



HAL
open science

Peinture et poétisation de l'horreur. Les représentations d'Hiroshima par Arnulf Rainer (Hiroshima-Zyklus, 1982)

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Peinture et poétisation de l'horreur. Les représentations d'Hiroshima par Arnulf Rainer (Hiroshima-Zyklus, 1982). Presses Universitaires de Rennes; Elvire Diaz. Poétisations de l'Histoire, , 178-190, chapitre 4, 2013. hal-01487339

HAL Id: hal-01487339

<https://hal.science/hal-01487339v1>

Submitted on 11 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PEINTURE ET POÉTISATION DE L'HORREUR

LES REPRÉSENTATIONS DE HIROSHIMA

PAR ARNULF RAINER (*HIROSHIMA-ZYKLUS*, 1982)

Hilda Inderwildi

Né en 1929, Arnulf Rainer est l'un des maîtres de l'avant-garde autrichienne du xx^e siècle¹. Récompensée par de très nombreux prix², son œuvre fait depuis plus d'une trentaine d'années – depuis que l'artiste a représenté l'Autriche à la Biennale de Venise en 1978 – l'objet d'importantes expositions en Europe et aux États-Unis. En France, le Musée national d'art moderne acquiert dès la fin des années 1970 différents travaux de cet artiste et le Centre Georges Pompidou lui consacre en 1984 une grande rétrospective intitulée « Mort et Sacrifice ». Depuis lors, les œuvres de Rainer sont périodiquement exposées sur le territoire français. Outre les manifestations organisées en 2009, pour fêter ses quatre-vingts ans, le nouvel accrochage des collections permanentes à Beaubourg en 2011, permet de redécouvrir son œuvre singulière, tandis que la controverse soulevée par l'exposition de ses surpeintures des dessins de Victor Hugo³ fait apparaître, s'il était besoin, que l'art de ce vieux peintre, qui reste fondé sur une relation conflictuelle et féconde avec les images sacralisées, n'a rien perdu ni de sa vigueur corrosive ni de son potentiel de provocation. Il s'agit pourtant d'un artiste consacré par le marché de l'art autant que par les institutions

-
1. Nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne en 1981, en même temps que Hundertwasser, les affinités artistiques de Rainer avec ses contemporains le portent plus vers le groupe des Actionnistes viennois, en particulier Günter Brus et Hermann Nitsch.
 2. Entre autres, Grand Prix de l'État autrichien en 1978, Prix Max Beckmann de la ville de Francfort en 1981, Prix *International Center of Photography* de New York en 1989, *Rhenus-Kunstpreis* en 2002, Prix Goya en 2006.
 3. D'octobre 2011 à janvier 2012, la Maison de Victor Hugo présente « en regard » des dessins de l'écrivain et la série de recouvrements qu'ils ont inspirée à Rainer à partir de 1998 (exposition : « Arnulf Rainer. Surpeintures »).

culturelles patrimoniales : un musée Arnulf Rainer ouvre ses portes à New York dès 1993, la Pinacothèque de Munich lui dédie une salle entière en 2002 et, en 2009, est inauguré dans sa ville natale, à Baden près de Vienne, un nouveau musée à son nom, le plus important. Le site web de ce musée fournit une documentation considérable, en particulier une bibliographie exhaustive recensant plus de 400 titres en lien avec le peintre et son œuvre⁴. Deux d'entre eux, des catalogues d'exposition, concernent spécifiquement *Hiroshima-Zyklus* qui n'est en général que rapidement évoqué, quand il l'est, dans quelques autres ouvrages. Inspiré par les images qu'offre la ville japonaise au lendemain du largage de la bombe atomique par les Américains, le 6 août 1945, ce cycle comprend cinquante-sept œuvres croisant photographie et peinture. Présenté pour la première fois à Bochum en 1982, il est ensuite exposé dans dix-sept villes allemandes et européennes entre 1982 et 1985, dont Paris, au Centre Pompidou en 1984. L'exposition est reprise dans plusieurs villes japonaises, en 2005, lors du cinquantième anniversaire de la catastrophe.

Peindre Hiroshima en 1982, éléments de contextualisation

Si les images de Hiroshima apparaissent aujourd'hui encore, malgré le redressement du Japon, « comme une sorte d'arrière-plan incontournable de l'histoire de l'archipel depuis 1945⁵ », on peut toutefois s'interroger sur les raisons objectives qui poussent à s'en emparer trente-sept ans après le drame pour une exposition de peinture en Allemagne ? Elles tiennent bien-sûr à la vigueur du mouvement antinucléaire allemand depuis 1970⁶, avec son fameux slogan inscrit dans un soleil jaune vif sur lequel explose un sourire rouge : « ATOMKRAFT ? NEIN DANKE ! » (NUCLÉAIRE ? NON MERCI !). En RFA, le retour avec Helmut Kohl d'un gouvernement conservateur et partisan de l'énergie atomique fait craindre à partir de 1982 que soit menée une politique renforçant la part des centrales nucléaires : de nombreux Allemands dénoncent alors le scandale de la radioactivité rejetée, les décharges marines sauvages... toutes les formes de pollution et de prolifération

4. [www.arnulf-rainer-museum.at] ; les écrits du peintre ont en outre été rassemblés par Corinna THIEROLF dans son ouvrage : *Arnulf Rainer. Schriften. Selbstzeugnisse und ausgewählte Schriften*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010.

