

***L'utilisation de la photographie dans la Wehrmachtsausstellung. Rendez-vous manqué entre l'histoire et la photographie***

“L'appareil photographique peut autant mentir qu'une machine à composer” – Bertold Brecht <sup>1</sup>

A l'été 1999, une nouvelle querelle historique divisait l'Allemagne. Elle se terminait provisoirement par le moratoire de l'exposition *Guerre d'extermination. Crimes de la Wehrmacht entre 1941 et 1944*. Cette exposition relative aux exactions commises par la *Wehrmacht* sur le front de l'Est, avait été mise sur pied en 1995 par le *Hamburger Institut für Sozialforschung (HIS)* – institution privée financée essentiellement par le millionnaire Jan Philipp Reemtsma – pour commémorer le cinquantième anniversaire de la défaite de 1945.

A ses débuts, l'exposition ne cause pas de remous. Elle est certes couverte par les médias nationaux et attire le courroux de quelques organisations de droite, mais ne provoque pas de polémiques particulières. En février 1997, elle fait halte à Munich où la véritable controverse débute. Cette fois, les critiques trouvent un relais médiatique

en la personne de Peter Gauweiler, le chef munichois du *Christlich Soziale Union (CSU)*. Le jour où s'ouvre l'exposition, il dépose, non sans avoir d'abord invité la presse, une couronne au tombeau du soldat inconnu. Il y affirme que l'exposition ne montre qu'une partie de la réalité et s'attaque à la personne de Jan Philipp Reemtsma qui selon lui, ferait mieux de s'occuper de son propre passé <sup>2</sup>. Dès lors, l'exposition s'accompagne régulièrement de manifestations mises sur pied par des organisations d'anciens combattants, le *Nationaldemokratische Partei Deutschlands (NPD)* ou encore certains milieux liés au *Christlich Demokratische Union / Christlich Soziale Union (CDU/CSU)*. En 1997, le parlement fédéral allemand lui consacre une séance <sup>3</sup> et deux ans plus tard, en mars 1999, un attentat à l'explosif perpétré à Saarbrücken force les organisateurs à la fermer pendant une semaine. Les critiques, cette fois scientifiques, de plus en plus importantes (cfr chapitre ultérieur), forcent l'exposition à fermer provisoirement ses portes à l'été 1999. Elle aura parcouru 34 villes (dont 6 autrichiennes) et provoqué un engouement médiatique énorme <sup>4</sup>. A l'automne 2001, elle devrait être réouverte sous une forme complètement rénovée.

1 Cité d'après JÜRGEN HANNIG, “Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit ‘Dokumentarfotos’ in Geschichtsbüchern”, in *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU)*, 1989 (XL) n° 1, p. 17.

2 Jan Philipp Reemtsma, né en 1952, provient d'une famille de producteur de cigarettes. Le rôle joué par sa famille pendant le régime nazi est pour le moins ambigu. Plusieurs critiques de l'exposition ont relevé ce fait qui n'apporte rien à la discussion sur l'armée allemande et sert uniquement à dénigrer Reemtsma (voir, comme exemple récent, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, version anglaise du 15.XI.2000, consultable sur internet à l'adresse suivante : <http://www.faz.com/IN/INtemplates/eFAZ/archive.asp?rub={B1311FCC-FBFB-11D2-B228-00105A9CAF88}&doc={F31684A2-BA06-11D4-B99E-009027BA226C}>).

3 Ces débats ont été reproduits dans HANS-GÜNTHER THIELE (dir.), *Die Wehrmachtsausstellung. Dokumentation einer Kontroverse*, Bonn, 1997.

4 En quatre ans, 10.000 articles de presse ont été consacrés à la controverse. Plusieurs ouvrages présentent des analyses de cette querelle, e.a. MICHAEL TH. GREVEN & OLIVIER VON WROCHEN (dir.), *Der Krieg in der Nachkriegszeit. Der Zweite Weltkrieg in Politik und Gesellschaft der Bundesrepublik*, Opladen, 2000.

L'ancienne exposition affichait deux buts : d'abord, montrer que l'armée allemande fut impliquée activement en tant qu'organisation dans les crimes allemands commis à l'Est; ensuite, ouvrir un débat sur cette guerre d'extermination qui, à côté d'Auschwitz, est le chapitre le plus noir de l'histoire allemande 'et' autrichienne<sup>5</sup>.

Cet article comportera deux parties. D'abord, une brève présentation de la controverse placera l'exposition dans son contexte historiographique et présentera les principaux axes de discussion. Ensuite, une analyse du rôle de la photographie dans cette exposition débouchera sur une réflexion relative à la photographie (et à l'image) en tant que source et expression du discours historique.

### Un chapitre de plus dans le travail de mémoire en Allemagne

Le procès de Nuremberg condamne certes certains généraux à la peine de mort, mais la *Wehrmacht* en tant qu'organisation n'est pas considérée comme criminelle, contrairement aux SS ou au corps des dirigeants du *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP). Dans les années cinquante, de nombreux romans et autobiographies d'anciens généraux présentent l'armée allemande comme une simple exécutrice. Le général Guderian appelle son autobiographie *Un soldat ordinaire*. Contrairement aux SS, les soldats n'auraient pas sali leurs uniformes et se

seraient comportés comme les combattants des autres nations. La *Wehrmacht* serait une victime d'Hitler. Ainsi, 18 millions de soldats, de même que leurs familles, se voient blanchis d'un trait. Longtemps, l'historiographie suit docilement cette interprétation et sert ainsi des fins politiques. En effet, la guerre froide implique une rapide intégration de l'armée ouest-allemande dans le système militaire de l'OTAN.

