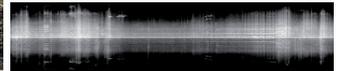
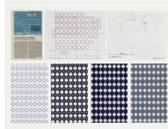
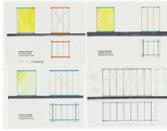
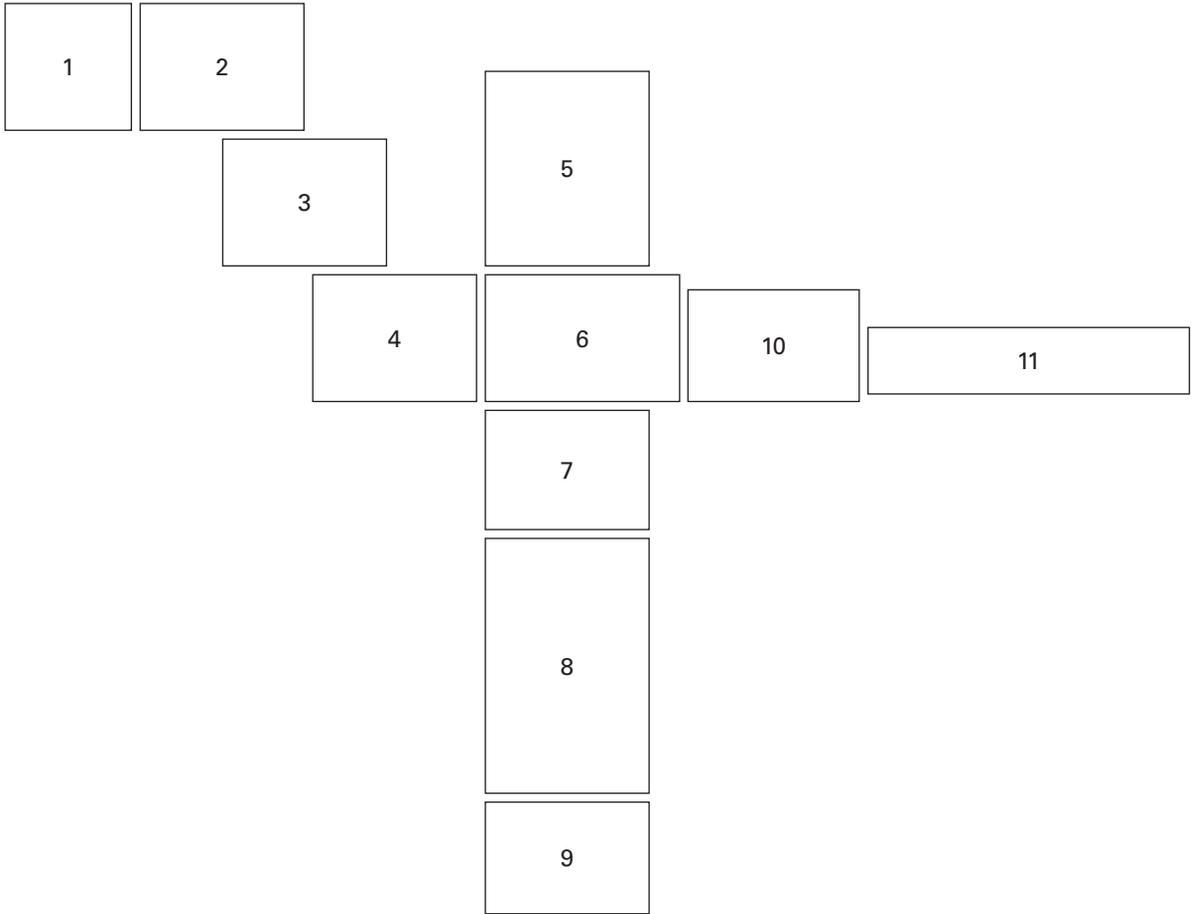


