Die Toten (Les morts, 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement

Die Toten (The Dead, 1998) by Hans-Peter Feldmann or : the Visual Reconciliation between Memory and Event

Daniela Kneissl

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/233>

DOI : 10.4000/imagesrevues.233

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Daniela Kneissl, « *Die Toten (Les morts, 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement* », *Images Re-vues* [En ligne], 5 | 2008, document 2, mis en ligne le 01 septembre 2008, consulté le 02 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/233> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.233>

Ce document a été généré automatiquement le 2 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Die Toten (Les morts, 1998) de Hans-Peter Feldmann, ou la réconciliation visuelle entre mémoire et événement

Die Toten (The Dead, 1998) by Hans-Peter Feldmann or : the Visual Reconciliation between Memory and Event

Daniela Kneissl

- ¹ Le texte ci-dessous, qui apparaît au dos du livre *Die Toten*, Les Morts, est quasiment le seul commentaire que l'artiste Hans-Peter Feldmann (né en 1941) fait sur cet ensemble de reproductions photographiques. En 2005, dans un entretien avec la critique d'art Nicola Kuhn, il ajoute qu'il n'a en aucun cas voulu faire un livre « d'où coule le sang »¹

« En 1967, lors d'une manifestation à Berlin, l'étudiant Benno Ohnesorg est tué par balles. En 1993, à Bad Kleinen, Michael Newrzella, agent de la police frontalière allemande, et le terroriste Wolfgang Grams perdent la vie.

Au cours des 26 ans qui se sont déroulés entre ces deux événements, plus de cent personnes eurent à subir une mort violente. Un chiffre dont l'ampleur n'est connue que de peu de gens. Tous ces événements² sont liés à la violence et au terrorisme dont les origines remontent à la fin des années 1960.

Ce livre cherche à transmettre visuellement l'ampleur du nombre des victimes. Toutes les images présentées sont tirées des journaux de l'époque.

Il s'agit de tenter de regarder les événements de l'histoire contemporaine allemande³ d'un point de vue un peu distancié et de signaler l'ampleur de ce qui s'est passé. »

- 2 Publié en 1998 à compte d'auteur par la maison d'édition de l'artiste lui-même (Feldmann Verlag) et vendu au prix modeste de 24,80 DM (depuis 2002 : 12,80 €)⁴, ce livre cartonné de petit format (14,3 x 21 cm) rassemble 91 images signalant autant de personnes décédées. Ce nombre ne correspond donc pas tout à fait à l'estimation de évoquée dans le texte cité en exergue (« plus de cent personnes »). En guise de justification, l'auteur écrit à la fin du livre que la série a été établie sans prétendre à l'exhaustivité. Les morts absents de l'ouvrage sont peut-être ceux dont les images étaient introuvables dans la presse. En effet, le livre se compose exclusivement de reproductions de photographies publiées dans la presse, les négatifs et les épreuves n'ayant pas été utilisés. Ces reproductions montrent des personnes mortes ou les lieux témoins de la mort d'une personne et liées au mouvement terrorisme de la RAF actif notamment dans les années 1970⁵. Cette galerie est complétée par des images représentant trois personnes portées disparues et dont le sort reste incertain. Sous chaque photographie se trouve un texte court qui indique généralement le nom de la personne et la date de sa mort. Ce n'est qu'à la fin du livre qu'une « légende » donne – dans l'ordre alphabétique des noms – des informations plus précises sur l'identité des personnes représentées et sur les circonstances de leur mort. En feuilletant le livre, le lecteur-spectateur reconnaît sans doute les images célèbres qui sont entrées dans la mémoire collective allemande par un processus de diffusion médiatique massive. La photographie montrant Benno Ohnesorg agonisant est souvent interprétée comme *Pietà*. Cette image ouvre la galerie des morts dans le livre de Hans Peter Feldmann (*fig. 1*).

fig. 1

Ohnesorg. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 3 Une autre icône est la photographie qui montre le président des patrons allemands, Hanns Martin Schleyer, après un mois de captivité entre les mains de ses ravisseurs de la RAF⁶ (fig. 2).

fig. 2

Schleyer. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. *Die Toten*. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 4 Dans de nombreux autres cas, le spectateur se retrouve désespéré et incapable de deviner l'identité de la personne représentée. Souvent, il ne saura même pas si cette personne était un terroriste ou un civil. Leur seul point commun vient du lien entre tous ces « morts » et le terrorisme allemand – et en partie international – des années 1970-1990 et les événements qui ont accompagné sa naissance. Il s'agit donc d'une série d'événements dont Feldmann rassemble quelques traces visuelles.
- 5 Le caractère sériel de l'image médiatique et les séries d'images en général occupent une place importante dans l'œuvre artistique de Hans-Peter Feldmann. En outre, le livre semble s'insérer comme un élément cohérent dans les nombreux livres d'artiste que Hans-Peter Feldmann a produits dans le cadre de son travail. En 1980, la première période créatrice de Feldmann se termine quand l'artiste détruit toutes les œuvres encore en sa possession et refuse de s'exprimer. À partir de 1989, c'est une deuxième phase créatrice qui s'amorce et qui est toujours en cours. L'intérêt de l'artiste pour la place des images médiatiques dans la culture demeure mais il élargit son approche aux usages sociopolitiques des images *après* leur médiatisation⁷. Le livre *Les Morts* répond à cette préoccupation.
- 6 Par rapport au reste de son œuvre, le traitement des images de presse dans le livre *Die Toten* se distingue car le contexte historique des images est non seulement conservé, mais en partie ajouté et s'inscrit dans un processus de recherche. Il s'agit donc d'une sélection d'images commentées. Néanmoins, ces commentaires – y compris le texte figurant au dos du livre – s'abstiennent de tout jugement politique. Feldmann a

toujours nié avoir soutenu les violences RAF : « Avec les morts, c'était fini. Aucun redresseur de torts n'a le droit de dépasser cette borne⁸. » Le début des actions meurtrières du terrorisme représente un tournant dans la biographie de Feldmann, à l'image de ce traumatisme vécu à l'échelle nationale. Il faudrait même se demander si le livre ne joue pas un rôle très particulier dans ce qu'on pourrait appeler l'installation d'une « culture de mémoire » autour du terrorisme de la RAF, phénomène qui ne doit cependant pas être confondu avec la construction d'un mythe.

- 7 Même si le livre de Feldmann n'est strictement pas un ouvrage « sur » le terrorisme allemand, il est directement inséré dans le contexte historique, comme le révèle le titre complet qui figure sur la couverture du livre⁹ (fig. 3) :

fig. 3

Couverture. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

Mouvement d'étudiants, APO (*opposition extraparlamentaire*), Baader-Meinhof,
Mouvement du 2 juin, Cellules révolutionnaires, RAF ...
1967-1993
LES MORTS

- 8 La typographie souligne, à travers la taille des caractères, l'importance grandissante attribuée aux mots clés signalant le développement et l'émiettement du mouvement terroriste (en petits caractères) par rapport à la durée de cette période – de 1967 à 1993 – exprimée par l'emploi de caractères bien plus grands. De la même manière, la typographie surexpose, par l'emploi de majuscules en gras, les mots « Die Toten ». La mise en page du titre annonce donc ce qui est précisé dans le texte au dos du livre.

