

LES ANNÉES DE PLOMB ALLEMANDES : MATRICE AUDIOVISUELLE OU RÉSEAU DE REPRÉSENTATIONS ?

Jeremy Hamers

(Université de Liège)

Résumé. Depuis le début des années septante, le champ de la représentation visuelle des années de plomb allemandes semble avoir été divisé en deux camps. D'une part les médias et leur « sale travail » aux côtés de l'État, de l'autre quelques artistes persécutés pour avoir osé porter un regard critique sur les événements de l'époque. Partant de quelques images produites ou suggérées par les terroristes eux-mêmes, ce texte démontre que toute représentation des années de plomb appartient en réalité à un seul et même réseau de citations, de détournements et de réemplois d'images. Ce réseau commun aux médias de l'époque comme à l'art contemporain réclame une nouvelle façon d'envisager la représentation du terrorisme allemand, qui ne serait plus déterminée par l'âge des images ni par l'appartenance politique, artistique ou médiatique de ses producteurs, mais au contraire par une parenté de forme entre des images qui dialoguent, se répondent et s'éclairent mutuellement à travers le regard du spectateur.

I. Préambule

En 2005, une exposition consacrée aux représentations de la RAF (Fraction Armée Rouge) a lieu aux *Kunstwerke* de Berlin. L'événement, intitulé *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*¹, donne naissance à une vive polémique qui sert de prétexte inaugural à notre réflexion. Cette polémique nous intéresse en effet, parce qu'elle se nourrit essentiellement d'une vision linéaire et successive des représentations contre laquelle nous ambitionnons de proposer quelques esquisses d'analyse. Si, comme le constatera le lecteur, le contact avec notre objet historiographique précis reste essentiel pour notre propos, c'est plus largement une autre façon d'aborder et d'exposer la représentation

1 *De la représentation de la terreur (ou du terrorisme) : L'exposition RAF.*

de l'histoire visuelle en général qui sera (re)mise en jeu. Tentant de dépasser une conception linéaire et successive des représentations, nous approcherons une structure à connexions multiples composée d'images qui ont fait un des épisodes les plus tragiques de l'histoire allemande d'après-guerre. En l'absence d'une succession chronologique des discours et représentations convoqués tout au long de notre réflexion, le lecteur aura l'impression légitime de se perdre parfois dans le réseau des liens établis entre plusieurs photos, tableaux et vidéos. Nous l'invitons à courir le risque de cette perte momentanée qui, *in fine*, ne sera pas un prix à payer, mais au contraire l'enjeu même de notre texte.

2. De la représentation du terrorisme

Sans revenir en détail sur les événements des années de plomb allemandes, il importe de souligner d'entrée de jeu que le conflit qui opposait l'État et les terroristes peut être considéré aujourd'hui à la suite de Thomas Elsaesser comme une véritable guerre au cours de laquelle la violence matérielle se confondait avec la violence des images et des représentations : « Quand il est question de terreur, de terrorisme et de trauma, il devient presque impossible de distinguer encore entre violence réelle, symbolique, somatique et sémantique »² (Elsaesser 2006 : 7).

La prédominance de l'image photographique et vidéographique dans cette guerre explique que, depuis l'Automne Allemand, certaines images, dont celle de l'otage Hanns Martin Schleyer filmé par les terroristes, sont progressivement entrées dans la mémoire collective allemande. Aujourd'hui, pas un reportage sur la crise terroriste allemande des années septante ne fait l'impasse sur quelques images qui font œuvre de synthèse et peut-être de symbole pour toute une époque. L'omniprésence de ces quelques images emblématiques a également marqué le travail de nombreux artistes contemporains qui citent, recyclent, détournent et réemploient les images traumatiques de l'époque.

Une sélection de ces œuvres a été montrée dans le cadre de l'exposition *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*. Depuis la première évocation dans la presse allemande, en 2003, du projet de cette exposition, l'événement a déclenché une vive polémique qui a généralement opposé deux camps, le

2 « Wenn es um Terror und Trauma geht, sind reale, symbolische, somatische und semantische Gewalt kaum mehr voneinander zu trennen » (nous traduisons).

premier considérant comme un scandale que l'on puisse consacrer une exposition à la RAF, le second soutenant vigoureusement l'organisation de cet événement³.

Cette division réactivait l'extrême polarisation des discours médiatiques et politiques qui avait marqué les années de plomb allemandes, une polarisation dans le cadre de laquelle toute tentative ne fût-ce que de comprendre le phénomène du terrorisme exposait l'artiste, l'intellectuel ou le journaliste au reproche de faire cause commune avec les terroristes⁴. Ainsi, les détracteurs de l'exposition reprochaient notamment aux commissaires de cette dernière de réactiver le mythe du bon brigand et du bon terroriste d'extrême-gauche, et d'entériner ainsi définitivement le passage de l'iconographie des années de plomb vers le registre du mythe, mais aussi vers le domaine de la culture pop⁵.

