Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

1 | 2008

« Iconic Turn » et réflexion sociétale

Actes d'images comme témoignage et comme jugement

Bildakte als Zeugnis und Urteil

Horst Bredekamp

Traducteur : Denise Modigliani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/226>

DOI : 10.4000/trivium.226

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Horst Bredekamp, « Actes d'images comme témoignage et comme jugement », *Trivium* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 08 avril 2008, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/226> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.226>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Actes d'images comme témoignage et comme jugement

Bildakte als Zeugnis und Urteil

Horst Bredekamp

Traduction : Denise Modigliani

NOTE DE L'ÉDITEUR

Pour des raisons de droits, il ne nous est pas possible d'utiliser toutes les images de la première publication de l'article. Nous avons laissé les références des images manquantes en gras dans le corps du texte afin de les retrouver plus facilement dans le texte original. Les images utilisées ici sont extraites de Horst Bredekamp, « Bildakte als Zeugnis und Urteil », in : Flacke, Monika, *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen*, Deutsches Historisches Museum, vol. 1, Mayence 2004, p. 29-66.

Nous tenons, par ailleurs, à remercier chaleureusement Horst Bredekamp ainsi que son éditeur, Philipp von Zabern (Mayence) de nous avoir accordé le droit de traduire son article.

La singularité des images

- 1 La mémoire du temps de la Seconde Guerre mondiale est gravée, dans une large mesure, par des monuments, tableaux, photographies, affiches, emblèmes, insignes, timbres-poste, cartes postales, films et séries télévisées. Les albums d'images existants ont rassemblé ce puissant matériau en une profusion qui ne s'était encore jamais vue auparavant. Celle-ci fait apparaître que, pour la reconsidération des vainqueurs et des vaincus, des victimes et des bourreaux, ont agi de concert des images documentaires, mais aussi des versions étrangères à ce type d'images et des œuvres d'art indépendantes. Bien que, sans cesse, des images isolées aient posé des signes

marquants, l'impression produite est celle d'un immense récit d'images qui se trouve continuellement en mouvement.

- 2 La reconstruction de ce processus est confrontée avec le fait que les images, comparées à d'autres sources historiques, jouissent d'un statut singulier. L'une des causes de ce phénomène tient à l'énigme de la perception, en vertu de laquelle les images, bien qu'elles soient, en apparence, de nature simplement illustrative, sont instinctivement tenues pour « vraies », parce que, dans une plus large mesure que d'autres témoignages, elles procurent l'impression de pouvoir, après coup, participer à l'événement représenté. Le film, en particulier, a la faculté de faire entrer l'observateur dans l'espace et le déroulement qui lui sont propres, et de surmonter ainsi la temporalité du représenté ; mais les monuments et les images isolées de toutes sortes disposent également de cet effet d'activation. Ainsi l'une des photographies les plus fréquemment reproduites de l'entrée des troupes allemandes en Tchécoslovaquie, en mars 1939, montre deux soldats assis dans leur voiture, devant la population debout massée en bordure de la route et contenue par les forces de l'ordre (fig. 1 : D 20).¹ Le contraste entre, d'un côté, l'attitude figée des envahisseurs et des policiers et, de l'autre, l'agitation de la population, oblige littéralement l'observateur à entrer dans l'entrelacement tragique des conditions de capitulation, d'invasion, et de résistance désespérément impuissante.

Fig. 1 : D 20

Protestation impuissante de la population pragoise lors de l'entrée des troupes allemandes, mars 1939.

In : *Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen von 1800 bis zur Gegenwart* (Questions posées à l'histoire allemande, idées, forces, décisions, de 1800 jusqu'à nos jours), Deutscher Bundestag (éd.), 4^e éd. augmentée, Bonn, 1979.

Bredenkamp (2004), p. 29.

- 3 La supposition que les images, au sens d'un document authentique, devraient être « vraies », est liée à l'effet d'activation de ce message qui vient au devant du besoin de recourir à l'image pour rencontrer une personne ou participer à une action. Les images étant considérées comme des acteurs vivants, engendrant des faits, ce principe agit

aussi bien dans la sphère politique.² En cela réside la raison pour laquelle il est difficile d'établir une division catégorielle entre Histoire et histoire en images. Par rapport au monde des événements, les images se tiennent elles aussi dans une relation tout à la fois réactive et constructive. Elles ne restituent pas l'Histoire de manière purement passive, mais possèdent la faculté de la marquer, comme toute action ou ordre d'action : en tant qu'*acte d'image*, qui crée des faits en posant des images dans le monde.

Monuments commémoratifs

Destruction des images

- 4 La condition d'une nouvelle politique mémorielle fut créée par les destructions d'images se référant aux symboles des national-socialistes et de leurs alliés. Des iconoclasmes eurent lieu, pour une part, encore sous la domination nazie, comme en Hongrie, où le dynamitage du monument représentant Hitler avec le Premier ministre Gyula Gömbös devint, le 6 octobre 1944, un flambeau de la résistance.³ Après la capitulation, le comportement à l'égard des signes du fascisme et des images représentatives du culte de la personnalité fut loin d'être unitaire. Ainsi, en Italie, des monuments comme le Foro Mussolini, au Stade Olympique, demeurèrent intacts⁴, tandis qu'en Allemagne, les emblèmes du national-socialisme, et en particulier les portraits d'Hitler, furent tous détruits. L'un des points culminants fut atteint avec le démantèlement de la croix gammée dorée à la tribune principale du Zeppelinfeld de Nuremberg, à l'issue d'une parade triomphale des Américains en 1945.⁵ Dans la zone d'influence soviétique, s'y ajoutèrent des attaques de monuments qui, comme celui de Tomáš Garrigue Masaryk, premier président de la Tchécoslovaquie fondée en 1918, étaient susceptibles d'alimenter des espérances anticommunistes.⁶ C'est sur cette *tabula rasa* que furent érigés les nouveaux monuments commémoratifs.