L'ouverture, dans les années soixante, des archives allemandes transférées aux Etats-Unis permet à des historiens comme Hans-Adolf Jacobsen ou Andreas Hillgruber de faire ressortir le caractère unique de la guerre à l'Est et l'implication de l'armée allemande dans les crimes nationaux-socialistes. Cependant, la participation de la *Wehrmacht* à la destruction du monde juif en Europe de l'Est constitue rarement l'élément central des analyses. L'armée allemande garde le plus souvent le statut d'une victime, soumise aux dirigeants nationaux-socialistes. Jusqu'aux années 90, de nombreuses recherches approfondissent et différencient cette interprétation, sans la remettre fondamentalement en question. A partir de sources jusqu'alors peu utilisées comme les lettres du front, l'histoire 'd'en bas' essaie de dégager dans les années 80 une image du simple soldat et s'oppose à l'histoire militaire classique. Malgré ces quelques progrès historiographiques, le sujet de recherche, cette fois le soldat, est toujours présenté comme une victime sans responsabilité propre. L'acte

<sup>5</sup> Voir le catalogue de l'exposition, *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, Hambourg, Hamburger Institut für Sozialforschung, 1996, p. 7. L'exposition évoquée dans ce texte sera toujours, sauf mention contraire, celle visible entre 1995 et 1999.

de tuer est absent de ces travaux, le soldat n'est qu'un simple exécutant.

Cette situation s'explique en partie par l'institutionnalisation de l'histoire militaire en Allemagne. Après la Seconde Guerre mondiale, cette discipline a beaucoup perdu de son attrait. Elle est essentiellement pratiquée dans des institutions qui dépendent plus ou moins de la *Bundeswehr* comme le *Militärgeschichtliches Forschungsamt (MFGA)*. Au niveau méthodologique, la recherche dans ce domaine se caractérise par un conservatisme prononcé. L'histoire sociale et culturelle y est peu pratiquée. C'est seulement depuis la fin des années 80 et le début des années 90 que des historiens externes à ce réseau commencent à se lancer dans des recherches sur l'histoire militaire allemande <sup>6</sup>.

La *Wehrmachtausstellung* se situe dans le cadre de ce renouveau de l'histoire militaire. Au niveau historiographique, elle s'inscrit dans un courant novateur parce qu'elle refuse de considérer l'armée allemande comme une victime d'Hitler et parce qu'elle montre le simple soldat non plus comme victime mais comme acteur. Au niveau social, elle provoque des remous parce qu'elle brise l'image d'Épinal de 18 millions de soldats 'innocents'. Elle pose ainsi de nouveau la question d'une culpabilité collective : jusqu'à quel point toute la société allemande n'a-t-elle pas participé

directement ou indirectement aux crimes nationaux-socialistes ? Sur le plan politique, les querelles qui divisaient auparavant les historiens réapparaissent. D'un côté, on retrouve les milieux conservateurs autour de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* et de la *Welt*, qui critiquent l'exposition. Ils sont soutenus par le directeur de l'*Institut für Zeitgeschichte*, Horst Möller. De l'autre, la *Süddeutsche Zeitung* et *Die Zeit* se présentent comme les défenseurs du *HIS*. La discussion porte aussi bien sur le fond de l'exposition – la *Wehrmacht* fut-elle une organisation criminelle ? – que sur la méthode – n'a-t-on pas utilisé abusivement les photos, simplifié outrageusement la réalité historique ? <sup>7</sup>.

## La conception de l'exposition et l'importance de la photographie

### La structure de l'exposition

L'exposition est construite de façon très simple. Aucun moyen multimédia n'est utilisé; des photos accompagnées de quelques textes sont simplement fixées sur des panneaux. Six parties thématiques composent l'ensemble. La première illustre par des couvertures de livres la vague publiciste qui, dans les années 50, disculpe l'armée allemande. Ensuite, trois sujets – la lutte contre les partisans en Serbie en 1941, la sixième armée sur la route de Stalingrad en 1941-1942 et l'occupation

6 Voir l'étude pionnière de OMER BARTOV, *The Eastern Front, 1941-1945. German Troops and the Barbarisation of Warfare*, Houndmills, 1985.

7 Ce chapitre repose sur THOMAS KÜHNE, "Die Viktimisierungsfälle. Wehrmachtsverbrechen, Geschichtswissenschaft und symbolische Ordnung des Militärs", in MICHAEL TH. GREVEN & OLIVIER VON WROCHEN (dir.), *op.cit.*, p. 183-196 et OMER BARTOV, "Wem gehört die Geschichte ? Wehrmacht und Geschichtswissenschaft", in HANNES HEER & KLAUS NAUMANN (dir.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Hambourg, 1995, p. 601-619.

de la Biélorussie entre 1941 et 1944 – illustrent la thèse principale de l'exposition, à savoir l'implication active de la *Wehrmacht* dans une guerre d'extermination. Le cinquième volet porte le titre "Effacer des traces. Destruction de la mémoire" et montre comment le langage quotidien est manipulé pour camoufler les crimes. Ainsi, ce qu'un rapport décrit comme un détecteur de mines efficace, est en réalité une procédure cruelle utilisée par certains dirigeants de l'armée allemande pour forcer la population locale à traverser des terrains qu'ils croient minés<sup>8</sup>. Dans la dernière partie de l'exposition, les panneaux, qui illustrent quatre thèmes (langage de la violence, ordres criminels de la direction de la *Wehrmacht*, ordres criminels sur les lieux des crimes, l'ordinaire du crime), sont agencés de telle manière que l'ensemble figure la croix de fer, un ordre de l'armée allemande. C'est cette dernière installation exprimant avec force la culpabilité de l'armée allemande en tant qu'organisation qui a provoqué le plus de réactions émotionnelles.