3 Thomas Elsaesser (2006 : 8) réfléchit au sujet de cette polémique en parlant de l'inévitable *Wiederholungseffekt*, un effet de retour, de rappel et de répétition, qui serait déjà lui-même, en quelque sorte, et par transposition, de nature traumatisante. Dès lors, les films, les commémorations, les expositions auraient deux effets contradictoires, voire paradoxaux, dans la mesure où ils renverraient au trauma autant qu'ils le raviveraient, le recréeraient ou le créeraient. Dans la suite du présent article, le lecteur notera que notre réflexion a été profondément marquée par les travaux de référence récents de Thomas Elsaesser sur la représentation cinématographique de l'Automne Allemand. Nous nous éloignerons néanmoins quelque peu de la lecture chronologique et temporelle des représentations adoptée par l'auteur. Sans jamais contester l'évidente pertinence du principe de répétition et de rappel identifié par Elsaesser, nous tenterons, pour notre part, d'adopter une vision moins successive des représentations pour en dégager plutôt les figures communes, indépendamment de leurs contexte et époque de production.

4 À la suite de Wolfgang Landgraaber (1997 : 21), Nora M. Alter (2002 : 52) remarque que bon nombre de réalisateurs allemands de gauche ont été traumatisés par les événements de l'Automne Allemand, ce qui expliquerait qu'aujourd'hui encore il leur est difficile de parler de cette époque par peur d'être considérés comme des défenseurs soit de l'action mortelle pour la cause juste, soit de l'État dur, restrictif et liberticide.

5 Il faut toutefois remarquer que ce mythe se nourrit ici d'une individualisation des conflits sociaux manipulée généreusement par l'État et les grands médias à l'époque de la chasse aux terroristes. Petra Kraus, Natalie Lettenewitsch & Ursula Saekel (1997 : 8) notent que cette individualisation des conflits sociaux propre à un certain cinéma grand public dépolitise son objet. Mais si cette individualisation via les personnages entraîne la disparition des enjeux politiques de leur biographie, il apparaît par ailleurs que cette même individualisation reste le terreau nécessaire à la constitution d'un mythe qui peut être repolitisé a posteriori. Nous nous trouvons dès lors devant une individualisation à double tranchant. D'une part elle a servi à l'État allemand à dépolitiser le débat autour de la RAF

En d'autres termes, ces critiques se fondaient précisément sur la dénonciation d'une décontextualisation et d'une dépolitisation de l'imagerie liée à la RAF, et plus largement d'un détachement par rapport aux faits-divers qui avaient marqué les années de plomb.

Les commissaires et organisateurs de l'exposition, par contre, se défendaient de cette dépolitisation et banalisation en affirmant que le passage au registre de l'emblème — passage qui se manifestait dans une réutilisation en version pop, design ou encore artistique, des images de la RAF — était déjà consommé, et que le détachement dont il était tributaire n'était pas l'œuvre de leur exposition. Et les organisateurs d'affirmer encore que les œuvres d'artistes contemporains étaient en mesure de poser un regard particulier, critique, non pas sur la RAF, non pas sur l'État, mais bien sur le fait même de la représentation visuelle des années de plomb. En ce sens, poursuivaient-ils, l'art devait également permettre de sortir de la dichotomie imposée par les médias : ami *vs* ennemi, anti-terroriste *vs* terroriste⁶.

Ce débat, dans lequel nous ne prétendons pas prendre position, est long et fastidieux. Mais il nous intéresse néanmoins, parce qu'il occulte partiellement un aspect fondamental relatif à la circulation des images et de leurs formes. En effet, en craignant que la pratique artistique qui se nourrit de l'iconographie de la RAF ne réactive un mythe politiquement contestable, les détracteurs de l'exposition semblent oublier totalement que les premiers à avoir construit un mythe autour de la RAF, en tant que « projet largement autoréférentiel »⁷

et à en diaboliser les principaux chefs de file de façon à favoriser l'émergence d'un refus catégorique, au-delà de toute réflexion (et donc au-delà des lois ordinaires) du terrorisme. D'autre part, cette individualisation est un des ferments du passage au mythe, qui est craint par l'État dans la mesure où il peut réactiver la sympathie politique d'une nouvelle génération d'Allemands pour un mouvement terroriste alors idéalisé.

6 Dans le catalogue de l'exposition, Klaus Biesenbach (2005 : 11-15), un des commissaires, soutient par exemple que les médias sont les véritables créateurs d'images singulières qui se substituent aux événements réels, et qui se mutent ainsi en images vendables. En réponse à ce mouvement, poursuit Biesenbach, l'art doit rendre aux événements qui ont servi de référence à ces images, leur complexité originelle. Pour une critique précise de cet article, voir entre autres le texte de M. Steinseifer (2005). Thomas Elsaesser (2005 : 24) prolonge en quelque sorte cet argument et suggère que la récupération en version pop des emblèmes de la RAF doit être considérée comme une suite logique au traitement médiatique dont ces emblèmes et les acteurs de la RAF ont d'abord fait l'objet.

7 « *ein weitgehend selbstreferentielles Projekt* » (nous traduisons).

(Koenen 2005 : 1), sont les terroristes eux-mêmes ; nous y reviendrons plus loin⁸. Dès lors, tout usage d'images suscitées par les terroristes, quelle que soit leur origine (artistique, médiatique, etc.), risquerait de réactiver ce mythe.

Les commissaires de l'exposition quant à eux semblent oublier momentanément ce qu'ils rappellent ailleurs, à savoir que bon nombre d'œuvres qui traitent de la RAF se fondent en réalité sur un mécanisme de citation ou de recyclage d'images largement diffusées par la presse. On voit donc mal comment ces œuvres pourraient fournir un accès privilégié au réel, qui dépasserait l'imagerie médiatique, puisque, comme le signalait déjà M. Steinseifer (2005 : 5), ces œuvres devraient alors se rapprocher des événements authentiques en se servant de la représentation médiatique de ces événements, tout en niant cette même représentation.