Variabilité des formes

- 5 Le nombre de monuments, atteignant la dizaine de milliers, qui furent érigés après 1945 pour les vainqueurs et les victimes parmi les partisans, pour les civils, Juifs et autres peuples en proie aux persécutions ethniques, mais aussi pour les soldats tombés pendant la guerre, se meut entre ces pôles. Ces monuments représentent une multiplicité à peine systématisable et, comme peut déjà le montrer une première vue d'ensemble, ils sont de ce fait difficiles à ranger en des étapes historiques, les systèmes concurrents des deux blocs politiques ayant rendu difficile, jusqu'en 1989, l'établissement de chronologies stylistiques.
- 6 L'origine de la pratique commémorative remonte au camp de concentration Stukenbrok, où des détenus libérés en avril 1945 élevèrent un obélisque à la mémoire des morts.⁷ De même, à Buchenwald, dans le mois qui suivit, d'anciens détenus érigèrent un obélisque avec les planches des baraquements du camp de concentration.⁸ Dans leur forme exempte de toute fioriture, ils recueillaient la tradition des monuments quasi abstraits, telle que la représentait le mémorial berlinois de Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg, créé par Mies van der Rohe.⁹
- 7 Mais, dès le mois d'août 1945, le monument de la Libération élevé sur la place Schwarzenberg à Vienne, et dont l'inauguration fut fixée sur la toile par le peintre

Johann Laurer (fig. 2 : A 1), fournissait le modèle d'une iconographie de la victoire argumentant en faveur de la statuaire ; de même, le mémorial de l'insurrection du ghetto de Varsovie, inauguré en avril 1948 par Nathan Rapoport, interprétait dans le pathos du figuratif, de manière paradigmatique, le combat des Juifs chassés du ghetto (fig. 3 : PL 20).¹⁰

Fig. 2 : A 1

Johann Laurer, Parade sur la place Schwarzenberg à l'occasion de l'inauguration du monument russe en 1945, 1945.

Bredekamp (2004), p. 31.

Fig. 3 : PL 20

Nathan Rapoport, Mémorial de l'insurrection du ghetto de Varsovie, 1948.
 Bredekamp (2004), p. 31.

- 8 Érigé en 1958 au Mont Valérien, le « Mémorial de la France combattante », qui fut reproduit sur des timbres-poste et proclamé comme l'emblème de la France (fig. 4 : F 9), appartient quant à lui à ce groupe de monuments aux morts qui, à l'instar du gigantesque édifice à la mémoire des victimes de la guerre sous-marine érigé à Kiel après la Première Guerre mondiale¹¹, condensent un motif figuratif jusqu'à l'abstraction formelle. Au Mont Valérien, c'est la croix de Lorraine s'élevant à la hauteur d'une tour qui rappelle le mouvement de résistance initié par le général Charles de Gaulle. Encore dix années plus tard, le mémorial de Maïdanek (1969), conçu par Wiktor Tolkin et Janusz Dembek, développait, au moyen d'énormes blocs de pierre fissurés reposant sur deux maigres supports, une menace d'un lugubre sublime.
- 9 Le « Monument à la mémoire de la Shoah et de la résistance » d'Yigal Tomarkin, érigé à Tel Aviv au début des années 1970, présentait une forme géométrique d'abstraction prudente, rappelant une étoile de David (fig. 5 : IL 1). À la même époque, en République Fédérale d'Allemagne, on concevait surtout des contre-monuments, tel *Exit/Dachau* de Jochen Gerz (1972), qui tentèrent, par le biais d'une critique des monuments élevés sur les lieux des anciens camps de concentration, de mener *ad absurdum* le concept même de monument.¹² Cependant, à titre d'exemple, en Angleterre où, depuis des décennies, on avait renoncé aux monuments, furent dévoilées respectivement en 1988 et 1992 les statues du generalmarshall Lord Dowding et de Sir Arthur Harris, renouant sciemment avec les représentations figuratives du XIX^e siècle.¹³ De même, l'érection de la *Pieta* de Käthe Kollwitz dans la *Neue Wache* de Schinkel à Berlin – qui fut et demeure vivement contestée par les experts¹⁴ mais qui exerce sur les visiteurs une action insoupçonnée – offre un exemple de la tradition ininterrompue des monuments figuratifs. Cette culture

du monument n'a pas pris fin non plus dans les pays du bloc socialiste, et le « Parc de la Victoire » ouvert à Moscou en 1995 (cf. fig. 18 : SU/RUS 35) a donné encore une fois une dimension nouvelle aux monuments figuratifs.

Fig. 4 : F 9

Albert Decaris, Mémorial de la France combattante. Mont Valérien, 1962.
Bredekamp (2004), p. 31.

Fig. 5 : IL 1

Yigal Tomarkin, Monument à la mémoire de la Shoah et de la résistance, 1975.
Bredekamp (2004), p. 31.

- 10 Mais, dans le même temps, continuaient de s'instaurer tous les degrés de l'abstraction. Le Musée Juif de Daniel Libeskind à Berlin (1993-1999) est tout autant « architecture parlante » que le lieu de mémoire conçu par Dani Karavan pour Walter Benjamin à Port Bou (1994)¹⁵ ou le mémorial de l'Holocauste de Peter Eisenman à Berlin (2004).¹⁶
- 11 Dans l'ensemble, prédominent les monuments figuratifs qui reprirent l'iconographie des victimes, des martyrs et des vainqueurs développée au XIX^e siècle, en l'appliquant aux traumatismes à surmonter de la Seconde Guerre mondiale.¹⁷ Mais il ne serait pas exact de dire qu'après la guerre, ce sont d'abord les monuments figuratifs qui ont dominé, alors que, plus tard, on aurait opté de préférence pour des formes abstraites ; les deux variantes évoluent bien plutôt parallèlement l'une à l'autre.

La phase de l'après-guerre

- 12 Ce n'est pas par rapport à leurs formes mais bien à leurs buts et leurs messages, que l'on peut distinguer trois étapes de la politique des monuments commémoratifs. Dans la première phase de l'après-guerre, se manifesta dans toute l'Europe le besoin de faire appel à des formes de la mémoire sociale ayant une validité générale et d'effacer les conflits internes, en faveur du témoignage de deuil ou même de triomphe. Ceci apparaissait avec le plus d'évidence dans les zones d'occupation occidentales, c'est-à-dire en République Fédérale d'Allemagne qui, prétendant à l'unique représentation, devait aussi expier la totalité de la faute. Ses monuments ont d'abord réagi par une angoisse de l'auto-condamnation, par un effacement de la résistance communiste et par un évitement de toutes réalisations concrètes en rapport avec le génocide. L'indication des criminels et la désignation des victimes étant largement éludées, prédominait une généralisation du deuil, comme elle est représentée par le saisissant *Ange de la Mort* (1949) de Gerhard Marcks à Cologne (**fig. 6**).¹⁸

Fig. 12 : DDR 8

Fritz Cremer, Mémorial de Buchenwald, 1958.

