



HAL
open science

Questions d'intimité, questions d'actualité. Corps et spectres dans 18. Oktober 1977 de Gerhard Richter.

Hilda Inderwildi

► **To cite this version:**

Hilda Inderwildi. Questions d'intimité, questions d'actualité. Corps et spectres dans 18. Oktober 1977 de Gerhard Richter.. Peter Lang. Visages de la modernité. Hommage à Maurice Godé. Michel Grunewald, Roland Krebs, Jean Mondot, Roger Sauter (Éd.). Coll. " Convergences ". , , pp.82-94, 2011. hal-01487354

HAL Id: hal-01487354

<https://hal.science/hal-01487354v1>

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.

Questions d'intimité, questions d'actualité

Corps et spectres dans *18. Oktober 1977* de Gerhard Richter

Hilda INDERWILDI

Au jardinier photographe

Les spectres de l'actualité

C'est entre les mois de mars et novembre 1988 que Gerhard Richter réalise sa série intitulée *18. Oktober 1977*. Quinze huiles formant une unité, qui exhument et reviennent sur un dossier délicat de l'histoire allemande récente, une affaire non classée, dans laquelle l'effroi et la peur le disputent au sentiment de pitié et de deuil: la mort des principaux *leaders* de la RAF, la Fraction Armée Rouge. Le 18 octobre 1977, Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe sont retrouvés morts dans leur cellule après un détournement d'avion par des terroristes palestiniens revendiquant leur libération. Vague de suicides? Exécutions? La question reste ouverte. Ces morts font suite à celle de Ulrike Meinhof, découverte pendue dans sa cellule en mai 1976, et marquent l'éreintement du groupe révolutionnaire. Cette matière dense et opaque de la succession des événements et des traumatismes induits, l'œuvre de Richter s'en saisit après coup, pour la reconfigurer. A la fois travail de mémoire et représentation de ses lacunes, cette œuvre dont frappent immédiatement les aspects narratifs, répétitifs, sombres et flous, nous interroge sur les modalités de la constitution d'une mémoire historique par la peinture.

Dans sa préface au catalogue de la première exposition des toiles à Krefeld en 1989, le conservateur de musée Gerhard Storck dresse un inventaire des

différentes questions soulevées par la série *18. Oktober 1977*.¹ L'une d'elles est bien sûr relative à la gestion de ce passé, vieux d'à peine onze ans, tant au plan juridique que dans les esprits, notamment des acteurs et spectateurs directs. Avec pour corollaire, la question de savoir si le recul pris est suffisant, s'il est judicieux de faire resurgir si tôt les images d'un tel trauma. Nécessaire précaution oratoire dans un contexte politique et médiatique houleux, face à une opinion publique partagée². La seconde grande question posée par l'œuvre de Richter est celle 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 *18. Oktober 1977*, au-delà de ce que suggère le titre, dans une temporalité, linéaire et développée, habituellement étrangère à la peinture. Comment se réalisent la scénarisation et la symbolisation du thème éminemment dramatique, à tous les sens du mot, dont s'empare l'artiste? Où se loge, dans la tension entre actualité et intimité, l'adéquation du medium peinture au sujet traité?

L'entreprise de Richter se situe d'emblée à la croisée de l'esthétique et de la morale, dans la perspective de favoriser un changement de paradigme. Partant de l'impossible oubli et du refoulement manifeste, l'artiste cherche à opérer par la matière concrète de la peinture un retournement dialectique et cathartique où la remémoration consciente permet l'oubli. Se rapprocher

- 1 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. 11 (*König*). Il s'agit de la troisième version du catalogue, éditée à l'occasion de l'exposition des toiles à Dresde, la ville natale du peintre, entre le 19 mars et le 31 décembre 2005 (Galerie Neuer Meister, Albertinum). Les questionnements de G. Storck ont inspiré à Kai-Uwe Hemden son étude *Gerhard Richter. 18. Oktober 1977*. Frankfurt am M., Insel Verlag, 1998.
- 2 C'est une évidence qu'on ne saurait réellement apprécier la série de Richter en dehors de toute forme de contextualisation, sans rien connaître des actes terroristes commis par les membres de la RAF ou de leur idéologie ni sans rien avoir vu des photos dont s'inspire l'artiste. Les images des attentats ou enlèvements sont contrebalancées dans l'opinion publique par les conditions de détention à Stammheim, les messages des prisonniers, en particulier l'interview accordée au Spiegel en 1975, dans laquelle ils exposent leur vision de la RFA, une puissance dirigeante impérialiste, «une colonie américaine», «une base militaire de l'OTAN» où il faut favoriser sur un mode internationaliste «le développement du contre-pouvoir prolétarien» et la lutte de libération, «le démantèlement complet des structures dominantes». On s'explique dans ces conditions le malaise que suscite alors l'œuvre de Richter chez les politiques et dans le monde de l'art, les musées allemands préférant abandonner aux Etats-Unis le soin de cultiver ce pan de leur histoire. La série se trouve au MoMA de New York qui ne l'expose pas de façon permanente mais chaque fois dans son entier, conformément au vœu de son créateur. A ce sujet, consulter l'ouvrage de Martin Henatsch: *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1998.