3. Automythification, synecdoque et réemploi

Nous voyons en tout cas que la polémique autour de l'exposition de 2005 risque de réduire considérablement les véritables enjeux de ce qui apparaît comme un imbroglio de citations, de détournements, de contre-emplois et de réemplois, un désordre dans lequel les problématiques de la représentation du réel et de l'usage du document visuel et graphique ne sont pas discutées à la hauteur de leur complexité initiale. Pour comprendre un peu mieux cet écheveau, revenons au constat simple que la RAF est elle-même, dans son essence même, dans sa conception déjà, mais aussi dans ses actes, profondément autoréférentielle et « automythifiante ».

Pour démontrer que les actions des terroristes participent à cette « automythification », il faudrait étudier les actes de la RAF comme des signes de la profonde autoréférentialité et mise en scène de leur lutte politique. Nous devrions dès lors d'abord faire abstraction de la représentation par les médias de ces actes, afin d'essayer de remonter au-delà de cette première représentation. C'est le seul chemin possible pour démontrer que les multiples usages d'images de l'époque ne s'insèrent pas dans une structure dont les deux pôles seraient les médias et les œuvres qui réemploient les représentations médiatiques, mais

8 Dans un article consacré à l'histoire culturelle du terrorisme allemand des années septante, Klaus Weinhauer (2004 : 232) présente déjà le conflit entre mouvements étudiants et police — les prémices de l'émergence de la lutte armée — comme un conflit alimenté par une mythification réciproque. Cette mythification provoquerait la distorsion de la représentation de l'ennemi par chacun des camps structurant ce conflit.

davantage dans une structure à trois pôles dont le premier serait constitué par les représentations proposées par les terroristes eux-mêmes.

Or, il semble impossible de considérer une action terroriste, un attentat, un enlèvement, etc. dans l'absolu pour comprendre dans quelle mesure et comment ces actes ont été conçus comme de formidables producteurs de représentations. Le problème est évident : les premières représentations que nous en avons ont été produites par les médias. Nous avons donc accès au résultat des actes posés par les terroristes, non aux actes eux-mêmes. Ce problème méthodologique est particulièrement aigu dans notre cas, étant donné que nous parlons du terrorisme des années septante, que les actions terroristes se conçoivent nécessairement clandestinement, qu'elles ne sont pas annoncées à l'avance, et que les médias ou tout autre producteur de représentations arrivent nécessairement *après* la plupart de ces actions proprement dites. Par ailleurs, elles doivent nécessairement être conçues en tant qu'actes de communication et « actes guerriers à l'âge de leur reproductibilité technique »⁹ (Kraushaar 2006 : 37-38), qui s'appuient totalement sur l'effet multiplicateur des médias. Tout cela rend donc un accès à l'acte terroriste premier non seulement illusoire, mais également peu pertinent.

Cela étant, cet obstacle méthodologique évident nous indique d'emblée que l'acte terroriste doit être pensé et analysé comme un acte qui fait trace, un acte qui existe visuellement seulement par cette trace. Et sa représentation est donc elle aussi condamnée à remettre en image et éventuellement en scène cette seule trace¹⁰. Martin Steinseifer propose le terme de *Signaturbild* pour

9 « *kriegerisches Handeln im Zeitalter seiner technologischen Multiplizierbarkeit* » (nous traduisons).

10 Dans une interview au sujet de l'exposition *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, Felix Ensslin (2005 : 42-48), un des commissaires de l'événement et par ailleurs fils de la terroriste Gudrun Ensslin, commente la *Medienleiste* de l'exposition, une ligne du temps qui est composée de coupures de presse et d'extraits vidéo et synthétise les principaux moments de la représentation médiatique des années de plomb. Pour Ensslin fils, la RAF est *in fine* ce que l'on en sait par les médias. La représentation médiatique apparaît donc comme la seule matière première d'une exposition qui ambitionne de revenir aux événements de jadis. Comme nous le constaterons à la fin de cet article, il nous semble toutefois que Felix Ensslin ne va pas jusqu'au bout de ce constat, puisqu'il confère à cette ligne du temps médiatique le statut de point de départ, de module iconographique originel pour la multitude des représentations artistiques et médiatiques de la RAF.

désigner ces images qui, en tant que traces devenues des emblèmes, peuvent aujourd'hui signer toute une époque :

Les motifs se référant à l'enlèvement, comme les images du lieu de l'embuscade à Cologne ou l'image de Schleyer « prisonnier de la RAF », sont utilisés pour convoquer visuellement la thématique du terrorisme des années septante dans sa totalité. Via la notion nodale d'*événement médiatique*, nous voulons examiner entre autres sous quelles conditions certaines images se transforment en de telles « images-signatures. » (Steinseifer 2006 : 353)¹¹

Mais le terme de *Signaturbild* traduit également que cette image est déjà le résultat d'une signature par les terroristes. Cette signature intègre dans sa conception même un usage médiatique futur. L'évolution de l'image vers la métonymie, ou, peut-être davantage, vers la synecdoque, autorisée par cette signature, constitue sans doute un des fondements des nombreuses réutilisations d'images issues des années de plomb allemandes par des artistes contemporains, mais aussi par la mode, le design, etc. Dès lors, l'exposition de 2005 exploite un ensemble d'œuvres qui traitent à leur façon de l'évolution du statut de l'image et de son rapport au réel. Que cette image soit d'origine médiatique ou non importe peu dans ce cas puisque c'est l'acte terroriste qui est central ici, en tant que producteur de traces qui acquièrent immédiatement le statut de symboles d'un événement plus complexe, non représentable cependant¹². Cette capacité à la « synecdoquisation » explique dès lors que des films¹³ et des