### L'utilisation de la photographie dans l'exposition

Une exposition historique est confrontée à une problématique paradoxale mais souvent stimulante : représenter les résultats historiques, complexes et rarement réductibles à quelques phrases, sous une forme simplifiée, compréhensible et sensible. Elle est limitée par les lieux, les moyens d'expression et le temps que le visiteur peut et veut lui consacrer.

Les auteurs de *Guerre d'extermination. Crimes de la Wehrmacht entre 1941 et 1944* ont choisi de miser presque entièrement sur la photographie. Le visiteur de l'exposition se voit ainsi confronté à 1.433 photos. L'image est le moyen par excellence pour illustrer le texte dans une exposition. Si sa fonction principale est d'accrocher le regard du visiteur afin qu'il s'intéresse au sujet représenté, elle l'incite également à lire le texte qui l'accompagne. Qui plus est, la photographie, technique essentiellement à l'œuvre au XXe siècle, aurait l'avantage de refléter la réalité. Dans cette optique et suivant la maxime de l'historien allemand Léopold von Ranke<sup>9</sup>, elle serait, pour le chercheur, un outil de prédilection. Elle montrerait la réalité et rien d'autre, et serait une forme ultime de représentation objective du passé.

Les critiques adressées aux concepteurs de l'exposition quant à la méthode utilisée furent essentiellement de trois ordres. On leur a tout d'abord reproché l'agencement des images. Ainsi, l'exposition s'ouvre par la juxtaposition d'une photographie de soldats tenant une barre sur laquelle des poules sont pendues et d'un cliché représentant des civils pendus, entourés également de soldats allemands. En fait, les deux illustrations proviennent de deux contextes différents. L'image des poules doit être replacée dans le cadre du ravitaillement de l'armée allemande lors de sa campagne à l'Est. En planifiant l'invasion de l'Union soviétique, la *Wehrmacht* prévoit d'utiliser les ressources alimentaires locales pour ses soldats et l'Allemagne,

<sup>8</sup> *Vernichtungskrieg...*, p. 170.

<sup>9</sup> "*Blos (zu) zeigen wie es eigentlich gewesen*" ("Montrer seulement ce qui s'est réellement passé").

sans se soucier des conséquences néfastes engendrées par une telle attitude sur la population autochtone. La deuxième photo représente des otages tués lors de la guerre des Balkans. Il n'y a donc aucun lien entre les deux clichés. Certes, l'intention de cette association est claire : pour le soldat allemand, la vie d'un homme ne vaudrait pas plus que celle d'un animal. D'abord, une telle approche dénie à la photographie sa propre réalité parce que cette lecture est externe aux deux photos. Ensuite, cette manière de procéder est fort proche du collage, qui est plus un procédé artistique ou de propagande qu'une méthode historique. Cet exemple est caractéristique de la manière d'agir des auteurs de l'exposition : à plusieurs reprises, des photos (surtout dans la partie 'croix de fer') sont agencées en série sans être replacées dans leur contexte géographique ou chronologique. Le visiteur est amené à y voir une continuité qui en réalité n'existe pas. Certes, la réaction émotionnelle produite par cet agencement est celle que les auteurs de l'exposition ont désirée, c'est-à-dire la distanciation du visiteur par rapport à l'armée allemande. Mais ils sont parvenus à leurs fins en 'manipulant' les photos, en les sortant de leur contexte.

La décontextualisation des photos est le deuxième reproche fait à l'exposition. Les informations relatives aux clichés, qui constituent l'élément principal de l'exposition, sont très claires. Les discussions occasionnées par cette controverse ont à nouveau fait ressortir le manque de perspicacité de l'historien lorsqu'il est confronté à la photographie comme source historique. Elle est souvent considérée comme reflétant la vérité, comme étant "la réalité en miniature" (S. Sontag).

L'historien l'envisage rarement comme une source ordinaire qu'il faut soumettre aux critères de la critique historique. Il peut paraître fastidieux de les répéter ici, mais lorsqu'on les applique à la photographie, on se rend compte que pour la plupart des photos utilisées aujourd'hui, on ne dispose pas des réponses à ces interrogations élémentaires. Vis-à-vis de la critique externe, on peut d'abord se poser les questions suivantes : est-on en présence de l'original ? La photo a-t-elle été manipulée (agrandie, découpée, montée...) ? Qui est son auteur ? Quand et où a-t-elle été prise ? Comment est-elle arrivée entre nos mains ? La légende ajoutée au dos de la photo est-elle contemporaine à celle-ci ? La critique interne invite, elle, à demander : qui ou qu'est-ce que la photo représente ? Quel message l'auteur a-t-il voulu transmettre par l'image en question ? La photo est-elle objective ?