Histoire et réalisme traumatique

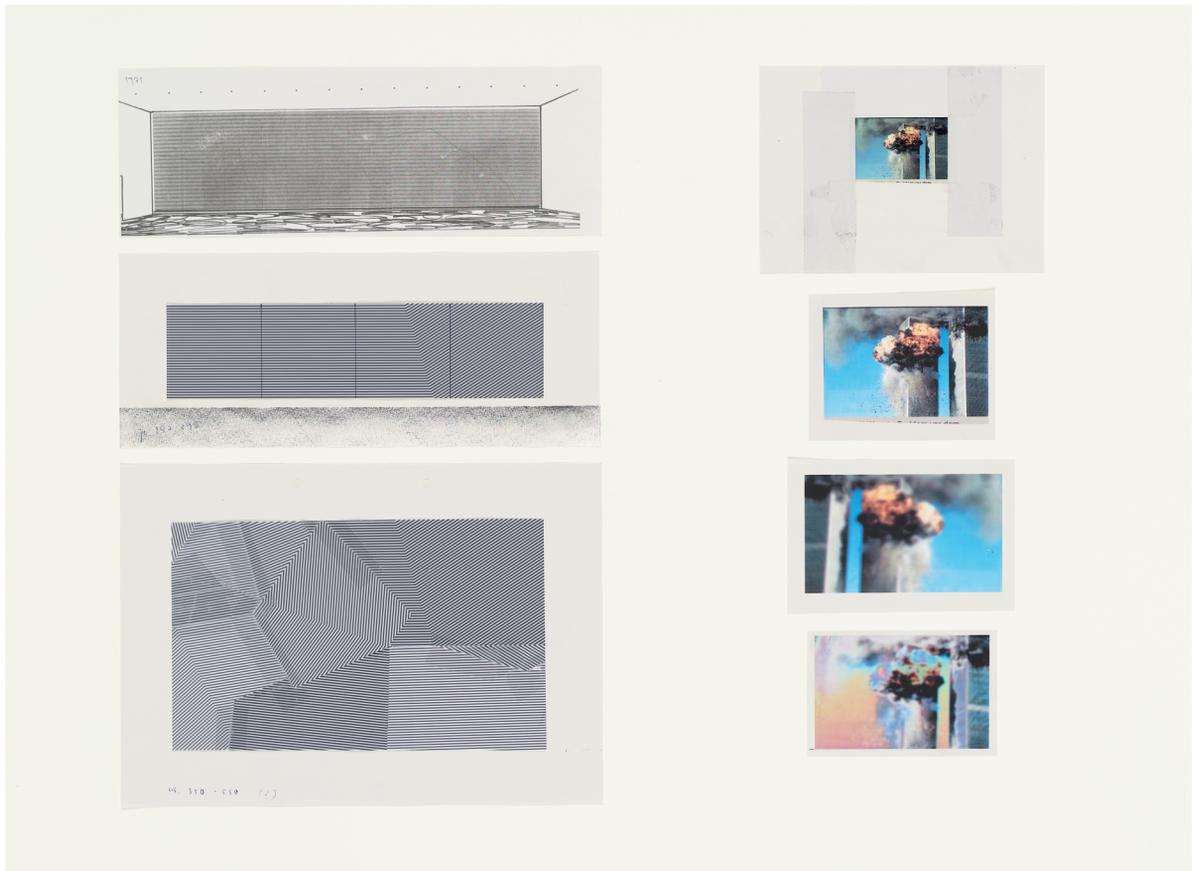


**HAMLET
MACHINE**

- 1 Gerhard Richter, *6 Pane of Glass in a Rack*
(*6 Scheiben in einem Rack*), 2002-11
- 2 Gerhard Richter, *Atlas*, planche 741, 2006
- 3 Gerhard Richter, *Atlas*, planche 744, 2006
- 4 Gerhard Richter, *Atlas*, planche 745, 2006
- 5 Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963
- 6 Bernhard Rüdiger, test de tirage pour
Linea infinita, 2011
- 7 Alain Resnais, fondu enchaîné extrait
de *Hiroshima mon amour*, 1959, les corps entrelacés
au début de *Hiroshima mon amour*
- 8 Bernhard Rüdiger, *Pendule 06.08.1945*, 2009
- 9 Anonyme, affiche pour *Hamlet-machine* de
Heiner Müller, mis en scène par Marc Liebens, 1979
- 10 Anonyme, carte postale d'Hiroshima, 1945
- 11 Bernhard Rüdiger, *Manhattan Walk*
(*After Piet Mondrian*), Financial District
(World Trade Center), 10 avril 2001, 17h 10, 2002



Histoire et réalisme traumatique
Angela Mengoni & Bernhard Rüdiger



Gerhard Richter, *Atlas*, planche 744, 2006

La planche 744 (*bandes, WTC*) de l'*Atlas* de Gerhard Richter

La prise de conscience d'un renouveau dans la production artistique, mais aussi dans l'approche théorique que la pensée esthétique développe après la guerre du Golfe, celle de l'ex-Yougoslavie et d'une façon plus perceptible, après le choc produit par l'effondrement des Twin Towers en 2001, a constitué un point de départ de la recherche sur le temps suspendu. Un des premiers objets d'étude a été l'*Atlas* de Gerhard Richter, et plus précisément les planches 737-754 datées de 2006, dans lesquelles il revient sur les attentats au World Trade Center. Pour la planche 744 (*bandes, WTC*), il découpe une photo de presse maintes fois utilisée dans les médias et la juxtapose aux vues au microscope de plusieurs matériaux. Cette planche, placée à gauche sur notre table, a permis d'étudier la question de la suspension

temporelle à partir des procédés plastiques imaginés par l'artiste. À droite sur cette même planche se trouve une image des Twin Towers issue d'une séquence prise depuis une caméra fixe qui se situait sur des bâtiments voisins. Cette séquence médiatique a été diffusée en continu au cours des émissions ayant suivi le double attentat. Richter colle sur sa planche la coupure de journal originale, ainsi que trois réimpressions avec des variations chromatiques et une inversion spéculaire des tours. On pourrait la lire comme un travail sur la variation, mais on peut aussi la regarder comme la répétition d'une image persistante, comme le serait l'aiguille d'un tourne-disque bloquée dans un sillon circulaire. Le sujet des attentats et le choc collectif que cette image accompagne permettent de penser ce geste selon la modalité complexe d'une itération qui *bloque* le présent, comme dans la structure temporelle du trauma. Cette planche ouvre ainsi, sous une forme

visuelle, une réflexion sur un processus mis en lumière par plusieurs études critiques relatives au traitement médiatique de l'événement : celui d'une *saturation* de l'image médiale – par répétition obsessionnelle et « absolutisation » d'un point de vue – qui aurait paradoxalement empêché l'élaboration cognitive et discursive de l'événement, c'est-à-dire un travail de compréhension et d'appropriation supporté par une mise en discours plurielle qui puisse prendre en charge son sens historique complexe¹. Il ne s'agit pas seulement d'un processus d'uniformisation du contenu iconographique des images, mais d'une stratégie complexe d'atrophie perceptive et cognitive. Les études de Marco Dinoi se sont développées à partir d'une phrase récurrente associée aux tours – « on dirait un film » – pour souligner que sa forme conditionnelle renvoie paradoxalement à la conscience d'un excès du réel par rapport à l'évocation d'un déjà-vu hollywoodien. Cet écart signale et impose la nécessité d'une élaboration cognitive capable de déplier la distance entre ces images et le sens de l'événement auquel elles font signe, en restituant ainsi « la conscience implicite du hiatus entre un *imaginable* fictionnel et un *inimaginable* réel² ».