Bredekamp (2004), p. 34.

- 13 Une forme aussi accusatrice que celle de la sculpture d'Ossip Zadkine à Rotterdam (**fig. 7**) n'était guère concevable en Allemagne de l'Ouest. S'inspirant des motifs de Picasso dans *Guernica*¹⁹, cette sculpture dirige cependant elle aussi son expressivité vers le général. Fondée à l'origine pour perpétuer le souvenir des Juifs de Rotterdam chassés et exterminés, le titre *La ville détruite* faisait de ce destin le sort de la communauté en général. La force avec laquelle s'incarnait dans cette figure la mémoire de la nation tout entière est rendue visible par le fait qu'en 1994 et 2001, avec d'autres images de l'histoire néerlandaise, elle fut imprimée dans chaque passeport, comme signe de l'occupation et de la résistance (**fig. 8 : NL 1**).²⁰
- 14 Dans un autre cadre et avec d'autres objectifs, les monuments du bloc de l'Est ont développé une forme spécifique de généralisation abstrayante. À l'exception des monuments polonais, la mémoire de la persécution des Juifs s'effaçait au profit des victimes du mouvement des partisans et de l'Armée Rouge, afin de gagner une base symbolique pour leur propre victoire et les triomphes à venir. En de gigantesques ensembles, l'Union Soviétique commémorait ses victoires militaires, et s'il y eût un médium dans lequel elle pouvait rappeler le mythe de la « Grande Guerre Patriotique » comme revendication des résultats de la Révolution d'Octobre, ce furent assurément ces ensembles. Par eux, l'Union Soviétique était une puissance mondiale singulière.
- 15 Ainsi le monument soviétique du parc de Treptow à Berlin, dévoilé en 1949, eut un effet considérable. En un nombre de versions qu'on ne peut plus guère reconstituer, le gigantesque porteur d'épée de Evgenij V. Vučetič, qui se présente tel un saint Georges terrassant le dragon et, portant de sa main gauche un enfant, incarne en outre la vertu de charité (**fig. 9 : SU/RUS 9**), fut reproduit et gravé sur des médailles (**fig. 10 :**

SU/RUS 7). En RDA, la figure s'éleva au rang d'emblème de l'État (**fig. 11 : DDR 5**).²¹

Fig. 13 : DDR 11

Hp, Ce pour quoi les antifascistes combattirent est en RDA réalité, 1960.
Bredekamp (2004), p. 35.

Fig. 14 : RO 15

Monument des héros à Carei en hommage à ceux qui ont combattu pour la libération du pays.
In : Dumitru Almas, *Geschichte des Vaterlandes* (Histoire de la patrie), Manuel pour la classe de 4ème, Bucarest, 1984, p. 155.

Bredenkamp (2004), p. 35.

- 16 Avec le groupe de sculptures de Fritz Cremer, divulgué en septembre 1958 (fig. 12 : DDR 8), le mémorial de Buchenwald devint un lieu-culte de la RDA, après que le monument provisoire de Hermann Henselmann, érigé en avril 1946, avec sa pyramide posée sur la pointe, eut déjà transformé le triangle rouge des persécutés politiques en symbole de tous les détenus. Ainsi, Buchenwald, indépendamment du fait que les communistes y ayant été internés furent bientôt écartés en RDA de leurs positions dirigeantes, fut réinterprété comme un lieu de mémoire de la résistance communiste.²² Du même coup, les victimes juives furent écartées de la mémoire et la résistance politique devint l'humus sur lequel devait se lever le soleil de l'État arborant marteau et compas (fig. 13 : DDR 11).
- 17 Ce langage iconographique valut pour l'ensemble du bloc de l'Est, et des particularités nationales ne se constituèrent qu'en Yougoslavie et en Roumanie, où, par exemple, le monument de Vida Géza pour la victoire roumaine sur les troupes allemandes (fig. 14 : RO 15) ne montre qu'un unique soldat roumain, donnant ainsi l'impression d'un signe avant-coureur de la politique national-communiste de Ceaușescu, qui s'instaura au milieu des années 1960.²³
- 18 L'héroïsation des femmes partisans constitua l'un des motifs récurrents les plus fréquents. Inspirées de Jeanne d'Arc, comme le montre la Liberté belge, qui, sur une carte postale de 1944-1945, quitte la cellule du national-socialisme (fig. 15 : B 8), les héroïnes féminines devinrent avant tout des allégories de la nation libérée. En Lituanie, Marytė Melnikaitė, tuée par balles dans une prison allemande, devint une héroïne

nationale hors pair, immortalisée par de nombreux monuments, sculptures de petit format (fig. 16 : LT 11) et reproductions, avant d'être nommée à titre posthume « héroïne de l'Union Soviétique », alors qu'elle incarnait pourtant une composante spécifiquement lituanienne.²⁴

Fig. 15 : B 8

Belgique libre, 1944/45.

Bredekamp (2004), p. 35.

Fig. 16 : LT 11

Marytė Melnikaitė années 1960 – 1980.

Bredekamp (2004), p. 35.

