

« Bitte bleiben Sie am Gerät. »
Montage, flux et critique de la télévision
dans Das Schleyer-Band I & II de Klaus vom Bruch

Jeremy Hamers – ULg

Introduction

Du 5 septembre au 19 octobre 1977, la République Fédérale d'Allemagne traverse une des crises politiques les plus marquantes de son histoire d'après-guerre. Ebranlée tour à tour par plusieurs actions imputées directement ou indirectement à la Fraction Armée Rouge (RAF), l'Allemagne vit dans la peur tout à la fois d'une violence terroriste imprévisible et d'un évanouissement de ses jeunes principes démocratiques fondamentaux. L'enlèvement du patron des patrons allemands, Hanns Martin Schleyer, le détournement de la *Landshut*, un Boeing de la Lufthansa, par des pirates de l'air se déclarant solidaires de la RAF, l'exécution de l'otage Schleyer par ses ravisseurs, et, pour finir, le suicide de trois leaders du groupe terroriste à la prison de Stuttgart-Stammheim, déchaînent les passions politiques et citoyennes. Dans ce contexte extrêmement tendu, des appels, émanant notamment de certains mandataires de la CDU/CSU, à une réinstauration de la peine de mort publique, les débats autour de la « raison d'État » particulièrement animés dans les rangs de la SPD dont est issu le Chancelier de l'époque, Helmut Schmidt, et les critiques virulentes adressées au système carcéral allemand par la gauche et l'extrême-gauche extra-parlementaires, animent la sphère politique ouest-allemande.

Outre la presse écrite dont le front oppose notamment, d'un côté le quotidien *Bild*, proche d'une droite dure et atlantiste, de l'autre l'hebdomadaire plus progressiste *Der Spiegel*, la télévision nationale écrit le feuilleton de l'Automne allemand. Lectures de communiqués des ravisseurs de Schleyer au journal télévisé, quasi directs des correspondants suivant la *Landshut* dans son périple méditerranéen puis africain, polaroids pris par les terroristes, et duplex depuis le « Krisenstab » installé à Bonn, tels sont les ingrédients de l'automne télévisuel allemand qui tient la population en haleine

par un flux presque continu de nouvelles. Et lorsque l'information fraîche fait défaut pendant un jour, des intellectuels, juristes et hommes politiques y débattent des stratégies pour une résolution de cette situation de crise.

Dans ce contexte marqué dans tous les camps par une évidente violence sémantique, plusieurs réalisateurs issus de la première ou de la deuxième génération du Nouveau Cinéma Allemand, mais aussi des artistes provenant du milieu de l'art contemporain, s'essayent à un *autre* traitement de l'actualité. Pour les auteurs du film collectif *L'Allemagne en automne*, il s'agit avant tout « d'interrompre le train du temps lancé à grande vitesse¹ » pour proposer un temps d'arrêt et de réflexion en images. Le mouvement de la vidéo militante s'empare également des événements pour contrecarrer le flux médiatique ininterrompu des années de plomb et plus particulièrement de l'automne 1977 en lui substituant une autre information. Pour les centres de vidéo militante, le mot d'ordre est en effet la création d'un « espace public d'opposition », notion que les vidéastes engagés empruntent à Oskar Negt et Alexander Kluge², non sans la simplifier à travers l'impératif d'un partage de l'outil vidéographique prôné dès 1970 par Hans Magnus Enzensberger³. Les documentaires qui en découlent visent pour la plupart la diffusion d'une contrinformation alimentée par les témoignages récoltés dans les milieux proches de la RAF et d'autres groupes armés marxistes⁴. En art contemporain en revanche, les postulats critiques et esthétiques sont plus nombreux et parfois plus flous aussi. Mais ils débouchent pour la plupart sur une combinaison de provocation et d'esthétisation des ingrédients visuels des années de plomb⁵.

Dans ce contexte, le vidéaste Klaus vom Bruch occupe incontestablement une position particulière. Pour trois raisons. Premièrement, bien qu'il vise la création d'une « télévision alternative » et qu'il tente à plusieurs reprises l'expérience de la diffusion

¹ Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel, « Deutschland im Herbst: Worin liegt die Parteilichkeit des Films? », *Ästhetik und Kommunikation*, 32, n°6, juin 1978, p. 124.

² Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Francfort, Suhrkamp, 1972. Pour une traduction française partielle, voir Oskar Negt, Alexander Kluge, « Espace public et expérience », in Oskar Negt, *L'espace public oppositionnel*, trad. Alexander Neumann, Paris, Payot & Rivages, 2007, p. 55-141.

³ Hans Magnus Enzensberger, « Baukasten zu einer Theorie der Medien », *Kursbuch*, n°20, 1970, p. 159-186.

⁴ Une étude exhaustive du mouvement de la vidéo militante en Allemagne fait encore défaut à ce jour. Pour un aperçu partiel des productions portant sur les années de plomb allemandes, nous nous permettons dès lors de renvoyer le lecteur à notre texte : Jeremy Hamers, « Autour de Holger Meins, Documentaire et lutte armée dans l'entourage de la DFFB après 1969 », in Charlotte Bomy, André Combes, Hilda Inderwildi (dir.), *Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours, Cahiers d'études germaniques*, n°64, 2013, p. 113-129.

