessairement polémiste de toute représentation des années de plomb.

Portraits de terroristes

En 1988 Gerhard Richter réalise son cycle *October 18, 1977*. Composé de 15 tableaux qui sont autant de copies de photographies préexistantes, ce cycle remploie quelques portraits de Baader et Ensslin pris par les autorités judiciaires au lendemain de leur suicide à la prison de Stuttgart-Stammheim, un portrait officiel d'Ulrike Meinhof avant son passage à la clandestinité, un gros plan d'un tourne disque dans lequel Baader dissimula en toute probabilité l'arme de son suicide, deux photos d'identification judiciaire de Gudrun Ensslin, et trois vues d'ensemble se référant à l'arrestation de Baader, Meins et Raspe ainsi qu'aux funérailles de Baader, Ensslin et Raspe²⁴.

La reproduction peinte de photographies judiciaires et de presse recouvre la représentation d'un épais brouillard grisâtre qui menace la reconnaissance des photos et l'identification précise de leur référent, comme si « la caméra avait frissonné ou comme si le sujet s'était esquivé dans une brume évanescence²⁵. » Ce geste de l'artiste, qui s'oppose ainsi à l'instantané photographique, augmente quelques

²³ Il est en effet frappant de constater qu'à l'occasion d'un anniversaire ou même d'un simple événement politique, les acteurs de l'époque (Otto Schilly, Daniel Cohn-Bendit, Peter Jürgen Boock) ou leurs légataires (Bettina Röhl, Hanns-Eberhard Schleyer, etc.) endossent systématiquement les rôles de pions d'une immense partie d'échecs politiques, institutionnels mais aussi philosophiques, ces personnages étant pour l'occasion exclusivement déterminés par leur passé.

²⁴ Une reproduction de ces 15 œuvres peut être visionnée sur le site officiel de l'artiste, sous le lien : http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/category.php?catID=56

images entrées dans la mémoire collective de la population allemande d'une indétermination, « qui leur confère un voile de mystère ou d'incompréhensibilité²⁶ » et qui attire l'attention du spectateur sur le vieillissement de représentations, figurant que ce vieillissement provoque le basculement de l'image photographique du registre de la trace analogique et du témoignage visuel dans le registre du souvenir vague²⁷.

Cette façon de brouiller le détail de l'image détaillée par excellence permet à l'artiste de recouvrir la représentation « authentique » d'un film opacifiant qui souligne la fragilité de quelques photos à très forte plus-value de « réalité » (images des cellules, des corps « suicidés », etc.). « L'image-preuve » devient « image-brouillard » qui dit, malgré qu'elle soit indéniablement photographique, un peu à la façon des photographies pictorialistes, l'impossible restitution du réel et de l'histoire. Elle se fait alors expression d'une indétermination qui elle seule permet de rendre justice à une époque dont on ne sait rien mais qui pourtant est toujours et encore résumée par un ensemble d'images « authentiques ».

Nous percevons simultanément la réalité obscure des événements d'octobre 1977 et leur irréalité, la difficulté que nous éprouvons de les comprendre ou de les évaluer. Cela est dû en partie aux zones d'ombre qui, aujourd'hui encore, recouvrent le déroulement des événements de jadis. Certes, nous savons sans aucun doute ce que représentent ces images de personnes ou d'objets. Mais elles sont également porteuses d'une 'dimension transcendantale', se fondant dans l'incertitude qui entoure les événements eux-mêmes, cette incertitude persistante : s'agissait-il de suicides ou, d'une certaine façon, de meurtres²⁸.

On perçoit aisément à quel point cette lecture de l'oeuvre est subordonnée au seul critère d'une histoire préhensible, authentique, laissant de côté la véritable question, nodale chez Richter, du rapport entre photographie et événement (et mémoire)²⁹.

²⁵ Peter Wollen, « Leave-Taking », in *London Review of Books*, URL: www.lrb.co.uk/v23/n07/peter-wollen/leave-taking/print, p. 3.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Anne Vowinckel y voit un effet de distanciation qui affecte quelques clichés célèbres. Annette Vowinckel, « Der Terror und die Bilder. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Geschichte anlässlich der Berliner RAF-Ausstellung », *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 2006, Geschichte und bildende Kunst*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006, p. 318.