Structure visuelle et intertextualité du livre

- 9 La sortie du livre *Die Toten* coïncide approximativement avec l'autodissolution du groupe terroriste le 20 avril 1998. Feldmann avait toutefois commencé à concevoir son ouvrage plusieurs années auparavant. La collection d'images rassemblées par l'artiste est en fait le résultat d'un long travail de recherche et de dépouillement quasi-scientifique, réalisé pendant trois ans, à partir de différentes archives de presse¹⁰. Au cours de cette période de récolement, la RAF n'appartient donc pas encore à l'histoire, mais reste d'une certaine manière un phénomène d'actualité décalé, pour ne pas dire refoulé. Cette relation très complexe entre le passé et le présent, l'histoire et l'actualité se reflète dans la relation entre la mort et la vie, telle qu'elle se présente dans les images du livre.

fig. 4

Hansen. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. *Die Toten*. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 10 L'image de couverture (fig. 3) ne figure pas à l'intérieur du livre. Il s'agit donc d'un choix fait afin de résumer le sujet du livre. La photographie montre quatre hommes portant sur un brancard une personne entièrement recouverte par une couverture. Un cinquième homme suit ce groupe. Même si la personne sur la civière est morte, les vivants dans cette image se trouvent en supériorité numérique. Cette photographie, prise près de la ville de Dortmund le 24 septembre 1978, ne semble donc pas vraiment être adaptée au sujet de l'ouvrage : *Les Morts*. L'image manque de cohérence avec ce pluriel, mais pas l'événement auquel elle fait référence. Ce jour-là, alors qu'un groupe de terroristes de la RAF en train de s'entraîner au maniement des armes à feu est

surpris par la police, deux personnes trouvent la mort. À la suite d'un échange de coups de feu, l'agent de police Hans Wilhelm Hansen est tué et le terroriste Michael Knoll, hospitalisé, succombe à ses blessures le 8 octobre. À l'intérieur du livre, les photographies des deux jeunes hommes sont intégrées l'une après l'autre dans le respect de la chronologie des événements. Hans Wilhelm Hansen est représenté par un portrait en uniforme issu probablement d'une photo d'identité (fig. 4). Michael Knoll, lui, est montré dans son cercueil ouvert, vêtu d'une chemise blanche rappelant un habit monacal, les yeux fermés et les mains croisées sur le ventre (fig. 5). Il convient de noter que les deux portraits et la photographie de couverture, prise sur les lieux du crime, se retrouvent dans la presse d'actualité de l'époque. Ainsi, les morts ne sont pas toujours représentés sous la forme de cadavres et Feldmann choisit parfois délibérément de ne pas montrer des victimes mortes ou blessées. C'est le cas par exemple de Wolfgang Göbel, chauffeur du procureur général Siegfried Buback. Feldmann ne choisit pas l'image qui le représente mort, sous une bâche : cette photographie prise sur les lieux du crime est publiée dans le quotidien *Bild* le 9 avril 1977. Dans la photographie insérée dans le livre, Göbel apparaît vivant, au côté de son patron (fig. 6). Le chauffeur tient le manteau que Buback est en train d'enfiler. Göbel est donc représenté dans sa relation professionnelle avec une autre victime et il sera tué parce que justement il exerce cette fonction.

fig. 5

Knoll. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

fig. 6

Goebel. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 11 Cette place importante que les vivants occupent sur la couverture comme dans le livre ne doit pas être négligée. Pour Feldmann, il ne s'agit pas seulement de montrer les morts, mais aussi les conséquences de ces décès et les relations que les morts entretiennent avec les vivants. Le livre ressemble donc à un *memento mori* ou à une danse macabre¹¹. La mort est toujours là, il semble impossible à lui échapper. Il s'agit en fait du triomphe absolu d'une mort invisible, non figurée et par conséquent omniprésente. L'atmosphère moribonde qui pèse sur la série photographique de Feldmann se retrouve dans le jugement d'un critique d'art qui parle d'un « agenda de poche de la terreur ».¹²
- 12 Du côté des historiens, des commentaires ont salué l'ouvrage de Feldmann comme la seule approche artistique de cette histoire qui salue également la mémoire des victimes¹³. Cependant, comme nous venons de la montrer, les « victimes » (c'est-à-dire les morts non-terroristes) ne sont toutefois pas toujours montrées en position de victimes. Dans le cas de Hans Wilhelm Hansen et de Michael Knoll, le terroriste fait figure de « victime », alors que l'agent de police reçoit ce statut simplement par le contexte. Le fait que Feldmann ait rassemblé en un seul ouvrage les terroristes et leurs victimes (soit ciblées avec préméditation, soit accidentelles) provoque un tollé dès la sortie du livre en 1998. Le livre semble en fait provoquer délibérément cette critique par le manque de toute distinction morale. Il se déroule comme un simple enchaînement chronologique. « Les uns » (les terroristes) ne sont pas séparés « des autres » (les non-terroristes)¹⁴. Cette série réunissant les différents morts exprime-t-elle une attitude d'indifférence à l'égard des victimes non-terroristes, voire une sorte

de nivellement moral ? Dans le texte figurant au dos du livre, cité dans l'introduction de ce texte, Feldmann va encore plus loin en utilisant le mot « Opferzahl » (nombre des victimes). En allemand, le mot « Opfer » peut être traduit par « victime » et par « sacrifice » : il n'existe aucun autre synonyme pour ces deux mots.

- 13 L'exposition organisée par le *Kunstverein* de Bade à Karlsruhe en l'an 2000, d'après le livre de Feldmann faillit faire perdre à cette association tout soutien financier public¹⁵. Il semble que la « mystification » présumée de la RAF, peu après son autodissolution, a été un enjeu politique majeur. Ce phénomène fut sans doute amplifié par le fait que les actions de la RAF ont également toujours été des événements médiatiques¹⁶. Une conséquence presque immédiate de l'autodissolution annoncée du groupe fut l'entrée de la RAF dans la culture populaire. L'artiste anglais Scott King transforma, en 1999, le nom du groupe « Baader-Meinhof » en terme « Prada-Meinhof ». Ce jeu de mots figure en couverture de la revue avant-gardiste anglaise *CRASH*¹⁷ et représenta une critique de ce que Scott King appela la mode du « radical chic », un phénomène qu'il jugea coupable d'empêcher toute discussion élaborée. Le terme « Prada-Meinhof » fut vite repris par l'industrie de la mode et apposé sur des vêtements et des gadgets de toutes sortes. À ce moment-là, la RAF et notamment la génération des fondateurs constituaient depuis longtemps un objet privilégié des arts plastiques, les artistes engagés puisant naturellement dans l'actualité. Les approches artistiques qui ont été réalisées au fil des ans touchaient cependant à un tabou.

L'exposition sur la RAF en 2005

- 14 Le conflit éclate lors de l'exposition artistique consacrée à la RAF en 2005¹⁸. À partir de 2003, les *Kunstwerke*, Institute for Contemporary Art à Berlin, préparent une exposition destinée à réunir des objets d'art – dont une installation de la série *Les Morts* de Feldmann – et des journaux originaux¹⁹. Ce projet trouve sa place dans un cycle d'expositions intitulé *Medienrealitäten* (*Réalités des médias*) mis en place par les *Kunstwerke* en 2001 et dont le thème cherche à s'interroger sur l'événement médiatisé entre reflet de la réalité et reflet de sa propre mise en images. Le titre provisoire choisi, *Mythos RAF* (*Le mythe de la RAF*), déclenche une véritable avalanche de réactions consternées²⁰, culminant dans un article du quotidien *Bild* intitulé « Des hommes politiques veulent arrêter l'exposition de la Terreur »²¹, publié le 27 mars 2003. Le scandale provoqué par l'exposition berlinoise répéta, à l'échelle nationale, ce qui se déroula au plan régional lors de l'exposition de Karlsruhe en 2000. Afin de sauver le concept de l'exposition, les *Kunstwerke* décident finalement en janvier 2004 de réaliser leur projet sans aucun financement public, en ne faisant ainsi appel qu'au mécénat privé. À cette fin, une vente aux enchères sur Internet est réalisée en décembre 2004, grâce aux dons d'œuvres d'une douzaine de grands artistes contemporains, dont aucun n'est présent dans l'exposition. Ajoutée à d'autres soutiens financiers, cette vente aux enchères rapporte la somme de 250.000 euros aux *Kunstwerke*²². En janvier 2005, l'exposition ouvre ses portes au public, sous le titre *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*. Klaus Biesenbach, commissaire de l'exposition, décrit le titre définitif comme le reflet d'une certaine résignation politique : « L'écart mais aussi la jonction entre l'histoire et l'art représentent ce qu'on appellera désormais la "Vorstellung" de la RAF. Car, bien sûr, dans un pays composé d'une RFA disparue et d'une RDA n'ayant jamais existé, on ne doit pas parler de "mythe"²³ ». Depuis, la question du terrorisme et du mythe a été