⁵ Le lecteur trouvera un aperçu assez vaste de ces références de l'art contemporain à l'histoire de la RAF dans le volumineux catalogue de l'exposition *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF* organisée au Kunstwerke de Berlin en 2005 : Klaus Biesenbach (éd.), *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, tome 2, Göttingen, Steidl, 2005.

pirate bien avant l'avènement des premières chaînes privées, Klaus vom Bruch renonce pourtant au partage, réputé émancipateur dans les milieux militants, de l'outil audiovisuel. Auteur à part entière, il ne fonde pas son engagement vidéographique sur une suppression de la frontière entre producteur et récepteur. Deuxièmement, il est un des rares à créer ses bandes quasi exclusivement à partir d'un matériau audiovisuel préexistant. Avant même que des dispositifs domestiques permettent l'enregistrement des programmes, Klaus vom Bruch pratique en effet le *found footage* télévisuel en remontant des extraits de publicités, de débats, de nouvelles, de reportages, de films d'entreprise et de clips musicaux. Troisièmement, son intervention d'auteur se limite essentiellement au montage. Il ne se sert pas de la palette, déjà conséquente au milieu des années septante, des manipulations électroniques qui sont aux origines du vidéoart.

Quelques mois à peine après l'assassinat du patron des patrons allemands, Klaus vom Bruch réalise un diptyque intitulé *Das Schleyer-Band I & II*. Composée d'images télévisuelles préexistant à son projet, cette vidéo de montage revient sur les événements de l'Automne allemand, ses préliminaires politiques, et ses secousses postsismiques immédiates. Interrompues par des extraits de publicités ou de clips musicaux, ces images des événements retracent, mais à la façon d'une rétrospective débridée, l'humeur médiatique de ces quelques mois de crise ouest-allemande. Se concentrant sur le seul montage, l'artiste semble avoir laissé son matériau d'origine intact pour reproduire un flux continu d'informations hétéroclites. À première vue en effet, le montage de vom Bruch s'apparente à une radicalisation et à une accélération du flux indistinct d'informations et de divertissements. Si tel est le cas, la fonction critique de *Das Schleyer-Band I & II* resterait cantonnée dans un mode mineur de la révélation par imitation et exagération. L'hypothèse de départ du présent texte s'y oppose : le flux pastiché est dans *Das Schleyer-Band* le lieu même d'une rupture avec le rythme télévisuel de l'époque ; son imitation est la condition liminaire même de son renversement.

1. Klaus vom Bruch imite la tv

Das Schleyer-Band I & II adopte à bien des égards les traits d'une synthèse chronologique télévisuelle de l'Automne allemand. Commencant par les images d'une des dernières apparitions télévisées de Hanns Martin Schleyer, l'auteur passe en revue la plupart des événements qui ont composé ces deux mois de crise politique et juridique

ouest-allemande. La discrétion de l'intervention du vidéaste sur le matériau télévisuel confère au diptyque, selon Sabine Maria Schmidt, le statut de première œuvre, encore prudente, et à vocation documentaire, d'un artiste qui s'épanouira bientôt dans d'autres manipulations vidéographiques plus visibles :

Les interventions minimales sur le matériau purement documentaire attestent beaucoup plus du mutisme de l'art confronté aux événements, mais aussi le besoin d'opposer un regard propre aux informations et reportages tendancieux. [...]

Même si, à l'échelle de l'œuvre, les rares interventions artistiques semblent encore inconséquentes et expérimentales, elles préfigurent déjà les moyens stylistiques que Klaus vom Bruch va développer de façon virtuose dans ses vidéos ultérieures⁶.

Ce recyclage contemporain des programmes utilisés est toutefois rendu possible par une première intervention de taille, non pas sur le matériau, mais sur le dispositif de diffusion lui-même. Klaus vom Bruch procède en effet à l'enregistrement des émissions de télévision à une époque qui n'autorise pas encore techniquement cet enregistrement domestique⁷. En enregistrant et en remontant des extraits de programme d'information et de divertissement, Klaus vom Bruch, en amont même de toute diffusion pirate, interrompt donc un flux constamment renouvelé et diffusé par un dispositif à sens unique et sans mémoire. Comme le rappelle Dieter Daniels, ce geste est potentiellement critique puisqu'il permet aux vidéastes de « réaliser des contributions diffusables sans le soutien de la télévision⁸ », c'est-à-dire de libérer l'image télévisuelle de son carcan originel. En 1982, quatre ans après la réalisation de *Das Schleyer-Band I & 2*, Klaus vom Bruch commente lui-même ce travail de libération de l'image de son dispositif monodirectionnel (désigné par une double métaphore alimentaire) en insistant sur l'effet critique de cette activité minimale :

N'est pas télévision tout ce qui scintille. Le moniteur est avant tout utilisé pour l'observation et le contrôle. Il préserve la forme sociale. Là où on ne veut s'approcher trop, il permet de garder ses distances. Les êtres humains et les

⁶ Sabine Maria Schmidt, « 1977/78. Das Schleyer-Band I/II », in Rudolf Frieling, Wulf Herzogenrath (éd.), *Digitales Erbe : Videokunst in Deutschland von 1963 bis Heute*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, p. 162, p. 166. [nous traduisons]

⁷ En 1977, le vidéaste n'a d'autre choix que de brancher un magnétoscope destiné à l'enregistrement d'un signal provenant d'une caméra sur la sortie vidéo d'un moniteur de vérification.