pour mieux mettre à distance. Plus que l'hommage d'un peintre établi à des opposants politiques,³ l'œuvre de Richter s'élève avant tout contre la forme d'injustice ultime qui leur est faite *post mortem*: niché dans l'inconscient collectif, l'oubli du refoulement. Ce faisant, la série *18. Oktober 1977* démasque l'histoire officielle et y fait entrer les personnages peints, qui ne constituent pas une galerie de «grands hommes» dans l'acception classique. Loin des représentations héroïques, la peinture de Richter «privatise» l'histoire pour la faire paradoxalement passer dans le domaine public. C'est l'un de ses principaux traits subversifs.

Non sans raison, Benjamin H. D. Buchloh situe Richter dans la lignée des peintres français Courbet et Manet.⁴ On s'étonne d'abord de le voir rapprocher *Beerdigung*, la treizième toile de la série, la plus grande (200 x 320cm), d'*Un enterrement à Ornans* (315 x 668cm), peint par Courbet en 1849-50. Au plan esthétique, en effet, le tableau de Richter porte la double empreinte des paysages romantiques allemands et des images de masses telles qu'elles apparaissent dans la photographie et le cinéma, notamment après le film d'Eisenstein.⁵ Richter compose un saisissant paysage de spectres et d'ombre. De fines stries intégrées au dessin de larges bandes horizontales en forme de méandres suscitent l'impression d'une masse organique mouvante et prêtent à la scène l'aspect flou d'un souvenir lointain.⁶ La figuration n'est guère comparable au tableau de Courbet et ne rappelle pas davantage *L'Exécution de Maximilien* (252 x 305cm), le tableau que Manet réalise en 1867. Optant pour des compositions ironiques, traitant un événement privé à l'échelle panoramique ou revêtant un caractère essentiellement critique,⁷ les deux œuvres signent toutefois la fin de la peinture historique,

3 Dans l'entretien qu'il accorde à Jan Thorn-Prikker au sujet de *18. Oktober 1977*, Richter indique clairement que l'idéologie de la RAF lui déplaît. Il rejette toute forme d'idéologie, *a fortiori* marxiste. Seul l'intéresse le pourquoi de l'idéologie. Il se sent également touché par les victimes d'un Etat inique. *König*, p. 131.

4 Benjamin H.D. BUCHLOH, «Gerhard Richter, 18. Oktober 1977», in: *König*, pp. 55-59.

5 On songe à la fameuse scène du massacre sur les marches de l'escalier monumental d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine*, cette œuvre de 1925, élue meilleur film de tous les temps durant l'exposition universelle de Bruxelles en 1958.

6 La foule est figurée de dos, tels les spectres d'un souvenir qui s'efface. L'espace du tableau donne à voir différentes strates de temps.

7 Le tableau de Courbet s'inspire de l'ordonnement du *Sacre de Napoléon* (629 x 979cm) peint par David en 1805-1807 pour représenter une mort «anonyme», dans un format jusque-là réservé aux grandes scènes historiques, mythologiques ou religieuses. Peignant le peuple mexicain qui assiste à l'exécution de Maximilien de Habsbourg de loin, derrière un mur, Manet emprunte à Goya la composition de son œuvre de 1814, *Tres de Mayo* (345 x 266cm), une scène de guerre et d'exécution anonyme; l'intention du peintre n'est pas tant d'illustrer pour la postérité le person-

illustrative ou héroïsante et posent les fondements de l'œuvre de Richter où la peinture d'histoire produit un paysage humain, une forme de géographie politique et sociale.