11 « *Motive aus dem Zusammenhang der Entführung, wie etwa die Bilder des Tatortes in Köln oder von Schleyer als 'Gefangenem der RAF', werden verwendet, um visuell das Thema "Terrorismus der 1970er" insgesamt aufzurufen. Unter dem Leitbegriff Medienereignis sollen unter anderem die Voraussetzungen untersucht werden, unter denen bestimmte Bilder zu solchen Signaturbildern werden* » (nous traduisons).

12 C'est en substance ce que dit déjà Hubert Nagel en 1978, qui lit les actes terroristes comme une réalisation et une concrétisation simplificatrice de problèmes politiques bien plus complexes, un mouvement dans lequel l'acte et l'image apparaissent d'emblée comme une substitution réductrice d'un événement passé (voir Steinseifer 2006 : 354).

13 Nous songeons au film de Volker Schlöndorff et Margarethe von Trotta adapté d'une nouvelle de Heinrich Böll, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, qui, dès 1975, reconstitue de façon évidente une image qui avait jadis fait la une des journaux télévisés : l'arrestation de la terroriste Margrit Schiller présentée par la police aux flashes crépitants des journalistes de la presse de boulevard. Citons également le film *Die dritte Generation* de Rainer Werner Fassbinder (1979), qui se clôture par l'enregistrement grotesque d'une vidéo terroriste qui rappelle inévitablement les *Schleyer Videos*.

œuvres littéraires¹⁴ citent et détournent les images traumatiques des années de plomb parfois immédiatement après leur diffusion première. L'éventuel détachement de l'image par rapport à son référent d'origine n'est donc pas nécessairement tributaire du vieillissement de cette représentation. Il est, au contraire, déjà favorisé, non pas par la réutilisation médiatique des images, mais par les actes/images d'origine, conçus ou « codirigés » par les terroristes eux-mêmes¹⁵.

Cette compréhension de l'imagerie des années de plomb a bien évidemment déjà été défendue par de nombreux analystes. Mais leurs travaux s'arrêtent généralement au seuil d'une véritable approche de l'acte terroriste des années septante comme producteur de traces/images, en amont de la première représentation médiatique de ces actes¹⁶. Il conviendrait donc de compléter ces travaux par une analyse des enlèvements et assassinats organisés par la RAF, en tant que producteurs de décors vides et immobiles, mais dotés d'un potentiel iconographique immense¹⁷, mais aussi par une analyse des rares représentations visuelles directement produites par les terroristes eux-mêmes.

14 Citons le roman *kamalatta* de Christian Geissler (1988), qui imite non seulement les habitudes rhétoriques de la RAF, mais qui rappelle également ses habitudes graphiques en écrivant tous les mots en minuscule dans le texte et ce à une époque où la RAF est encore active et communique précisément à l'aide d'écrits imprimés. Pour une analyse des liens formels et esthétiques contradictoires entre l'œuvre de Christian Geissler et la RAF, voir entre autres Kramer 2005.

15 Dans *Der Terror und die Bilder. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Geschichte anlässlich der Berliner RAF-Ausstellung*, Annette Vowinckel note très justement que la transformation par Bernhard Holtrop des principaux terroristes de la RAF en personnages de bande dessinée préfigure la transformation ultérieure de Gudrun Ensslin, Andreas Baader ou Ulrike Meinhof en icônes pop (Vowinckel 2006 : 319). Mais l'auteur ne s'interroge pas sur les conditions de possibilité de cette ironisation précoce, qui, selon nous, se trouve entre autres dans la construction (par la RAF elle-même) d'une imagerie qui autorise, sinon suggère, ce qui n'apparaît dès lors plus comme un détournement, mais tout au plus comme la caricature de traits médiatiques façonnant l'objet d'origine.

16 Parmi les textes qui sont parvenus à notre connaissance, outre les travaux récents de Thomas Elsaesser qui abordent la dimension fondamentalement spectaculaire (au premier sens du terme) des traces matérielles déposées par les terroristes, seule l'analyse des détournements d'avion par Annette Vowinckel (2004) propose réellement une approche de certains actes comme producteurs de traces/images.

17 Cette étude que nous ne prétendons pas mener ici devrait sans doute s'informer tout autant de l'analyse cinématographique et médiatique que de l'anthropologie culturelle et sociale et de ses enseignements au sujet de l'organisation spatiale des décors urbains.

C'est à l'examen de quelques-unes d'entre elles que nous consacrons la suite du présent article.

Nous nous limiterons ici à un ensemble de traces qui ne fournissent bien évidemment pas de regard direct sur les événements, indépendamment de leur première représentation médiatique, mais qui constituent néanmoins des traces particulières de l'activité terroriste dans la mesure où elles sont consommables sans passage par le prisme institutionnel des médias de l'époque. Il s'agit des documents visuels et audiovisuels produits par les terroristes eux-mêmes, dont l'examen nous permettra de dépasser quelque peu l'obstacle méthodologique mentionné plus haut.