Le dernier reproche paraît à première vue paradoxal : les auteurs de l'exposition n'auraient pas 'pris au sérieux' la photographie. Certes, ils ont choisi d'utiliser essentiellement ce média, mais il n'est pas autonome et leur sert uniquement à 'illustrer' des thèses formulées grossièrement et ne se basant pas sur les photos. Le visiteur est incapable de maîtriser l'information contenue dans les clichés. D'abord, le nombre de photos l'induit à les parcourir et non à se concentrer sur le contenu de l'image. Ensuite, le choc visuel provoqué par quelques photos qui ne sont pas accompagnées de textes explicatifs spécialement adaptés aux clichés en question, provoquent plutôt une distanciation du visiteur. Les événements représentés sont interprétés comme étant complètement extérieurs à notre monde

et donc sans conséquence pour aujourd'hui. Dans plusieurs musées situés dans des anciens camps de concentration, les responsables se sont distanciés de cette 'pédagogie des cadavres'<sup>10</sup>.

Une des séries de photos de l'exposition les plus critiquées est celle qui représente les événements survenus à Ternopol (à l'est de Lvov en Ukraine). Sur un panneau, quatre photos montrent quatre scènes très semblables : des morts gisent par terre entourés de soldats allemands et d'autochtones. Le(s) photographe(s) est (sont) inconnu(s). Il s'agit probablement de photos prises par un (des) amateur(s). Dans l'exposition, le visiteur a l'impression que les morts visibles sur les quatre clichés représentent des victimes de l'armée allemande. La légende sous les photos affiche laconiquement "Lors du pogrome de Ternopol". Pour expliquer les événements représentés sur ces images, les auteurs de l'exposition se sont probablement basés sur les indices ajoutés à la main au dos des photos, conservées au *Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes* à Vienne. Ces textes, joints ultérieurement, indiquent en effet qu'il s'agit de Juifs tués à Ternopol. Mais il est regrettable que les responsables de l'exposition n'aient pas porté attention à la légende de la quatrième photo datant l'événement

de la fin de juin 1941. Or à ce moment l'armée allemande n'est pas présente dans la ville<sup>11</sup>. Dans le catalogue accompagnant l'exposition, le lecteur trouve la notice suivante : "Le *Sonderkommando* 4b a provoqué consciemment des pogromes antijuifs début juillet 1941. Les corps déterrés d'Ukrainiens et de dix soldats allemands les désignaient aux soldats de la *Wehrmacht* comme des victimes des Juifs"<sup>12</sup>. Dans un premier temps, les trois principaux critiques de l'exposition, Bogdan Musial, Kristian Ungvary et Dieter Schmidt-Neuhaus, avaient affirmé que les quatre photos ne représentaient pas des victimes de la *Wehrmacht*, mais bien du NKWD, le service secret soviétique. Klaus Hesse a soumis il y a peu une vision plus nuancée des choses<sup>13</sup>.

Avant d'analyser de plus près les images, une petite mise en contexte est nécessaire. Le 22 juin 1941, l'Allemagne attaque l'Union soviétique. Comme la *Wehrmacht* progresse rapidement, les autorités soviétiques n'arrivent pas à évacuer assez rapidement leur population carcérale. Le 24 juin 1941, le chef du NKWD, Laurentij Berija, donne l'ordre de tuer tous les éléments contre-révolutionnaires figurant parmi les prisonniers. Ainsi l'armée allemande découvre lors de son avancée fulgurante de nombreuses

10 CORNELIA BRINK, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, 1998, p. 204-205.

11 DIETER SCHMIDT-NEUHAUS, "Die Tarnopol-Stellwand der Wanderausstellung 'Vernichtungskrieg-Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944'", in *GWU*, 1999 (L) n° 10, p. 598.

12 *Vernichtungskrieg...*, p. 68; traduction de l'auteur.

13 KLAUS HESSE, "NKWD-Massaker, Wehrmachtsverbrechen oder Pogrommorde ? Noch einmal: die Fotos der 'Tarnopol-Stellwand' aus der 'Wehrmachtsausstellung'", in *GWU*, 2000 (LI) n° 12, p. 712-726.





• Photo 1 : "Lors du progrome à Ternopol".  
(*Vernichtungskrieg...*, p. 69/1)

fosses communes improvisées<sup>14</sup>. Si la *Wehrmacht* mène une véritable guerre idéologique contre l'armée soviétique, ses actions sont également dirigées contre la population civile. Lors des massacres derrière le front, un de ses rôles est de seconder les SS, avec le soutien de la milice ukrainienne (*OUN*). Ternopol constitue un de ces lieux où les massacres soviétiques et allemands se sont déroulés successivement, à une semaine d'intervalle. Entre le 1er et le 2e juillet, l'armée soviétique quitte la ville; deux jours plus tard, la *Wehrmacht* y entre.

Sur la photo 1, on voit probablement des victimes de la répression soviétique. La bière à gauche de l'image montre qu'on est en présence de cadavres déterrés après que la ville ait été prise par les Allemands. En effet, l'armée allemande utilise des sarcophages de ce type pour enterrer ses soldats faits prisonniers et tués par les Soviétiques. Au centre de l'image, un membre de l'*OUN* frappe un soldat soviétique avec un bâton. A l'arrière-fond, on aperçoit d'autres miliciens ukrainiens ainsi que des soldats allemands. Quelques-

14 BOGDAN MUSIAL, "Bilder einer Ausstellung. Kritische Anmerkungen zur Wanderausstellung 'Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944'", in *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 1999 (XLVII) n° 4, p. 582-585. Cet article, publié dans une des revues d'histoire les plus renommées d'Allemagne, a véritablement lancé la discussion scientifique.