La possible multiplicité des points de vue – ceux qui, par exemple, auraient rendu possible la production d'images des corps des victimes – a ainsi été réduite à une séquence unique, à sa répétition obsessionnelle. Le trouble obsessionnel compulsif qui soutient la notion de répétition a été étudié par Freud entre 1919 et 1920, juste après la Grande Guerre et la première apparition des conséquences des expériences de choc. Partant de la découverte que le champ de la mémoire et celui de la conscience appartiennent à deux structures distinctes, son étude porte sur les conséquences d'un tel partage, entre la sensibilité qui favorise l'élaboration, et son blocage qui produit un éveil sans mémoire³. Dans ses écrits sur Baudelaire et la « Ville Lumière », Benjamin évoque les notions de « *Chokerlebnis* » et de « *Chokabwehr* ». Il est important de comprendre ici que l'« *Erlebnis* » par le choc, son vécu, n'est pas un moment d'absence de l'expérience. Contrairement à l'interprétation proposée par Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*⁴ l'impossibilité d'enregistrer ce qui arrive au sujet et donc l'absence de récit qui en découle est, dans l'esprit des réflexions benjaminienes sur Baudelaire,

une autre forme d'expérimentation du réel, une forme moderne de relation au monde citadin. C'est dans le même sens que l'idée de « *Chokabwehr* », qui a été souvent traduite par « défense contre le choc » (dans la traduction de Maurice de Gandillac revue par Rochlitz par exemple⁵), devrait être elle aussi interprétée dans la perspective d'une forme nouvelle d'expérience. Benjamin dit à propos de la protection de la sensibilité de l'individu par le choc : « Peut-être peut-on finalement voir l'efficacité particulière de la protection par le choc dans le fait d'attribuer à l'événement, par le renoncement à l'intégrité du contenu, une position temporelle exacte dans la conscience⁶. » Il souligne ce mécanisme d'empêchement de la sensibilité qui, à défaut d'une précision du ressenti, privilégie

1 Voir à ce propos Clément Chéroux, *Diplopie : l'image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 Septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009 ; Marco Dinoi, *Lo Sguardo e l'Evento: i media, la memoria, il cinema*, Florence, Le Lettere, 2008 ; Pietro Montani, *L'Immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Rome/Bari, Laterza, 2010. Nous suivrons ici surtout les suggestions de Dinoi.

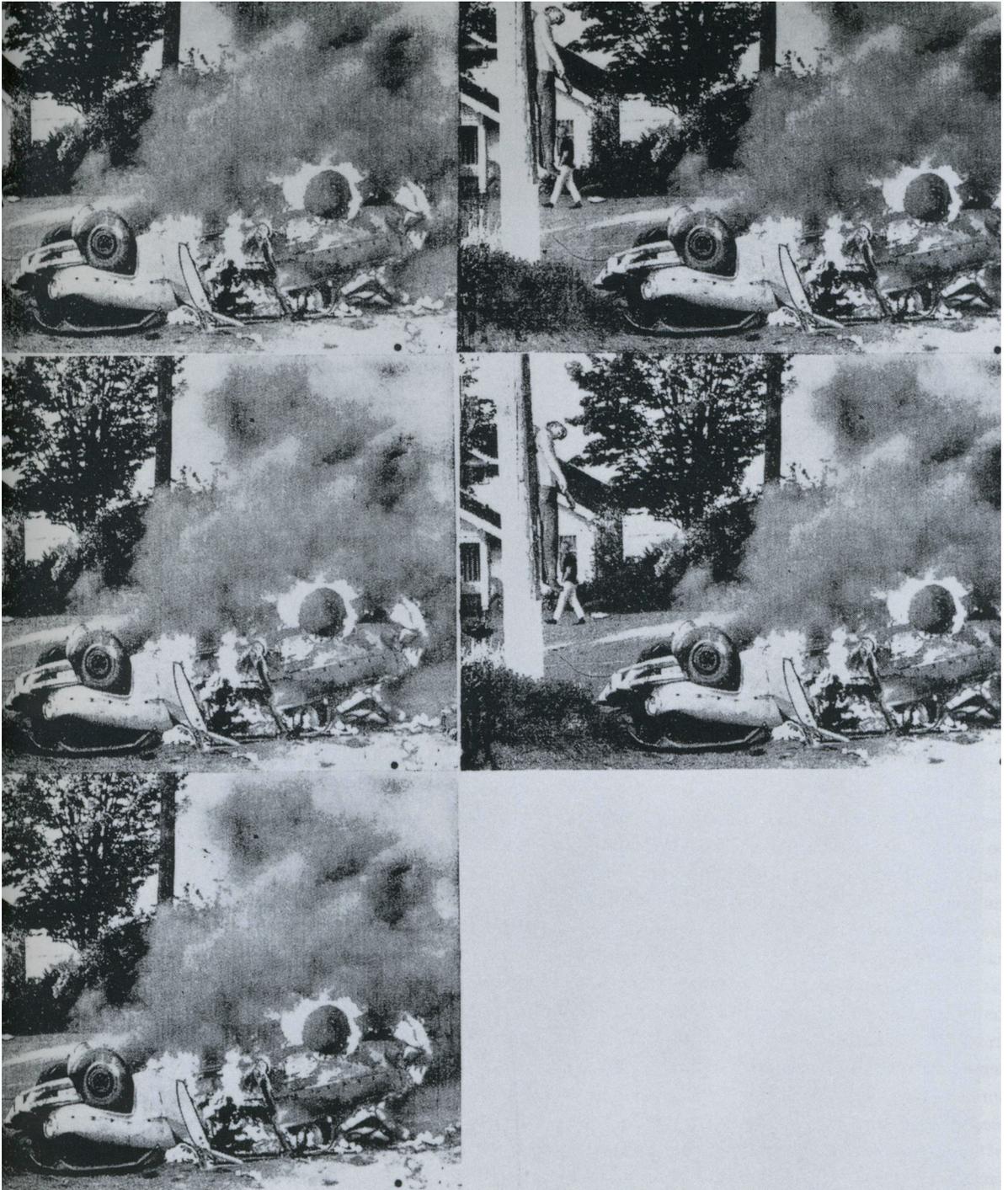
2 Marco Dinoi, *Lo Sguardo e l'Evento: i media, la memoria, il cinema*, Florence, *op. cit.*