Révisions

- ¹⁹ Le degré de publicité avec lequel on rappelait le génocide était soumis à de fortes oscillations. De nombreux survivants éprouvaient ce rappel à la mémoire comme une nouvelle stigmatisation, parce qu'ils ne voulaient pas être considérés seulement en tant que victimes ; et comme l'État d'Israël qui luttait pour son existence avait peu d'intérêt à exciter, par d'incessants débats sur leur extermination, la critique de l'absence de résistance des Juifs²⁵, le génocide n'a pas occupé dans l'immédiat après-guerre une place centrale dans la mémoire officielle. Mais, à partir des années 1970, il commença de se constituer en paradigme du ^{xx}e siècle et en symbole du mal absolu. Cette universalisation a, de par le monde, donné naissance à de nouveaux monuments, tel le groupe de sculptures *The Holocaust*, de George Segal, au Lincoln Park de San Francisco (fig. 17).²⁶
- ²⁰ C'est surtout en République Fédérale d'Allemagne que la question de la représentabilité du génocide entraîna un débat sur la légitimité de ce type de monuments, débat qui aujourd'hui encore reste ouvert. Au-delà même de l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz, il sembla que les monuments, comme lieux de fondation de sens, s'interdisaient.²⁷ L'idée qu'aucun monument ne peut être approprié fut pourtant, à son tour, convertie en des monuments qui cherchèrent à définir négativement la légitimité de leur propre existence et conduisirent, précisément de ce fait, à d'impressionnants monuments. Le *Mémorial contre le fascisme, la guerre, la violence – pour la paix et les droits de l'homme* (1986), de Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, à Hambourg-Harbourg – qui, à

mesure qu'il était recouvert d'inscriptions et de peintures par la population, s'enfonçait dans le sol, et reste à présent, telle une bouteille à la mer, à disposition des générations à venir – constitue un monument éminent de ces gestes commémoratifs se niant eux-mêmes.²⁸ À l'intérieur de cette forme de culture mémorielle, on compte également le monument du Aschrottbrunnen à Cassel, de Horst Hoheisel (1987), qui ne se borne pas à une restitution compensatoire de la destruction du monument juif par les national-socialistes, mais, renvoyant à son absence, fixe celle-ci en tant que plaie ouverte.²⁹ Se rattachent de même au développement de cette configuration d'espaces vides, *La Maison manquante* de Christian Boltanski, dans le « Scheunenviertel » à Berlin (1990)³⁰, le lieu de mémoire de l'autodafé, Bebelplatz à Berlin, de Mischa Ullman (1996)³¹, ainsi que le « void » du Musée Juif de Berlin, de Daniel Libeskind.³²

- 21 Ces contre-monuments témoignent de la volonté de rendre concevable le vide comme espace central de la mémoire, et on les ressent instinctivement comme plus appropriés que les monuments commémoratifs d'antan. Toutefois, la question se pose de savoir si, ressortissant à une culture déconstructiviste qui a, pour ainsi dire, rempli à craquer les espaces par du vide, ils ne s'exposeraient pas eux-mêmes au danger de surcharge. Le langage iconographique du « Mémorial pour les Juifs d'Europe assassinés », de Peter Eisenman, procède de cette culture, mais l'inverse en son contraire : si, en Allemagne, où furent créés les anti-monuments les plus saisissants, est érigé avec ce champ de stèles l'un des plus grands mémoriaux de l'Holocauste rappelant la culpabilité des Allemands, cela obéit à la logique d'une mémoire monumentale qui pousse aux images, même lorsque celles-ci paraissent s'interdire.³³
- 22 L'un des motifs centraux issu du lieu de mémoire juif de Yad Vashem marqua dès les années 1970 la tentative de rompre, par l'inscription des noms, l'anonymat qui menaçait, étant donné le nombre extrêmement élevé des victimes. Depuis la « Salle des noms » du Musée historique de Yad Vashem, ouvert en 1971, jusqu'au mémorial de l'Holocauste à Washington (1993) où, aux noms furent ajoutés les portraits, on s'est efforcé de rendre à la victime l'individualité de la personne.
- 23 Un phénomène des années 1990 consiste, enfin, dans l'abolition de la frontière entre monument commémoratif et musée. Elle part du concept que l'éloignement croissant vis-à-vis de l'événement historique devrait avoir pour conséquence une plus forte accentuation des moments narratifs et explicatifs. Le musée du mémorial de l'Holocauste à Washington ou le département de l'Holocauste à l'Imperial War Museum à Londres (2000), sont en même temps des mémoriaux, du fait que les témoignages des causes de douleur et de résistance s'y entrecroisent avec des zones de réflexion. De même, le Musée Juif de Daniel Libeskind à Berlin vit de cette alternance de musée et de mémorial, qui est précisément devenue la *conditio sine qua non* de ces deux genres. Le mémorial de l'Holocauste à Berlin, de Peter Eisenman, s'adjoindra lui aussi un centre de documentation qui doit intégrer l'ambition discursive d'un musée. La force tient dans la liaison de l'œuvre et de la pédagogie ; on peut toutefois, il est vrai, ressentir une crainte à laisser parler la forme pure dans tout ce qu'elle recèle de complexe et d'impossible à maîtriser.

Ambivalences après 1989

- 24 Dans le bloc de l'Est, la mémoire de l'Holocauste, pour autant que les dissidents faisaient connaître l'escamotage du sort des Juifs, prit le caractère d'une critique du

régime, et il était dans la logique de cette passerelle que « Solidarność » en Pologne, mouvement de résistance le plus puissant de toute la sphère d'influence soviétique, vît dans le « Mémorial du Ghetto de Varsovie » de Nathan Rapoport l'incarnation de ses propres buts et, sur la place lui étant consacrée, reconnût un lieu de prédilection pour se montrer démonstratif.³⁴ Il servait également d'*ersatz* au monument manquant pour l'insurrection de Varsovie en 1944.