La série *18. Oktober 1977* marque un tournant dans l'œuvre de Richter. On peut bien entendu souligner la parenté formelle et thématique de cette œuvre avec les tableaux-photos réalistes (*Photobilder*) des années 1960-70.⁸ Mais jamais la peinture de Richter, éclectique et le plus souvent abstraite, ne s'est auparavant confrontée à la peinture historique, cette forme de peinture qui semble définitivement dépassée à l'ère postmoderne, notamment après la crise de la représentabilité engendrée par la Seconde guerre mondiale⁹ et les avancées dans le domaine de la photo. Le cliché photographique proposant une image miniature mais immédiate de la réalité telle qu'elle est, sans construction *a priori*,¹⁰ paraît en un sens plus forte que la peinture qui ne saurait selon Richter, à l'époque où il peint *18. Oktober 1977*, rivaliser avec elle pour rendre compte de l'horreur, faute de pouvoir prétendre à la même précision de détails. La peinture traitant le même thème qu'une photo suscite plutôt le chagrin et le sentiment du deuil que l'effroi.¹¹ Et il arrive que la peinture doive renoncer à faire siens certains sujets photographiés, impossibles à peindre. Richter évoque par exemple son projet inabouti de peindre les images des camps de concentration.¹² Ces images figurent néanmoins dans l'*Atlas*¹³ de l'artiste, où il les met en regard avec des clichés pornographiques.

nage de l'empereur du Mexique mais bien de dénoncer indirectement Napoléon III comme le vrai responsable de sa mort.

8 En particulier *Acht Lernschwwestern* (1966) et *Achtundvierzig Portraits* (1971-1972).

9 On connaît l'injonction de Joseph Beuys «Hört auf zu malen» qui a inspiré le tableau de Jörg Immendorff en 1966.

10 «Photos sind [...] fast Natur. Und wir bekommen sie sogar frei Haus, fast ungestaltet wie die Wirklichkeit, nur kleiner.», Richter, in: *König*, p. 128.

11 *Ibid.*, p. 129.

12 *Ibid.*, p. 127.

13 Depuis 1961, Richter consigne scrupuleusement dans son *Atlas* le matériel qui lui sert pour ses œuvres, des documents en tous genres: photos de famille, coupures de journaux, chartes de couleurs [...] Sorte de *work-in-progress*, l'*Atlas* renseigne, au fil des années et des images collectionnées, sur les problématiques et sujets qu'on retrouve dans les toiles, leur genèse, leur production et leur logique. Richter le conçoit comme une œuvre d'art en soi. Son agencement est traité avec le même souci artistique que les motifs qui le composent. Lorsqu'il est exposé, le lieu d'exposition de chaque cadre est minutieusement choisi tout comme la succession des cadres. Richter ne laisse rien au hasard. On peut se faire une idée de cette œuvre singulière en consultant le catalogue de l'exposition 2006 (plus de 783 feuilles avec en moyenne huit images par feuilles) ou le site www.gerhard-richter.com.

Singulière œuvre d'archivage, à la fois «journal de travail» et auto-mise en scène, on peut dire en paraphrasant Georges Didi-Huberman parlant de l'*Arbeitsjournal* de Brecht¹⁴ que l'atlas de Richter pose d'emblée le problème de l'historicité à l'horizon de toute question d'intimité et de toute question d'actualité, tout en rompant «la stricte chronologie par un réseau d'anachronismes issus de ses propres montages ou constructions d'hypothèses».¹⁵ Tel est aussi l'avis de Philippe Piguet, quand il affirme que «thématiquement parlant, [l']art [de Richter] n'est en fait déterminé que par la seule pensée de l'histoire, qu'elle s'écrive avec une majuscule ou avec une minuscule, qu'elle se réfère au politique, au social ou à l'histoire de l'art, enfin qu'elle soit publique ou privée», Richter traitant «à mesure égale les sujets empruntés à son quotidien et ceux qui ressortent d'une histoire collective. Une table, la figure d'Hitler, une attaque aérienne, une vache, le portrait multiplié de son galeriste, celui historique de Philipp Wilhelm, une plongeuse, le sphinx de Gizeh et le portrait de sa femme Erna, descendant toute nue un escalier [...]».¹⁶