²⁸ Peter Wollen, op. cit. pp. 3-4. (nous traduisons)

²⁹ Plus loin, Wollen cite dès lors fort logiquement un extrait de l'essai de Gertrud Koch qui notait déjà que le brouillage des photographies d'origine renvoie avant tout au vieillissement de nos mémoires et à l'hiatus grandissant entre souvenir et événement. (Gertrud Koch, « Le secret de Polichinelle », in *Gerhard Richter*, Paris, Dis voir, 1985, pp. 9-28). Cette interprétation risque d'aboutir au débat exposé à l'origine de notre

Certes, le travail de Richter propose l'expression d'une réalité dont on se dispute aujourd'hui encore la vérité. Mais sa démarche souligne surtout que la réduction d'événements complexes et irréprésentables à quelques images emblématiques, plonge les événements dans un « brouillard » qui rend illusoire tout usage authentifiant de photographies qui n'ont pu exister ou qui n'existent plus.

Ce premier travail, tout révélateur qu'il est du statut problématique de quelques photographies des années de plomb, ne peut toutefois nous satisfaire totalement. Car si on mesure bien la réflexion résolument photographique qui sous-tend l'entreprise richterienne dans *October 18, 1977*, il n'en reste pas moins que l'œuvre est composée de tableaux. L'expression du problème posé par l'image analogique, photographique, est donc subordonnée à un changement de médium. Le nouveau médium autorise la retouche manuelle, peinte, une manipulation qui ébranle dans son fondement même la première vertu analogique et mécanique de la photographie.

En 1991, le photographe allemand Thomas Ruff signe une série de 400 portraits de jeunes personnes qui problématise à son tour la représentation photographique des terroristes. Conformément au vaste projet des *Zeitungsfotos* (1981-1991) dont est extraite cette série, Ruff prélève quelques portraits de terroristes dans des journaux d'époque ainsi qu'une multitude de portraits d'autres personnes, non identifiées. Ces photographies sont reproduites telles quelles et en série, sans autre retouche qu'un léger renforcement de la trame originelle. La principale intervention de l'artiste réside donc dans le prélèvement des photographies et dans leur assemblage.

Isolés de leur premier contexte de diffusion, privés de légendes qui identifiaient les visages, ces portraits pointent avant tout leur forme singulière, leur trame, leur cadrage, propres aux photos d'identité et avis de recherche dont la presse populiste se fit abondamment le relais dans les années septante. Par le déplacement du portrait de la page de journal à l'espace muséal, l'esthétique particulière de ces images est mise en évidence. En vertu de ce déplacement, la juxtaposition de

réflexion, qui oppose plusieurs conceptions de l'histoire, et non divers modes et formes de représentation de cette histoire. On ne s'étonnera pas de lire à la suite de cette citation que Wollen prend position dans le débat qui oppose les partisans du suicide à Stammheim et ceux du meurtre des terroristes par l'Etat : « Pour plusieurs raisons, je crois donc que les décès furent des suicides, malgré que le régime pénitentiaire y trouve sa part de responsabilité. » Peter Wollen, op. cit., p.4. (nous traduisons)

plusieurs visages anonymes entre lesquels surgissent de temps à autre quelques visages plus connus d'anciens terroristes, révèle que la représentation du terroriste est avant tout affaire de cadrage, de grain, de contraste, etc., et que par conséquent, comme le soutient Annette Vowinckel, tout le monde peut « devenir » terroriste :

L'oeuvre de Ruff, qui est composée de 400 images et qui ne se limite donc en rien aux portraits des seuls membres de la RAF, montre comment, à l'époque de la chasse aux terroristes, un visage tramé et extrait de son contexte peut en principe contribuer à transformer tout un chacun, d'un jour à l'autre, en terroriste³⁰.

A l'instar de Thomas Ruff, Hans-Peter Feldmann récupère également plusieurs portraits photographiques pour créer sa série *Die Toten* (*Les morts*). Mais contrairement à Ruff, Feldmann identifie les 120 personnes dont il reproduit les portraits, chaque photographie étant accompagnée d'une légende mentionnant le nom de la personne, ainsi que ses dates de naissance et de décès. Hormis cette légende, aucune autre retouche ne pointe l'intervention d'un auteur qui se fait particulièrement discret dans cette oeuvre. Pour composer *Die Toten*, Feldmann s'est contenté de reprendre des images préexistantes sans leur faire subir de modification majeure si ce n'est l'extraction de leur contexte de publication originel et le retraitage nécessaire à la réalisation de son installation. Dans son article de référence sur l'oeuvre de Feldmann, Daniela Kneissl souligne à cet égard l'effet d'un déplacement de l'image médiatique qui caractérisait déjà les *Zeitungsfotos* de Thomas Ruff. Grossière, pixellisée, l'image ne pointe pas ses traits formels tant qu'elle reste enserrée par du texte, d'autres images et des publicités sur la page d'un journal ou d'un magazine. Mais dès lors que Feldmann l'isole de son contexte originel, elle révèle soudain la grossièreté de ses traits, qui menace parfois jusqu'à sa vraisemblance :

Les reproductions, reflets symboliques de plus en plus pâles de l'événement et de ces acteurs, ressemblent elles-mêmes à une forme de mémoire éphémère et surannée. Feldmann, en s'abstenant de retoucher, ne cache pas la fragilité de la photographie comme reflet de la réalité³¹.