- 25 Les iconoclasmes qui eurent lieu après 1989 dans les anciens États socialistes répétèrent ceux de l'après-guerre avec une acuité insoupçonnée. Non seulement dans le mouvement de conversion du décret promulgué en octobre 1990 pour l'élimination de tous les monuments et symboles politiques incarnant l'État soviétique, furent renversés en outre d'innombrables monuments ; des exemples isolés comme l'attaque non autorisée de la statue de Enver Hoxha à Tirana en février 1991³⁵ ou, en août de la même année, le déboulonnage de la statue moscovite de Felix Dzerjinski, fondateur de la police secrète soviétique, montrent que ces actes violents à fonction cathartique pourraient avoir contribué à ce qu'on en vînt à des guerres civiles seulement à leur début.³⁶
- 26 Parfois aussi des statues, comme celle de Lénine à Berlin-Est, furent détruites involontairement, leur matériau ne supportant pas le transport.³⁷ Symboliquement plus tardif que l'iconoclasme, eut lieu le regroupement muséal des monuments dans des parcs de stockage, comme le « Musée du totalitarisme » près de la Galerie Tretiakov à Moscou³⁸, le musée en plein air de Druskininkai en Lituanie³⁹, le parc de statues de Budapest⁴⁰ ; ou même, à Kiev, dans une décharge publique.⁴¹ Une autre variante consistait à déplacer les monuments, comme le « Mémorial des héros soviétiques tombés pour la libération de la Roumanie », qui fut transféré de Bucarest au Cimetière Militaire soviétique, y étant quasiment mis au rebut.⁴²
- 27 Dans les pays qui avaient appartenu au bloc de l'Est, s'accomplit en règle générale un double mouvement : d'une part, on se rappelait à la mémoire l'Holocauste et sa propre complicité en de douloureux procès et, de l'autre, on s'élevait à la conscience des crimes de l'Union Soviétique. Un monument à la mémoire de l'Holocauste et de la responsabilité des crimes perpétrés fut érigé, après la chute de Ceaușescu, devant la synagogue chorale de Bucarest⁴³, et il en fut de même en 1992 sur l'emplacement de la synagogue de Riga⁴⁴, et en 1997 à Bratislava.⁴⁵ Le souvenir de la déportation en Sibérie de milliers de Lettons en juillet 1941 est commémoré par un monument érigé en 2001⁴⁶, et la même année, en Hongrie, le Parlement a décidé qu'un monument serait élevé à la mémoire des victimes du communisme.⁴⁷
- 28 Enfin, à la physionomie complexe de la politique des monuments appartient le fait que de vastes sites du temps de Staline ont subsisté ou n'ont été achevés que dans ces dernières années. C'est le cas du « Parc de la Victoire » à Moscou, avec sa Niké se dressant sur un gigantesque obélisque, en projet dès 1957, commencé en 1984, puis achevé sans changement de style en 1995 et inauguré en présence de Eltsine et de Clinton (fig. 18 : SU/RUS 35). Après que la Perestroïka eut détruit la conscience de soi liée à la Révolution d'Octobre, le souvenir de la victoire remportée sur le fascisme devait à tout le moins rester assuré. Les conditions de base dans lesquelles il avait été conçu ayant disparu, le « Parc de la Victoire » devenait de ce fait le témoin majeur des mythes historiques, encore actifs, du stalinisme. A côté de cet hommage toujours vivant, pareils monuments engendrent un rejet accru⁴⁸, lequel correspond à un refus existant dès le début, mais qui ne put s'extérioriser qu'exceptionnellement, comme

dans le cas du mémorial près de Stalingrad, projeté sous Staline, mais achevé seulement en 1967.⁴⁹ Le phénomène – que présentent tous les monuments de la victoire effaçant, au profit d'une gloire sans ombre, les conflits et luttes internes à la conduite militaire de la guerre – se révèle d'une manière particulièrement oppressante dans cet ensemble qui montre, sur l'une des collines (kurgan) élevées après 1965, une « Mère patrie » en Niké, brandissant l'épée vers le ciel (fig. 19 : SU/RUS 30).⁵⁰ La fonction de ce genre de monuments, qui se transforme et ne peut être maîtrisée dans l'ensemble de sa réception, est rendue visible ici de manière particulièrement drastique. Il s'agit de monuments illustrant un clivage mémoriel.

Fig. 18 : SU/RUS 35

Mémorial de la Poklonnaja Gora : plan de situation, 1996.
Bredekamp (2004), p. 38.

Fig. 19 : SU/RUS 30

²⁹ **V. Poljakov, Colline de la Mamiã, 1986.**

Bredenkamp (2004), p. 38.

- ³⁰ La réciproque advint à Buchenwald où, en dehors de la disposition d'ensemble, le groupe de bronze de Fritz Cremer fut lui aussi réinterprété (cf. fig. 12). Développée dans la confrontation avec les *Bourgeois de Calais* de Rodin, la complexité de ses figures, qui incluent également l'incarnation du doute, donna motif après 1989 à voir en celles-ci un message subversif de résistance contre la RDA.⁵¹ De ce fait, le monument pouvait être également revendiqué par les victimes du stalinisme. Elles rappelèrent que, jusqu'en 1950, l'ancien camp de concentration fut utilisé par les services secrets soviétiques, et que, durant cette période, moururent plus de 7000 prisonniers.⁵² Dans ce changement de perception, la politique mémorielle déclenchée par les monuments révèle son caractère d'histoire conflictuelle.
- ³¹ Ces faits témoignent de la représentation selon laquelle les monuments seraient dépassés dans la société médiatique, comme une forme propre de mythification.⁵³ La chute de l'*imperium* soviétique, entraînée également par l'influence des émetteurs de radio et de télévision, se produisit symboliquement par l'assaut des monuments de Staline et autres figures dirigeantes, dont la chute, quant à elle, fut sans cesse retransmise dans le monde entier par les médias.⁵⁴ Cette interaction précisément offre toujours de nouvelles impulsions à créer des contrepoids référés à un lieu et suscitant des impressions haptiques, en la forme de monuments sans lesquels aucune *memoria* ne peut trouver à se fonder.⁵⁵ De plus, toute critique du monument cède à la tentation de se mettre elle-même en scène comme monument ; pour cette raison, la fin d'une pratique commémorative alimentant les mythes n'est pas envisageable.
- ³² Les monuments sont, aujourd'hui comme hier, la charpente de toute politique mémorielle construisant la mémoire sociale ; ils effectuent le transfert du passé dans le futur antérieur, en visant ce qui, dans l'avenir plus lointain, sera accepté comme digne

d'être rappelé à la mémoire.⁵⁶ Leur sort, en règle générale, est néanmoins de survivre à la fin de ces mythes qu'ils construisent pour l'avenir. Aussi deviennent-ils inévitablement des monuments de la différence, et là réside le scandale souvent involontaire qu'ils provoquent sur le tard.⁵⁷