4. La production audiovisuelle des terroristes

Notre propos se cantonnera ici à l'évocation de trois de ces documents que nous avons choisis parce qu'ils nous permettent de comprendre les productions audiovisuelles des terroristes comme des représentations qui s'inscrivent *de facto* dans un vaste système de citation et de détournement. Le premier document (fig. 1) est un polaroid réalisé par les terroristes du *Mouvement du 2 juin*, un groupe exclusivement berlinois, proche de la RAF, et qui exhibe le candidat CDU aux élections municipales de 1975, Peter Lorenz, enlevé par les terroristes cette année-là et échangé contre plusieurs membres de la RAF et du *Mouvement du 2 juin* après cinq jours de captivité.



Figure 1

Martin Steinseifer (2006 : 372) remarque judicieusement que ce polaroid mobilise au moins deux catégories de représentations spectaculaires déjà bien connues du spectateur : d'une part le portrait d'identification judiciaire,

auquel nous renvoie une mise en scène qui dévoile essentiellement le buste, le visage et un écriteau mentionnant identité ainsi que statut de captif de l'otage¹⁸, d'autre part l'auto-humiliation publique, héritée du Moyen Âge et que l'analyste renvoie à une pratique appliquée par les nazis¹⁹, l'otage devenant son propre tortionnaire, obligé de tenir lui-même la signature manuscrite des terroristes.

Deux ans après l'enlèvement de Peter Lorenz, la RAF kidnappe Hanns Martin Schleyer, le patron des patrons allemands et ancien SS notoire. Cette fois, les terroristes ne se contentent plus seulement de photographier leur

18 Rappelons à cet égard que les terroristes de la RAF comme ceux du *Mouvement du 2 juin* ont toujours considéré leurs otages comme des prisonniers de ce qu'ils avaient baptisé eux-mêmes *Volksgefängnis*, la « prison populaire » ou « prison du peuple ».

19 Comme le signale Nora M. Alter, il est par ailleurs évident aujourd'hui que le terrorisme lui-même a entretenu une relation étroite avec le trauma collectif issu du passé nazi allemand : « *Terrorism was perceived as an inevitable, if excessively violent, outgrowth of the 'collective trauma' caused by Germany's 'inability to mourn' and to come to terms with the unspeakable of the Third Reich* » (Alter 2002 : 53). La sympathie éprouvée par une frange de la population allemande pour les terroristes à l'époque des faits s'explique dès lors entre autres par le fait que selon ces sympathisants, le terrorisme révèle l'État allemand comme l'héritier totalitaire du Troisième Reich. Il n'en reste pas moins qu'il convient également de s'interroger sur les similitudes formelles entre certaines actions terroristes et les répressions nazies, similitudes qui opèrent dès lors un déplacement de la cause du trauma. La logique violente qui sous-tendait certains actes posés par les terroristes de la première génération du *Mouvement du 2 juin* ainsi que par ceux des deux premières générations de la RAF, contenait effectivement en son sein même la possibilité d'une transformation paradoxale de l'action révolutionnaire en cela même qu'elle semblait vouloir dénoncer. En témoigne cette pratique d'autohumiliation imposée à Lorenz lorsqu'il doit tenir lui-même l'écriteau qui le désigne comme prisonnier des terroristes. Pour une analyse synthétique du caractère cyclique de la révolte contre la génération nazie et de la relation ambiguë de la RAF à la génération des pères, au régime nazi et à la violence de la Deuxième Guerre Mondiale, voir entre autres Thomas Elsaesser (2005 : 19 et suivantes) et Wolfgang Kraushaar (2004), qui va jusqu'à comparer les réactions publiques apparues lors de l'annonce du projet de l'exposition berlinoise aux réactions officielles qui avaient fait suite au célèbre *Buback-Nachruf*, un article publié en juin 1977 dans un journal d'étudiants de l'Université de Göttingen et signé du pseudonyme apache Mescalero. Ce court texte faisait suite à l'assassinat du procureur général fédéral Siegfried Buback et confessait, non sans avoir récusé explicitement le recours à la lutte armée, un certain plaisir secret et irréprouvable « à chaque fois que quelque chose sautait et que toute l'intelligentsia capitaliste et tous leurs sbires étaient mis en émoi » (nous traduisons). Pour une étude détaillée et une reproduction intégrale du texte original du « *Buback-Nachruf* », voir entre autres l'article très fouillé de S. Spiller (2006).

otage (fig. 2), ils le filment aussi (fig. 3). Cette vidéo marque tout d'abord une évolution de l'instrumentalisation de la production des terroristes, étant donné que la diffusion de ces bandes n'est plus seulement fonctionnelle, mais s'inscrit aussi dans un rapport de force dont l'enjeu est le contrôle des médias : les terroristes exigent de l'État qu'il fasse diffuser ces vidéos à la télévision. En outre, les bandes vidéo exhibant l'otage Schleyer manifestent également une progression dans le mécanisme de détournement et de citation.