l'objet d'une vive et fructueuse discussion²⁴. Dans un article sur le terrorisme de la RAF comme mythe, le germaniste et spécialiste des médias Hans Peter Preusser conclut que « le mythe du terrorisme n'est pas l'équivalent de la mystification d'un crime, mais le signe d'un aspect non maîtrisé de l'histoire contemporaine »²⁵.

- 15 Le terme « Vorstellung » révèle une multiplicité de sens. Il peut être compris et traduit par « présentation » autant que « représentation », par « mise en scène », par exemple d'une pièce de théâtre, et, enfin, par « idée ». L'exposition visait à la présentation des événements tels qu'ils ont été représentés par la presse et les arts plastiques, et cherchait à confronter le spectateur – dont l'imagination est tout d'abord nourrie pas les médias – à l'idée qu'il a du phénomène « RAF ». Il s'agissait bien de la reconstruction d'un mythe en progrès, comme on parle de *work in progress*. Le reproche principal fait aux organisateurs de l'exposition était de construire activement un mythe au lieu de le déconstruire. Il leur a alors été demandé de présenter « un terrorisme sans aucun traitement de faveur »²⁶. Il s'agissait d'établir la relation la plus directe possible entre image et événement. Le résultat aboutirait à la création d'un autre mythe, celui de l'image « vraie » et « unique ». Dans ce processus, chaque image choisie, surchargée de sens, risquerait de perdre son aspect polyvalent. De plus, les images jugées « impropres » en vue d'une histoire « réaliste » du terrorisme seraient exclues, ce qui reviendrait à établir un processus proche de la censure idéologique. Dans ce contexte, la place des images d'actualité, des images les plus « vraies » disponibles, mérite d'être regardé de plus près.

Les photographies de presse comme « matière première » de la mémoire de la RAF

- 16 L'importance des images de presse dans la grande exposition berlinoise interpelle tout comme leur présentation dans le contexte de publication. Une partie de l'exposition – ainsi que le premier volume du catalogue – est réservé aux documents de presse : des pages entières de journaux et de la presse magazine dessinent les étapes de l'histoire de la RAF telles qu'elles se présentent sous les yeux des témoins de l'époque, mêlées à d'autres sujets de l'actualité nationale et internationale, mais également à des annonces de publicité. Dans l'exposition, les photographies de presse apparaissent, sans équivoque, comme des images à l'origine de l'univers visuel présentant la RAF. Mais comment les comprendre par rapport aux événements ? Certains auteurs ont essayé de relativiser leur valeur en les qualifiant de « médias intermédiaires » (« Zwischenmedien »)²⁷. Les images médiatiques sont les seules images matérielles disponibles et donc accessibles à la reproduction (y compris la « reproduction-distanciation » artistique) et à la mémoire. Elles forment donc une véritable matière première visuelle. L'utilisation et l'intégration de cette source dans la création artistique, la « reproduction-distanciation », s'effectue néanmoins par des voies très différentes. Thomas Ruff insère les photographies d'identité de huit terroristes appartenant à la RAF dans sa série *Die Zeitungsfotos* (Les photos de presse) établie entre 1981 et 1991 et composée de 400 images. L'absence de noms laisse le spectateur sans orientation. L'image mystérieuse n'est plus identifiable. Feldmann, à l'inverse, identifie toutes les personnes qu'il intègre dans son livre. Le travail de Thomas Ruff représente, dans son ensemble, une métaphore générale de l'anonymat social. Une volonté de métaphorisation marque aussi le cycle « 18 octobre 1977 » du peintre Gerhard Richter.

Cette célèbre série de tableaux, créée en 1988, s'inspire pour la plus grande partie de photographies prises au cours de la « Todesnacht » (« Nuit de la mort ») de Stammheim, comportant des images des cadavres ou des scènes d'enterrements. À l'origine du tableau *Konfrontation 1*, se trouve une photographie qui montre Gudrun Ensslin de son vivant. Richter la présente comme une sorte de spectre à peine visible. Tous les tableaux du cycle « 18 octobre » laissent penser à une surexposition extrême des photographies qui ont servi de modèle. De cette manière, Richter transforme des scènes d'histoire en métaphores de l'existence humaine²⁸. L'influence importante des images de presse n'est pas seulement le signe d'une fascination pour le terrorisme mais montre que l'aspect visuel de la RAF ne peut être reconstruit que par des images médiatiques. Le fossé qui s'ouvre entre image et événement reste vide dans la plupart des cas et n'est pas comblé par l'interprétation artistique – qui normalement vise à autre chose.

- 17 Contrairement à d'autres approches artistiques, la série *Die Toten* de Hans-Peter Feldmann souhaite conserver la valeur des photographies de presse comme documents attestant d'un événement. Feldmann ne tente pas non plus de transformer les photographies d'actualité en œuvres d'art. Tel est le cas de Johannes Kahrs, qui, en 2001 transforme la célèbre photographie montrant Ulrike Meinhof dans la cour de la prison de Stammheim en un dessin au pastel²⁹. L'illusion est presque parfaite et ne se révèle qu'au cours d'une étude approfondie. Un certain nombre d'images comme les images-cultes ou les icônes ont été sans doute transformées peu à peu en véritables œuvres d'art accrochées aux cimaises des musées. L'objectif de Feldmann n'est pas le transfert d'images de presse dans le monde de l'art. Son intérêt pour le documentaire se révèle plus fort que chez les autres artistes.

Le livre *Die Toten* : une reconstruction visuelle des événements

- 18 Le projet de Feldmann représente un véritable travail de reconstruction, aboutissant à une chronologie visuelle du terrorisme allemand et de ses origines. Feldmann sépare les images des éléments qui les entouraient dans les journaux. En les découpant, en les isolant et en les présentant enfin comme des documents sur un fond blanc, il « libère » les images pour les faire parler à partir de leur propre structure interne. Du contexte, il ne reste que les faits bruts, le nom du mort et la date du décès. L'image cesse donc d'être une illustration. Le spectateur se voit forcé, peut-être pour la première fois, de se concentrer sur l'image. C'est le moment où il cesse d'être un lecteur de la presse d'actualité pour devenir le spectateur d'une image. La séparation du contexte de presse libère non seulement les images du texte, mais elle permet des associations d'idées. La mémoire iconographique du spectateur se voit invitée à relire les images. Le « déjà-vu » de l'uniformité médiatique peut donc être enrichi. La valeur symbolique de l'image s'étend sans perdre son rôle historique très précis. Feldmann « ranime » également les images conservées dans les journaux qu'on ne regarde plus. Le titre *Les Morts* peut aussi être compris dans le sens des « images mortes »³⁰. L'artiste ouvre les images à la réflexion, tout en conservant leur statut de document. Les relations culturelles très étroites entre la photographie et la mort sont à prendre en considération. Dès l'origine, la photographie sert à garder l'image des morts. Roland Barthes voit les origines de ce rapport dans la « crise de la mort qui commence dans la seconde moitié du XIX^e siècle »³¹.