Cinéma et télévision

- 33 En dehors des monuments, les films ont contribué de manière particulière à la construction de la mémoire. En font partie, avant tout, les films d'une densité incomparable tournés immédiatement après la guerre, parmi lesquels celui de Roberto Rossellini, *Roma, città aperta* (*Rome, ville ouverte*) (1945) qui, dans un noir et blanc lugubre, inoubliable, a laissé assurément la plus forte impression. Ce film a contribué de manière décisive à rendre présente à l'esprit la conviction que le fascisme fut une « infection » qui, au fond, était étrangère aux Italiens, et que le mouvement des partisans luttant contre les troupes allemandes pouvait être reconnu comme l'incarnation d'une *volonté générale*. Certes, aucune scène isolée n'a aussi fortement marqué la culture politique de l'Italie d'après-guerre que le moment où le prêtre priant confirme au communiste mourant sous la torture qu'il a tenu bon (fig. 20 : I 9). La guerre civile latente qu'avait signifié, en dehors de la lutte contre l'occupation allemande, la *resistenza*, fut pacifiée par de semblables communions figurées, de sorte qu'on n'en vint pas, en dépit de tous règlements de compte, à de lourds épisodes comme en France.
- 34 Au nombre de ces réalisations puisant dans l'expérience immédiate, il faut également relever le film franco-norvégien *Kampen om Tungtvannet* (*La bataille de l'eau lourde*) de Titus Vibe-Müller et Jean Dréville, montrant la résistance norvégienne à l'exemple d'un groupe d'intervention qui exécuta avec succès une opération de sabotage grâce à son courage et à sa connaissance du milieu naturel. Soutenu par de rares comédiens, ce fut le groupe lui-même qui joua (fig. 21 : N 9), d'où résulta un mélange incomparable de documentation et de fiction.⁵⁸ En Allemagne, des films comme celui de Wolfgang Staudte, *Die Mörder sind unter uns* (*Les assassins sont parmi nous*) (1946) (fig. 22 : D 8) ou *Morituri* (1948), de Artur Brauner, film oppressant aujourd'hui pratiquement oublié, se nourrissaient des ténèbres et du désir de contribuer à l'éclairement et au règlement de compte, les crimes de masse et la résistance étant encore proches.

Fig. 20 : 19

Roberto Rossellini (réalisateur), Rome, ville ouverte, 1945.

Bredekamp (2004), p. 40.

- 35 Sans atteindre la force authentique de ces films, d'innombrables films héroïsant les troupes alliées furent tournés, au cours des années 1950 et 1960, dans les pays vainqueurs, à l'Est comme à l'Ouest, afin de faire revivre le triomphe militaire. Le film de Guy Hamilton *Battle of Britain* (*La bataille d'Angleterre*) (1969) représenta l'un des points culminants de ce genre unidimensionnel (**fig. 23 : GB 11**). De même, les troupes intérieures de partisans furent glorifiées dans quantité de films. En Yougoslavie, les films de partisans, qui alliaient singulièrement des éléments du film de propagande communiste et du western, parvinrent à un style propre, internationalement reconnu ; ainsi, les rôles principaux dans l'hymne de Veljko Bulajić, *Bitka na Neretvi* (*La bataille de la Neretva*) (1969), étaient tenus par Yul Brynner, Curd Jürgens et Orson Welles.
- 36 D'autant plus impressionnantes furent les tentatives qui se démarquaient de l'héroïsme des vainqueurs, commercialement ou politiquement voulu. Andrzej Wajda, avec *Kanal* (*Ils aimaient la vie*) (1956) (**fig. 24 : PL 5**) prit un haut risque, son film formulant une attaque à l'égard du consensus officiel d'après-guerre dans les États du bloc de l'Est. Un affront résidait aussi bien dans l'esthétique lugubre de ce film également encensé à l'Ouest, que dans le sujet lui-même. Il élevait un monument cinématographique à l'insurrection sans issue de l'armée intérieure polonaise à Varsovie en août 1944, qui avait été minimisée ou méprisée, afin d'éviter toute concurrence avec l'héroïsation de l'armée nationale soviétique.
- 37 En Russie, ce furent surtout les films de Michail Kalatozov, *Quand passent les cigognes* (**fig. 25 : SU/RUS 16**) et d'Andreï Tarkovski, *L'enfance d'Ivan* (**fig. 26 : SU/RUS 17**) qui, mettant l'accent sur la douleur individuelle, formèrent le plus vif contraste imaginable par rapport à l'héroïsme sans âme des vainqueurs, que les monuments de guerre déjà

érigés ou à l'état de projet avaient mis en avant ; et en Belgique, le film de Hugo Claus, *Les ennemis* (1967), put exposer comment l'esprit de combat des soldats se dissolvait dès qu'ils avaient quitté leur unité militaire (fig. 27 : B 30).

- 38 De la masse des productions allemandes – qui cherchaient à montrer le simple soldat sous l'emprise de la politique et de ses supérieurs, et donc personnellement déchargé –, se détachait le film austro-yougoslave de Helmut Käutner *Die letzte Brücke* (*Le dernier pont*) (1953) dans lequel on attribuait aux troupes intérieures yougoslaves, pourtant traitées de « bandes » dans le langage militaire, une force morale qui amena une infirmière allemande de l'hôpital militaire à passer du côté des partisans. Réalisé par Frank Wisbar, *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (*Chiens, à vous de crever !*) (1958), mettait en scène l'aversion d'un officier pour le national-socialisme pendant l'horreur de Stalingrad, en un mélange de film documentaire et de fiction qui eut un effet considérable. Mais ce qui provoqua en Allemagne un réel trouble, fut surtout le film de Bernhard Wicki, *Die Brücke* (*Le pont*), de 1959, dans lequel est présentée sans un geste de réconciliation la fin d'un groupe d'écoliers encore incorporés à la fin de la guerre (fig. 28 : D 10). Par là, toute une génération d'adolescents a été confrontée avec l'absurdité meurtrière du *Volkssturm*.

Fig. 28 : D 10

Bernhard Wicki (réalisateur), *Le pont*, 1959.

Bredenkamp (2004), p. 43.