5. Michael LUCKEN, 1945, *Hiroshima. Les images sources*. Paris, Hermann Éditeurs, 2008, p. 11.

6. Au sujet de ce mouvement et du pacifisme, consulter l'ouvrage en trois volumes de Willi BAER et Karl-Heinz DELLWO : *Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv*, in *Bibliothek des Widerstands* (Bd. 18, 19, 23), Hamburg 2011-2012 ; également, Hans J. GIESSMANN et Bernhard RINKE, *Handuch Frieden*, Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, 2011 (« Krieg und Frieden », p. 21-52, « Nuklearwaffen », p. 115 sq.).

nucléaires; or c'est en 1982 qu'est déposée la demande d'autorisation de création d'un dépôt de stockage des déchets radioactifs sur le site de Schacht Konrad – une ancienne mine de fer de la région de Salzgitter –, suscitant une vague de protestations. L'année 1982 se caractérise aussi par le durcissement de la crise des euromissiles: l'URSS se sentant menacée après l'élection de Reagan en 1980 arme ses SS-20, tandis que l'Europe se prononce finalement pour le déploiement des Pershings 2, notamment à Großengstingen où s'ensuit à l'été 1982 un mémorable sit-in d'une semaine, et à Mutlangen où les antinucléaires organisent l'année suivante un gigantesque camp pour la paix qui débute symboliquement le 6 août et se termine le 1^{er} septembre, avec comme objectif de bloquer la voie aux missiles – y participent des personnalités telles que Heinrich Böll, Günter Grass, Erhard Eppler, Petra Kelly ou Oskar La Fontaine. La pratique des chaînes humaines et de nombreuses formes de contestation non-violentes se développent à la même période. Ce grand thème politique et les vifs débats qu'il suscite dans l'opinion publique ouest-allemande trouvent également leur expression dans le champ artistique: c'est encore en 1982 que l'éditeur Rowohlt publie en RFA la traduction du manga *Hadashi no Gen* de Keiji Nakazawa, *Barfuß durch Hiroshima* (littéralement, « Nu-pieds à travers Hiroshima⁷ »); premier manga à paraître en Allemagne, ce titre connaît un succès retentissant. Largement autobiographique, l'œuvre de Keiji Nakazawa, commencée en 1973, retrace le parcours d'un orphelin de Hiroshima; elle couvre plusieurs années après l'explosion afin d'en montrer les conséquences sur le long terme: les maladies graves dues au rayonnement atomique, le rejet des victimes qui incarnent la défaite aux yeux des Japonais, la famine, la pauvreté, le marché noir, la criminalité organisée des yakuzas et les orphelins délinquants, l'occupant américain qui censure les informations relatives à Hiroshima et aux conséquences de l'explosion, qui prend les victimes pour cobayes.

Malgré la modélisation sérielle, le cycle de Rainer ne propose ni une trame narrative aussi soutenue ni une grille d'interprétation aussi claire que le manga de Nakazawa. Avant tout conçu comme une exhortation au courage et à la reconstruction, ce dernier semble suivre l'aphorisme de Nietzsche évoquant dans le *Crépuscule des idoles* une école de la vie comparable à l'école de la guerre et concluant que ce qui ne tue pas rend plus fort⁸. L'œuvre de Rainer, elle, intègre les images surpeintes à une série qui reprend parfois pour la recouvrir de manière différente la même

7. La première version française s'intitule *Gen d'Hiroshima*, Les Humanoïdes Associés, 1983.

8. Friedrich NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1889), « Sprüche und Pfeile 8 »; « *Aus der Kriegsschule des Lebens. – Was mich nicht umbringt, macht mich stärker.* » Toutes les traductions proposées dans le présent article sont de nous.

photographie. Ce faisant, elle souligne tout à la fois un défaut et un excès de visible : elle suggère l'impossible accès à une vérité originale unique. Il importe surtout à l'artiste autrichien de ne pas figer la forme, pour mieux approcher l'idée ou l'émotion, *a fortiori* dans le cas du bombardement atomique de Hiroshima, sans précédent attesté et dont la réalité paraît particulièrement difficile à saisir. Les lignes que rédige Rainer en septembre 1982 comme avant-propos au catalogue de l'exposition⁹, renseignent sur les conditions de la genèse et sur les postulats de l'artiste pour cette œuvre particulière. Le peintre indique qu'il s'agit d'une commande, « la première et, si possible, la dernière de sa vie » ; non seulement parce qu'il est généralement rétif aux impulsions extérieures mais aussi car il est par nature enclin à éviter une problématique du genre de Hiroshima, avec ce qu'elle peut susciter à la fois de « prescience » et de « certitude » : il préfère « fermer les yeux et les oreilles » à pareille vision d'apocalypse pour exclure de son horizon, de son univers et de sa vie, « la grande catastrophe », tout en ayant pleinement conscience que c'est elle qui détermine son attitude consistant à « regarder ailleurs¹⁰ ». Délaissant ses motifs de prédilection, le masque expressif, les grimaces du corps et la croix, qu'il soumet à diverses formes d'agression joyeuse, lui qui n'est pas un peintre de l'Histoire, pas même dans les déclinaisons modernes ou contemporaines de la peinture historique, lui qui ne fonctionne d'ordinaire qu'à l'envie, sans doute en résonance avec ses convictions pacifistes, il se laisse convaincre de réaliser la série *Hiroshima* en adoptant un point de vue nouveau pour lui : regarder l'horreur dans ses aspects les plus réalistes et créer « à partir de la peur et du dégoût ».

« De même que Bouddha faisait regarder des cadavres à ses disciples¹¹ », Rainer veut se coller avec la mort, une mort massive et anonyme, bien distincte de celle que figurent les masques mortuaires auxquels travaille l'artiste de 1978 à 1980

9. Arnulf RAINER, *Hiroshima. Werkgruppe aus 57 Bildern*. Texte von Beckett, Celan, Cioran, Müller, Pynchon, Sartre, Weiss. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1982. Édition bilingue anglais/allemand, non paginée. Nous citons d'après Corinna THIEROLF, *op. cit.*, p. 214-215 (« Hiroshima »).