• Photo 2 : “Lors du progrome à Ternopol”.  
(*Vernichtungskrieg...*, p. 69/2)

uns tiennent un mouchoir devant leur nez. Ce geste, également visible sur les photos 2 et 3, a été interprété par les critiques de l'exposition comme un indice d'une forte odeur de putréfaction, signe que les cadavres s'y trouvaient depuis plusieurs jours. Mais ils ont omis de tenir compte de certains éléments. Ainsi la photo 3 montre des traces de sang encore fraîches qui ne peuvent pas dater d'un massacre qui aurait eu lieu deux ou trois jours avant l'arrivée des Allemands. De plus, le milicien ukrainien tient encore dans la main une latte couverte de sang. Sur la photo 2, une tache de sang (à droite en bas de l'image) est également visible. Deux des corps portent des éléments de l'uniforme soviétique. Le fait que, sur les trois photos, les hom-

mes tiennent un mouchoir devant leur nez, s'explique probablement par la présence simultanée dans la même cour – en réalité les trois photos représentent la cour intérieure du tribunal de justice de Ternopol – de cadavres de soldats allemands et de prisonniers tués par les Soviétiques le 1er ou le 2 juillet, et de dépouilles de civils assassinés par les Allemands et des Ukrainiens le 4 juillet<sup>15</sup>.

Face à ces images, le reproche s'attachant à dénigrer à la photographie toute capacité à expliquer des phénomènes complexes semble perdre de sa pertinence. En effet, en combinant les sources écrites avec ces trois photos, Hesse a pu développer plusieurs observations intéressantes. L'avan-

15 KLAUS HESSE, *op.cit.*, p. 720-723.





• Photo 3 : “Lors du pogrome à Ternopol”.  
(*Vernichtungskrieg...*, p. 69/4)

cée rapide des Allemands empêche les Soviétiques d'évacuer leurs prisonniers ou de cacher les fosses communes. Après l'arrivée de la *Wehrmacht*, des pogroms sont organisés avec l'aide de la milice ukrainienne. Ces clichés montrent le caractère brutal de cette guerre, où dans l'intervalle de sept jours la population est victime de deux vagues de massacres. Au lieu de considérer la photographie comme une source banale qu'il faut savoir interroger, les auteurs de l'exposition l'ont simplement utilisée pour illustrer une thèse préformulée. La masse de photos et l'absence de moyens auxiliaires pour 'lire' l'image ont fait que le visiteur n'a probablement perçu la photo que comme un instrument (émotionnel) de renforcement des thèses de l'équipe du *HIS*.

Contrairement aux historiens du Moyen Age, ceux du Temps présent considèrent rarement l'image et plus spécifiquement la photographie comme une source proprement dite. Certes, depuis une vingtaine d'années, l'intégration de photos dans des livres scientifiques est devenue une pratique très répandue. Dans le premier numéro des *Cahiers d'Histoire du Temps présent (CHTP)*, José Gotovitch et Rudi Van Doorslaer écrivent : “la publication sera abondamment illustrée. L'illustration constitue en effet un élément essentiel de l'image d'une époque et la rédaction souhaite valoriser cette dimension visuelle de l'histoire, au sein et en dehors des textes rédactionnels”<sup>16</sup>. Les images et plus précisément les photos sont en effet beaucoup plus présentes dans les *CHTP* que dans

16 JOSÉ GOTOVITCH & RUDI VAN DOORSLAER, “Editorial”, in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n° 1, 1996, p. 8.



• Photo 4 : "Floraison des arbres en Serbie".  
(*Vernichtungskrieg...*, p. 192/49)

d'autres revues d'histoire, même si d'aucuns pourraient regretter le caractère encore trop sporadique de la rubrique "Image"<sup>17</sup>, seul espace de la revue où les photographies constituent vraiment des éléments indépendants, soumis à une interprétation spécifique approfondie.

Ainsi, l'analyse des photos qui proviennent du front de l'Est nous permet de mieux cerner un des caractères nouveaux de cette guerre, à savoir son aspect idéologique, qui la fait ressembler à une croisade. La photo

4 date du printemps 1941 et montre deux soldats près d'un pendu, probablement un soi-disant partisan. Une personne a ajouté au bas de la photo : "Floraison des arbres en Serbie". La photo 5 ressemble à la précédente. On y voit plusieurs soldats regroupés autour d'un arbre auquel sont pendus deux hommes. La pendaison de 'partisans' est une pratique répandue. L'armée allemande espère qu'elle servira d'exemple intimidant. En fait, la brutalité des soldats renforce les organisations de résistance locales. Les deux clichés ont

17 Cfr PIERRE BUCH, "Auschwitz et la photographie", in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n° 2, 1997, p. 227-242 et GIE VAN DEN BERGHE, "Beeld van een jongetje. Een signalement", in *Cahiers d'Histoire du Temps présent*, n° 3, 1997, p. 321-343.



• Photo 5.  
(*Vernichtungskrieg...*, p. 192/52)

probablement été pris par des amateurs, des soldats faisant partie des mêmes groupes que les hommes représentés sur les photographies. Malgré l'interdiction souvent répétée de prendre des photos, beaucoup de soldats utilisent leur appareil au cours du conflit<sup>18</sup>. La directive n'a donc pas dû provoquer les effets souhaités. On ne se trouve en effet pas en présence d'instantanés faits spontanément et en cachette, mais bien d'images travaillées. Les soldats savent qu'ils sont photographiés et posent en conséquence autour des hommes exécutés. En dehors du fait que ces photos détruisent le mythe de la discipline

de fer de l'armée allemande<sup>19</sup>, elles dévoilent de manière manifeste l'absence de sentiment de culpabilité des soldats. En effet, ils arborent sur les clichés un large sourire et posent avec fierté à côté de leurs victimes tels des chasseurs immortalisant leur exploit. Les pendus sont présentés comme des trophées, surtout sur la photo 5 où deux soldats tiennent les pieds de leurs victimes, faisant ainsi valoir un certain droit sur ces morts.