- 39 La thématisation de la collaboration appartient aux plus grandes productions de la mémoire filmique. Ce tabou fut brisé pour la première fois, dans le style documentaire, par le film extrêmement émouvant d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955), dont la version allemande fut établie par Paul Celan. En montrant, sur les lieux d'un camp d'internement pour enfants juifs en France, la présence aux côtés des occupants d'un

gendarme français comme gardien, il s'opposait à la minimisation de la collaboration (fig. 29 : F 12), ce qui occasionna des difficultés avec les autorités.⁵⁹

- 40 *Le chagrin et la pitié*, de Max Ophuls, en 1971, arracha de nouveau au silence le temps du régime de Vichy, en créant à l'aide du montage de documents d'époque et d'interviews de personnes ordinaires, issues de tous les secteurs de la société, un nouveau style convaincant précisément par son mode d'exposition sans prétention. Il constitua l'un des modèles du film de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985) (fig. 56 : F 23), qui prit le risque de confronter le public avec les visages et les voix de témoins, ni dramatisés ni retenus. La tranquille égalité de ces voix qui témoignent eut un effet d'une telle ampleur que la France, avec l'émission de la série télévisée, posséda pour ainsi dire du jour au lendemain un passé nouveau et accablant.

Fig. 29 : F 12

Photographie prise à Pithiviers le 17 avril 1941 [...] La même photographie dans la version retouchée que la censure put autoriser.

In : Richard Raskin, *Nuit et brouillard* by Alain Resnais, Aarhus, 1987, p. 31.

Bredenkamp (2004), p. 44.

- 41 L'effet du reportage filmé de Lanzmann avait été préparé par de bouleversantes séries télévisées comme *Vastberaden maar soepel en met mate* (*Résolu, mais flexible avec modération*) (1974) en Hollande⁶⁰ ou, au début des années 1980, en Belgique, l'émission *De Nieuwe Orde* (*L'ordre nouveau*) qui réévaluait la résistance et la collaboration flamande-nationale.⁶¹ Mais aucun événement télévisuel n'eut un effet comparable à la série américaine *The Holocaust: The Story of the Family Weiss* (1978/79). Si la critique lui réserva un accueil majoritairement défavorable, il ne subsiste aujourd'hui aucun doute que la série de plus de sept heures provoqua un choc comme on n'en avait guère éprouvé auparavant.⁶² Spécialement en Autriche, mais aussi dans les pays neutres, la série fit un accroc dans la façade de l'inattaquabilité morale.⁶³ Seul le film de Steven

Spielberg, *Schindler's List* (1993) a connu, à son tour, un effet comparable. L'un des résultats de ce succès pour la culture mémorielle, c'est que Spielberg employa une partie de la recette pour fonder le « Shoah Visual History Project », où sont rassemblés des enregistrements vidéo de survivants de l'Holocauste.

- 42 Comme la photographie au XIX^e siècle, le film fut la forme artistique spécifique du XX^e siècle. Il prit une part imposante à la formation des mythes après 1945, mais puisqu'on ne peut jamais le saisir intégralement comme genre en raison de sa contingence narrative et formelle, ses *actes d'images* appartinrent aussi aux plus puissants moyens de subversion de ces mythes. Cela s'applique surtout à un film qui échappe à toute catégorisation et atteint en solitaire son rendement mémoriel, en abordant sous la forme d'une comédie l'époque berlinoise de l'immédiat après-guerre : *A Foreign Affair* (*La scandaleuse de Berlin*) (1948) de Billy Wilder. Refusant un partage dualiste du Berlin d'après-guerre selon le bien et le mal, et ne prétendant pas renforcer les accusations, mais montrer les tribulations des soldats d'occupation, ce film désarme encore aujourd'hui. Il s'insère dans le climat du rapprochement politique entre les États-Unis et la République Fédérale d'Allemagne, eu égard à la formation de blocs qui se préparait, mais son étonnant courage ne s'y laisse pas enfermer. Réfractaire aux oppositions manichéennes, il constitue l'une des œuvres d'art les plus originales du monde des images productrices de mythes après 1945.

Photographie, ou la problématique de l'observateur

- 43 Produit de processus mécaniques et chimiques, donc de procédés amplement dérobés à l'intervention humaine, les photographies semblent en soi dotées d'un haut contenu de vérité qui, instinctivement, est encore affermi par leur caractère statique, accessible à l'analyse. En particulier, les épreuves en noir et blanc non falsifiées par la couleur entraînent avec elles l'espoir d'un rendu authentique. Lorsque surgit, en 1994, une photographie montrant ceux qui restaient suivant des yeux le « Donau », à bord duquel 532 Juifs norvégiens d'Oslo étaient acheminés vers Auschwitz (fig. 30 : N 17) ; ce cliché prit le caractère d'une icône. Le rendu en noir et blanc de l'atmosphère lugubre semblait capter la vérité historique de manière inégalée.

Fig. 30 : N 17

Georg W. Fossum, (Photographie), Adieux silencieux, in : Liv Hegna, Jødenes dødreise med « donau » Aftenposten, 26 janvier 1994, p. 13.

Bredkamp (2004), p. 45.

- 44 Dans un moment programmatique de *La liste de Schindler*, c'est précisément ce résultat qu'escomptait Spielberg en montrant, au milieu d'une séquence d'images en noir et blanc, une fillette du ghetto de Varsovie qu'il fait apparaître en fondu tel un point rouge pour thématiser, avec le passage du noir et blanc, quasi documentaire, à la couleur, la transmutation de la photo à la fictionnalité du film. Le contenu de vérité du récit n'en était pas diminué, mais le cadre du médium était défini en tant que tel. La couleur, issue du noir et blanc, de l'authentique, accueillait la prétention au vrai qui adhère involontairement aux photos en noir et blanc.
- 45 Le modèle de Spielberg – une photographie montrant un garçon chassé du bunker dans le ghetto de Varsovie (fig. 31) – provient cependant du « rapport illustré », exécuté sur ordre de Heinrich Himmler en janvier 1943, et documentant jour après jour l'écrasement de l'insurrection de Varsovie : une image dont l'auteur est Stroop, général de brigade SS et général de la police.⁶⁴ Dans son message inspirant la pitié, cette photographie souvent reproduite, seule ou en montage, est devenue une icône de la compassion pour la douleur des Juifs polonais (**fig. 32 : D 27**)⁶⁵ ; elle a produit ses effets jusque dans les manuels scolaires des différentes nations, et même dans le film de Spielberg. Elle représente peut-être l'exemple le plus émouvant et le plus irritant du fait que la presque totalité des photographies transmises qui représentent des victimes furent produites par la lentille des bourreaux.⁶⁶ Cela fait de toute photographie du temps de la Seconde Guerre mondiale un objet requérant une interprétation.