⁸ Dieter Daniels, « Kunst und Fernsehen – Gegner oder Partner », in Rudolf Frieling, Dieter Daniels (éd.), *Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland / Media Art Action. The 1960s and 1970s in Germany*, Vienne, New York, Springer, 1997, p. 66. [nous traduisons]

objets dépérissent sur sa vitre en objets. Dans cet aquarium de l'usage unilatéral, le vidéaste nage de drop-out en drop-out. De façon consciente, il distingue son travail des mets lisses de l'information et du divertissement proposés par les grandes cuisines de la télévision étatique⁹.

Selon vom Bruch, le travail de récupération et de remontage du matériau télévisuel permet au vidéaste de distinguer ses œuvres des programmes de la télévision et d'opposer à la réification des personnes un autre spectacle de l'actualité qui dénonce le premier pour ses effets déshumanisants. Cette intention critique du vidéaste se nourrit à une critique des mass-médias adornienne, qui n'a eu de cesse de fustiger le jeu réifiant des médias comme parties intégrantes d'une société déshumanisée. Mais c'est chez les héritiers indirects d'Adorno que cette critique se concentre plus explicitement sur le flux d'informations que nous pouvons qualifier de façon plus précise, avec le sociologue Oskar Negt, comme une juxtaposition d'événements présentés indistinctement comme simultanés :

Je propose plutôt de méditer sur le fait frappant et choquant que constitue l'émergence d'une réalité seconde, une réalité médiatique qui suit ses propres lois et qui succombe à ses propres tentations. Sa force suggestive réside dans sa capacité à condenser le temps, la mise en place d'une simultanéité des événements qui se déroulent dans des endroits complètement différents du monde, produisant des auto-illusions du spectateur sur sa participation à l'activité mondiale¹⁰.

Ce que dénonce Oskar Negt dans « Les potentiels de violence inscrits dans les médias de l'image et du discours », est l'accumulation d'informations hétérogènes qui, sans aucune distinction de statut ou de provenance, inondent le petit écran pour créer, dans l'esprit du spectateur, une réalité seconde. Cette fausse réalité est perverse en ce qu'elle donne au public, précisément parce qu'elle est le fruit d'une accumulation tous azimuts, l'impression « d'être au courant », c'est-à-dire de faire partie d'un courant – un flux – qui l'emporte en réalité. Le philosophe Peter Sloterdijk fait un constat similaire, utilisant directement la notion de flux pour fustiger un discours médiatique qui repose entièrement sur une inflation de juxtapositions et dont le produit contribue également à la création d'une réalité subjective seconde :

⁹ Klaus vom Bruch, « Logik zum Vorteil von Bewegung – Mit dem Video in der Hand arbeite ich gut gelaunt und sicher », in Rudolf Frieling, Dieter Daniels (éd.), *op. cit.*, p. 151. (Première publication : Wulf Herzogenrath (éd.), *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Stuttgart, 1982, p. 110-113.) [nous traduisons]

¹⁰ Oskar Negt, « Les potentiels de violence inscrits dans les médias de l'image et du discours » [1995], in Oskar Negt, *op. cit.*, p. 162.

Les mass-media modernes veillent à un nouveau conditionnement artificiel des consciences dans l'espace social. Celui qui est intégré à ces flux apprend que son « image du monde » devient, d'une façon de plus en plus exclusive, une image médiatisée, vendue, achetée d'occasion. Des informations inondent la conscience « téléfiée » avec du matériel du monde sous forme de particules d'information ; en même temps, les mass-media dissolvent le monde en des paysages fluorescents de nouvelles qui apparaissent sur le petit écran de la conscience du moi. Les media possèdent en effet la force de réorganiser ontologiquement la réalité comme réalité dans notre tête¹¹.

Pour Sloterdijk, le sujet est noyé dans un flux continu d'informations indistinctes, juxtaposées, qui donnent « à la conscience sa dose quotidienne de grise multiplicité, d'uniformité bigarrée et d'absurdité normale¹² », pour entraîner le spectateur dans une perte de réel « vrai » : « Dans la suite linéaire des grands et petits événements importants et insignifiants, fous et sérieux etc., disparaît le 'particulier' et 'le vrai réel'¹³. » En d'autres termes, c'est bien à une critique du montage continu que s'adonne le philosophe, dénonçant dans le *flux* la juxtaposition d'informations qui produisent ensemble le tableau d'une totale absurdité par excès de significations bigarrées. Mais c'est sans doute Hans Magnus Enzensberger qui en a livré la critique la plus explicite, en s'attaquant en 1983, non pas au flux télévisé mais à une forme matérialisée, en une page, de ce *montage-flux*. Dans « Le triomphe du *Bild-Zeitung* ou la catastrophe de la liberté de la presse¹⁴ », Enzensberger constate en effet que si le *Bild* convient à tant d'Allemands, c'est en raison de la torpeur rassurante dans laquelle elle plonge son lecteur, soulignant ironiquement que « sous son masque grimaçant et grotesque », le journal « a réalisé l'utopie depuis longtemps abandonnée d'une société sans classes : il n'offre plus quelque chose à chacun, mais rien à tous¹⁵. » Concrètement, cette torpeur est ici aussi l'effet d'un montage dont la première page de toutes les *Bild* est une illustration parfaite. Dans la juxtaposition de *pinups*, de faits divers atroces et de nouvelles insignifiantes, le quotidien allemand propose en un jet la réalisation tout

¹¹ Peter Sloterdijk, « Digression 9. Cynisme des media et entraînement à l'arbitraire », in Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 619. (Première publication : Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, 2 tomes, Francfort sur le Main, Suhrkamp, 1983.)