Les études très fouillées sur l'idéologie du simple soldat sont encore assez rares. Par contre, pour un autre groupe d'hommes

<sup>18</sup> Voir entre autres *Vernichtungskrieg...*, p. 163.

<sup>19</sup> Bartov a déjà souligné cet aspect dans OMER BARTOV, *Hitlers Wehrmacht. Soldaten, Fanatismus und die Brutalisierung des Krieges*, Reinbek, 1999, p. 93-161.



engagés sur le front, à savoir les membres des bataillons de police, les types d'explication se situent schématiquement entre l'interprétation de Goldhagen qui explique la cruauté de ces policiers par un antisémitisme 'éliminationniste' qui serait une constante anthropologique parmi le peuple allemand, et les thèses de Browning qui accordent une grande importance aux interprétations de type psychologique comme la dynamique à l'intérieur des groupes masculins<sup>20</sup>. De telles photos semblent indiquer que l'idéologie nazie a partiellement atteint son but. Les Juifs ou les Soviétiques sont présentés comme des sous-hommes, des animaux. Sur les deux photos évoquées ci-dessus, les pendus sont déshumanisés<sup>21</sup>. On ne les présente pas comme des hommes morts qu'on enterre dignement, mais comme des objets. Il est manifeste que les photos n'ont pas été prises pour témoigner de l'horreur de la guerre. Au contraire, on pourrait les assimiler à des clichés de touristes, fixant ainsi pour l'éternité les plus beaux moments de leur voyage dans le but de les montrer plus tard avec fierté aux membres de leur famille ou à quelques amis restés en Allemagne. A ce propos, il paraît intéressant de citer le témoignage, relevé par Daniel Goldhagen, d'un membre du bataillon de police 101, ce bataillon envoyé essentiellement en Pologne pour 'pacifier' et 'nettoyer' les territoires situés à l'arrière

du front, en clair pour faire la chasse aux partisans polonais et pour anéantir les Juifs. Ce policier évoque après-guerre l'usage des photos prises alors : "J'ai une remarque à faire à propos de ces photos. Elles étaient suspendues contre un mur et tous ceux qui le voulaient pouvaient en commander un tirage"<sup>22</sup>. Certes, la police d'ordre n'est pas une unité de l'armée allemande, mais l'anecdote semble bien caractériser l'esprit qui règne dans la guerre menée à l'Est. La fierté affichée par les soldats démontre la perversité d'une idéologie militaire qui se base sur un soi-disant caractère chevaleresque. L'armée allemande n'a pas réussi à sauvegarder ou à établir un système de valeurs parallèle à celui qui régit la société. Elle est comme elle imprégnée de l'idéologie nazie.

### **"Argument ou illustration"<sup>23</sup> - la photo comme source d'histoire**

La photo est un moyen souvent utilisé pour raccourcir les longues démonstrations. Par son apparente véracité, son apparente représentation de la réalité, elle réussit à convaincre très vite, que ce soit rationnellement ou émotionnellement. Or ce n'est pas seulement depuis l'introduction des caméras digitales que les images peuvent être manipulées. Même sans manipulation intentionnée, le cadrage, la position du photographe, la

20 DANIEL J. GOLDHAGEN, *Les bourreaux volontaires de Hitler*, Paris, 1997; CHRISTOPHER R. BROWNING, *Des hommes ordinaires. Le 101e bataillon de la police allemande et la solution finale en Pologne*, Paris, 1994.

21 Pour une interprétation différente, voir BERND HÜPPAUF, "Der entleerte Blick : Gewalt im Visier", in ULRICH BAER (dir.), *Niemand zeugt für den Zeugen'. Erinnerungskultur nach der Shoah*, Francfort-sur-le-Main, 2000, p. 219-235.

22 Cité d'après DANIEL J. GOLDHAGEN, *op.cit.*, p. 249.

23 SYBIL MILTON, "Argument oder Illustration", in *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 1988 (VIII) n° 2, p. 61-90.

lumière ou le développement permettent de saisir une partie seulement d'une scène plus large. Chaque prise de vue équivaut en fait à un choix du photographe d'exclure ou d'intégrer tel ou tel élément. La photo, qui semble offrir un accès direct à une réalité passée, doit donc être soumise à une analyse très fine. Une première avancée méthodologique serait de s'accorder sur la manière de citer une photo. Jens Jäger propose de mentionner si possible le nom du photographe, ce qui est représenté, le lieu où la photo a été prise, la date, la technique, le développement, le format et le lieu de conservation<sup>24</sup>. Il serait en effet dommage de dénier toute valeur propre à la photo et de limiter son utilisation à son seul aspect illustratif.