Cette crise consiste en une exclusion croissante de la mort dans le monde des vivants. Philippe Ariès, historien de la mort, précise que l'hospitalisation et la médicalisation de l'individu agonisant représentent les éléments principaux de cette évolution, accompagnés d'une régression rapide de traditions chrétiennes³². Les photographies de parents morts comblent donc un vide laissé par une distanciation spatiale et culturelle de la mort³³. La photographie mortuaire – rendue de plus en plus difficile par des lois visant à améliorer l'hygiène – commence à disparaître au cours des années 1920-1930³⁴. Par la suite, la photographie de l'individu mort est transférée dans l'univers de la médecine ou de la justice³⁵. Le contact avec les images des morts se fait également par l'intermédiaire des médias de masse. Alors que les images de la mort ont presque disparu de l'intimité familiale, les images de la mort des « autres » sont devenues de plus en plus familières. Feldmann, lui, rassemble aussi des photographies de deuil assez traditionnelles, comme dans le cas déjà cité de Michael Knoll. De la même façon, il présente une photographie célèbre montrant le terroriste Holger Meins dans son cercueil, mort suite à une grève de la faim à la prison de Stammheim, les yeux enfoncés dans les orbites bien visibles de son visage décharné (*fig.7*).

fig. 7

Meins. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

fig. 8

Schwalm. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 19 D'autres photographies font preuve d'une culture du deuil particulière, peut-être même transformée par les événements traumatisants du terrorisme. Les membres du syndicat policier de Hesse, après la mort de leur collègue Thorsten Schwalm en 1987, affichent, lors d'une marche commune, des pancartes noires portant les mots « Wir trauern » (« Nous sommes en deuil ») (fig.8). Ne s'agit pas d'une preuve de la vulnérabilité et du visage humain de « l'État », que les terroristes combattent comme s'il s'agissait d'une entité abstraite ? Particulièrement sensibles sont les photographies des proches en deuil : le père de Petra Schelm, la première terroriste de la RAF tuée, se penche devant le lit de mort de sa fille (fig. 9). Ce père éprouvé n'est-il pas également une victime du terrorisme ? La photographie du soldat américain Ronald Woodward, l'une des victimes de « l'offensive de mai » en 1972, est particulièrement intéressante, car elle visualise aussi l'avancement du temps. Sa veuve présente une photographie de la jeune victime. Contrairement à cette jeunesse conservée, la veuve, photographiée sans doute une vingtaine d'années après le crime, apparaît comme une femme vieillie qui pourrait être prise pour la mère de Ronald Woodward (fig. 10).

fig. 9

Schelm. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

fig. 10

Woodward. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 20 D'autres photographies venues du milieu policier transforment les morts en des objets de preuve et offrent un contraste marqué avec les photographies plus intimes. Tel est le cas du jeune agent de police Walter Pauli, tué par balles en mai 1975. La photographie le montre gisant au sol, la position du corps ayant été tracée au crayon (fig. 11). L'ensemble présente donc toute la gamme possible des relations entre photographie et mort.

fig. 11

Pauli. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 21 En outre, en ce qui concerne les photographies de personnes vivantes, la relation entre photographie et mort se perçoit à travers le temps qui sépare le spectateur et la personne représentée. Dans l'art contemporain, la photographie ancienne a reçu le statut d'une métaphore absolue de la mort³⁶. Roland Barthes, en regardant la photographie d'un condamné à mort prise en 1865, écrit : « La photo est belle, le garçon aussi : c'est le *studium*. Mais le *punctum*, c'est : il va mourir. Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. »³⁷ Les photographies dans « Die Toten » n'ont aucun caractère esthétisé, la beauté éventuelle des personnes représentées porte les traces que les usages médiatiques et les reproductions à répétition ont laissées. La mort inévitable n'en est pas moins présente : s'ils n'étaient pas morts, leurs photographies n'auraient pas trouvé place – ou pas de cette manière – dans les médias. Le relief souligne la nature imparfaite des images de presse, de manière presque brutale. L'aspect souvent brouillé et grossier des images est quelquefois presque surréel. La qualité technique influe largement sur l'effet de réel transféré de l'image sur l'événement. La photographie ayant servi à lancer un avis de recherche public contre la terroriste Brigitte Kuhlmann ressemble par exemple plutôt à une gravure sur bois symboliste, peu identifiable à cause du contraste trop accentué entre le sombre et le clair (fig. 12).

fig. 12

Kuhlmann. Hans-Peter Feldmann, 1967-1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 22 Le spectateur doit s'interroger sur la distance entre ces documents qui forment la réalité créée par les médias et la réalité perceptible. 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 réalité. La fonction d'une photographie mortuaire n'est pas moins ambiguë. Il faut peut-être même se demander si la mise à distance de la mort n'est pas un mécanisme courant dans la photographie dans la presse. Le livre rassemble les images de dix terroristes, photographiés après leur mort, mais seulement cinq photographies de policiers ou de soldats en tant que cadavres. Le terroriste comme cadavre ne souligne-t-il pas le triomphe de la justice ? On compte par contre onze images de policiers et de soldats en uniforme : l'agent de police, non photographié en cadavre mais de son vivant, dans sa fonction, n'est-il pas le symbole d'un État immortel ?

fig. 13

Jendrian. Hans-Peter Feldmann, 1967–1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 23 La question se révèle plus ardue pour les victimes accidentelles. Pour elles, il n'existe aucune iconographie particulière. Elle se trouvent – même sur le plan visuel – pour ainsi dire prises entre deux feux. Ainsi, la photographie floue de Günther Jendrian (*fig. 13*). Où la situer par rapport aux autres images dont elle semble imiter la structure ? Typologiquement, la photographie ressemble aux portraits des terroristes tels qu'ils apparaissent sur les affiches des avis de recherche dont la presse s'est largement servie. Günther Jendrian, chauffeur de taxi, est tué par hasard par la police alors qu'elle entre en force dans son appartement, persuadée d'y trouver des terroristes. La victime, tuée parce que transformée en terroriste, porte les traces de ce sort tragique même sur le plan visuel. La victime accidentelle peut même disparaître complètement. La photographie évoquant la mort de Manfred Perder le 3 avril 1980 ne montre pas Perder lui-même, mais l'auteur des coups de feu meurtriers muni de son arme, aux côtés de la juge d'instruction chargée de reconstruire les faits (*fig. 14*). Manfred Perder, technicien âgé de 43 ans, est tué, lui aussi, par erreur au cours d'une action antiterroriste menée par la police allemande. La photographie choque par la banalité de la situation et le manque de tout élément dramatique. La mort comme normalité, c'est peut-être la plus grande menace du terrorisme.

fig. 14

Perder. Hans-Peter Feldmann, 1967–1993. *Die Toten*. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

Le livre *Die Toten* comme « monument »

- 24 Le livre *Die Toten* crée un espace mémorial particulier, constitué d'images de personnes dont les décès sont dus au même contexte historique, mais sans pour autant avoir de liens entre elles.
- 25 Dans le cadre de l'exposition berlinoise sur la RAF, cet aspect est souligné par la manière dont la série est installée : agrandies et collées sur des feuilles de papier au format 30 x 40 cm, les photographies prennent la place d'une véritable exposition dans l'exposition. Placées dans un cube blanc, les 91 photographies se trouvent au centre du lieu d'exposition, à la fois comme centre réel et symbolique. Le cube abritant les images a été parfois vu comme un « mausolée ». Ce cube exerça en fait la fonction d'une maison des morts ouverte aux vivants.
- 26 Le livre, comme objet beaucoup moins éphémère qu'une exposition temporaire, remplit de son côté la fonction de monument. Le titre *Die Toten*, *Les Morts*, rappelle les inscriptions « À nos morts » lisibles sur les monuments en hommage aux morts de la guerre. Une relation comparable à celle que la mort mise à distance entretient avec la photographie peut être constatée entre la culture nécrologique en mutation et l'apogée du monument funéraire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le monument en pierre ou en bronze vise à produire le plus grand effet possible afin de souligner l'éternité de la mémoire tout en distanciant et purifiant la mort.