3 Voir Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], Vladimir Jankélévitch & Sigmund Freud (trad.), dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1963, « Petite Bibliothèque Payot », p. 7-82.

4 Giorgio Agamben, *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire* [1978], Yves Hersant (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2000.

5 Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, dans *Œuvres III*, Maurice de Gandillac & Rainer Rochlitz (trad.), Paris, Gallimard, 2000.

6 « *Vielleicht kann man die eigentümliche Leistung der Chokabwehr zuletzt darin sehen: dem Vorfall auf Kosten der Integrität seines Inhalts eine exakte Zeitstelle im Bewußtsein anzuweisen* » (Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire* [1939], dans *Schriften*, 2 vol., Theodor W. Adorno & Gretel Adorno (éd.), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1955, vol. 1, p. 435, traduction de l'auteur). Il est ici proposé de traduire la construction du mot composé allemand en utilisant la préposition « par » et non celle de « contre ». La relation entre le choc et la défense se montre ainsi plus complexe. Il ne s'agit plus de se défendre comme individu *contre* le choc qu'on subit, mais de la défense de la sensibilité de l'individu à travers le mécanisme du choc, mécanisme qui fait ainsi partie intégrante du bagage psychologique de l'individu et de sa façon de se construire par rapport au monde. La protection *par* le choc produit ainsi une nouvelle expérience du réel par une plus grande importance portée à la perception du temps et n'est plus seulement une défense *contre* des excitations trop importantes pour le sujet.



Andy Warhol, *White Burning Car III*, 1963



Alain Resnais, fondu enchaîné extrait de *Hiroshima mon amour*, 1959

la position du sujet dans le temps présent. Le temps ne passe plus pour l'individu sous l'emprise du choc. Il est bloqué, démultiplié, contemporain de différentes sphères de l'expérience, à la recherche de la trace que la mémoire n'a pas enregistrée.

Figée dans le temps, la séquence du 11 Septembre cesse d'être *une* image de l'événement, qui serait susceptible d'être insérée dans une narration et un réseau visuel polysémiques. Elle devient l'expression de cette forme de traitement médiatique qui, en affaiblissant fatalement sa capacité à témoigner d'un réel qui l'excède, s'avère capable de changer le statut de l'image lui-même. Commentant la séquence itérée des tours, c'est encore Dinoi qui souligne à quel point «cette image a immédiatement cessé d'être *une* image pour devenir un archétype», ou encore combien «le concept même d'image a été pulvérisé dans le moment où l'on réduisait au minimum une polysémie introuvable», pour chercher

des «significations absolues comme autant de réponses à l'unicité du signifiant⁷». Cette référence à un *signifiant absolu* renvoie à l'extrême réduction de la polysémie qui devrait toujours caractériser la relation entre image et événement. En supprimant la pluralité des regards et leur asymétrie constitutive par rapport à l'événement, on élimine tout écart qui permettrait de *travailler* l'image elle-même, pour déployer le sens possible du réel qui l'excède. *L'Atlas* de Richter offre précisément une forme de ce travail de *perlaboration* : il réintroduit l'image médiale dans une processualité plurielle, restituant ainsi à cette *icône* de la suspension perceptive et cognitive une temporalité complexe, capable de renvoyer à la densité de l'histoire et de l'événement.

⁷ Marco Dinoi, *Lo Sguardo e l'Evento: i media, la memoria, il cinema*, op. cit., p. 101.



Anonyme, carte postale de Hiroshima, 1945



Bernhard Rüdiger, test de tirage pour *Linea infinita*, 2011

Faire écran au réel, crever l'écran – de *Ambulance Disaster* à *Hamlet-machine*

À première vue, les stratégies développées par Richter dans ce bloc de son *Atlas* semblent répondre à un procédé de blocage répétitif très proche de celui qui œuvre dans les médias. Ce paradoxe apparent d'une exclusion de la sphère du sensible et de la possibilité d'élaborer – au sens psychanalytique du travail processuel impliqué dans la perlaboration, le *durcharbeiten* – a été l'une des sources essentielles du travail sur le temps suspendu. Comment l'artiste travaille-t-il à l'élaboration des événements historiques et comment remet-il le temps au travail ? Quel déplacement s'opère dans l'approche sensible des images et des œuvres ?

Les formes de la répétition peuvent se lier de multiples façons à un même noyau traumatique. Elles font *écran* et en même temps *signe*, selon le modèle lacanien que Hal Foster développe dans sa lecture de *Disaster Series* d'Andy Warhol. La présence de *Ambulance Disaster* sur la table répond précisément à la formulation par Foster d'un *réalisme traumatique*, c'est-à-dire d'un lien au réel qui se fait par renvoi à sa latence constitutive⁸.