Inscrites au beau milieu d'une production d'images abstraites, les toiles de la série *18. Oktober 1977* figurent des personnages et des faits historiques suffisamment proches pour qu'ils soient encore présents à la mémoire et déjà altérés: des spectres. Traces de corps et de vies, ces derniers ont le pouvoir d'abolir le temps et l'espace en ressuscitant les morts. Apparitions paradoxales, porteuses d'une intensité équivalente à celle du sujet qu'ils (ré)incarment, les spectres détiennent un fort potentiel d'imaginaire. États d'ombre ou de lumière, ils sont en outre liés dès l'origine à la peinture, à ce moment où, selon Pline l'Ancien,¹⁷ la fille d'un potier corinthien trace sur un mur de caverne, éclairé par une torche, le visage de son bien-aimé qui doit partir et qu'elle ne reverra peut-être jamais plus. Les récentes études de

14 Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire, I*, Paris, Les Editions de Minuit, 2009, p. 21.

15 *Ibid.*

16 Philippe PIGUET, «Gerhard Richter. La peinture pour elle-même», in: *L'Œil* – N° 569 – Mai 2005.

17 «En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher; cette œuvre, dit-on, fut conservée au Nymphaeum jusqu'à l'époque du sac de Corinthe par Mummius», Pline, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151, traduction de Jean-Michel Croisille, Paris, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (Collection Guillaume Budé), 1985.

Roberto Casati et Max Milner¹⁸ ont bien montré que dans le geste de la jeune fille ce ne sont ni le tracé ni le corps qui sont premiers, mais l'absence et l'ombre. La peinture surgit, pareille à un spectre, dans le deuil de l'amour. Jean-Marie Pontévia fait quant à lui clairement apparaître le parallélisme entre la structure de la manifestation de la vérité (celer-déceler) et celle de la production picturale (montrer-cacher).¹⁹ Ce parallélisme structurel guidera notre interprétation du cycle *18. Oktober 1977*, entre intimité et actualité, effacement et incarnation.

L'intimité des corps

La technique employée dans la série est celle de la reproduction de photos, peinte à l'huile. Une pratique aujourd'hui très répandue mais encore singulière dans les années où Richter la systématise. Le choix des photos, le cadrage opéré pour les toiles, le format retenu, les techniques d'agrandissement et de «surpeinture» mises en œuvre, constituent pour la série *18. Oktober 1977* une part importante du travail artistique. En rupture avec le mythe d'un artiste et d'un art dont l'imaginaire seul susciterait les visions, cette forme d'intermédialité est le prolongement de la révolution photographique qui influence en profondeur les méthodes et les savoir-faire de la peinture, tout en renouvelant son statut, notamment pour ce qui concerne les représentations de l'histoire. L'art du peintre d'histoire ne produit plus à proprement parler d'images inédites, il renvoie par «réflexion» des images existantes et revêt presque nécessairement, dans l'écart entre la photo et le tableau,²⁰ dans «le doute» qu'il fait peser sur les données factuelles, «une fonction critique». Le peintre procédant à un assemblage subjectif d'éléments porteurs de sens – qui garantit une immense liberté –, son travail de «ré-

18 Roberto CASATI, *La découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, l'histoire d'une énigme qui a fasciné l'humanité*, Traduit de l'italien, Paris, Albin Michel, 2002.

Max MILNER, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Editions du Seuil, 2005.

19 Jean-Marie PONTEVIA, *La Peinture, masque et miroir. Ecrits sur l'art et pensées détachées*, Préface de Philippe Lacoue-Labarthe, Wiliam Blake & Co. Edit, 1993, p. 100.

20 Pour définir l'écart «entre la photographie et ce qui n'est pas totalement peinture», Bruno Eble évoque l'écart, somme toute classique, «entre le temps de la prise de vue et celui de la prise de matière [...] entre ce qui est modèle et ce qui fait œuvre. Sauf qu'ici, le modèle est dans la peinture (qui n'est pas peinture puisqu'il est sous la peinture)...», in: Bruno EBLE, *Gerhard Richter: la surface du regard*, Paris, L'Harmattan, octobre 2006, p. 220.

flexion» dépasse le contenu signifiant immédiat de chacun des composants visuels et actualise leur pouvoir de connotation.²¹