- 27 Roland Barthes a-t-il raison d'affirmer la « substitution du monument par la photographie » au XIX^e siècle, en écrivant : « Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la Photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de "ce qui a été", la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie. »³⁸ On pourrait ajouter : le même siècle a aussi inventé la mémoire comme pratique culturelle. Le monument aux morts, comme reflet direct de l'invention du « héros, mort pour la patrie » y prend une place particulièrement importante. En Allemagne, les monuments aux morts apparaissent après ce que l'on a appelé les « guerres de libération » des années 1813-1815, qui marquèrent la fin de l'occupation napoléonienne³⁹.
- 28 En France, il faut attendre le lendemain de la guerre de 1870-1871 : les traumatismes de cette époque, marquée par les guerres extérieure et intestine, ne voient pas seulement la naissance du monument aux morts, mais aussi des signes de mémoire plus modestes, et donc plus faciles à réaliser, telles que les plaques commémoratives affichant les noms des morts à pleurer dans une commune⁴⁰. Cette pratique trouve son apogée après la Grande Guerre : « La guerre de 1914 a donné au culte civique des morts "au cours de nos combats mémorables" une diffusion et un prestige qu'il n'avait jamais connu auparavant. (...) Et dans chaque commune de France, dans chaque arrondissement de Paris, on érigea aux soldats tués un tombeau, un tombeau vide : Le Monument aux morts, en général face à la mairie. (...) Il a vraiment été, presque jusqu'à nos jours, le signe du sentiment national unanime »⁴¹. En comparaison, la situation apparaissait beaucoup plus compliquée dans l'Allemagne fédérale d'après 1945, où le mythe du « héros mort pour la patrie » ne pouvait plus être maintenu.
- 29 La terminologie des dédicaces inscrites sur les monuments reflète un changement profond de la place que la mort et la guerre ont pris dans la société. La dédicace aux « héros » fut donc d'abord remplacée par les termes « Aux Morts » qui au début ne comprenaient souvent que les « tombés au combat » et qui excluaient donc toute victime civile. D'un autre côté, un grand nombre de monuments fut érigé en l'honneur des « Victimes ». Dans de nombreux cas, ces dédicaces furent complétées et précisées par des dates, « 1933-1945 » ou « 1939-1945 ». Alors que dans les dates « 1933-1945 » toutes les victimes du régime nazi sont incluses aux côtés des soldats et des civils morts au cours de la guerre, le chiffre « 1939-1945 » réduit l'ampleur de la mémoire à la guerre et aux personnes tuées au cours de ces six années⁴².
- 30 La diversité du paysage commémoratif concernant l'époque du nazisme et la Deuxième Guerre mondiale représente, dans l'ensemble, les différents stades de la discussion publique. Dans l'atmosphère politique des années 1950, marquées par un esprit de réconciliation nationale, le nivellement de la mort semble un enjeu majeur politique. Un avis souvent cité dans des années 1950 affirme que « la mort a effacé toute différence »⁴³. Cette généralisation des morts commença à provoquer des protestations dès les années 1960. Les inscriptions « Morts à la guerre » furent remplacées par des dédicaces « Aux victimes de la guerre et de la dictature »⁴⁴.
- 31 Pour les anciens combattants, il s'agissait de ne pas considérer les soldats de la Wehrmacht comme des assassins, mais comme des victimes (héroïques). Le mythe de la « Wehrmacht propre » (« saubere Wehrmacht ») fut diffusé auprès du public jusqu'à l'exposition scandale « Les crimes de la Wehrmacht » en 1997⁴⁵. Du point de vue des

victimes de l'extermination raciale et des personnes persécutées pour des raisons politiques, cette confusion sur le statut de « victime » fut insupportable. On entreprit l'érection de monuments voués exclusivement aux victimes du régime nazi. Les dédicaces de ces monuments rappellent avec des mots clairs les origines et les auteurs des crimes perpétrés⁴⁶. À Berlin, les stèles composant le mémorial en souvenir aux Juifs exterminés – ainsi qu'un projet de mémorial pour les Tsiganes assassinés – s'insèrent également dans cette tradition.

- 32 Cependant, la mémoire égalitaire vouée à « toutes les victimes de la guerre et de la dictature » a été étendue à l'échelle nationale à la Première Guerre mondiale et aux victimes de la division en deux États allemands. Tel était le cas sur la plaque commémorative installée au début des années 1960 à Bonn, capitale de l'Allemagne fédérale jusqu'en 1990.
- 33 En 1993, ce mémorial fut transféré à Berlin, sur le site de la *Neue Wache*, bâtiment construit à partir de 1816 par le célèbre architecte Karl Friedrich Schinkel. À l'origine destinée à la garde du prince héritier prussien, la *Neue Wache* fut transformée à partir de 1930 par l'architecte Heinrich Tessenow en un monument dédié aux soldats morts au cours de la Première Guerre mondiale⁴⁷. Rebaptisé en « monument en l'honneur des héros morts allemands »⁴⁸ en 1933, la *Neue Wache* se retrouva, après la guerre, sur le territoire de la future RDA où elle fut remodelée en mémorial « pour les victimes du fascisme et du militarisme »⁴⁹.
- 34 Depuis 1993, la *Neue Wache* sert de « Mémorial central de la République fédérale »⁵⁰. Incapable de remplir cette fonction, elle symbolise plutôt une culture du refoulement masqué par l'institutionnalisation et le nivellement, faisant disparaître non seulement les questions de responsabilité mais aussi d'historicité derrière une objectivation et une métaphorisation étouffante. En outre, la statue de la *Pietà* où une femme tient son fils mort dans ses bras – copie agrandie d'une sculpture de Käthe Kollwitz – donne à l'ensemble une signification chrétienne (fig. 15). Ignaz Bubis (1927-1999), Président du conseil central des Juifs en Allemagne jusqu'à sa mort, déclara qu'il lui serait impossible de commémorer la mort de sa nièce assassinée à Auschwitz devant ce monument car on pouvait honorer la mémoire d'un officier SS mort à la guerre dans le même lieu⁵¹. Ce rassemblement des morts dans un seul espace mémorial est donc un phénomène qui traverse toute l'histoire allemande de l'après-guerre.

fig. 15

Pietà de Kollwitz. Sculpture dans la Neue Wache, Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik (Monument central de la République fédérale d'Allemagne), Berlin : Copie agrandie d'une sculpture de Käthe Kollwitz : Trauernde Mutter mit totem Sohn (Mère en deuil avec son fils mort), 1993.