10. *Ibid.*, p. 214 : « *Diese Arbeiten begann ich nicht aus eigenem Antrieb. Es ist das erste und möglicherweise letzte Mal, daß ich mich dem Drängen eines anderen aussetze. Ich selbst weiche dieser Problematik "Hiroshima" aus, schiebe die darin enthaltene Ahnung und Gewißheit beiseite. Schließe Augen und Ohren vor der apokalyptischen Vision, klammere die große Katastrophe aus meiner Lebensperspektive aus. Das, obwohl ich weiß, daß sie unser Handeln, unsere Hoffnungen und Entscheidungen schon jetzt bestimmt, insofern unser Leben zu einem fortwährenden Ausweichen geworden ist, unser Betrachten zu einem Wegschauen wurde.* »

11. *Ibid.* : « *In meiner künstlerischen Arbeit waren bisher Zustimmungsmotivationen wichtigster Impetus. Clownische Identifizierung, thematische Begeisterung, euphorische Kommunikation, libidinöse Angriffslust et cetera. Das galt auch noch für die Totenmasken-Folge, obwohl damals eine innere Zwiespältigkeit aufkam, die später in der Serie der Leichengesichter dominierte. Eine neue*

puis de 1983 à 1985¹². En résumé, le travail sur les effigies mortuaires des grands hommes procède à la fois d'un « acte d'amour abusif¹³ » et de « la volonté d'attaquer les clichés que l'admiration commune a cristallisés autour d'elles » pour interroger sur leur valeur de vérité¹⁴ : le visage éternel semble devoir expier, chez Rainer, sa prétention d'être le dernier. Selon Werner Hofmann, quand il le « met à mort » en lui infligeant au moyen de la surpeinture « une charge intense de douleur », il le démasque et récuse le principe classique de la belle forme idéale. Ce faisant, il le rend toutefois à une nouvelle forme de vie¹⁵. Ce parti pris iconoclaste et vitaliste paraît fort différent de celui qui est adopté pour le cycle *Hiroshima* dont l'accouchement ne s'accompagne d'aucune jubilation. Rainer se cherche des prétextes, il évoque des tentatives de dérobade, des crises de défaitisme et de sévères moments de dépression dans la période où il réalise cette œuvre qui lui semble d'emblée vouée à l'échec : « Je savais pertinemment que je ne pourrais pas trouver une forme artistique juste, même provisoire¹⁶. » Sans doute Rainer partage-t-il la conviction de Marguerite Duras et Alain Resnais qui, dès 1959, posent la connaissance de Hiroshima *a priori* « comme un leurre exemplaire de l'esprit¹⁷ » : de cette ville et de son traumatisme, on ne pourrait rien connaître, parce qu'il ne reste rien, à plus forte raison en 1982, après que la ville a été entièrement reconstruite ou encore, comme le suggère Duras, rendue à la banalité, dans l'espoir que l'Histoire retienne autre chose à son propos que le bombardement de 1945 ; en ce sens, la ville de Hiroshima que veut figurer

Motivation drängte sich auf: 'aus Angst und Abscheu betrachten, gestalten'. Wie Buddha seine Jünger Leichen beschauen ließ, beschäftigte mich mit dem Tod. »

12. Outre les écrits que Rainer a lui-même consacrés à ses séries de masques, tel « Rein-Pein-Schein-Sein. Zur Totenmasken-Serie. » en 1978 (dans Corinna THIEROLF, *op. cit.*, p. 167-169), de nombreux catalogues d'exposition ménagent une part non négligeable aux masques mortuaires. L'un d'entre eux, *Totenmasken/Arnulf Rainer* (Mit Texten von Werner Hofmann und Arnulf Rainer, Wien, Salzburg, Residenz Verlag, 1985) leur est entièrement dédié. Signalons encore à ce sujet : Itzhak GOLDBERG, « La Créaturation » (dans *Arnulf Rainer. Visages dérobés. Cahiers d'art contemporain n° 132*, Galerie Lelong, 2006) et Hilda Inderwildi, « Jeux de masques avec la mort. Peinture et masque mortuaire dans l'œuvre d'Arnulf Rainer (1929) », dans *Jeux de rôles - Jeux de masques*. Textes réunis par Christina STANGE-FAYOS et Katja WIMMER. *Cahiers d'Études germaniques 61* Montpellier/Nice, 2011/1, p. 187-205.
13. Werner HOFMANN, *op. cit.*, p. 8.
14. Hilda Inderwildi, « Jeux de masques avec la mort... », *op. cit.*, p. 198.
15. *Ibid.*
16. Arnulf RAINER, « Hiroshima », in Corinna THIEROLF, *op. cit.*, p. 214 : « *Ausreden, Fluchtversuche, Überwindungsanfänge, Depressionen begleiteten diese Arbeit*. Ich wußte genau, daß ich eine auch nur provisorische künstlerische Form dafür nicht finden könnte. »
17. *Hiroshima mon amour*, folio, p. 10, cité d'après Pascal VACHER, « Se connaître à Hiroshima », in *Cahier des ailes du désir*, n° 16 (Analyse du film *Hiroshima mon amour*), p. 6-10.

Rainer est une cité invisible, un « paysage perdu¹⁸ ». C'est la raison pour laquelle Duras et Resnais préconisent une subjectivité radicale et une reconstitution d'ordre théâtral, seule susceptible, selon eux, de « revivifie[r] ce qui semblait mort » :

C'est par l'histoire subjective, c'est par l'acceptation de qui nous sommes, c'est par la reconnaissance de notre corps désirant que passent la souffrance, la compassion, la douleur à la vue des corps meurtris des habitants de Hiroshima, c'est à travers le refus de la morale des autres que peut advenir une conscience en marche vers une connaissance, qui n'est ni celle de l'histoire officielle, ni même celle du musée, mais la conscience de la vie interrompue, la conscience d'une limite franchie par le pouvoir, que rien ne justifie¹⁹.