La construction psychique qu'on appelle *traumatique* fait référence à ce que Paul Ricœur nomme « mémoire blessée⁹ ». Il s'agit d'une structure où le rapport entre présent et passé se configure de façon paradoxale. Il s'avère impossible à cette mémoire d'établir une distance temporelle, qui viendrait garantir la non-adhérence de l'événement originel au présent. Sa réappropriation en tant que souvenir est impossible, le noyau expérientiel n'ayant jamais été

psychiquement approprié en raison de sa démesure. L'événement se signale par sa persistance, due à sa non-assimilation, et par l'insistance du passé dans le présent, d'un passé qui ne peut pas être *antérieur*. Or ce trait d'*antériorité* constitue pour Ricœur le critère fondamental de distinction entre le souvenir de ce qui a été, et l'image qui a, par contre, un statut non positionnel par rapport à la temporalité du processus (c'est pourquoi la phrase d'Aristote « la mémoire est du passé » devient paradigmatique pour Ricœur dans son questionnement sur les rapports entre souvenir et image¹⁰). La mémoire blessée ne peut effectuer le parcours vers le passé, un parcours qui est selon Ricœur un processus et un *travail*, donc doté d'un trait de processualité que vient désigner le terme d'*anamnesis*. Au lieu de produire un souvenir et donc

8 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1996. Voir pour l'édition française : Hal Foster, *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Yves Cantraine, Frank Pierobon & Daniel Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2006.

9 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

10 Ricœur précise que « la notion de distance temporelle est inhérente à l'essence de la mémoire et assure la distinction de principe entre mémoire et imagination » (*ibid.*, p. 23). Il se réfère au traité d'Aristote *De memoria et reminescentia*, qui fait partie du recueil de neuf petits traités nommés par la tradition *Parva Naturalia*, Jules Tricot (trad.), Paris, Vrin, 1951, 449 b 15 ; l'expression grecque étant « *tou genomenou* », Ricœur mentionne quelques choix de traduction en anglais et en français : « La mémoire s'applique au passé » (Mugnier) et « *Memory is of the past* » (Sorabji).



Bernhard Rüdiger, *Pendule 06.08.1945, 2009*



Anonyme, affiche pour *Hamlet-machine* de Heiner Müller, mis en scène par Marc Liebens, 1979

une mise à distance, cette mémoire *fait agir* (*agieren* est le mot employé par Freud) paradoxalement à nouveau un passé qui se re-présente sous forme de répétition. Cette substitution de la répétition au souvenir intéresse Ricœur, parce qu'il y reconnaît la négation de cette *distance* temporelle qui seule permet le travail actif de remémoration (*Erinnerungsarbeit*), et garantit au présent son ouverture vers le futur. « *Le passé qui ne veut pas passer*, qui intéresse aujourd'hui beaucoup d'historiens, est un passé qui habite le présent et l'obsède comme un fantôme. Dans le langage freudien, c'est le temps de la répétition¹¹. »

Hal Foster se tourne pour cette raison vers le modèle temporel du trauma, un modèle « à deux temps » qui permet de saisir tantôt certains rapports internes à l'histoire de l'art (les deuxièmes avant-gardes produiraient *après-coup* une compréhension des avant-gardes historiques), tantôt la restitution par les formes artistiques de ce qui, dans le réel, le manque de manière constitutive. Il décrit ainsi les termes de sa conception du réalisme traumatique :

La répétition chez Warhol n'est pas la reproduction au sens de la représentation (d'un référent) ou de la simulation (d'une pure image, d'un signifiant flottant). Au contraire, la répétition sert à *faire écran* au réel perçu comme traumatique. Mais ce besoin-là *renvoie* également au réel et c'est là que le réel *crève* l'écran de la répétition [...]. Dans une allusion à Aristote sur la causalité contingente, Lacan appelle *tuché* ce point traumatique¹².

Plusieurs mises en formes, plusieurs syncopes dans la représentation, comme « un saut dans un registre ou un délavage, font office d'équivalents visuels à nos rencontres manquées avec le réel ». Foster poursuit : « à travers ces trous ou ces passages, il nous semble presque toucher le réel, ce réel que la répétition des images à la fois éloigne et précipite vers nous¹³. »