- 35 Le nivellement du statut de victime, dans l'ouvrage de Feldmann, est compensé par l'individualisation des décès. Une pratique comparable se retrouve dans les petites villes où les monuments et les plaques commémoratives dédiées aux soldats morts portent les noms des morts et des portés disparus. De cette manière, l'ampleur du deuil est limitée de même que la portée du contexte historique. Néanmoins, cette sorte de mémoire « locale » semble évidente. La série *Die Toten* suit ce modèle tout en l'enrichissant de la présence massive d'une mort annoncée dans les portraits de « morts vivants ».
- 36 En somme, la fonction mémoriale du livre ne mène pas à une relativisation des événements composant l'époque à commémorer. L'événement individuel n'est pas remplacé par la métaphorisation : il ne s'agit pas de « La Mort », mais vraiment des « Morts ».

La mise en relief de l'événement dans la structure visuelle du livre *Die Toten*

fig. 16

Hausmann. Hans-Peter Feldmann, 1967–1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 37 La place de l'événement nous semble donc être une véritable clé pour décoder l'univers symbolique du livre. Dans son ensemble, le corpus établi par Feldmann manque d'homogénéité. On y retrouve des portraits des vivants, par le biais de photographies d'identité ou d'instantanés pris dans des moments privés. S'y ajoutent les photographies des « éteints », les yeux fermés, assombris, le corps quelquefois détruit et à peine identifiable (*fig. 16*). Dans certains cas, il ne reste que les lieux du crime (*fig. 17*) ou bien la suite de la catastrophe : le lit du mort, les obsèques, le deuil des proches. Le spectateur retrouve dans cette diversité un mémo du visage du terrorisme et de ses victimes. Feldmann arrive à donner à voir la dimension pluri-événementielle du terrorisme et de ses origines.

fig. 17

Ismicli. Hans-Peter Feldmann, 1967–1993. Die Toten. Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF ..., Düsseldorf : Feldmann Verlag, 1998. Ouvrage cartonné, 15 x 21 cm, sans pagination, 90 illustrations noir et blanc.

Copyright Hans-Peter Feldmann.

- 38 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. En ne privilégiant rien, en refusant de faire un choix entre les morts, il brise les mythes et réintègre, dans un deuxième temps, les images des individus dans le contexte des événements. De cette façon, il franchit le seuil entre série d'images d'actualité et œuvre d'art, tout en conservant et même en rétablissant leur statut de document sociopolitique.
- 39 En analysant les relations multiples entre image et événement, il faut sans doute souligner les moyens limités de l'image fixe en tant qu'illustration ou substitut visuel d'un événement. L'événement comme séquence de faits peut, sous certaines conditions, être conservé soit en partie soit en totalité, comme dans un film. La photographie et même la série photographique ne peuvent que saisir une partie de ce qui se passe, tout en produisant un reflet incomplet de la suite des actions. Enfin, l'image isolée ne montre qu'un extrait très concentré d'une seule scène. L'image choisie pour remplacer symboliquement un événement se manifeste comme son représentant absolu, comme la quintessence de l'événement, comme son âme en quelque sorte.
- 40 Les choix faits par Feldmann doivent sans doute également être analysés sous l'angle de la disponibilité des photographies dans la presse. Néanmoins, l'artiste n'a pas toujours

choisi l'image qui montre le mieux la victime. La grande diversité des photographies frappe le spectateur. L'hétérogénéité du cycle justifie sa définition même comme cycle. En y regardant de plus près, le spectateur découvre les différentes étapes d'une mort violente, décomposées en micro-scènes retraçant un chemin tragique, commençant par une vie normale et débouchant sur une catastrophe aux conséquences multiples. L'émiettement du carnage se lit comme une iconographie choquante du terrorisme et de ses effets. Les images rassemblées ne sont pas seulement des instantanés de l'événement meurtrier mais aussi de ses à-côtés, de la période avant le drame ou de la suite. Ce que l'on voit vraiment, c'est un état des lieux d'une menace collective. La reconstruction d'une certaine temporalité se fait par la comparaison avec d'autres images représentant d'autres étapes d'une mort inévitable. Feldmann place les individus entre le méta-événement, c'est-à-dire les actions du terrorisme des années 1970-1990 vécues comme un événement continu et vaguement mémorisé sur le plan collectif et les images matérielles que ce méta-événement a laissé dans l'espace médiatique.

- 41 Par conséquent, la rupture soudaine et brutale de la normalité saisit le spectateur avant qu'elle ne soit accomplie, même face aux images qui ne montrent ni l'acte violent ni ses suites. L'événement absent dans son entité – le terrorisme – est omniprésent. En suivant ces pistes imaginaires et visuelles, le spectateur se retrouve face à des perspectives tout à fait différentes qu'il faut repenser de manière critique. En mettant l'accent sur la phénoménologie visuelle de la RAF, Feldmann la reconstruit face à toute sa portée humaine et à son importance événementielle.

Conclusion : *Die Toten* – un monument réconciliateur sur la base d'événements individuels

- 42 Le reproche de la construction d'un « mythe », nous l'avons vu, pèse lourdement sur toute les approches artistiques du phénomène de la RAF. Dans le cas du livre *Die Toten*, le reproche d'un certain nivellement, d'un manque de respect pour les « vraies » victimes pourrait s'y ajouter. Dans les deux cas, la principale critique est celle d'une réduction de la portée des événements. 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. À côté des photos-icônes, reconnues comme étant capables de montrer le visage du terrorisme – comme la photographie de Hanns Martin Schleyer – apparaissent les images inconnues et avec elles les événements souvent tragiques.
- 43 Ce que l'on appelle le « mythe » du terrorisme naît avec l'oubli de la multiplicité d'événements qui se cachent derrière le méta-événement du « terrorisme » associant aux actions violentes des représentations sociales. Le terrorisme et la mémoire du terrorisme ne sont évidemment pas identiques. Les images, souvent non identifiables malgré les noms et les dates de la mort fournis, reflètent toute la fragilité de la mémoire collective. Qu'est-ce que nous mémorisons vraiment ? L'image ? Le contexte historique ? La personne qui figure sur l'image ? Ce problème ne peut pas être résolu car la mémoire visuelle du terrorisme allemand se construit à partir de la matière première des images médiatiques et avant des photographies de presse. Pour cette raison, ces images méritent d'être regardées. Feldmann, en établissant une sorte de chronologie visuelle du terrorisme, déconstruit littéralement le mythe de terrorisme : il fait voir son visage violent et toujours mortifère. Il montre que les images sont capables

d'exprimer quelque chose de fondamental appelé « terrorisme ». Au tout début du livre, apparaissent en bas d'une page blanche le mot latin « terror, -oris » et sa traduction allemande : « Schreck(en) » – « Terreur ». Feldmann, à travers les images de son livre, entend renvoyer le « mythe » du terrorisme à ses racines médiatiques comme il renvoie le mot « terrorisme » à ses racines étymologiques. Le manque d'équilibre dans la mémoire n'est pas dû aux images mais à leur usage médiatique. La série photographique est une chance d'élargir la mémoire. Pour ce faire, l'artiste pose des points d'orientation visuelle qui représentent tous un événement. Il rend donc concrète l'histoire de la RAF.