Dans la peinture de Richter, le modèle photographique ne donne pas lieu à des œuvres de caractère hyperréaliste. Le souci de la ressemblance paraît assez secondaire dans les tableaux peints d'après ou sur photo. La photothèque personnelle du peintre constitue un réservoir d'images fonctionnant sur le mode de ready-mades à fort potentiel créatif.²² En inscrivant dans le présent une réalité ancienne, les photos ont le pouvoir de dire en même temps l'aspiration au souvenir et la façon dont elle s'actualise: elles «présentifient» leurs objets et «activent» le regard sur le monde. En rétablissant la démarcation entre l'art et la vie, dans la distance prise avec les photos, dans la symbolisation, la peinture crée un effet de présence encore supérieur. Présence du monde et présence au monde avec, à leur croisement, de nouvelles possibilités d'élucidation. L'un des éléments clefs du travail de remémoration et d'interprétation auquel invitent les «ready-mades/peintures» de l'artiste, est la notion de série, si caractéristique de l'œuvre richterien. La série fournit à la fois une trame narrative et une grille d'interprétation. Fondée sur le principe de répétition, elle suggère l'impossible accès à une vérité originale unique.²³ Sans même parler des tableaux ratés²⁴ ou de variations,

- 21 «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. Denn die Bilder, die sich der Verifikation beim Nähertreten *ihrer malerischen Behandlung wegen* entziehen, untergraben die Gewißheit über das Vorgefallene und erschüttern den Glauben in die erklärenden Legenden. Die Malerei behauptet sich der Photographie gegenüber durch den Zweifel, dadurch also, daß die scheinbar unerschütterliche Evidenz des Faktischen, auf die jene ihre Autorität gründet, als Konstruktion denkbar werden läßt.», Stefan Germer, «Ungebetene Erinnerungen» (1989), in: *König*, p. 52. A ce sujet, voir aussi Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter. Painting after the Subject of History*. City University of New York 1994.
- 22 Benjamin H.D. BUCHLOH, «Readymade, Photography, and Painting in the Painting», in: Daniel ABADIE (éd.), *Gerhard Richter*, Musée National d'Art Moderne, Paris 1977, pp. 11-58.
- 23 «Ich glaube nicht an das absolute Bild, es kann nur Annäherungen geben, immer und immer wieder Versuche und Ansätze». Richter, in: *König*, p. 133.
- 24 On sait par exemple que Richter a détruit la première version des toiles titrées *Erschossener*.

l'image intégrée à une série suggère toujours un défaut ou un excès de visible. Débordant le champ visuel, la série est un gage pour ne pas fixer l'idée.²⁵

Intitulé *Gegenüberstellung*, le premier triptyque de la série *18. Oktober 1977* engage explicitement à une «confrontation» du souvenir avec la réalité nouvelle mise en lumière par l'art. Il figure Gudrun Ensslin, en plans rapprochés poitrine puis taille,²⁶ plus grands que nature d'à peu près un tiers (112 x 102cm), envahissants. S'il laisse toute latitude pour imaginer le hors-champ, le cadrage concentre avant tout l'attention sur l'intimité du corps, les expressions du visage et le mouvement des épaules. La jeune femme est représentée en vie, sa blouse grise sur son vêtement noir l'engonce et l'habille symboliquement d'une forme de croix. Le visage légèrement tourné vers nous, puis de face et enfin de profil – comme dans les banques de photos de police – paraît très mobile, affichant à chaque fois un air différent. Dans ce triptyque, la confrontation, c'est autant le face à face avec le personnage peint que l'appréciation par comparaison qui promène le regard d'une toile à l'autre et induit une forme de narration.²⁷ Le premier portrait *Gegenüberstellung 1*, étrangement flou, renvoie au processus d'accommodation de l'œil et du souvenir qui cherchent une image nette. Gudrun Ensslin est peinte tel un spectre en mouvement, nimbé de son aura. Dans *Gegenüberstellung 2*, le visage a beau s'animer – comme si le personnage, tous sens en alerte, s'ouvrait à la vie et au spectateur –, il conserve les teintes et le grain de l'hallucination. Le sourire esquissé dans ce deuxième portrait, l'étincelle de

25 «Face à une série, on ne peut voir une toile, ni l'ensemble. L'inventaire est interdit, et l'unité de l'œuvre entière excède la possibilité de prise de notre regard [...]», *Eble*, p. 204.