Figure 2



Figure 3

Nous pouvons en effet considérer les « *Schleyervideos* » comme des variations vidéographiques d'un polaroïd du même otage photographié par les ravisseurs

de la RAF (fig. 2). Ce portrait apparaît à son tour comme directement inspiré du polaroid du *Mouvement du 2 juin* qui montrait Peter Lorenz. Sans que cela soit déterminant pour notre analyse, rappelons que cette parenté visuelle répond à une filiation événementielle, car, à l'instar de l'action de 1975, l'enlèvement de Schleyer devait forcer l'État allemand à libérer les principaux chefs de file de la RAF. En exhibant l'otage de la sorte, les vidéos répondent à une image produite par d'autres terroristes deux ans auparavant et, de ce fait, la prolongent. Par ailleurs, la mise en scène de Schleyer dans les vidéos réalisées par la RAF (fig. 3 et fig. 4) rappelle également la *Tagesschau* de l'époque, le journal télévisé. Grâce à un cadrage qui divise l'image en deux zones d'information — l'otage en plan buste dans la moitié gauche du cadre, un rectangle comportant de l'écrit dans la moitié droite —, l'organisation spatiale de l'image filmée par les terroristes renvoie par effet de miroir à l'habituelle organisation spatiale du studio du journal télévisé de l'époque (fig. 5). Ces deux rapprochements d'images nous indiquent que la pratique audiovisuelle des terroristes s'inscrit dans un système de citations et de contre-emplois, de renvois réciproques et multiples, qui permet de dégager un réseau complexe dans lequel la citation et le détournement sont des moteurs essentiels²⁰.

En photographiant ou en filmant Peter Lorenz et Hanns Martin Schleyer, les terroristes semblent aussi avoir été happés par un système de représentations que Gérard Leblanc définit, à travers son concept d'information-infraction (Leblanc 1987), comme déterminé par la prédominance du modèle scénaristique judiciaire. En présentant leurs otages au public, les terroristes intègrent ainsi « la posture de l'accusation et celle de la défense dans celle du jugement, si possible, d'un jugement en cours de constitution, en suspens » (Leblanc 1995 : 67). Schleyer, prisonnier dans ce que la RAF appelait « la prison du peuple », est donc un condamné en sursis, dont la peine ne dépendra pas du procès filmé, mais bien de la disposition d'un État à payer pour ses fautes en libérant des terroristes incarcérés²¹.

20 Notons par exemple que les portraits de Schleyer vont à leur tour déterminer de nouvelles représentations dans la presse de boulevard.

21 L'échec médiatique de ce procès provient ensuite d'un retournement de la mise en scène médiatico-judiciaire, parce que les vidéos de Schleyer sont stigmatisées à leur tour comme une « infraction » à l'ordre — médiatique cette fois — d'une presse déterminée par « l'intégration du modèle judiciaire » qui « enferme en retour l'information dans



Figure 4



Figure 5

© Tagesschau 1977 – NDR/ARD

5. Une matrice de représentations

L'intérêt porté à des documents produits par les terroristes nous a permis de dépasser une première fois l'obstacle méthodologique qui nous rendait jusqu'alors dépendant de l'unique représentation médiatique des événements. À présent, ces représentations médiatiques n'apparaissent plus comme les premières traces d'une chaîne de représentations successives, mais davantage

un modèle qui lui interdit d'atteindre à une compréhension des phénomènes » (Leblanc 1995 : 71).

comme des cellules parmi d'autres dans une structure de représentations diverses qui se répondent mutuellement.

Les emploi et contre-emploi d'images médiatiques préexistantes démontrent la capacité des terroristes à manipuler les différents systèmes de représentations dont ils sont tantôt les objets, tantôt les auteurs. Or cette capacité trouve également d'autres modes d'expression, non plus dans des images, mais dans des gestes, des actes posés par les terroristes qui témoignent eux aussi d'une certaine création et maîtrise médiatique, et peut-être de la fabrication du mythe.

Ulrike Meinhof, une des têtes pensantes de la RAF, première génération, a été, avant sa plongée dans l'illégalité lors de la violente libération d'Andreas Baader — à laquelle la jeune journaliste participa activement —, un véritable personnage médiatique, une star de la presse, élégante et séduisante. Après son arrestation et son incarcération au début des années septante, une photographie prise par la police remplace soudain l'image publique de la star (fig. 6). La juxtaposition de cette photo et des portraits officiels de la journaliste souligne l'évolution de l'image médiatique d'Ulrike Meinhof, une évolution qui résulte de son histoire, de son vécu dans la clandestinité tout comme de son vécu carcéral. Il est indubitable que cette évolution est également le résultat d'une entreprise médiatique qui a transformé une des journalistes les plus réputées d'Allemagne en la femme la plus détestée et crainte du pays.



Figure 6

Dans le portrait policier, un élément pourtant ne résulte ni de la vie menée par Ulrike Meinhof, ni de la déconstruction de son image médiatique : Ulrike Meinhof a posé ses mains sur la tête. Cette posture souligne son statut de

captive, de prisonnière, peut-être même de prisonnière de guerre. Or il semble admis aujourd'hui que la terroriste a positionné ses mains de la sorte sans que personne ne le lui demande (Peters 2005 : s.p.) Ce faisant, elle a pris le contrôle partiel de l'image et se présente elle-même comme une prisonnière de guerre.