- 44 Le livre *Les Morts* est sans doute un livre qui invite à la réconciliation. Il y a de l'espoir : la série des décès, et donc la galerie des morts, semble terminée⁵². Il y a toujours le désespoir : des centaines de personnes souffrent toujours des conséquences, comme Feldmann le précise dans les légendes à la fin du livre. Face à ce désespoir, a-t-on le droit de disposer les photographies des terroristes au milieu de ceux qu'ils ont tués ? La même question se repose sans cesse face à la *Neue Wache* à Berlin. Dans ce cas, le manque de précision historique est sans doute choquant et injustifiable. « Les Morts », tels que Feldmann les rassemble, ne sont pas séparables les uns des autres. Faire voir les victimes sans faire voir leurs assassins n'aurait pas d'autre conséquence qu'un prolongement et une extension du mythe du terroriste, présenté comme un être hors la loi, exclu de la société. La société les a punis mais reste, comme dans le cas de Brigitte Mohnhaupt⁵³, prête à les réintégrer – peut-être s'agit-il du seul triomphe historique possible.
- 45 Comme livre des morts, comme album photo de la terreur, comme monument à feuilleter, l'ouvrage de Hans-Peter Feldmann représente donc une offre de réconciliation, mais, pour reprendre la déclaration citée plus haut, « sans aucun traitement de faveur ».

NOTES

1. « Ich wollte nie ein Buch machen, aus dem Blut fließt ». Voir Nicola Kuhn, « Der Trauerarbeiter », Berlin, Goethe Institut, 2005, <http://www.goethe.de/ins/prj/life/mar/de385647.htm>
2. Dans le texte d'origine se trouve le mot « alle » (tous) qui, grammaticalement, ne peut se reporter qu'au mot « Ereignisse » (événements), voir ci-dessus. Nous traduisons donc « tous ces événements ».
3. Feldmann écrit « jüngere deutsche Geschichte ».
4. Disponible jusqu'en 2006, le livre est désormais épuisé en librairie.
5. Pour l'histoire de la RAF, voir : Stefan Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*, Hambourg, Hoffmann & Campe, 1987 ; Willi Winkler, *Die Geschichte der RAF*, Berlin, Rohwolt, 2007 ; *Die RAF und der linke Terrorismus*, 2 vol., sous la direction de Wolfgang Kraushaar, Hambourg, Hamburger Edition, 2006.
6. Sur cette image, voir : Martin Steinseifer, « Fotos wie Brandwunden ? Überlegungen zur deontischen Bedeutung von Pressefotografien am Beispiel von Hanns Martin Schleyer als Opfer

der Rote Armee Fraktion », *Brisante Semantik. Neuere Konzepte und Forschungsergebnisse einer kulturwissenschaftlichen Linguistik*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2005, p. 269-290. Sur la fonction de la photographie dans le système communicatif du terrorisme, voir Petra Terhoeven, « Opferbilder – Täterbilder. Die Fotografie als Medium linksterroristischer Selbstermächtigung in Deutschland und Italien während der 70er Jahre », *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 58, 2007, p. 380-399.

7. Hans-Peter Feldmann, 272 pages, Barcelone, Fondacio Antoni Tapiès/Paris, Centre national de la photographie/Winterthur, Fotomuseum, 2002, p. 29.

8. « Mit den Toten hörte das auf. So weit darf kein Weltverbesserer gehen. », Nicola Kuhn, « Der Trauerarbeiter », *art. cit.*

9. *Studentenbewegung, APO, Baader-Meinhof, Bewegung 2. Juni, Revolutionäre Zellen, RAF, ... 1967-1993 DIE TOTEN.*

10. Nicola Kuhn, « Der Trauerarbeiter », *art. cit.*

11. Sur la tradition de la danse macabre en Allemagne, voir : *L'Homme et la mort. Danses macabres de Dürer à Dalí*. Collection de l'Université de Düsseldorf, Catalogue de l'Exposition au Goethe Institut de Paris, 1985 ; Jean Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz, 1979 ; Sarah Webster Goodwin, *Kitsch and Culture. The Dance of Death in Nineteenth-Century Literature and Graphic Arts*, New York/London, Garland, 1988.

12. Robert Storr, « Reflexionen über zwei Experimente partieller Erinnerung », *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, sous la direction de Klaus Biesenbach, Berlin, Kunstwerke Institutes for Contemporary Art, 2005, vol. 2, p. 30.

13. Matteo Galli, « Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichts-Supermarkt? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung », *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*, dirigé par Matteo Galli et Heinz-Peter Preußner, Heidelberg, Winter, 2006, p. 113: « zum ersten Mal – so möchte man meinen – wird innerhalb eines Kunstwerks der Opfer des RAF-Terrorismus gedacht. »

14. En plus, il resterait un nombre de cas « non classifiables », comme dans le cas de Rudi Dutschke et Joseph Bachmann.

15. Ellen Blumenstein, « Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst », *Zur Vorstellung des Terrors*, *op. cit.*, vol. 2, p. 18. En 2000, cette exposition fut présentée à New York. En printemps 2007, *Les Morts* faisaient partie d'une exposition à Vienne.

16. Voir la partie « Terrorismus und Medien », *Die RAF und der linke Terrorismus*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1060-1185.

17. *CRASH!* n° 12, automne/hiver 1999. La couverture est reproduite dans *Zur Vorstellung des Terrors*, *op. cit.* vol. 2, p. 224.

18. Sur ce sujet, voir : Jan-Holger Kirsch, « Mythos RAF ? Zum Streit um eine noch nicht vorhandene Ausstellung », *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 1,2, 2004, p. 255-261 ; Annette Vowinkel, « Der Terror und die Bilder – Anmerkungen zum Verhältnis von Kultur und Geschichte anlässlich der Berliner RAF-Ausstellung », *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 34, 2006, p. 329.

19. Voir le catalogue de l'exposition en deux volumes. *Zur Vorstellung des Terrors*, *op. cit.*

20. Entre juillet et septembre 2003, plus de 500 articles concernant le projet d'exposition ont paru dans les journaux allemands. Voir Joachim Baur, « Geschichtsschreibung im Feuilleton. Anmerkungen zur Debatte um den "Mythos RAF" », *Zur Vorstellung des Terrors*, *op. cit.*, vol. 2, p. 241.

21. « Politiker wollen Terror-Ausstellung stoppen. »

22. Le parrain de cette vente aux enchères sur Internet était M. Gerhart Baum, ancien ministre fédéral allemand de l'Intérieur entre 1972 et 1982, c'est-à-dire pendant la décennie la plus

ébranlée par les attentats de la RAF. Cet engagement montre bien les facettes très politiques de la discussion vive autour de l'exposition.

23. « Der Zwischenraum und die Schnittstelle zwischen Historie und Kunst lässt sich als das beschreiben, was im Weiteren als die "Vorstellung" der RAF bezeichnet wird. Denn anscheinend darf man in einem Land, das zum einen aus der jetzt nicht mehr existierenden BRD und zum anderen aus der anscheinend nie bestanden habenden DDR zusammengesetzt wird, nicht von einem "Mythos" sprechen. » Voir *Zur Vorstellung des Terrors*, op. cit., vol. 2, p. 12.

24. *Mythos Terrorismus*, op. cit.

25. Heinz-Peter Preußner, « Warum Mythos Terrorismus ? Versuch einer Begriffsklärung », *Mythos Terrorismus*, op. cit., p. 83 : « Der Mythos Terrorismus ist also nicht Mystifizierung von Verbrechen, sondern Signal für das Unbewältigte der Zeitgeschichte. »

26. Article du quotidien *Der Tagesspiegel*, 23 juillet 2003.

27. Matteo Galli et Heinz-Peter Preußner, « Mythos Terrorismus : Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung », *Mythos Terrorismus*, op. cit., p. 9. Annette Vowinckel veut même installer une différence fondamentale entre des « images rappelées directement » (« unmittelbar erinnerte Bilder ») et les « images médiatiques » (« Medienbilder »). L'auteur, évidemment, ne comprend pas que la RAF, même par les plupart des témoins de l'époque, la RAF n'était perceptible que dans les images visibles dans les médias, alors que la mémoire individuelle des personnes directement concernées ne joue aucun rôle sur le plan de la mémoire collective, construite d'après les images médiatiques, voir Annette Vowinckel, « Der Terror und die Bilder », art. cit., p. 309.