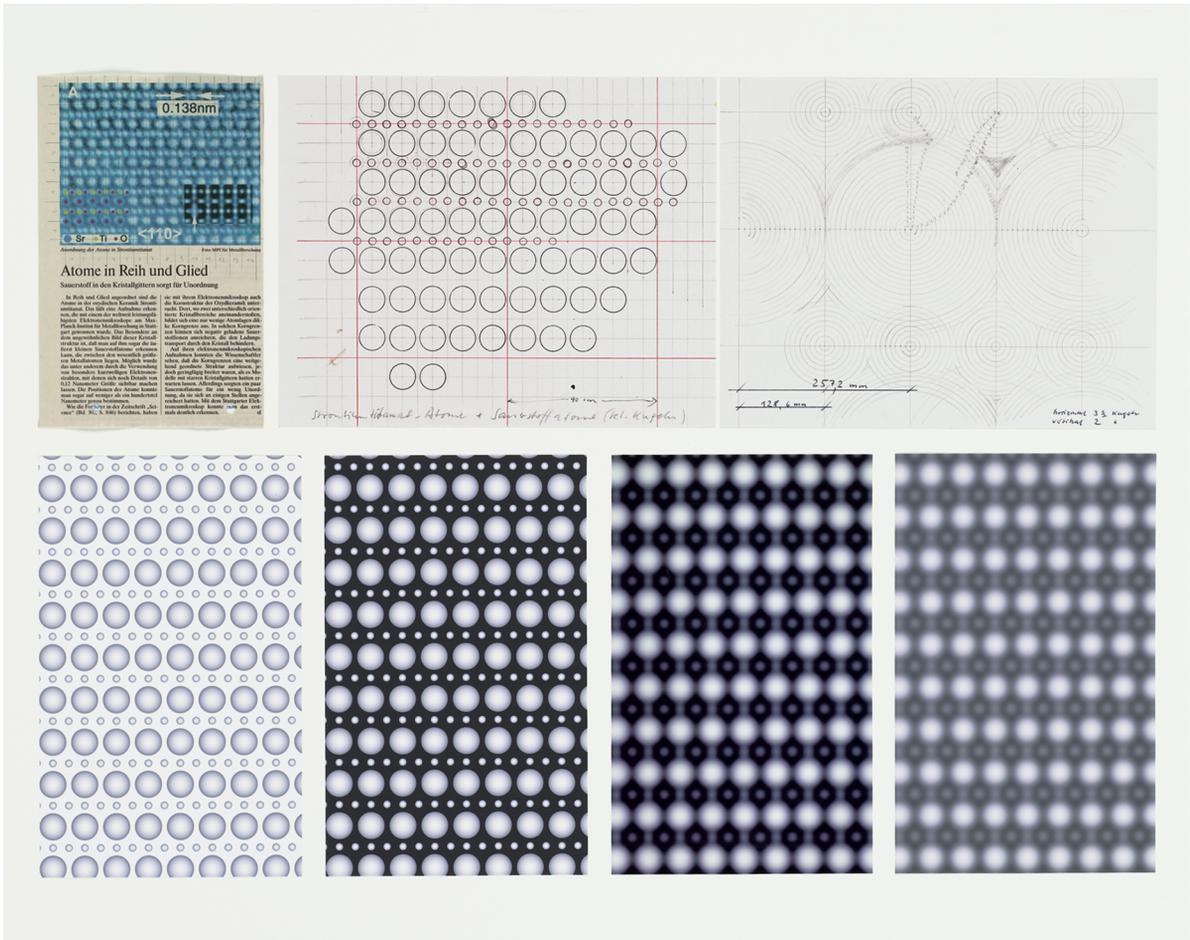
C'est ce que suggère le photogramme de *Hiroshima mon amour*. Tandis que la voix hors-champ rappelle la contamination ayant suivi l'explosion, les débris du fleuve Ota se superposent comme des éraflures et des blessures au dos de l'amant japonais, laissant ainsi resurgir, dans le présent des amants, les corps et les dos brûlés des blessés offerts au regard au début du film. L'agrandissement d'une carte postale de Hiroshima partiellement imprimée occupe le centre de la table. Celle-ci a été un élément de travail pour l'œuvre *Linea infinita* (2011) de Bernhard Rüdiger, dont l'impression répétitive des cartes postales s'est arrêtée accidentellement par manque d'encre. C'est en produisant des *formes* capables de prendre en charge cette structure paradoxale et de faire advenir au sens ce qui le nie que l'art peut témoigner de ce réel.

Les articles de Bernhard Rüdiger sur *Le Marqueur*, et sur la forme d'image qui s'extrait de la narration dans *Hiroshima mon amour*, celui d'Angela Mengoni sur l'*Atlas* de Gerhard Richter, ainsi que celui d'Eric L. Santner sur la *vie créaturielle* dans un présent qui se fait *histoire naturelle*, que Benjamin nomme *Naturgeschichte*, développent une réflexion sur les constructions comme celles de Winfried G. Sebald, capables de toucher autrement le réel, de le maintenir en tension dans des temporalités suspendues. *Le Pendule 06. 08. 1946* de Bernhard Rüdiger – référence à l'explosion de la première bombe atomique sur Hiroshima – est une grande machine-montre en acier tournant à vide sur un rythme répétitif. Une fois leur révolution accomplie, les trois bras qui y sont fixés tombent avec fracas, dérégulant le cheminement tranquille du pendule.

¹¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit.

¹² Hal Foster, *Le Retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*, op. cit., p. 168.

¹³ *Ibid.*, p. 170.