Ainsi l'auteur du scénario de *Hiroshima mon amour* peut-elle écrire les répliques qu'elle conseillait d'utiliser comme un leitmotiv : « – Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien. [...] – J'ai tout vu. Tout. »

Rainer, quant à lui, soulève la question de la médiation picturale elle-même : réactualisation, émergence et mise en forme de sensations ou traces perceptives, le travail de la matière picturale s'inscrit pour la série *Hiroshima*, et en général, dans une temporalité développée, par essence impuissante à saisir l'horreur de la seconde où tout bascule. Le figement par la peinture à l'échelle de la toile – format moyen pour *Hiroshima-Zyklus* : 50 x 60 cm – exclut selon lui de pouvoir figurer quoi que ce soit qui s'apparente à la foudre. La temporalité de l'après-coup et la temporalité interne à la médiation picturale ne lui semblent pas conciliables avec la représentation de telles fulgurances²⁰. Le propos liminaire de Rainer signe un constat d'échec : « Pour la grande catastrophe, pour la terreur d'apocalypse, l'art n'a jamais proposé que des niaiseries. » Le cycle *Hiroshima* représenterait tout au plus « des jalons dans un néant²¹ » ou « ce voile de cendres » d'une conscience embrumée, parce que trente-sept ans ont passé, effaçant de notre quotidien les images du

18. « Paysages perdus », tel est le titre d'une exposition présentée au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole du 23 février au 26 avril 2009. Les peintures des paysages de Ténériffe exposées à cette occasion renouaient avec la série des *Traumlandschaften* (Paysages oniriques) initiés en 1998 et, dans une certaine mesure aussi, avec *Hiroshima-Zyklus*.

19. Pascal VACHER, « Se connaître à Hiroshima », *op. cit.*, p. 8.

20. Arnulf RAINER, « Hiroshima », in Corinna THIEROLF, *op. cit.*, p. 214 : « *Das Inferno ist dem verweilenden Auge unfaßbar. Es hat den Schrecksekundencharakter, in dem Bildausbreitung gelähmt ist, den Irritationsblitz, für den Malerei keine Zeitfindung hat. Die Nähe des Schrecklichen, die unmittelbare Betroffenheit sind Kategorien, an die Kunst nicht heran kann, da sie in der Zeitausbreitung wirkt, in der Zeithoffnung lebt, harmonisierte Zuständlichkeit zeigt, selbst ärgste Düsternis nuancierend bildnert.* »

21. *Ibid.* : « *Jetzt, nach dem Vorliegen der Blätter, sehe ich ihr Uneingelöstes, Verfahrenes, Obergründiges, Verschleiertes. Sie sind bestensfalls Anläufe in ein Nichts, Nebelsprünge. Sie montieren düsteres*

bombardement atomique²², parce que l'œuvre de Rainer se situe dans la tension entre l'impossible oublié et le refoulement manifeste. Pour autant, il serait faux de chercher à l'inscrire dans le contexte de la crise de la représentabilité engendrée par la Seconde guerre mondiale, cette crise qu'estampille l'injonction de Joseph Beuys, mise en peinture par Jörg Immendorff dans les années 1960: « Hört auf zu malen! » (Cessez de peindre!). En 1982, le programme que Rainer formulait en une sorte d'anti-poème pour sa série de 1951 *Perspektiven der Vernichtung* (*Perspectives de la destruction*) paraît dépassé:

Un choix: le silence
 contre la poésie, la perte
 contre l'avoir, l'ab-
 sens contre vous-même.
 La mort contre la vie.
 L'Autre contre le monde.
 Le néant contre tout²³.

Tableaux, poèmes, pensées, discours, ne sont que « l'écume », « des traces » de l'être; toute tentative pour le saisir dans « l'extase (du moment vécu) » est infructueuse car inappropriée. C'est une « manière coupable de chercher à séduire par le discours plutôt que le silence²⁴ ». Certes, mais dès 1952, dans son manifeste *Malerei*,

Ruinenland als banalisierte Endzeitvision, harmonisierten Aschenregen als naive Metapher. Zur großen Katastrophe, zum apokalyptischen Schrecken, hat die Kunst immer nur Einfältiges geboten. »

22. *Ibid.*, p. 215: « 37 Jahre danach versinkt Hiroshima längst aus unseren täglichen Bildern, Gedanken und unserem Handeln. *Auch mein Gehirn vergraut mir alles. Mehr als dieser Aschenschleier in uns, diese Vernebelung und Versteckung um uns ist auch in diesen Bildern nicht entstanden.* »
23. Arnulf RAINER, « Perspektiven der Vernichtung », in Corinna Thierolf, *op. cit.*, p. 12: « *Eine Wahl: das Schweigen / gegen die Poesie, der Verlust / gegen den Besitz, die Ab- / wesenhaft gegen Euch selbst. / Der Tod gegen das Leben. / Das Andere gegen die Welt. / Das Nichts gegen Alles.* »
24. Arnulf RAINER, « Malerei, um die Malerei zu verlassen », in Corinna Thierolf, *op. cit.*, p. 14: « *Am Beispiel der Malerei diese Art Welt zu verlassen, ihre Kultur, ihre Malerei zu enthüllen durch sie selbst, ohne sich mit ihr zu vermischen, zu enthüllen als Ersatz für die mangelnde und verlorengegangene metaphysische Bindung, sie zu enthüllen als bloße Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Metaphysischen (in deren Sein es weder Handeln noch Missionen noch Beweise noch Künste gibt). Künstler sein und die Kunst verachten.* Denn die Bilder, die Gedichte, die Gedanken, die Reden, es ist der Schaum, die Hefe, der Abfall, die Asche, der unsinnige Versuch, den Anschluss in der Ekstase (des Erlebnisses) statt in der dauernden Vereinigung zu vollenden (eine unfruchtbare Methode der Forderung und der Aneignung). Sie sind der unmögliche Versuch zu beweisen, die sündige Art, durch reden statt schweigen verführen zu wollen. Es sind die Konzessionen an unseren schmutzigen Boden, derer wir uns schämen. Jeder möge wissen, es sind die Spuren, nicht wir selbst. Das zur Entschuldigung... » (Cf. Hilda Inderwildi, « Jeux de masques avec la mort... », *op. cit.*, p. 194.)