¹² *Ibid.*, p. 620.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Hans Magnus Enzensberger, « Le triomphe du *Bild-Zeitung* ou la catastrophe de la liberté de la presse », in *Médiocrité et folie. Recueil de textes épars*, trad. Pierre Gallissaires & Robert Simon, Paris, Gallimard, 1991, p. 84-97. (Première publication : *Merkur*, n° 420, 1983, p. 651-659.)

¹⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

autant que le tableau final d'un montage qui juxtapose sans ordre esthétique apparent toutes les informations qui ont pu être glanées la veille :

On ne lit pas le *Bild* bien qu'il ne parle de rien, mais pour cela même : parce qu'il a largué le contenu par-dessus bord, ne connaît ni passé ni avenir et met en pièces toutes les catégories historiques, morales et politiques. Non pas bien que, mais parce que : parce qu'il menace, bêtifie, fait peur, débite des obscénités, sème la haine, parle pour ne rien dire, bave, console, manipule, transfigure, ment, fait l'idiot et détruit¹⁶.

Pour Enzensberger, le montage est ici encore le principal moteur d'une neutralisation du potentiel critique de tout lecteur qui finit par se bercer de l'illusion de sa propre lucidité :

Le *Bild*, c'est la rupture devenue quotidienne avec toute langue et toute forme traditionnelle ; c'est le collage, le montage et l'assemblage, l'*objet trouvé* et l'*écriture automatique*, le flux de la conscience et de l'inconscience, la poésie sans poésie ; c'est la mise en pièces esthétique de l'esthétique, le dépassement de l'art, la somme esthétique de notre civilisation¹⁷.

La critique du flux d'information et de ses effets sur le spectateur, commune aux trois auteurs évoqués ici, dénonce une pratique du montage qui détruit de l'intérieur ce qui, précisément, faisait montage : la succession signifiante et structurée dans le temps d'une série d'images ou d'informations. Elle est dirigée contre un montage devenu insignifiant qui adopte les traits d'un rythme pur sans direction. Ce montage efface la temporalité qui était sa condition d'existence même pour noyer la succession dans l'impression de simultanéité. L'effet sur le spectateur est clair : confronté à un flux qui délivre en bloc et sans liens signifiants un ensemble d'informations hétérogènes, il construit une réalité seconde qui lui donne l'illusion de participer au mouvement du monde, et l'entraîne par conséquent vers la paralysie de son potentiel critique.

À première vue, *Das Schleyer-Band I & II* peut faire l'objet d'une telle critique car, on l'a dit, l'œuvre semble en effet reconstituer un flux télévisuel. L'intervention minimale sur le matériau original, soulignée par Sabine Maria Schmidt, participe d'une pratique du montage insignifiant, produisant une superposition absurde, voire surréaliste, faite

¹⁶ *Ibid.*, p. 93

¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

de passages brusques d'images d'information à des extraits de publicité ou d'émissions de divertissement. Si tel est le cas, la vidéo de Klaus vom Bruch n'est alors qu'une version radicalisée de ce qui fait précisément l'objet de la critique chez Negt, Sloterdijk et Enzensberger, radicalisée en ce que le montage du vidéaste permet de passer, à la façon du zapping, d'une source d'information à l'autre : un lieu de noyade du spectateur pris dans un tourbillon d'images différentes mais indifférenciées. Dans les troisième et dernière partie de ce texte, un regard plus « détaillant » sur le montage de Klaus vom Bruch permettra toutefois de dépasser ce retour de la critique et de comprendre un peu mieux la déclaration de l'artiste citée en ouverture : « N'est pas télévision tout ce qui scintille. »

2. Associations

À de nombreuses reprises, le montage de Klaus vom Bruch établit des rapprochements entre deux ou plusieurs séquences hétérogènes sur la base de rimes visuelles et d'analogies thématiques. Cette façon de procéder que vom Bruch réitérera ultérieurement¹⁸, est manifeste dès l'ouverture de *Schleyer-Band I*. L'artiste y présente une reconstitution des dernières semaines de la vie du patron des patrons allemands. Il n'hésite pas, pour ce faire, à associer entre elles des images d'origines et de statuts différents au nom d'une « narration » continue qui leur est commune. Extraits de spots publicitaires, d'interviews de l'homme d'affaires, de journaux télévisés du soir du drame, et des clichés pris par la police judiciaire, s'assemblent en effet pour ne former qu'un seul récit. Ainsi, le dernier trajet de voiture, interrompu par ses ravisseurs à Cologne, est représenté par un extrait d'une interview que l'homme d'affaires a accordée à la presse quelques mois plutôt, dans une voiture précisément. Après la séquence de l'enlèvement, Schleyer réapparaît à l'image. Cette fois, l'homme est assis dans un studio de télévision. L'entretien est imminent et quelques images de *making of* nous présentent une personne détendue, souriante et à son aise. On voit d'abord Hanns Martin Schleyer assis dans un fauteuil sur le plateau de télévision ; ensuite, l'image passe rapidement à un cadre second, l'homme étant filmé cette fois à même un moniteur de retour placé à côté d'une caméra de studio. Affectant la définition de l'image vidéo