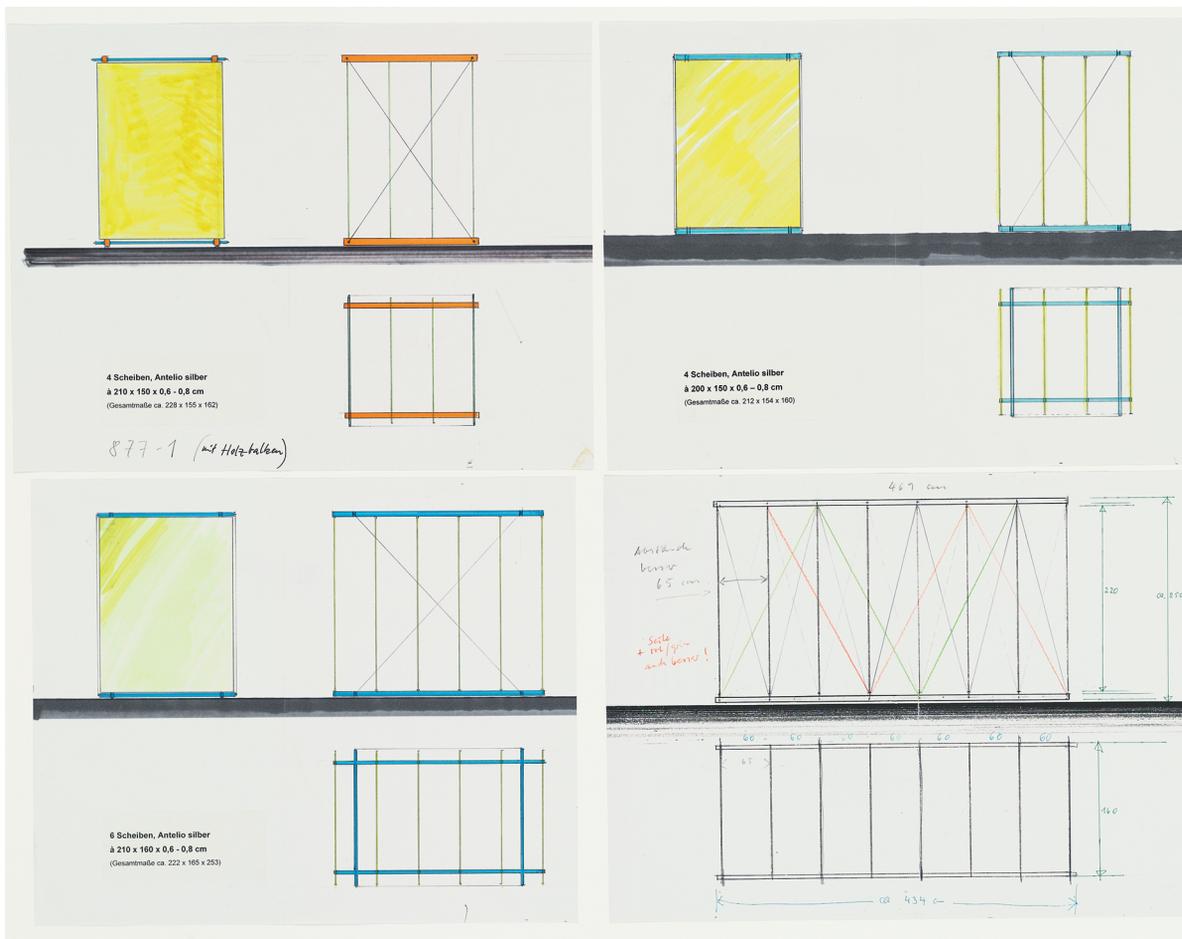
Gerhard Richter, *Atlas*, planche 745, 2006

La présence manifeste de la force de gravité empêche toute progression temporelle, renvoyant sans cesse la machine à sa condition physique et actuelle.

L'exploration de ce que Hal Foster appelle un «réalisme traumatique», illustré dans la colonne verticale de la table, se termine par une affiche de la pièce de théâtre *Hamlet-machine* de Heiner Müller, mise en scène par Marc Liebens en 1979. Cette image ouvre la problématique d'une élaboration de l'expérience traumatique à l'espace théâtral et à la position du spectateur. Jenny Lauro-Mariani aborde l'œuvre de Heiner Müller en lien avec les courants les plus récents du théâtre anglais, le *in-yer-face theatre*, inscrit dans la filiation d'Edward Bond.

Opacité et hypervision

La planche 744 (2006) occupe une position centrale dans l'ensemble des planches de l'*Atlas* que Richter appelle des blocs. Elle place au cœur du montage visuel une image des attentats du 11 septembre 2001, répétitive et très souvent médiatisée, avec à côté ces motifs abstraits, que Richter appelle ici «*Streifen*», «*Bandes*» et qui, sous certains aspects, rappellent la texture des matériaux de silicate et de strontium observés au microscope. Constituant une bonne partie du bloc, ces vues de matériaux au microscope, montées avec l'icône médiale, font écho à l'événement historique et à son traitement médiatique à plusieurs niveaux : le strontium représente par exemple un élément chimique extrêmement réactif, qui brûle au seul contact



Gerhard Richter, *Atlas*, planche 741, 2006

de l'oxygène ; par ailleurs, son application la plus commune réside dans la fabrication de tubes cathodiques pour les appareils de télévision en couleur. Mais il s'agit surtout, dans ces textures, d'une hypervision, qui produit une forme de régularité abstraite – reprise par Richter pour réaliser des estampes retouchées ensuite au pinceau –, témoignant d'un regard si rapproché de l'objet qu'il provoque la perte de toute possibilité de sa saisie phénoménologique.

Dans les autres planches datant de 2006, Richter rassemble les maquettes d'œuvres en verre fabriquées en 2002 (*Atlas*, planche 741). Il inaugure alors une nouvelle réflexion sur la matière et la transparence, court-circuitant une image médiatique d'une transparence absolue qui, on vient de l'évoquer plus haut, s'est cependant changée en une totale opacité. Le lien que

Richter construit, dans ce *bloc*, entre l'hypervision d'un matériau hautement inflammable et ces travaux sur les vitres peut être analysé selon le modèle traumatique « à deux temps » établi par Foster. Le retour qu'opère Richter sur ses œuvres de verre peut être vu comme une réponse directe à l'événement historique. En 2002, Richter exposait à New York une série de grandes vitres fumées, surfaces opaques qui semblaient souligner l'impossibilité d'élaborer l'événement historique. La planche du projet de cette exposition, non reproduite ici, inaugure le *bloc* de 2006. D'autres lui succèdent, incluant celle de notre table, relative aux études plus récentes sur les séries de vitres complètement transparentes, exposées ces dernières années à côté d'une autre série de bandes, les *Strips*. Ces vitres, réalisées entre 2002 et 2013, sont le produit d'une