La photographie est une source historique comme une autre. Elle est d'abord un élément essentiel pour écrire sa propre histoire. Avec le renouveau de l'histoire culturelle, cette sous-discipline connaît un nouveau souffle et se libère de l'emprise d'une approche purement technique pour s'intéresser davantage aux conditions sociales et culturelles de la propagation de cet art depuis les découvertes de Daguerre et Talbot à la fin des années 1830. Ensuite, la photo constitue une source complémentaire au matériau classique de l'historien, à savoir le texte. Grâce à la démocratisation de l'usage de l'appareil photographique, le nombre de photos a explosé au XXe

siècle. Ainsi presque tous les aspects de la vie sociale, économique et culturelle ont été photographiés. Après le *linguistic turn* surtout, la photographie devient un élément important dans l'élaboration d'une histoire des représentations. De plus, une photo détient, malgré toutes les possibilités de construction, un "éclat de la vérité" (S. Kracauer). Mais on utilise toujours les mêmes photos : dès lors, elles deviennent rapidement des images auxquelles un certain message a été accolé ce qui les empêche de 'parler' par elles-mêmes. Aussi convient-il d'exploiter les larges fonds de clichés existants et ainsi d'élargir le corpus de notre mémoire visuelle.

L'utilisation répétée de quelques photos précises pour illustrer à chaque fois les mêmes événements risque en effet de produire des icônes<sup>25</sup>. Celles-ci sont rarement remises en question et n'apportent qu'une information limitée. La célèbre photo du garçon du ghetto de Varsovie qui quitte un bâtiment les mains levées, se retrouve dans de nombreux livres sur la Seconde Guerre mondiale pour mettre en exergue l'inhumanité du national-socialisme lors de la destruction du ghetto polonais. Or, le plus souvent, on a découpé la photo de telle manière qu'on ne voit plus que le garçon et le soldat avec son fusil (photo 6), alors que la photo intégrale montre toute une colonne de

24 JENS JÄGER, *Photographie : Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen, 2000, p. 14. A ce jour, les archives sont encore incapables de livrer de telles informations. C'est pourquoi ces données n'ont pu être reprises pour les photos utilisées dans cet article.

25 Cfr le débat qui se déroule actuellement en France autour de l'exposition *Mémoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis* (Hôtel Sully, Paris). Voir notamment *Le Monde*, 19.1.2001, p. 28-29 et *De Standaard*, 25.1.2001, p. 13.

Juifs surveillés par plusieurs soldats allemands (photo 7). Dans le cadrage réduit, le fusil semble viser l'enfant mais la photo entière dément cette impression.

Même si le garçon reste la figure centrale de l'image, d'autres éléments attirent l'attention comme la petite fille à gauche qui est la seule personne à fixer la caméra.



• Photo 6.  
(Léon POLIAKOV, *Brève histoire du génocide nazi*, Paris, 1979, p. 37)





• Photo 7 : “Sortis des abris *manu militari*”.  
(Andrzej WIRTH & Sybil MILTON (dir.), *The Jewish quarter of Warsaw is no more ! The Stroop report*, New York, 1979, 13e photo)

De plus, la photo en tant que telle n’inspire pas nécessairement la pitié comme en témoigne le lieu de sa première ‘publication’. Le cliché se trouvait en effet initialement dans le rapport Stroop. Ce rapport, réalisé en trois exemplaires, fut confectionné par le général SS Jürgen Stroop pour démontrer le succès de l’évacuation du ghetto de Varsovie <sup>26</sup>. Ces icônes de la destruction <sup>27</sup> ne sont plus ‘regardés’ par le visiteur, il y reconnaît un code. De ce

fait, l’image n’apporte plus d’informations supplémentaires, mais sert seulement de point de repère. Dans cette perspective, nous croyons connaître le sujet de la photo ainsi que les informations qu’elle peut nous apporter et cela avant même de l’avoir vue. Le philosophe Gie van den Berghe raconte que la photo du garçon du ghetto de Varsovie se trouvait depuis des années au-dessus de son bureau, mais que c’est seulement il y a peu qu’il s’est rendu

26 CHRISTOPH HAMAN, “Die Wendung aufs Subjekt’. Zum Foto des Jungen aus dem Warschauer Ghetto 1943”, in *GWU*, 2000 (LI) n° 12, p. 727-741 et GIE VAN DEN BERGHE, *op.cit.*

27 CORNELIA BRINK, *op.cit.*

compte de façon consciente que les personnes emmenaient des bagages<sup>28</sup>. Une icône ‘représente’ un objet, un lieu, une personne, elle n’existe plus par elle-même. Or une analyse plus détaillée permet de découvrir des éléments intéressants. Ainsi le fait que les femmes portent des bagages semble indiquer qu’elles ne savent pas qu’elles n’en auront désormais plus besoin.

Dans une exposition, la photographie est un élément central. Comme nous l’avons vu, elle permet parfois, pour autant qu’on sache la lire, d’offrir dans un espace assez restreint de nombreux indices. Elle ne sert donc pas seulement à illustrer des textes, mais parle aussi d’elle-même. L’image sert ainsi à ‘saisir’ des situations complexes. Il est cependant illusoire de croire qu’elle se livre complètement par elle-même. L’utilisation de la photo comporte toujours le risque de réduire la réalité à ce qui est visible. Il faut attacher une attention particulière à la contextualisation de la photo. En particulier, la légende est nécessaire au cliché afin de pouvoir le placer dans une certaine suite d’événements. Si elle est erronée, la photo est d’une certaine manière ‘manipulée’. Mais au lieu de partir de l’idée que chaque texte est autosuffisant et que la photo n’est qu’illustration, il faut rechercher une relation d’interdépendance où les deux éléments ont une valeur propre, où le texte et la photo se complètent mutuellement<sup>29</sup>. Si la photo est utilisée dans un but documentaire et non esthétique, elle doit le plus souvent être ac-