³⁰ Annette Vowinckel, op. cit., p. 316. (nous traduisons)

³¹ Daniela Kneissl, « "Die Toten" ("Les Morts", 1998, de Hans-Peter Feldmann ou : la réconciliation visuelle entre mémoire et événement », *Images re-vues*, n°5, 2008, p. 10. URL : www.Imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=35

Comme le laisse entendre le titre du cycle, Feldmann s'est concentré exclusivement sur les portraits de personnes déjà décédées. Terroristes ou suspects abattus par la police, policiers abattus par des terroristes, victimes d'attentats, faux suspects ou passants tombés sous les balles des terroristes ou de la police : toutes les victimes de plus de 25 ans de guérilla urbaine se côtoient dans *Die Toten* qui ne distingue plus entre terroristes et non terroristes. Jusqu'il y a peu, nous avons considéré cette indistinction comme un premier pas courageux vers une représentation des années de plomb qui échapperait enfin à la polarisation de l'histoire, en suggérant que cette époque tient aujourd'hui en un seul et même grand réseau de représentations³². En somme, nous pensions qu'en juxtaposant les portraits de toutes les victimes, indépendamment de la cause de leur décès, Feldmann passait outre à la polarisation de la société allemande. Réunis dans la mort il n'y avait plus ni victimes ni auteurs, seulement des morts.

Daniela Kneissl, quant à elle, identifie ce courage dans la profusion d'images qui permet à Feldmann de poser un regard nouveau et critique sur la représentation des années de plomb. Jusqu'alors, seules quelques représentations emblématiques signaient des événements complexes avant de s'y substituer totalement. En proposant plus d'une centaine d'images, Feldmann « noie » ces quelques portraits connus du spectateur (portrait officiel de Hanns Martin Schleyer, cliché judiciaire du cadavre de Baader dans sa cellule, etc.) dans une masse photographique dont la plupart des composantes avaient été oubliés depuis longtemps, éclatant le réseau de représentations jusqu'alors limité à quelques représentations emblématiques³³.

Feldmann, lui, ne réduit pas, mais il présente ce qui est disponible. De cette manière, il rassemble ce qui n'a jamais été regardé comme entité. A côté des photos-icônes, reconnues comme étant capables de montrer le visage du

³² Jeremy Hamers, « Les années de plomb allemandes. Matrice audiovisuelle ou réseau de représentation ? », in Gregory Cormann, Céline Letawe, Stéphane Polis, Baudoin Stasse (éd.), *Méthodes et interdisciplinarité en sciences humaines* (MethIS), vol 2 : *Pratiques du document*, Liège, Les éditions de l'Université de Liège, 2009, pp. 113-131 ; Jeremy Hamers, « Un réseau de représentations : Les années de plomb allemandes à l'épreuve d'une lecture non polarisée de l'histoire », in Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Actes du colloque international « Lorsque Clio s'empare du documentaire »*, (coll. « Médias en acte »), Paris, INA, L'Harmattan, sous presse (automne 2010).

³³ « L'artiste travaille en effet contre notre mémoire trop sélective qui choisit un nombre trop limité d'images souvent anoblies par le cachet d' "images-cultes". La complexité des événements et de leurs relations ne fait plus partie de la conscience historique. La faute n'est pas à l'image de presse en tant que telle : en dévoilant la variété surprenante de pistes visuelles disponibles dans les archives de presse, Feldmann, dans un premier temps, "déculpabilise" l'image. » Daniela Kneissl, op. cit., p. 13

terrorisme – comme la photographie de Hanns Martin Schleyer – apparaissent les images inconnues et avec elles les événements souvent tragiques³⁴.

Si l'on suit Kneissl, l'installation de Feldmann amène donc le spectateur à dépasser la « synecdoquisation » inhérente à toute représentation d'un événement historique médiatisé, pour le forcer à scruter des images qu'il ne connaît pas et à les appréhender comme parties intégrantes d'un seul et même réseau.