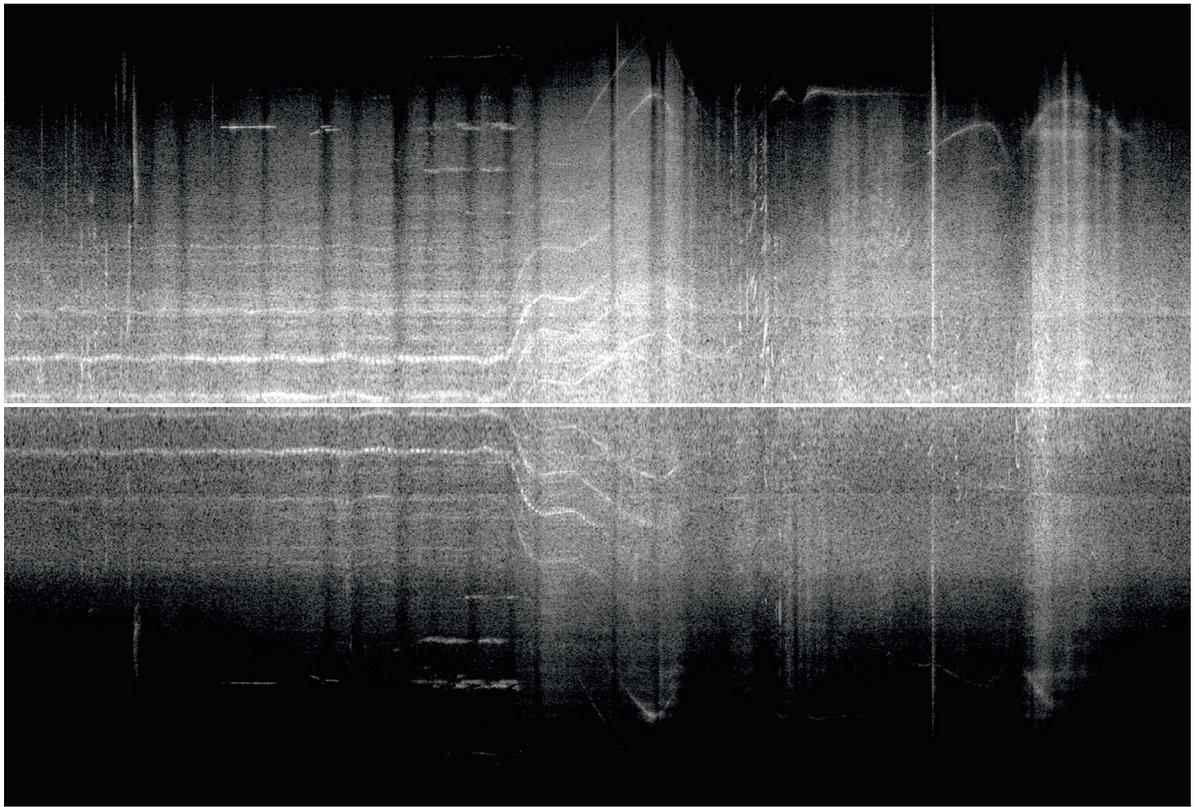
Gerhard Richter, *6 Pane of Glass in a Rack (6 Scheiben in einem Rack)*, 2002-11

recherche industrielle en nanotechnologie visant la réorganisation contrôlée de ses micro-éléments, qui rappelle fortement les images du strontium, et renvoie aussi à l'article que Richter a collé sur la planche relative à cette transformation nanotechnologique. Il y a donc dans l'observation de ces œuvres un second temps qui appelle un regard microscopique, une hyper-vision qui échappe à la perception de l'individu.

Ce deuxième temps de la vision insiste sur des éléments qui font littéralement écran, sur leur réalité physique, à l'exemple des panneaux de verre que Richter place à la verticale, les uns derrière les autres. Ils constituent un matériau parfaitement ordonné qu'on pourra opposer aux débris issus de l'effondrement des tours. Une des expériences les plus choquantes de leur effondrement a été justement la désintégration de tous les matériaux en particules si fines qu'il était impossible de discerner ce mélange de verre, d'acier, de corps et d'objets personnels des victimes. Si certaines œuvres soulignent ce qui fait écran

à l'expérience traumatique, d'autres mettent à jour la transparence qui, littéralement, *crève* cet écran.

La ligne horizontale qui traverse la table vient mettre en relation la planche du strontium de Richter, les images du désert de Hiroshima, son sol de débris mélangés que les premiers films japonais sur Hiroshima comme *The Children of Hiroshima* ont exposés au regard, et l'œuvre de Bernhard Rüdiger *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)* de 2002. Enregistrement acoustique réalisé par Rüdiger en marchant dans les rues de New York au mois d'avril 2001 alors qu'au même moment se déclenchait la deuxième Intifada en Israël, ce grand rouleau photographique repose sur la traduction du son en image. Pris sous les Twin Towers lorsque les employés sortent, il visait une reproduction exacte et de nature documentaire. La traduction du son en image rend pourtant l'image abstraite, comme si la matière était aussi confuse que le désordre des débris sur le sol d'Hiroshima. Éloignement qui fait écran à l'événement historique, l'organisation abstraite



Bernhard Rüdiger, détail de *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, Financial District (World Trade Center), 10 avril 2001, 17 h 10, 2002

de signes faisant image produit une expérience paradoxale sur laquelle revient Bernhard Rüdiger dans son article « Trans-codage et forme : l'art du concret », en essayant d'analyser comment cet éloignement, plaçant le spectateur dans la position de devoir décider que quelque chose de décisif est à voir, met au travail ce que l'image organise mais ne montre pas.