um die Malerei zu verlassen (*Peinture pour quitter la peinture*), Rainer déclare vouloir combattre la peinture par les moyens de la peinture: il n'est jamais question pour lui de renoncer à l'art pictural mais d'en explorer les zones limites et de le retourner contre la culture qui l'a généré et l'a détaché de la métaphysique dont il est pourtant le corollaire.

Dans le jugement porté sur *Hiroshima-Zyklus*, Rainer pointe certaines limites, plus techniques, de la représentation: ces dernières ont à voir avec l'écart entre la photographie et la peinture ou encore « entre la photographie et ce qui n'est pas totalement peinture²⁵ ». Les remarques de Rainer ne sont pas sans rappeler une idée que développe Gerhard Richter en 1988 quand il peint *18. Oktober 1977*, sa série historique, consacrée à la bande à Baader et au terrorisme de la Fraction Armée Rouge²⁶. La technique de surpeinture que Richter emploie pour cette série n'est pas celle de Rainer en ce sens qu'elle se rattache plus à la reproduction de photos, peinte à l'huile. Il n'empêche que le choix des images, le cadrage opéré pour les toiles, le format retenu, les techniques d'agrandissement constituent là aussi une part essentielle du travail artistique. Cette forme d'intericonicité assume la rupture avec le mythe d'un artiste dont l'imaginaire seul susciterait les visions, *a fortiori* dans le cas du peintre d'Histoire qui, disposant de photos, ne produit plus à proprement parler d'images inédites mais renvoie par « réflexion » des images existantes dont il actualise le pouvoir de connotation. « Devenue anachronique » après l'apparition du médium photo, la peinture avec sa temporalité propre et sa subjectivité affirmée revêt chez Richter « une fonction critique²⁷ ». Les clichés de police dont s'inspire le peintre proposent « une image miniature mais immédiate de la réalité telle qu'elle

25. Bruno EBLE, *Gerhard Richter: la surface du regard*, Paris, L'Harmattan, octobre 2006, p. 220.

26. À ce sujet, outre les 2 monographies parues en 1998 [Martin HENATSCH, *Gerhard Richter, 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte*. Fischer, Francfort, 1998 (103 p.) et Kai-Uwe HEMKEN, *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*. Insel, Frankfurt am Main 1998 (178 p.)], voir l'article de Ortrud WESTHEIDER, « Eine Idee, die bis zum Tod geht. Der Zyklus *18. Oktober 1977*. » [dans *Gerhard Richter. Bilder einer Epoche*. Ausstellungskatalog, Hg. Uwe M. Schneede. Hirmer, Munich, 2011 (p. 154-193)].

27. Stefan GERMER, « Ungebetene Erinnerungen » (1989), in Gerhard STORCK und Kasper KÖNIG (Hrsg.), *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*. Beitr. von Benjamin H. D. Buchloh, Stefan Germer und Gerhard Storck. 3. Erw. Aufl. Köln, Walter König, 2005, p. 52: « *Da sie nicht mehr das primäre Medium gesellschaftlicher Bildproduktion ist und nicht nur in einem Verhältnis der Konkurrenz, sondern in einem der Nachträglichkeit zu den anderen Medien steht, nutzt Richter seine Kunst weniger zur Produktion neuer als zur Reflexion bereits vorhandener Bilder. Die Differenz, die sich in seinem Vorgehen zwischen malerischem Signifikanten und photographischem Signifikat ergibt, hat subversive Qualität. Sie macht den fiktionalen Charakter der medial vermittelten Wirklichkeit bewußt und restituiert so der angeblich mit dem Auftauchen der neuen Medien anachronistisch gewordenen Malerei eine kritische Funktion.* »

est, sans construction *a priori*²⁸ », et extrêmement précise. C'est en ce sens qu'ils lui paraissent plus adaptés que la peinture pour rendre compte de l'horreur : la peinture traitant le même thème qu'une photo susciterait plutôt le chagrin et le sentiment du deuil que l'effroi²⁹. C'est peut-être ce qu'il faut entendre aussi quand l'artiste autrichien évoque « le voile » qu'il a jeté sur les images de Hiroshima. Le jugement de Rainer selon lequel la peinture de l'horreur serait condamnée à des formes de poétisation kitsch et *Hiroshima-Zyklus* à n'être qu'un lamentable raté peut paraître vrai mais il est excessif. Largement relayé depuis 1982 par une critique que dérangent – et on peut le comprendre – la beauté et la poésie de l'horreur dans le cycle de Rainer, il se trouve des voix, notamment depuis l'exposition « Arnulf Rainer – Die Bibel gestern und heute », présentée du 4 août au 28 octobre 2001 à la Lenbachhaus pour en réhabiliter l'intérêt et la qualité d'intensité³⁰. À ce stade, il convient de se demander quelles sont les formes concrètes de la représentation de Hiroshima, de sa « poétisation » entendue cette fois strictement au sens de « création » ou « re-création » de l'Histoire.