26 La terminologie cinématographique s'adapte bien à l'étude de la série.

27 Parlant de confrontation, on ne peut s'empêcher de mettre en regard le triptyque inaugural avec la douzième pièce de la série, le portrait d'Ulrike Meinhof jeune, *Jugendbildnis* (67 x 62cm). U. Meinhof est elle aussi représentée vivante, plus grande que nature, dans une attitude qui rappelle les portrait classiques, de trois-quarts. Peint d'après une vieille photo en noir et blanc, banale, un rien sentimentale, propre à susciter une forme d'identification ou d'empathie, le portrait marque dans la série un retour à l'humain, loin de l'univers carcéral et de la référence au terrorisme. L'image intimiste contraste avec la vision publique d'U. Meinhof et pose en creux la question du pourquoi. On est cependant frappé par le fond noir, l'étrange lumière sur les cheveux dont on ne situe pas bien la source et dont l'intensité paraît également plus faible que celle du visage. Richter suggère en même temps une lumière d'interrogatoire et la vérité de ce visage qui est intérieure. Les traits, un peu flous, brouillés par de très fines stries, semblent former un écran et mettre à distance: ils effacent la figure de la jeune fille qui revêt l'apparence d'une ombre. La main sans doigts sur le dossier du canapé sombre accentue le caractère spectral de cette apparition qui confirme l'assertion de S. Germer, selon laquelle les vivants sont figurés comme des morts. *König*, p. 52.

vie, sont du reste éteints par *Gegenüberstellung 3*, figurant Gudrun Ensslin dans l'attitude de la détenue ou de la condamnée qui monte à l'échafaud: de profil, les yeux et les oreilles dissimulés par la chevelure dégagée au niveau du cou, bouche fermée, tête penchée. La représentation se situe alors dans un temps différent, comme à rebours, annonce d'une mort imminente.

Le second triptyque *Tote* fait se succéder, sans indication de numérotation, trois représentations du cadavre de Ulrike Meinhof. *Pars pro toto*, ne sont peints que le buste et le visage de la «morte». Le format des toiles va se réduisant mais l'image reste sensiblement la même: le sujet représenté, ses dimensions, le cadrage sont identiques, les variations du motif paraissent infimes. Comme dans toute la série, Richter exploite la gamme des gris qu'il mêle à la profondeur du noir et du blanc. Il crée ainsi un univers pictural onirique et glacé, rappelant certaines figurations du personnage d'Ophélie. Sauf qu'il ne s'agit pas d'une noyée: le collier au cou de la défunte évoque une mort par pendaison. Comme dans le triptyque précédent, le flou constitue la marque distinctive du tableau inaugural. Il figure le sujet comme un spectre et l'inscrit dans un temps qu'il faut remonter, une prouesse en termes de peinture. A l'instar de la série, le flou suggère tout à la fois la nécessaire mise au point de la vision et le déroulement linéaire, l'inscription dans une trame quasi narrative. Ainsi, l'aspect nébuleux disparaît-il dans la deuxième figuration, laissant éclater la violence qui n'était précédemment qu'à l'état de traces: la marque de strangulation²⁸ est nette, coupe la circulation entre le buste et le visage, un visage boursoufflé à la bouche crispée. L'attention portée aux détails des organes, les yeux, le nez, l'oreille, redonne tout son poids à la matière et à la souffrance du corps, également soulignée par le format carré de la toile (62 x 62cm), la densité de l'espace noir au-dessus du visage et derrière lui. Le noir, profond, désigne aussi symboliquement les circonstances mystérieuses de la mort. Après le flou, la densité et la présence concrète prennent une charge critique particulière. Le masque mortuaire rompt avec la tradition de l'embellissement de la mort pour en faire saisir toute l'horreur. Dans le dernier volet du triptyque, cependant, la marque au cou apparaît de nouveau estompée, les traits du visage plus paisibles. Le rectangle de la toile (35 x 40cm) permet de battre le noir en brèche, de renouer avec une forme de masque mortuaire plus habituelle, unissant la mort à la vie dans une représentation éternelle: la mort y prend une figure plus humaine, pour aider à la consolation et au deuil. Le choix de formats qui diminuent progressivement pour cette vision rappelle la focalisation photo, mais sans effet zoom. Un phénomène de convergence qui met-

28 Cette marque que Richter peint rectiligne, sans la faire remonter vers le crâne, pourrait-elle signifier que la détenue a été étranglée?

trait à distance. La disposition des tableaux en enfilade donne le sentiment d'une flèche de lecture, d'une direction à suivre, avec, à la clef de la remémoration et du processus créateur, une sorte de catharsis, un apaisement.