compagnée d’un texte pour qu’on puisse déceler ‘sa’ signification<sup>30</sup>. Ensuite, il faut accorder à la photographie une attention particulière pour aider le visiteur à ‘lire’ l’image. Dans l’exposition remodelée qui parcourra l’Allemagne à partir de l’automne 2001, une section spécifique sera consacrée à la photo. Contrairement au texte, cette dernière permet aussi une contemplation sensuelle et émotionnelle, ce qui en fait un outil pédagogique essentiel. Certes, ‘l’émotionnalisation’ comporte des risques, mais elle constitue aussi un procédé légitimement utilisé dans les expositions. Il est en effet vain de plaider pour une ‘dé-émotionnalisation’, et cela pour deux raisons. D’abord, une exposition qui désire toucher le public, ne peut refuser d’utiliser des moyens audiovisuels pour attirer l’attention et pour rendre le thème développé plus compréhensible. Ensuite, il n’y a aucune raison d’exclure l’émotion du discours historique, surtout si celui-ci concerne la *Shoah*.

Un dernier problème tient au fait que les photos sont souvent prises par les auteurs des crimes. Dans le cas de la persécution des Juifs, les images reproduisent souvent les stéréotypes antisémites. Omer Bartov évoque ainsi plusieurs cas de soldats croyant leurs préjugés antisémites confirmés par la vision des ghettos de l’Est sans se rendre compte que si les Juifs sont sales, mal nourris, etc., c’est justement à cause de la politique allemande<sup>31</sup>.

28 GIE VAN DEN BERGHE, “Beeldvormende beeldvorming. Foto’s manipuleren”, in *Streven*, III.1998, p. 250.

29 SCOTT McCLOUD, *L’art invisible. Comprendre la bande dessinée*, Paris, 1e éd., 1999; 2e éd., 2000, p. 153-155.

30 CORNELIA BRINK, “Bilder einer Ausstellung. Einige Fragen zu Fotografien im Museum”, in *Zeitschrift für Volkskunde*, 1997 (XCIII) n° 2, p. 226.

31 OMER BARTOV, *Hitlers Wehrmacht...*, p. 230.

## Conclusion

L'exposition *Guerre d'extermination. Crimes de la Wehrmacht entre 1941 et 1944* a réussi à briser partiellement un des derniers tabous encore vivace au sein de larges couches de la population allemande et autrichienne. Environ 850.000 personnes l'ont visitée, mais grâce à l'écho médiatique, elle a touché un public beaucoup plus large. Certes, les auteurs de l'exposition ont commis plusieurs fautes : description incomplète des photos, légendes erronées pour environ vingt clichés, trop forte 'émotionnalisation'...<sup>32</sup>. Mais contrairement à d'autres querelles d'historiens ayant agité l'Allemagne, celle-ci a permis des avancées historiographiques sur deux plans. D'abord, l'exposition a renforcé l'intérêt pour le sujet et suscité de nombreuses études, aujourd'hui publiées ou en voie d'achèvement. Ensuite, les historiens ont été largement sensibilisés à l'emploi des images et des photos dans leurs travaux. De multiples articles ont été consacrés à la relation entre l'histoire et la photographie. En coopération avec les archives fédérales, le *HIS* a même organisé un colloque intitulé *La photo comme source historique*. On y a formulé une série de règles destinées à assurer la conservation des photos dans les archives<sup>33</sup>.

Ce projet a aussi démontré l'importance des expositions (et des musées) dans la constitution d'une mémoire collective. Une des raisons d'être de ces musées/expositions est de pouvoir représenter, sous une forme accessible à tous, les derniers résultats de la recherche historique. Le cas échéant, une exposition doit consciemment thématiser les tabous et les mythes qui se sont développés dans une société. L'écho de cette exposition dans le public incite à croire qu'elle a réussi à contribuer à une prise de conscience de la problématique. Il faut cependant regretter le manque de nuances, le manichéisme et la méthodologie bâclée des auteurs de *Guerre d'extermination*. En effet, leur thèse centrale, à savoir que la *Wehrmacht* a été impliquée activement dans une guerre visant à l'extermination de la population locale, est largement confirmée par des travaux historiques. Mais au lieu de faire percevoir toute la complexité des événements – il aurait notamment fallu évoquer par l'image la coopération entre plusieurs institutions (*Wehrmacht*, SS, police...), les imbrications des massacres allemands et soviétiques, la collaboration locale –, ils ont présenté les choses de manière très simplifiée. En utilisant des photos sans toujours vérifier leur contexte, ils ont porté un coup grave à la crédibilité de leur projet. Au lieu de détruire un

32 *Bericht der Kommission zur Überprüfung der Ausstellung 'Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944'*, XI.2000, consultable sur internet à l'adresse suivante : <http://www.his-online.de/presse/pm15112000.htm>. A la fin de ce rapport, on trouve une bibliographie assez étoffée qui permet de mieux cerner cette controverse.

33 "Das Photo als historische Quelle' Arbeitskonferenz des Hamburger Instituts für Sozialforschung in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv vom 13. bis 25. Juni 1999 in Hamburg", in *GWU*, 1999 (L) n° 12, p. 713-714.

mythe, ils lui ont donné en partie un second souffle <sup>34</sup>.

*Benoît Majerus*

---

<sup>34</sup> Je tiens à remercier Julie Maeck et Fabrice Maerten pour la relecture attentive de cet article.