¹⁸ On songe notamment au célèbre *Duracell-Band* de 1982, une vidéo dans laquelle Klaus vom Bruch décline la sonnerie et la détonation qui clôturaient une célèbre publicité pour la pile duracell en diverses images de guerre. Cette vidéo peut être visionnée en ligne sur la chaîne Youtube de l'artiste. url : <https://www.youtube.com/watch?v=BUEWfJYwCWc>

et la teintant en bleu, cette image seconde permet à Klaus vom Bruch de passer ensuite, sans transition, à un extrait d'une des quatre vidéos tournées par les ravisseurs de Schleyer. Ce montage se sert de, tout autant qu'il révèle, une continuité esthétique évidente (pixels, couleurs, contrastes, scintillement) entre les deux images *a priori* totalement antagonistes : le retour d'une caméra de studio de la télévision d'État d'une part, l'exhibition vidéographique de l'otage par la RAF de l'autre. Par un raccord presque parfait (cadre, colorimétrie, grain), ce passage suggère que l'exposition médiatique qui a motivé le choix de la victime Schleyer¹⁹ par la RAF, et l'exhibition par les terroristes qui ont exigé que leurs vidéos soient diffusées sur la première chaîne nationale, appartiennent à un seul et même grand réseau de représentations.

L'homogénéité esthétique entre représentation produite par un organe médiatique au service de l'État et image réalisée par l'adversaire de ce même État, est réaffirmée un peu plus loin par une manipulation très rapide du jingle et du logo de l'Eurovision. Tandis que retentit le prélude du *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, les trois lettres « ARD » (*Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland*) qui figurent au centre du cercle étoilé laissent la place aux trois lettres « RAF » (*Rote Armee Fraktion*). Seules les lettres changent, en passant brièvement par la combinaison intermédiaire « RAD ». Le logo reste identique à son original et l'accompagnement musical demeure, lui aussi, inchangé. Ici encore, la transformation presque imperceptible des lettres « ARD » en « RAF » suggère par une sorte de règle de trois alphabétique l'existence d'une continuité ou proximité entre deux producteurs d'images *a priori* antagonistes : la télévision d'État et les terroristes.

L'identification visuelle d'un seul et même grand réseau d'images, très explicite dans les deux passages évoqués, se décline plus loin encore dans l'assemblage de séquences publicitaires, d'extraits de shows télévisés et d'images documentaires. Pour

¹⁹ Dans une vidéo terroriste datée du 14 octobre 1977, l'otage invoque lui-même cette identité médiatique en déclarant face caméra : « À présent et compte tenu de ma situation actuelle, je me demande vraiment s'il doit encore arriver quelque chose avant que Bonn ne prenne enfin une décision. Cela fait maintenant cinq semaines et demi que je suis captif des terroristes, et tout cela uniquement en raison de mon engagement et de mon exposition pour cet État et en faveur de son ordre libre et démocratique. » [nous traduisons] Au regard des images utilisées par vom Bruch, l'exposition médiatique au profit d'un « ordre libre et démocratique » flirte ici avec une exposition médiatique en faveur d'une rentabilité économique et d'une image de marque synthétisée par le carton ouvrant la vidéo « La qualité n'est pas un hasard ». Pour une analyse des enjeux politiques et sociaux de cette exposition, voir Ralf Adelman, « body natural / body video / body politic », *Nach dem Film*, n°3, *Video und Überwachung*, octobre 2001, url : <http://www.nachdemfilm.de/content/body-natural-body-video-body-politic>

Schmidt, l'assemblage de ces images, par exemple des appels à témoin diffusés pour le compte de la police judiciaire, des clips musicaux, et les descriptions quasi physiognomoniques de terroristes recherchés, révèle un nouveau spectacle dans lequel le terroriste, le politicien et la star pop occupent les premiers rôles. Pour Schmidt, ce montage révèle avant tout l'hétérogénéité des images utilisées :

On remarquera tout particulièrement l'analyse, déjà présente dans la vidéo, d'images qui aujourd'hui encore représentent l'époque, entre autres les photos en noir et blanc de l'otage Schleyer et les portraits des terroristes figurant sur les avis de recherche. Vom Bruch montre la fonctionnalisation de ces images dans deux passages de la deuxième partie de sa vidéo. Dans une séquence, il cite d'abord un extrait d'un programme télévisé qui présente l'anormalité des coupables à travers la description de l'anormalité de leurs traits. [...] Dans une autre séquence ensuite, une chanson de protestation longue de plusieurs strophes rend hommage aux révolutionnaires et héros déçus de la lutte des classes. [...] Dans d'autres passages encore, il confronte de brefs extraits du *hitparade* télévisé montrant des stars féminines de la pop, aux avis de recherche d'Angelika Speitel, Susanne Albrecht et Silke Meyer-Witt. En une fraction de seconde, telle une illusion d'optique, le célèbre logo de l'Eurovision se transforme sous les yeux des spectateurs en un emblème d'un terrorisme s'étendant à l'Europe tout entière. Des images hétérogènes, irrémédiablement opposées, se rencontrent dans les vidéos de Klaus vom Bruch et se chargent parfois d'une tension explosive²⁰.