La représentation est plus dramatique, au sens de théâtral, dans *Erschossener 1* (100 x 140cm), en raison de la ligne ondulante du corps et des bras, du visage grimaçant, de la bouche et des yeux béants. Sans oublier la suggestion de la rigidité cadavérique dans la peinture saturée du vêtement. La dramatisation naît aussi de la distorsion de la vérité historique et de l'image photo, car la tâche noire au niveau du sternum peut passer pour un épanchement de sang, une blessure manifestant la violence de la mort par balle. Une balle dont on sait qu'elle a été tirée dans la nuque. La composition du tableau rappelle certaines figurations du Christ au tombeau, notamment *Der tote Christus im Grabe* d'Holbein Le Jeune: cadavre allongé, profil anguleux, menton pointé vers le haut, face aux orbites vides entourées de rayures rayonnantes. Il se dégage de *Erschossener 1* une impression d'harmonie, produite par l'élégante ligne du corps et le passage par endroits d'une matière saturée à une matière diaphane. Comme au flanc gauche qui paraît éclairé de l'intérieur et invite à une plongée vers le dedans, l'intime, la vérité cachée. La figuration de *Erschossener 2*, moins scénarisée, laisse quant à elle planer une plus grande étrangeté, inquiétante. Les contrastes sont moins nets, les lignes courbes également, le bras est atrophié, le visage effacé, les yeux et la bouche ont l'air d'être fermés. Même si la déchirure au diaphragme est toujours bien présente, ainsi que l'oreille, qui paraît, dans sa récurrence, intrinsèquement liée à l'œil, comme si les yeux du peintre étaient seuls capables de pousser un cri. Le sujet semble retourner à l'état de spectre et de souvenir, suivant le même mouvement que précédemment, dans *Gegenüberstellung* et *Tote*.

La sensation de l'indéterminé, engendrée entre autres par le jeu subtil des gris et des blancs, domine toute la série. La toile *Erhängte* (200 x 140cm) figure la mort de la «pendue» aux dimensions de la vie (*lebensgroß*). Selon Richter, ce sont celles qui se prêtent le mieux à la restitution d'un procès, au fin rendu des détails.²⁹ En 1988, ces dimensions représentent aussi l'un des avantages de la peinture sur la photo. L'utilisation des blancs dans le bas de la toile contribue à susciter l'impression d'un corps en suspens. Plus encore que les précédents, ce tableau pose la question du point de vue d'où la scène est regardée. Le miroir à côté de la fenêtre à laquelle s'est pendue Ulrike Meinhof crée une profondeur absente dans les aplats relativement monochromes des premières toiles examinées. Profondeur et indétermination fantastique sont encore plus prononcées dans *Zelle* (également 200 x 140cm).

29 König, p. 129.

On a le sentiment d'une caméra subjective: placée en vis-à-vis de *Erhängte*, cette vision de la «cellule» pourrait correspondre à ce que voit le personnage au moment de la pendaison. L'utilisation systématique de la strie déforme l'espace comme dans un mouvement de balayage. En même temps, l'ensemble de ce qui est figuré paraît pris dans une dynamique descendante, une forme de dégringolade. La perception est complètement brouillée: à quoi correspond par exemple l'ombre triangulaire située entre les étagères et la forme noire³⁰ dans le fond? L'indétermination vient aussi de ce que la cellule, avec sa riche bibliothèque, renvoie à un intérieur bourgeois. Comment l'interpréter? Y a-t-il une présence humaine? Peut-être à l'état de spectre à l'arrière-plan. Dans le jeu du blanc et du noir, des formes fantastiques se font jour. Si bien que la cellule, comme la peinture, se constitue en lieu privilégié de la disparition et de l'apparition.³¹

Renforçant l'indétermination, la série s'achève paradoxalement³² sur le diptyque *Festnahme* (92 x 126cm), des images, confuses, parcourues par l'agitation de «l'arrestation». La seconde image éclaire la première, dans une succession quasi cinématique. La scène pleine de tension dramatique semble empruntée à une série policière. C'est à peine si on distingue la petite silhouette du terroriste qui se rapproche progressivement du perron de l'immeuble blanc strié de noir, à gauche. Sont principalement figurés l'encerclement et l'impossibilité de trouver une issue. D'une certaine manière, ces tableaux de genre sont plus familiers, moins forts et moins inquiétants que les autres toiles de la série. Ils renouent avec une part d'enfance: les voitures à droite sont disposées comme de petites voitures de collection ou un décor de théâtre. Ces objets de consommation qui restent en place, quoi qu'il advienne, supplantant l'humain, illustrent l'ironie de l'histoire. Ils