En 2001, ce portrait d'Ulrike Meinhof a fourni la matière première à une œuvre de l'artiste allemand Johannes Kahrs. Le pastel sur papier intitulé *Meinhof*, présenté lors de l'exposition berlinoise de 2005, est visiblement une copie assez fidèle du portrait photographique réalisé par la police durant la captivité de la terroriste (fig. 7 et fig. 8). Mais Kahrs a accentué les contrastes, adouci les contours et flouté le fond de la photographie d'origine. Selon Butz Peters, le tableau de Kahrs et le cliché d'origine ne sont pas sans rappeler certaines photographies prises à la sauvette dans les camps d'extermination : « La représentation de la prévenue ressemble aux horribles clichés montrant des prisonniers des camps de concentration, les vêtements en lambeaux, les mains levées »²² (Peters 2005 : s.p.). Peters rappelle d'ailleurs que plusieurs écrits de la détenue Ulrike Meinhof vont dans le sens d'une référence à l'oppression nazie, puisqu'il y est question d'une captivité et d'un confinement sensoriel qui éveillent en elle ce qu'elle nomme, non sans ambiguïté, « *Auschwitz*



Figure 7



Figure 8

Johannes Kahrs / *Meinhof*, 2001
 156,5 x 129 cm / charcoal on paper
 Photographer: GlossnerFotodesign,
 Berlin, DE
 Courtesy Zeno X Gallery, Antwerp

22 « Die Darstellung der Untersuchungsgefangenen ähnelt den schrecklichen Aufnahmen von KZ-Häftlingen; abgerissene Kleidung, die Hände erhoben » (nous traduisons).

Fantasiën », sortes de délires apparus dans les premiers mois de détention au cours desquels Ulrike Meinhof, au bord de la déchéance physique et mentale, se perçut en victime d'un système tortionnaire et concentrationnaire. Que ces multiples renvois à une imagerie concentrationnaire soient délibérés ou non, il reste que l'œuvre de Kahrs établit nécessairement une continuité du mécanisme de citation et de détournement qui prolonge la pratique médiatique des terroristes.

Au-delà de cette référence à l'iconographie concentrationnaire qu'il faudrait sans doute rediscuter plus rigoureusement, le travail de copie et de retouche sur la copie accentue un détail particulier de la photographie d'origine : la forme bridée des yeux, déjà présente sur le cliché policier, est accentuée dans l'œuvre de Kahrs. Articulée à la pose prise par Ulrike Meinhof, cette accentuation établit un lien avec divers portraits de combattants Vietcong dont on retrouve ici le triangle formé par le port, sur les épaules, d'un fusil et d'un chapeau. Ce renvoi ou rappel (l'intentionnalité importe peu) est intéressant étant donné que la guerre du Vietnam est une des principales références et un des principaux objets de lutte des terroristes, bien évidemment hérités des révoltes étudiantes de la fin des années soixante. La retouche de Kahrs n'est pas sans rappeler non plus une pratique de retouche d'images que relate le réalisateur Harun Farocki dans un petit texte consacré à son ancien collègue de la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, devenu terroriste, Holger Meins. Meins, nous dit Farocki, retouchait les photographies en provenance du Vietnam, en renforçait les contrastes, pour mettre en évidence le statut de victime des personnes représentées :

J'apportais une photo imprimée, grande comme une feuille de journal, montée sur carton. Elle montrait une femme vietnamienne portant dans ses bras un enfant blessé, peut-être mort. [...] Holger Meins prit un morceau de fusain et accentua le contraste entre les personnages et l'arrière-plan. Puis il commença à crayonner le visage de la femme, disant quelque chose comme : « Tant qu'à faire, autant en rajouter un peu, il faut bien qu'on voie combien elle souffre » (Farocki 2002 : 21-22).

6. Le « Raum » d'un fantasme public

Les quelques exemples évoqués ici soulignent la nécessité d'une approche de l'image qui se détache de sa subordination à une évolution linéaire et chronologique. Jusqu'ici les débats au sujet de la RAF se sont articulés pour la plupart autour des notions temporelles de deuil, de mythification, de détachement

progressif du référent d'origine. Dans notre approche par contre, il importe finalement peu de savoir quelle était l'image première, l'originel et l'original.

Dans un même mouvement, nous avons indirectement tenté d'évacuer la question de la fidélité de la représentation des événements des années de plomb, qui alimentait tous les débats au sujet de la propagande étatique et de la contre-propagande terroriste. En somme l'acte terroriste, mais aussi les actes de l'État, et les diverses formes de représentation médiatique, peuvent être intégrés à un ensemble de représentations à géométrie variable auquel ils appartiennent nécessairement. Peu importe le lien d'authenticité relative qui lie ces représentations aux faits.

À la notion de matrice, présente dans le titre de notre article et qui conférerait aux années de plomb allemandes le privilège temporel et donc génétique d'un ensemble de pratiques artistiques ultérieures, nous préférons dès lors la notion, moins génétique et donc moins temporelle, de *réseau*, convoquée à plusieurs reprises dans notre réflexion. Ce réseau peut rassembler *l'entièreté* des représentations des années de plomb, au-delà de tout lien matériel, temporel, et intentionnel qui relierait ses composantes, et émerge littéralement d'une rencontre entre plusieurs représentations. Son lieu est le regard du spectateur ou de l'analyste. Grâce à cette rencontre, les représentations s'autonomisent pour commencer à dialoguer entre elles. À travers ce dialogue dont nous avons tenté de donner un premier aperçu fragmentaire, l'Automne Allemand et les années de plomb en général ne correspondent plus à une fourchette temporelle, mais à un ensemble d'événements et donc de représentations.