Pourtant, cet assemblage d'images de diverses origines permet à vom Bruch de révéler les relations et similitudes formelles, thématiques et idéologiques qui relient ces représentations entre elles. Par exemple, l'exposition médiatique de Schleyer par la télévision, et l'exposition, médiatique elle aussi, de l'otage Schleyer par la RAF, relèvent en réalité d'une seule et même logique fondée sur la primauté de l'existence télévisuelle de l'individu (qu'il soit acteur ou objet de son exposition), et sur la substitution d'un monde médiat au monde réel. Il en va de même lors de la rencontre impromptue entre des avis de recherche empruntant à la physiognomonie pour identifier les terroristes, et le spectacle d'une chanteuse pop dont le maquillage, la coiffure et la tenue vestimentaire appartiennent au culte d'un certain corps typique de la culture disco. Ici encore, le montage suggère que dans ces deux cas pourtant *a priori* antagonistes, c'est un seul et même rapport au corps télévisuel qui est convoqué.

Dans la perspective d'une critique du flux produit par un montage devenu insignifiant, la production de liens étroits entre des représentations hétérogènes est

²⁰ Sabine Maria Schmidt, *op. cit.*, p. 166. [nous traduisons]

cruciale. Car en révélant par le montage que ces représentations appartiennent à un seul grand système sémantique commun, Klaus vom Bruch réintroduit des liens de sens et, ce faisant, transforme le collage mass-médiatique qui « noyait » le spectateur, en un discours structuré. Par conséquent, le consommateur, ivre jusqu'alors de la juxtaposition non signifiante, découvre un montage qui lui permet de prendre ses distances par rapport aux représentations télévisuelles. En d'autres termes, il est amené à distinguer entre lui et le monde qui défile sur le petit écran, de résister donc à la constitution d'une « conscience téléifiée » (Sloterdijk), et à la réalité seconde dont il était illusoirement un des principaux acteurs.

Les « auto-illusions du spectateur sur sa participation à l'activité mondiale » sont, selon Negt, les fruits de l'expérience d'une totale simultanéité des événements représentés, une illusion du flux direct et permanent des représentations du monde tel qu'il va. Chez Enzensberger, qui s'attaque également à la fausse lucidité du lecteur, cette simultanéité concerne davantage le montage du matériau informationnel lui-même : sur une même page du *Bild* se côtoient des images et des titres de différents statuts dont la juxtaposition en un seul mouvement entraîne le lecteur vers une perte de sens. Les deux simultanéités dont il est question ici – l'une concerne le rapport temporel entre plusieurs événements unifiés dans un même flux de représentations, l'autre les rapports de (non-)sens entre plusieurs représentations à l'intérieur d'un même (non-)discours – sont en réalité étroitement liées. Lorsque Negt critique en 1995 « les potentiels de violence²¹ » inscrits dans les mass-médias, c'est d'abord à un paysage médiatique constitué de plusieurs chaînes qu'il songe, dans lequel le spectateur peut passer d'un discours à un autre par simple zapping, pour perpétuer lui-même « les règles structurelles des médias : condensation du temps, synthèse des événements, dévalorisation rapide des informations, suggestion de l'immédiateté, etc.²² » Dans ce contexte, l'attente n'est pas autorisée²³. Il faut toujours diffuser, sous peine de perdre le spectateur qui basculera vers une autre chaîne aussitôt que le flux du direct sera momentanément interrompu.

²¹ Oskar Negt, *op. cit.*, selon le titre du texte.

²² *Ibid.*, p. 165.

²³ Pour Negt, cette obligation de flux ininterrompu affecte avant tout les décideurs, enfermés dans un rapport aux médias qui relègue l'acte ou la décision réelle au second plan : « Celui qui arrive non seulement à prendre des décisions rapides, mais qui est en mesure de les présenter sans tarder devant l'électorat, se servant de cet avantage de légitimation, *celui-là* profite de sa proximité apparente avec la réalité. Ce genre d'accélération réduit à néant tout moment de réflexion, écrasé par la pression permanente du temps de l'action, connecté aux réactions immédiates du public. » Oskar Negt, *ibid.*

L'offre démultipliée de chaînes et son outil domestique, la télécommande, constituent donc les conditions matérielles indispensables au maintien permanent du flux. Elles sont à la fois menace pour une chaîne, et donc aussi possibilité dans le chef du spectateur de poursuivre le flux si un programme venait à faillir.

Lorsque Klaus vom Bruch réalise *Das Schleyer-Band I & II*, l'offre télévisuelle allemande se limite essentiellement à trois chaînes nationales qui appartiennent toutes à la ARD. Pourtant, le montage du vidéaste doit aussi être mis à l'épreuve de la critique par Enzensberger d'une simultanéité des représentations, et de sa déclinaison négative d'une superposition temporelle permanente de l'événement et de sa représentation. Car pour composer son œuvre, le vidéaste s'est aussi servi d'images de différentes chaînes (RTB, télévision nationale de la RDA, NOS néerlandaise) qu'il est parvenu à enregistrer, notamment en greffant un enregistreur sur une antenne de réception de l'armée belge cantonnée en Allemagne.

3. Mise en attente

Das Schleyer-Band est composé de deux parties distinctes, séparées par un intertitre d'une trentaine de secondes qui prie le spectateur d'attendre la suite du programme : « Bitte bleiben Sie am Gerät. Neue Meldungen folgen. » ; « Veuillez patienter s'il vous plaît. La suite de votre programme dans quelques instants. » (litt. : « Veuillez rester devant votre téléviseur. De nouvelles annonces vont suivre. »). Cette interruption se justifie bien entendu d'abord par les limites techniques de la bande vidéo qui, à l'époque, ne peut contenir la totalité des 110 minutes de *Das Schleyer-Band I & II*. Mais elle permet aussi à Klaus vom Bruch, par la citation d'une injonction qui renvoie le public au discours télévisuel lui-même, d'attirer l'attention du spectateur sur les balbutiements narratifs de la télévision et ses moments de mise en attente lors d'un relais d'émetteur ou d'une fin de programme. Situé entre les deux volets de son œuvre, cet intertexte entre en résonance avec bon nombre de séquences des deux parties de *Das Schleyer-Band* qui proposent un véritable condensé de différentes formes de mise en attente ou de marqueurs d'énonciation synonymes d'une interruption momentanée du flux télévisuel.