Or, comme le rappelle d'ailleurs Kneissl³⁵, les premières présentations de *Die Toten* ont fait polémique. Et il serait donc absurde de vouloir considérer l'indistinction entre deux camps qui fonde l'œuvre de Feldmann ou le dépassement d'une réduction à quelques images emblématiques comme les premiers pas vers une échappatoire à la polarisation polémiste des débats en Allemagne. Au lieu de réconcilier les ennemis par-delà la mort, Feldmann a attisé leurs querelles. Au lieu de rendre aux événements une complexité dont la « synecdoquisation » photographique les privait, il enrichit seulement le fantasme figuratif d'un nouveau matériau. Et on doutera d'ailleurs de la capacité de l'œuvre à dépasser la désindividualisation inhérente à tout processus de réduction, car la prolifération des images provoque certes un retour à quelques visages oubliés auxquels l'œuvre rend hommage, mais elle les noie aussi dans une masse qui, proche de la galerie funéraire, perd très vite le regard du spectateur. Malgré l'élargissement de l'ensemble des représentations des années de plomb, malgré la prolifération des portraits, l'œuvre de Feldmann ne provoque aucun retour au cas particulier, à l'humain, perdu dans la « synecdoquisation » de quelques images.

Mais peut-être est-ce précisément dans cette perte de l'individu, jouée ici non par une réduction des événements à quelques images mais au contraire par une prolifération des visages, que l'œuvre de Feldmann problématise et dépasse l'échec de la représentation photographique des années de plomb ? Assemblées dans *Die Toten*, les images de Feldmann démontrent en effet que les portraits des victimes induisent forcément une recherche de ce qu'ils ne sauraient représenter. Car ce que l'on scrute n'est rien de plus qu'une galerie de portraits (de) morts. Ces portraits

³⁴ Daniela Kneissl, op. cit., p. 14.

³⁵ Daniela Kneissl, op. cit., p. 5.

n'évoquent pas le souvenir des défunts. Pas d'oraison funèbre ni d'épithaphe. Seulement un nom et deux dates, à la façon d'un long tableau ou encore d'un registre administratif. En ce sens, l'extrême discrétion de l'auteur, dont la fonction se cantonne à une compilation d'images préexistantes, souligne que face aux représentations des années de plomb, le rôle du créateur d'images est arrivé à ses limites, que le photographe doit renoncer à figurer, enfin que les images, même arrachées à leur contexte d'énonciation originelle, ne disent plus rien d'autre que la mort. Ici l'œuvre de Feldmann se fait profondément mélancolique. Elle exprime en images un deuil impossible en raison de l'absence de l'objet de ce deuil : les êtres humains mais surtout *leurs* images, les images de ce qui causa, par hasard ou par calcul, leur mort. Recouvertes depuis longtemps par le brouillard de la mémoire, oubliés au profit de quelques représentations qui « disent » les années de plomb dans leur ensemble, ces morts ne sont plus des vivants de jadis, ils sont *seulement* (des) morts c'est-à-dire des images souvenir d'images qui n'existent plus.

Conclusion

Notre examen critique de quelques représentations emblématiques des années de plomb a été traversé de part en part par le critère de la figurabilité des événements, en somme de la recherche de l'histoire dans les images. Dans ce contexte, nous avons appelé « remplissage » l'opération qui consistait à dépasser le problème de figurabilité du furtif, de l'irreprésentable, de l'inaccessible, par la production de discours et de représentations de substitution. Mais ces discours et ces images ont, à leur tour, alimenté une bipolarisation des débats qui les a mis au service de discours parfois antagonistes.

Les trois oeuvres que nous avons brièvement évoquées dans le dernier point de notre réflexion ne proposent pas de réelle alternative à ce problème de figuration et à la récupération de toute tentative de représentation. Mais elles les problématisent toutefois par le biais de la photographie qui prend une revanche sur elle-même dès lors qu'elle en pointe les principaux ressorts formels et sémantiques. Dans le cas du cycle de Richter, c'est la reproduction manuelle qui permet de figurer le passage progressif d'une image au fétiche, à l'emblème, dont l'analogie originelle est recouverte d'un épais brouillard. Ruff par contre entend dénoncer le rôle crucial de

canons formels dans notre lecture spontanée d'une photo et dans son rapport au réel. Feldmann enfin opte pour la forme la plus simple du emploi, réduisant l'intervention d'un auteur au strict minimum, à savoir celui de la sélection et de la compilation. Mais dans les trois cas, c'est bien l'impossibilité d'une figuration de la crise terroriste qui est en jeu, chaque cycle tentant d'une manière propre d'exprimer cette impossibilité par le recours à des images. Si l'image est donc, comme nous l'envisagions en début de texte, une des principales complices d'incessantes polémiques en Allemagne, elle est aussi chez Richter, Ruff et Feldmann, le premier moyen d'expression de sa culpabilité et de son échec. Car dans le cycle *October 18, 1977*, dans les *Zeitungsfotos* ou dans *Die Toten*, l'image, devenue représentation emblématique, redevient aujourd'hui témoin du passé en problématisant les usages singuliers dont elle fut jadis la victime.