Voile de cendres, horreur et représentation

La technique employée dans la série *Hiroshima* est celle de la surpeinture de photos qui en constituent tout à la fois la matrice et la « matière première ». Le rabat du catalogue de l'exposition de 1982 indique qu'il s'agit de clichés pris dans la ville japonaise après le bombardement atomique et que leurs auteurs sont pour la plupart restés anonymes. Toutefois, l'ouvrage de référence que Michael Lucken publie en 2008 à propos des « images sources de Hiroshima », atteste que ce sont des photos réalisées, entre autres, par différentes Unités de l'Armée de l'air américaine, par Matsuschige Yoshito (1913-2005), reporter-photographe au Chûgoku shinbun – blessé le 6 août 1945, c'est à lui que l'on doit les photos prises au sol le jour même – et par Yamahata Yôsuke (1917-1966), fils de photographe et photographe militaire qui documente, à raison de 115 clichés, les destructions non de Hiroshima mais de Nagasaki. Scénarisées ou non, de propagande ou simples instantanés du

28. Hilda Inderwildi, « Questions d'intimité, questions d'actualité. Corps et spectres dans *18. Oktober 1977* de Gerhard Richter », in Michel GRUNEWALD, Roland KREBS, Jean MONDOT et Roger SAUTER (éd.), *Visages de la modernité*. Bern et al. 2011 (p. 82-94), p. 86.

29. Gerhard RICHTER, « Gerhard Richter, Jan Thorn-Prikker. Gespräch über den Zyklus *18. Oktober 1977* », in Gerhard STORCK und Kasper KÖNIG, *op. cit.*, p. 129 : « [...] *das Photo löst Entsetzen aus und das Bild mit dem gleichen Motiv eher Trauer* ».

30. Cf. [www.artechock.de/kunst/magazin/be/arnrai.htm].

drame, ces images ont progressivement fait le tour du monde et acquis le statut d'icônes historiques.

Ce n'est pas un hasard si Rainer ouvre son cycle par six surpeintures de champignons atomiques de plus en plus stylisés ou oblitérés : perçues comme plus spécifiques que les vues des victimes humaines, plus efficaces au plan historiographique, ces représentations demeurent aujourd'hui encore les plus diffusées en association avec le drame de Hiroshima, la métaphore l'emportant sur la métonymie³¹. Sans doute est-ce aussi la raison pour laquelle le peintre s'empare ensuite de photos aériennes découvrant de larges espaces de dévastation et des scènes de ruine. Il s'agit là encore d'images « synthétiques », en ce sens qu'elles « livrent un sentiment d'effroi, de désolation, de puissance aveugle » et « installent la mort au cœur de la modernité » : « Ce qu'on voit quand on regarde les images des villes dévastées, ce sont des cimetières à ciel ouvert³². » La focalisation sur les victimes ne survient que dans un troisième temps. Peut-être parce que ces images ont fait l'objet d'une censure par les autorités, tant japonaises qu'américaines, redoutant leurs effets dans l'opinion. Peut-être aussi pour permettre petit à petit une ré-humanisation des villes rasées. C'est ainsi que la série de Rainer se clôt par une surpeinture de l'un des cinq gros plans que Yamahata a fait d'une femme occupée à allaiter son enfant près de la gare de Mochino à Nagasaki : tous deux sont légèrement blessés, l'enfant est endormi au sein de sa mère, harassée et le regard vide (voir illustration, p. 221). Si la référence au motif de la *Mère à l'enfant*, voire de la *Pietà*, peut sembler « lourde », on l'accepte volontiers « car la tonalité est à l'espoir³³ ». Rainer n'échappe pas à la règle : en même temps qu'il joue avec la référentialité en surpeignant à trois reprises une photo qui emprunte sa composition et ses codes à la peinture, il accentue l'espoir en introduisant des touches de bleu et en changeant complètement le regard de la femme dans l'ultime figuration. Loi de la vie ? Bien plus sûrement un contrepoids à l'horreur et une manière de dénoncer, au plan métapoétique, les leurres de l'objectivité et de l'immédiateté photographiques.

Dans la typologie des images que propose Jacques Rancière³⁴, les images sources étudiées par Lucken appartiennent à la catégorie des « images nues » ou images qui ne font pas d'art mais se fédèrent autour de l'idée « de la trace d'histoire, du témoignage sur une réalité dont il est communément admis qu'elle ne tolère pas d'autre forme de présentation³⁵ ». De cette image nue, Rancière distingue l'image

31. Michael LUCKEN, *op. cit.*, p. 170.

32. *Ibid.*, p. 120.

33. *Ibid.*, p. 135.