On en trouve un premier exemple particulièrement explicite dès la fin de la séquence d'ouverture lorsque le reporter de la ARD Udo Philipp, posant devant le décor de l'enlèvement de Hanns Martin Schleyer, micro au poing, interrompt brusquement sa relation des faits, dramatique et affectée, par un inattendu « Voilà, ça suffit. » En insérant cette conclusion prématurée et destinée à être coupée au montage, Klaus vom Bruch

dévoile la narration médiatique comme une pure construction dramatique. Dans la suite de sa vidéo, l'artiste accumule ces moments d'interruption et de discontinuité qui adoptent tour à tour les traits d'une mise en attente ou, comme c'est le cas dans la séquence précitée, de propos destinés au « hors-antenne ». Par exemple, après l'annonce des suicides de Baader, Ensslin et Raspe à Stammheim, un intertexte bref prie le spectateur de patienter un instant, car une conférence de presse en direct de la prison est annoncée. Suit effectivement une conférence de presse, mais qui est déjà en cours. Par ce raccord pour le moins rude, Klaus vom Bruch souligne les problèmes de fluidité de la télévision de l'époque.

Le choix de la séquence consacrée à une des escales du Boeing de la Lufthansa témoigne également de la volonté de vom Bruch d'exacerber les hésitations d'une télévision qui tente, avec des fortunes diverses, de reconstituer la couverture simultanée de plusieurs réalités dans le monde. On y voit la *Landshut* sur le tarmac de l'aéroport de Dubaï tandis qu'en voix off, le journaliste commentateur nous apprend que l'appareil a décollé il y a une demi-heure environ. L'information disponible à ce moment est maigre, comme le souligne le dialogue entre le correspondant *in situ* et le speaker resté en Allemagne. Le décalage entre l'événement et l'image devient dès lors un des sujets de l'information elle-même :

Speaker en Allemagne : Je vais tenter maintenant de joindre notre correspondant, Monsieur Metlitzky, par téléphone. La régie, pourriez-vous me passer Monsieur Metlitzky ? [sonnerie de téléphone en fond sonore] C'est l'autre ? Un moment s'il vous plaît. [sonnerie de téléphone en fond sonore] Allo ? Nous voyons les images de l'appareil, images qui ont déjà quarante minutes. Elle n'a donc pas attendu la fin de l'ultimatum... [une voix au téléphone se fait entendre brièvement] Oui ? La fin de l'ultimatum donc. Vous avez été le témoin oculaire du décollage. Que pouvez-vous en dire ?

Metlitzky (en direct par téléphone de Dubaï) : L'appareil a décollé dans un immense nuage de poussière. Les réacteurs ont fait virevolter le sable du bord de la piste.

Speaker : Oui, chez nous, l'appareil est encore à l'arrêt. Nous allons voir cela bientôt. [pendant ce premier dialogue, l'image montre un Boeing de la Lufthansa à l'arrêt sur une piste d'aéroport au milieu du désert]

[...]

Speaker : Oui, Monsieur Metlitzky, je voudrais... [à l'image, l'avion se met en mouvement sur la piste]

Metlitzky : Il est difficilement imaginable que le sultan de Muscat-Oman tienne beaucoup à les garder longtemps chez lui.

Speaker : Oui, je dois maintenant..., Monsieur Metlitzky restez en ligne, expliquer à nos téléspectateurs, vous avez déjà fait le récit du décollage en tant que témoin oculaire. Car nous voyons maintenant le décollage sur cet

enregistrement et nous pouvons suivre ce que vous avez décrit plus tôt, comment ce nuage de sable que nous pouvons reconnaître sur les images qui nous sont proposées par la télévision de Dubaï. [à cet instant, le cadre ne permet pas de reconnaître le nuage de sable dont il est question] Maintenant, chez nous, le 737 baptisé « Landshut » roule sur le tarmac, et devrait, euh, bientôt décoller. [...] Maintenant, chez nous, l'appareil est dans les airs²⁴.

À l'instar de cette séquence qui attire l'attention du spectateur sur les décalages temporels et les creux informationnels de la couverture en direct, et par conséquent aussi sur l'écart entre le récit télévisuel et l'œuvre de vom Bruch, de nombreux autres passages de *Das Schleyer-Band* interrompent régulièrement la succession d'informations pour mettre le spectateur en situation d'attente non satisfaite. Après un appel à témoins diffusé pour le compte de la police judiciaire, un intertexte invite par exemple à rester attentif : « Un autre communiqué de la police fédérale judiciaire sera diffusé demain à la même heure. » Il en va de même pour plusieurs autres adresses au téléspectateur qui annoncent la diffusion d'un programme « dans quelques instants », ou encore lorsque le vidéaste insère dans son montage des animations (barrettes, disques animés d'un mouvement circulaire²⁵) qui visualisent le temps d'attente restant.