30 Selon Gerhard Storck, il s'agirait d'un manteau. *König*, pp. 25-26.

31 C'est également ce que thématise le très beau tourne-disque (*Plattenspieler*, 62 x 83cm). Cet objet ne date pas seulement le moment où se produisent les événements peints. Détourné de sa fonction première par les membres de la bande à Baader – ils y auraient caché l'arme de poing qui sert à leur suicide et en auraient utilisé les cordons pour se pendre –, il donne un nouvel exemple de la technique richterienne du brouillage. La composition affole le regard et rend la mise au point assez malaisée. On discerne progressivement que le tourne-disque est posé sur le sol, presque à l'angle des plinthes de la cellule. Les lignes droites qui se coupent, la multiplication des cadres – le cadre du tableau, celui que forment les murs de la pièce et le rectangle de l'électrophone – suscitent une impression de vertige. S'ajoutent encore l'enchevêtrement des fils du tourne-disque suggérant une cohérence rompue, le caractère minéral qu'il revêt avec les cercles concentriques que décrit le disque pour parvenir au noyau, un centre symboliquement bosselé et rogné, figurant peut-être l'emblème de la vérité du souvenir.

32 Le cycle *18. Oktober 1977* paraît n'avoir ni début ni fin déterminés. Richter tient à la possibilité d'exposer les toiles dans une chronologie chaque fois différente.

semblent donner raison à P. Piguet quand il prétend, à la suite de B. Buchloh, que «les façons de Richter, aussi diverses soient-elles, renvoient toutes le regard à l'expérience d'une seule et même conception de la peinture comme stratégie de résistance à la domination de la consommation. Si, comme l'affirme le peintre, «la peinture n'a toujours peint qu'elle-même, rien de plus», c'est qu'elle est pour lui la création d'une analogie avec l'invisible et l'inintelligible, qui doivent devenir figures et devenir accessibles [...] Donc, un bon tableau est incompréhensible [...] Incompréhensible, si bien qu'il ne peut être consommé et qu'il demeure essentiel [...]».³³

La fabrique de la mémoire

Chez Richter, le souvenir s'élabore par petites touches successives dans l'espace de l'intermédialité (photos/peintures) ou de l'intericonicité. L'économie du souvenir se définit ainsi par une forte autoréférentialité, qui au-delà des reprises, des répétitions et des variations, donne à voir et saisir «l'entre-temps», l'impossibilité pour un événement à advenir seul au moment M, la fabrique de la mémoire, en quelque sorte. La série *18. Oktober 1977* montre comment le processus dynamique de la narration, consubstantiellement lié au souvenir, accompagne en peinture le mouvement qui cherche à reconstituer les traces mémorielles. Par-delà les documents d'histoire, elle donne à voir l'articulation de «l'anamnesis», l'effort de rappel du souvenir, à la «mneme», la simple présence du souvenir. Elle peint la stratification du temps, afin de révéler densément les choses qu'il est difficile de nommer.

La nouveauté du regard porté sur les choses du passé est de prétendre tout à la fois peindre l'histoire et embrasser le monde intérieur, dans une vision en même temps subjective et objectivante, tendre et critique. La peinture se conçoit comme une forme d'archéologie du souvenir: le regard ne cesse de décomposer et recomposer l'image, de la métamorphoser pour proposer de nouvelles interprétations qui s'assemblent dans un réseau de significations plus large, où la vision présente peut rencontrer les visions antérieures. Et, surtout, la peinture conserve, dans la succession des métamorphoses, les possibilités de la vie. Quand la série *18. Oktober 1977* semble tout entière décliner la mort, l'art mène la bataille du souvenir contre l'oubli.

Baader, Andreas, 1
Brecht, Bertolt, 5

Buchloh, Benjamin H.D., 3, 12
Casati, Roberto, 6

33 Cf. *supra* note 16.

Courbet, Gustave, 3
Didi-Huberman, Georges, 5
Eisenstein, Sergeï, 3
Ensslin, Gudrun, 1, 8, 9
l'Ancien, Plin, 5
Le Jeune, Holbein, 10
Manet, Edouard, 3
Meinhof, Ulrike, 1, 9, 11

Milner, Max, 6
Piguet, Philippe, 5, 12
Pontévia, Jean-Marie, 6
Raspe, Jan-Carl, 1
Richter, Gerhard, 1, 2, 3, 4, 5, 6,
7, 9, 10, 12
Storck, Gerhard, 1