34. Jacques RANCIÈRE, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, 2003, p. 31 sq.

35. *Ibid.*, p. 31.

ostensive ou art de la présence brute sans signification, une icône de l'écclésiété, « attestant un mode singulier de la présence sensible³⁶ » ; sa position peut se résumer par le mot « voici » et cherche à provoquer le face-à-face. À cette image de type ostensif s'oppose l'image que Rancière appelle métamorphique, contenue dans le mot « voilà » empêchant « de circonscrire une sphère de présence spécifique qui isolerait les opérations et les produits de l'art des formes de circulation de l'imagerie sociale et marchande et des interprétations de cette imagerie. » Le travail de l'art consiste alors en « un réagencement singulier des images circulantes » et une critique de ces images. N'étant plus soutenu « ni par une histoire autonome des formes ni par une histoire des gestes transformateurs du monde », il est réduit à s'interroger sur ses pouvoirs réels³⁷. Certes, ce serait une erreur de plaquer sur la série que Rainer consacre à Hiroshima en 1982 les raisonnements de Rancière au sujet « du jeu d'un art délesté de son sérieux critique » mais qui cherche « à marquer la distance critique vis-à-vis de l'industrie du loisir³⁸ ». Et pourtant, dans la circulation entre les images photographiées et les images peintes, la circulation d'une image peinte à l'autre, dans l'interrogation sur le pouvoir critique de l'art face à l'horreur, sur sa capacité à peindre le temps, Rainer produit bien des représentations d'ordre métamorphique, relevant du « voilà » plutôt que du « voici ». Outre que le modèle photographique ne suscite pas chez lui des œuvres de caractère réaliste, la transgression inhérente à sa surpeinture a pour principal enjeu d'évoquer, critiquer ou poétiser, tout en renvoyant par le truchement de mises en abymes, à des questions d'esthétique. La réalité ancienne des photos est inscrite dans le présent pour dire en même temps l'aspiration au souvenir et la façon dont elle s'actualise : elle fonctionne comme activateur du regard sur le monde. La surpeinture la dote d'une charge de présence supplémentaire, en rétablissant la démarcation entre l'art et la vie, dans la distance prise avec les photos, ainsi que dans la symbolisation.

On est frappé dans le cycle *Hiroshima* par le caractère automatique – à l'instar de l'écriture surréaliste – de certaines surpeintures. Rainer semble renouer avec la méthode testée en 1951 du dessin à l'aveugle – quand il travaillait dans le noir ou avec les yeux fermés –, traçant un ensemble de stries rapides, tel un sismographe. Ces formes, qui se rapprochent des gribouillages d'enfants ou de ratures, cohabitent avec des recouvrements d'aspect moins dynamiques, des surfaces saturées qui ont requis plus de temps³⁹ et un œil acéré. Corinna Thierolf y voit dans les deux cas

36. *Ibid.*, p. 32.

37. *Ibid.*, p. 32-33.

38. *Ibid.*, p. 33.

39. La surpeinture (*Übermalung*) est avant tout une expérience de la temporalité. Peu importe que Rainer recouvre ses propres œuvres ou celles d'autres artistes, l'intericonicité caractéristique de ce

l'œuvre d'une foudre spéciale, celle de l'intuition, qui doit faire saisir l'absolu⁴⁰. Rainer, quant à lui, ne cesse d'affirmer à différentes étapes de sa vie artistique que la destruction de l'image première ou antérieure est en même temps une libération de son énergie, une création en forme de « crératuration⁴¹ ».

On est plus étonnés que le peintre ait cédé à l'envie d'appliquer à quelques toiles des techniques de lavis rappelant les estampes japonaises et leur subtile délicatesse, qu'il s'agisse, entre autres, de la première figuration du champignon atomique dessinant comme une trouée de ciel dans un entrelacs de fines branches ou des corps de bébés morts, petits dormeurs du val, auxquels les jeux d'ombres et de transparence prêtent l'apparence du sommeil paisible. Ce parti pris a choqué lors de la première exposition de la série, car il semblait épurer la représentation de la violence et de la laideur de la mort propagée par la bombe A. Sans tomber dans les excès du sophisme, on pourrait néanmoins objecter que, même si la photographie rend mieux compte de l'horreur, c'est « une manière de véronique » qui entretient indirectement ou inconsciemment « l'idée que quelque chose même de la chair de l'homme peut être sauvé⁴² » ; on pourrait ainsi en revenir à la théorie de Richter et dire que c'est la (sur)peinture, causant plutôt le chagrin et le sentiment du deuil, qui entérine paradoxalement la mort et la perte définitive. Rainer procéderait ainsi au renversement inverse de celui qu'on observe dans ses surpeintures des masques mortuaires où domine le refus des faux-semblants de la belle mort. Dans *Hiroshima-Zyklus*, les ratures, biffures et « fourbis » de Rainer⁴³, sont une autre variante des véroniques modernes, où la mise à nu et la dénonciation passent parfois par le recours à un voile quasi décoratif, pudique ou éhonté, jeté sur une horreur glaçante.

travail suggère que la peinture n'est pas autonome, qu'elle se situe dans une continuité agissante. On trouve chez Rainer deux formes de surpeintures : des recouvrements par faisceaux de traits dynamiques, rapides, et des surfaces saturées, « fermées » (*Zumalungen*), des monochromes noirs qui requièrent parfois plusieurs couches et plusieurs années de patience. « Le principe artistique du recouvrement procède d'une essentielle insatisfaction face à l'œuvre » pour en faire disparaître les points faibles par le biais de la retouche. « Prise dans la tension dialectique entre la matière et l'idée, la surpeinture est à la fois une mise à mort de l'œuvre et une dynamique pour la parfaire. » (Cf. Inderwildi, « Jeux de masques avec la mort... », *op. cit.*, p. 193)

40. Corinna Thierolf, « Unio mystica – Die unaufhörliche Annäherung an das Absolute », in Corinna Thierolf, *Arnulf Rainer. Der Übermaler*. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010.

41. Voir à ce propos l'essai de Itzhak Goldberg, « La Crératuration », in *Arnulf Rainer. Visages dérobés*, Cahiers d'art contemporain n° 132, Galerie Lelong, 2006, p. 3-15.

42. Michael Lucken, *op. cit.*, p. 45.

43. Cf. Goldberg reprenant les titres de l'autobiographie de Michel Leiris dans « La Crératuration », *op. cit.*, p. 14.

Pour éviter peut-être la pire des horreurs : celle de l'oubli que pourrait favoriser le renoncement à la figuration.