28. Voir Martin Henatsch : « Das verwischte Bild der Geschichte: Gerhard Richters 18. Oktober 1977 – die künstlerische Behauptung des Bildes im Zeitalter medialer Bildmächtigkeit », *Mythos Terrorismus*, op. cit., p. 189. Sur le cycle de Gerhard Richter, voir également : Karl-Siegbert Rehberg, « Bilder institutioneller und anti-institutioneller Gewalt. Reflexionen zu Gerhard Richters Stammheim-Zyklus als Spurensuche », *Politik der Integration: Festschrift für Gerhard Göhler zum 65. Geburtstag*, sous la direction de Hubertus Buchstein, Baden-Baden, Nomos, 2006, p. 423–443.

29. Reproduit dans *Zur Vorstellung des Terrors*, op. cit., vol. 2, p. 118.

30. Les archives de presse comme « mémoire de stockage » représentent une mémoire passive, contrairement à la « mémoire de fonction » des informations activement utilisée et disponibles dans l'immédiat. Sur ces concepts, voir Aleida Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich, Beck, 2006, p. 54–58.

31. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 144 (Barthes souligne).

32. Philippe Ariès, « La mort inversée. Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », *Essais sur l'histoire de la mort en occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 177–210.

33. Voir Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 144 : « Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'il soit quelque part ; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs : peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine du recul des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. »

34. Thomas Macho, « Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie », dans : *Fotogeschichte*, 78, 2000, p. 11.

35. Anton Holzer, Timm Starl, « Editorial », *Fotogeschichte*, 78, 2000, p. S. 2–4.

36. Voir Walther K. Lang, *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990*, Berlin, Reimer, 1995, p. 190–197. Lang explique la fascination des artistes pour la mort dans les années 1970 à 1990 avec un besoin de resacralisation de la mort qui s'exprime dans une

révolte contre l'absence de symboles dans une idée banale de la mort (*ibid.*, p. 177). Parallèlement, on constate une renaissance comparable de symboles nécrologiques dans la culture des jeunes et les subcultures. Voir Birgit Richard, *Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien*, Paderborn, Fink, 1995.

37. Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 148–150.

38. *Ibidem*, p. 146.

39. Meinhold Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, vol. 1: *Befreiungskriege*, Heidelberg, Esprint, 1985.

40. Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, S. 542. Sur le sujet d'une approche comparative à la mémoire publique dans un contexte franco-allemand, voir : Reinhart Koselleck, *Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich*, Bâle, Schwabe, 1998 (Traduction allemande d'une conférence donnée au Collège de France en décembre 1994).

41. *Ibidem*, p. 543.

42. Meinhold Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, vol. 6: *Bundesrepublik*, Heidelberg, Esprint, 1987, p. 328–332. (Pour le sixième volume concernant la République fédérale, et, en partie, la RDA, le titre « monuments guerriers » n'est plus tout à fait pertinent, ce qui reflète le changement du paysage mémorial allemand après 1945. On y trouve aussi les références de monuments voués aux victimes de l'extermination raciale et de la persécution politique, de la division allemande, des personnes mortes au cours de l'expulsion, etc. (voir p. 185–200).

43. « Der Tod hat alle Unterschiede ausgelöscht. » Cité d'après Ulrich Schlie, *Die Nation erinnert sich. Die Denkmäler der Deutschen*, Munich, Beck, 2002, p. 145.

44. *Ibidem*.

45. Pour la discussion autour de cette exposition, sa version revue et la place de la photographie dedans, voir : Benoît Majérus, « L'utilisation de la photographie dans la Wehrmachtsausstellung : Rendez-vous manqué entre l'histoire et la photographie », *Cahiers d'histoire du temps présent* 8, 2001, p. 367–384.

46. Lurz, *Kriegerdenkmäler*, *op. cit.*, vol 6., p. 365.

47. Wolfgang Kruse, « Schinkels Neue Wache in Berlin : Zur Geschichte des modernen politischen Totenkultes in Deutschland », *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 50, 2002, p. 419–435.

48. « Ehrenmal deutschen heldischen Sterbens ».

49. « Den Opfern des Faschismus und Militarismus ».

50. « Zentrale Mahn- und Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland ».

51. Voir le quotidien *taz*, 20 mars 1998.

52. Sur le sujet des raisons de la disparition du terrorisme suite à l'intégration des groupuscules de gauche dans la discussion politique, voir Jörg Requate, Philipp Zessin, « Comment sortir du terrorisme ? La violence politique et les conditions de sa disparition en France et en République Fédérale d'Allemagne en comparaison : 1970 – années 1990 », *European Review of History/Revue européenne d'Histoire* 14, 2007, p. 423–445.

53. En 2007, la terroriste Brigitte Mohnhaupt a été libérée après 24 ans de prison ferme.

RÉSUMÉS

Paru en 1998, le livre *Die Toten* (Les Morts) de l'artiste allemand Hans-Peter Feldmann rassemble les photographies de personnes tuées dans des actions violentes perpétrées par les terroristes de

gauche (surtout la RAF) qui ébranlèrent la République fédérale allemande dans les années 1970 et 1980. Le livre se compose exclusivement de reproductions photographiques tirées de la presse d'actualité, le premier media d'inspiration dans l'œuvre de Feldmann.

Conçu comme galerie chronologique des faits, le livre a été critiqué pour avoir mélangé les images de terroristes tués avec les images de leurs victimes ciblées ou accidentelles. Selon les critiques, l'effacement du contexte médiatique et du récit historique aurait contribué à la création d'un mythe autour du terrorisme de gauche.

L'article soutient la thèse que la stratégie artistique de Feldmann, loin de glorifier ou de minimiser la réalité historique brutale, doit plutôt être considéré comme l'élément d'une culture élargie de mémoire et de deuil, rappelant le côté humain de ce chapitre noir de l'histoire récente allemande dans toute son ampleur. En reconstituant par les images le terrorisme comme événement continu, Feldmann fait l'état de lieux d'une menace collective.

Published in 1998, the book *Die Toten* (The Dead) by the German artist Hans-Peter Feldmann brings together the photographs of people killed in the violent actions perpetrated by the left-wing terrorists – the RAF above all – who perturbed the Federal Republic in the 1970s and 1980s. The book consists exclusively of photographic reproductions taken from the press, the first communication medium to inspire Feldmann's work. Conceived as a chronological gallery of the facts the book has been criticised for mixing the images of terrorists killed with those of their intended or accidental victims. According to the critics erasing the media context and the historical narrative has contributed to creating a myth about leftist terrorism.

The article supports the thesis that Feldmann's artistic strategy, far from glorifying or minimising brutal historical reality, ought rather to be considered as an element in a wider culture of memory and mourning, recalling the human side of this black chapter in recent German history in all its fullness. By reconstituting terrorism in images as a continuous event Feldmann has taken the inventory of a collective menace.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle

Index géographique : Allemagne

Thèmes : art contemporain

Keywords : Feldmann (Hans-Peter), Red Army Fraction, terrorism, The Dead

Mots-clés : Fraction Armée Rouge, Feldmann (Hans-Peter), Les morts, terrorisme

AUTEUR

DANIELA KNEISSL

Institut historique allemand de Paris.

Docteur en histoire moderne et contemporaine, spécialisée en histoire visuelle aux XIX^e et XX^e siècles, elle travaille actuellement sur l'histoire culturelle et visuelle de l'intégration européenne dans les années 1950.

dkneissl@dhi-paris.fr