L'exposition de 2005 *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung* se construisait avant tout sur une distinction entre représentation médiatique et représentation artistique. Dans l'esprit des organisateurs, les représentations médiatiques servaient de matière première pour les œuvres d'art contemporain. Peut-être la véritable exposition sur les représentations de la RAF devrait-elle présenter côte à côte — à l'instar de l'œuvre *Die Toten* de Hans-Peter Feldmann qui juxtaposait les portraits photographiques de victimes de l'État, mais aussi de la RAF — aussi bien des extraits du journal télévisé et des planches de la presse de boulevard, que les polaroids de la RAF, le tableau de Kahrs ou encore les reportages photographiques sur la Guerre du Vietnam. Il va de soi que cette façon de penser, via une exposition, les différents modes de représentation de la RAF nécessiterait un certain courage proportionnel à la

polémique que l'indifférenciation de forme entre les représentations étatiques, médiatiques et terroristes risquerait de déclencher²³. Mais elle aurait au moins le mérite de ne pas reproduire dans sa forme, en amont de la réception spectatorielle, une polarisation des débats héritée des années de plomb allemandes. Seule cette façon quelque peu warburgienne de présenter les œuvres aurait permis à l'exposition de 2005 d'être en quelque sorte ce que Felix Ensslin (2005) voulait voir comme une réflexion au sujet de l'espace, du réseau, du milieu, du *Raum* de la production du fantasme public autour de la RAF.

Bibliographie

- N.M. ALTER (2002), *Projecting History. German Nonfiction Cinema, 1967–2000*, The University of Michigan Press.
- Kl. BIESENBACH (2005), *Engel der Geschichte*, dans Kl. BIESENBACH [éd.], *Zur Vorstellung des Terrors: die RAF-Ausstellung*, vol. 2, Göttingen, p. 11-15.
- H. BÖLL (1974), *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*, Köln.
- Th. ELSAESSER (2006), *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin.
- F. ENSSLIN (2005), "Traumamaschine" oder was kommt danach (Interview de Felix Ensslin par Shamim Momin), dans Kl. BIESENBACH [éd.], *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, vol. 2, Göttingen, p. 42-48.
- H. FAROCKI (2002), *Risquer sa vie. Images de Holger Meins*, dans H. FAROCKI, *Reconnaître et Poursuivre. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, suivis d'une filmographie commentée*, Théâtre Typographique, p. 20-30.
- Ch. GEISSLER (1988), *kamalatta*, Berlin.
- G. KOENEN (2005), *Black Box RAF* [http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_koenen.pdf].
- S. KRAMER (2005), *Demarcations and Exclusions: Terrorism, State Violence, and the Left in German Novels of the 1970s and 1980s*, dans R. WENINGER [éd.], *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*, Tübingen (= *Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 19).
- P. KRAUS, N. LETTENEWITSCH & U. SAEKEL (1997), „Filme statt Bomben“ – *Terrorismus und Film*, dans P. KRAUS, N. LETTENEWITSCH, U. SAEKEL, B. BRUNS &

23 Cette indifférenciation écarte forcément aussi toute distinction en fonction du contexte de production, un critère qui restait déterminant pour Martin Steinseifer (2005 : 6) dans sa distinction entre œuvres médiatiques et œuvres artistiques dont les effets sont divergents.

- M. MERSCH [éd.], *1977-1997. Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Munich, p. 6-10.
- W. KRAUSHAAR (2004), *Zwischen Popkultur, Politik und Zeitgeschichte. Von der Schwierigkeit, die RAF zu historisieren*, dans *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* [<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Kraushaar-2-2004>].
- (2006), *Einleitung. Zur Topologie des RAF-Terrorismus*, dans W. KRAUSHAAR [éd.], *Die RAF und der linke Terrorismus*, vol. I, Hamburg, p. 37-38.
- W. LANDGRAEBER (1997), *Das Thema "Terrorismus" in deutschen Spielfilmen 1975-1985*, dans P. KRAUS, N. LETTENEWITSCH, U. SAEKEL, B. BRUNS & M. MERSCH [éd.], *1977-1997 Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, Munich, p. 11-21.
- G. LEBLANC (1987), *Le monde en suspens*, Hitzeroth, Marburg.
- (1995), *Du modèle judiciaire aux procès médiatiques*, dans G. GAUTHIER, A. GOSSELIN & J. MOUCHON, *Hermès. Communication et politique*, n° 17-18, p. 63-72.
- B. PETERS (2005), *Korrekturen*, dans *artnet Magazin* [<http://www.artnet.de/magazin/kommentar/peters/peters02-09-05.asp>].
- S. SPILLER (2006), *Der Sympathisant als Staatsfeind. Die Emscalero-Affäre*, dans W. KRAUSHAAR [éd.], *Die RAF und der linke Terrorismus*, vol. II, Hamburg, p. 1227-1259.
- M. STEINSEIFER (2005), *Medienbelastete Geschichte* [http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_steinseifer.pdf].
- (2006), *Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977: Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen*, dans Kl. WEINHAUER, J. REQUATE & H.-G. HAUPT [éd.], *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*, Frankfurt & New York, p. 351-381.
- A. VOWINCKEL (2004), *Der kurze Weg nach Entebbe oder die Verlängerung der deutschen Geschichte in den Nahen Osten*, dans *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* [<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Vowinckel-2-2004>].
- Kl. WEINHAUER (2004), *Terrorismus in der Bundesrepublik der Siebzigerjahre. Aspekte einer sozial- und Kulturgeschichte der Inneren Sicherheit*, dans *Archiv für Sozialgeschichte* 44, p. 219-242.