Le principal atout de la surpeinture est à coup sûr de générer une image qui garde en elle la part de son origine, d'agir comme un filtre, un masque ou, ici, « un voile de cendres » qui force à l'accommodation du regard et permet de saisir les affinités entre la production picturale et « la structure de la manifestation de la vérité⁴⁴ ». Les occasions de rendre les gens pensifs sont toujours excellentes, pourrait-on dire en paraphrasant les mots de Duras et du personnage incarné par Emmanuelle Riva, lorsqu'elle déambule au musée qu'on a édifié sur les vestiges du Palais de l'Industrie, place de la Paix à Hiroshima. « Les photographies, les reconstitutions, faute d'autres choses, les explications, fautes d'autres choses », les séquences d'archives documentaires définissent le territoire de l'horreur et du non-sens auquel il faut trouver une alternative si l'on veut pouvoir continuer à raconter des histoires et l'Histoire elle-même. L'approche documentaire n'intéresse pas pour son réalisme mais par l'interprétation. Les images des « peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leur souffrance » fondent une sorte de principe magico-dermique tel que le développent de nombreux artistes de l'après-guerre, inspirés par *La Comédie humaine*. La peau, ce vaste organe qui forme à la fois l'extérieur et l'intérieur, dépasse l'entendement par son intelligence intuitive : susceptible d'allergie, par essence capable de réactions épidermiques, elle a cette vertu de pouvoir révéler, prévenir et éventuellement réparer. C'est ce que suggère l'image, qu'on a pu trouver choquante, du corps des amants couverts de cendres et de sueur, sur laquelle s'ouvre le film *Hiroshima mon amour*. Ainsi s'explique également le recours revendiqué à la mise en scène et à l'illusion pour faire le récit de l'histoire : la mémoire n'est possible qu'après coup, hors du souvenir total mais irracontable du traumatisme. Dans son ouvrage *L'immaginazione intermediale*, Pietro Montani parle d'un inlassable travail de réorganisation de l'archive où sont consignés les traces, raturages et cicatrices, de notre mémoire médiale⁴⁵.

44. Pour ces aspects, on se reportera aux thèses de Jean-Marie PONTÉVIA dans *La Peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*. Préface de Philippe Lacoue-Labarthe, William Blake & Co. Edit, 1993, p. 100 :

« Il y a donc un étonnant parallélisme entre :

- la structure de la manifestation de la vérité [celer-déceler] ;
- la structure de la production picturale [montrer-cacher] ;
- le jeu érotique [occulter-exhiber]. »

45. Pietro MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*. Biblioteca di Cultura Moderna, Rome, Laterza Editori, 2010, p. 68.

Le processus à l'œuvre dans la série *Hiroshima* est exactement celui de l'imagination intermédiaire qui compose une image tissée de temps, exposée au dédoublement réflexif, prise dans l'oscillation entre présence et mémoire, avec de surcroît ce qui paraît être le projet de transformer les horreurs de la réalité en mirages⁴⁶. Les toiles du cycle *Hiroshima* semblent annoncer en cela les « paysages oniriques » que crée Rainer à partir de 1998 en retravaillant des images de paysages naturels, peints ou dessinés, ainsi que les *Fotos maltrechas* réalisées à la fin des années 2000 à Ténériffe – où l'artiste vit quatre mois sur douze – qui en représentent d'une certaine manière la radicalisation et l'aboutissement. Dans ces dernières séries, Rainer revient à la nature en même temps qu'au médium photographique, des photographies « manipulées » (usage de filtres, inversion des formats verticaux et horizontaux, pivot intempestif de l'appareil au moment du déclic, par exemple) pour concevoir des paysages subjectifs où le flou et les contours estompés activent une vision nouvelle. On songe à la non-figuration du 11 septembre par Richter dans son tableau de 2005, *Septembre*, où le refus de l'incarnation maintient l'instant décisif « en une suspension perpétuelle ». L'image où les gris et les bleus convergent vers une large tâche brune rehaussée de rouge et de jaune, formant une gerbe d'étincelles, « n'est reconnaissable qu'à l'extrême limite, au point liminal où l'information qu'elle véhicule pourrait accepter un grand nombre d'interprétations [...], le spectateur est contraint de reconstituer mentalement une ressemblance qui se désintègre en réalité sous ses yeux. » Devinant à droite une tour, à gauche un avion, il est aspiré dans la destruction du World Trade Center, en même temps que dans le tourbillon de la destruction de l'image. Et ce, quoi qu'en dise Richter considérant une fois de plus « que la documentation photographique directe de cet impact avait eu raison de lui en tant que peintre⁴⁷ ». Dans la série de Rainer, les photos paraissent parfois encore trop présentes pour qu'on puisse comparer son œuvre à celle de Richter, comme si l'iconoclaste autrichien n'avait pas pu se soustraire à une forme de sacralisation de l'image documentaire, sacralisation à laquelle collaborent aussi ses toiles, équilibrées et belles. Entre préfiguration et postdétermination, elles prennent pour finir le parti de la vie, de la paix et de l'art.

46. Cf. Barbara CATOIR, « Dessinateur et photographe – Arnulf Rainer crée à Ténériffe le cycle *Fotos maltrechas* », présentation rédigée pour l'exposition « Paysages perdus » au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole en 2009. Consultable sur [http://www.ediciona.com/portafolio/document/2/1/8/4/01_preface_4812.pdf, p. 20].

47. Robert STORR, *Septembre. Une peinture d'histoire de Gerhard Richter*, Paris, La Différence, 2011, p. 8, 48-49, 47.



©Arnulf Rainer, photographie: Jean-Pierre Montagné.