En utilisant massivement ces intertextes et autres marqueurs d'un énoncé en suspens, Klaus vom Bruch détourne et accentue les éléments de scansion et d'ordonnancement temporel qui rythment la journée télévisuelle, pour inscrire le flux de sons et d'images dans une nouvelle temporalité. Son rythme ne peut plus être qualifié en fonction d'une régularité ou irrégularité d'occurrences visuelles, voire d'une succession aléatoire au sein d'une durée donnée. Il se relocalise au contraire dans l'interruption même de la succession de diverses simultanités. *Das Schleyer-Band I & II*, plutôt que d'imiter la télévision et son flux continu, les dévoile donc par une exacerbation de moments creux et de désynchronisation. À la lumière de la critique du flux évoquée plus haut, on constate alors que le vidéaste se libère de la reproduction médiatique d'une temporalité fondée sur l'absolue simultanéité de l'événement et de sa représentation dans l'expérience spectatorielle. Vom Bruch supprime de la sorte le socle même d'une réalité seconde offerte à un téléspectateur illusoirement lucide.

²⁴ Extraits des dialogues de *Das Schleyer-Band I* (Klaus vom Bruch, 1978). [nous traduisons]

²⁵ Le logo animé de « Alternativ Television » (ATV), une structure de production et de diffusion informelle que vom Bruch fonde avec Marcel Odenbach et Ulrike Rosenbach, et sous la bannière de laquelle il réalise *Das Schleyer-Band I & II*, est un point en mouvement sur une ligne circulaire. Ce logo animé préfigure le symbole d'attente produit par divers ordinateurs lors d'un téléchargement ou d'un calcul de rendu.

4. Conclusion

La critique du flux médiatique de Negt, Sloterdijk et Enzensberger dénonce l'existence d'un courant informationnel continu qui offre au spectateur l'illusion de voir le monde et d'en être un des principaux acteurs. Cette illusion est le produit d'un montage qui, abusant de la juxtaposition de discours et de représentations hétérogènes, ne signifie plus rien et peut dès lors être réinvesti par tout sujet qui le modèlera à sa guise. À première vue et de l'avis de plusieurs analystes, *Das Schleyer-Band I & II* rejoue ce flux en limitant les interventions de l'artiste sur le matériau d'origine et en offrant au spectateur un récapitulatif des événements de l'Automne allemand tout en soulignant l'hétérogénéité du matériau utilisé²⁶. Un regard plus précis sur les associations produites par le montage a toutefois permis de montrer que l'accentuation des effets d'hétérogénéité constitue chez vom Bruch le point de départ d'une réflexion sur l'unité esthétique du matériau télévisuel. La récurrence de moments d'interruption ou d'attente qui ne débouchent pas sur une quelconque réalisation, a en outre permis de comprendre que si le montage de vom Bruch ressemble à s'y méprendre à un *ready-made* de zapping télévisuel, cette proximité entre son œuvre et le matériau utilisé est la condition même d'une exacerbation des marges du flux télévisuel, c'est-à-dire de ses interruptions. Car, c'est bien parce que le vidéaste recycle des séquences d'interruption, destinées à faire patienter le téléspectateur, à le tenir « au courant », c'est-à-dire relié à son téléviseur, qu'il peut dévoiler la télévision du flux ininterrompu comme un pur artifice.

Les premières œuvres de Klaus vom Bruch restent aujourd'hui largement ignorées de bon nombre de travaux scientifiques sur l'art vidéo des années septante et quatre-vingt. Wolff Vostell, ou encore les proches collaborateurs de vom Bruch, Ulrike Rosenbach et Marcel Odenbach, jouissent quant à eux d'une reconnaissance scientifique plus manifeste. Peut-être cette absence s'explique-t-elle par l'apparente simplicité des premières créations de vom Bruch qui ne se prêtent pas de façon évidente à une conceptualisation poussée. Peut-être ne s'inscrit-il pas suffisamment, à ses débuts, dans une époque caractérisée par l'émergence d'un art aléatoire et de la manipulation électronique. Cet article a tenté de montrer que cette simplicité est en réalité la condition même d'une réflexion en images qui, de façon peut-être foncièrement originale parce que précoce dans le contexte de la fin des années septante, n'a pas expérimenté de

²⁶ Sabine Maria Schmidt, *op. cit.*, p. 166 ; Dieter Daniels, *op. cit.*, p. 67.

nouvelles temporalités ou de nouveaux rythmes, parallèles à la diffusion monodirectionnelle de la télévision, mais s'est efforcée de retourner le rythme télévisuel contre lui-même, de le révéler à lui-même. Une tentative que l'on peut résumer par cette injonction quasi paradoxale : « Libérez-vous du flux télévisuel, bitte bleiben Sie am Gerät. » Ce faisant, Klaus vom Bruch a précédé – en utilisant déjà la dynamique – les spécificités d'un paysage médiatique qui, quelques années plus tard et notamment selon les vœux des vidéastes eux-mêmes, s'élargira considérablement avec l'arrivée des premières chaînes privées et thématiques. On le sait, l'utopie d'une diversification de l'offre télévisuelle se soldera rapidement pour les vidéastes par une déception totale. Dans cette histoire, *Das Schleyer-Band I & II* peut être considéré comme un signe avant-coureur de cette déception de la critique. En tant que tel, il en réaffirme, aujourd'hui encore, l'absolue actualité.