- 48 En dehors de la substitution des conditions de base, de la mise en scène après coup et des retouches, les montages appartiennent à l'orientation de la mémoire imagée. L'épreuve tirée le 11 mai 1945 par le photographe allemand Johannes Stages (**fig. 34 : N 12**) a sélectionné de manière particulièrement éloquente cette scène qui manifeste, comme peut-être nul autre témoignage visuel, l'ascension des partisans norvégiens au rang des forces combattantes régulières : la remise du fort Akerhus à Terje Rollem, chef des francs-tireurs, de loin inférieurs en nombre. Sur un timbre-poste créé en 1995 pour le cinquantième de la libération de la Norvège, le graphiste Enzo Finger a placé les deux protagonistes au centre, devant une scène de l'entrée des troupes à Oslo cinq ans auparavant (**fig. 35 : N 14**). Par cette surexposition, le timbre-poste renforce l'effet produit par le chef du « Front patriotique », moderne David à la tête nue, sans uniforme, qui se présentait en vainqueur non seulement dans les faits, mais aussi dans le cérémoniel. Ce timbre-poste ne fixe pas seulement une capitulation, mais une révolution de la théorie de la guerre. Les partisans désignés comme des « bandes » dans toutes les zones où ils livraient de vifs combats (**fig. 36 : I 4**) s'élèvent ici au rang d'une armée régulière.
- 49 Cela vaut d'autant plus pour les affiches qui recueillent la tradition, aussi longue que problématique, du montage politique de photographies. C'est ainsi que, du point de vue du peuple polonais, en un moment où une observation critique de l'histoire commençait à poser des questions sur les forfaits de l'armée soviétique, on vit sur une affiche, à l'occasion du quarantième anniversaire de l'entrée des troupes allemandes, soldats de l'armée rouge et de l'armée polonaise fictivement réunis devant la colonne de la Victoire à Berlin (**fig. 37 : PL 16**).⁷¹ De la mise en scène au montage en passant par la retouche, de telles modifications, partant chaque fois d'un point de vue déterminé, ne cherchent pas à falsifier les faits historiques, mais à les renforcer dans l'image. Mais elles restent avant tout des interventions.
- 50 Poussée à l'extrême, cette problématique de la force d'expression des photographies s'est révélée dans les clichés pris à la libération des camps, qui ont marqué de 1945 jusqu'à aujourd'hui le débat sur le national-socialisme.⁷² L'ambiguïté se condense en eux parce que, d'une part, ils manquent la réalité représentée, mais, de l'autre, ils semblent pourtant disposer d'une force démonstrative jamais encore atteinte par un autre médium. C'est pour cette raison que les détenus des camps de concentration sont quasiment désespérés par l'irréalité des photographies alors qu'ils ont risqué leur vie pour les réaliser et les divulguer.
- 51 Les national-socialistes étaient persuadés de pouvoir rayer leurs crimes de la mémoire parce qu'ils avaient lieu au-delà de ce que l'imagination humaine peut se représenter. Comme l'effacement de la mémoire de l'extermination des Juifs constituait en soi une part essentielle du crime, la stricte interdiction de photographier était de rigueur dans les camps de concentration. Mais le « narcissisme bureaucratique » y contrevenait, documentant en photographies tous les événements même pénibles avant de les sceller comme secret d'État.⁷³
- 52 Pendant les procès de Nuremberg, de telles photographies des camps de concentration firent une forte impression au sens de l'accusation, mais ne purent en aucun cas accéder au statut de preuve contre l'un des accusés. Il était clair que des photographies ne peuvent, au sens juridique, valoir pour preuve que si leur origine est connue et leur négatif préservé, si auteur et circonstances des prises de vue font l'objet d'un protocole et si leurs intentions sont reconstruites, ce qui n'était guère le cas à Nuremberg. Dans le

procès d'Auschwitz qui eut lieu à Francfort, on ne recourut aux photographies qu'en des cas exceptionnels, quand le complément d'informations requises était donné.⁷⁴

- 53 Mais plus que la question de la validité juridique des clichés comme preuve à charge, c'est leur expression en rapport avec la force de l'expérience vécue de ce qu'on y voyait qui importait. Les survivants des camps de concentration qui ont couché sur le papier leurs impressions et leurs traumatismes, ont tous insisté sur l'insuffisance des mots face aux images, mais, en même temps, affirmé que même celles-ci s'approchaient à peine de la réalité éprouvée. Interné à Mauthausen, Francisco Boix, qui avait été affecté pour le travail dans l'un des laboratoires de photographie installés par les national-socialistes, a dépeint à Nuremberg le caractère fictif des clichés dont il avait pu dérober les négatifs. Qu'il ait risqué sa vie à les conserver pour la postérité, cela montre, d'un autre côté, à quel point il se fiait malgré tout à leur force démonstrative.⁷⁵ Dans ce conflit, la problématique des photographies est indissolublement engagée : rendre compte aussi authentiquement que possible de quelque chose qui, par sa catégorie, leur est dérobé.
- 54 Dans son récit sur le temps qu'il a passé dans un camp de concentration, Jorge Semprún a décrit d'une manière pénétrante en quoi les appareils des libérateurs, de même, attestaient et enterraient tout à la fois la réalité du vécu.⁷⁶ Les prises de vue des Alliés poursuivaient un calcul documentariste, en même temps conscient que les photographies ne pouvaient guère montrer l'essence des fabriques du meurtre qui, dans leur efficacité mécanique, cherchaient à éviter tout ce qui plus tard devint l'objet des caméras.⁷⁷ De plus, les photographes avaient conscience de l'atteinte à la pudeur que représentait déjà en soi l'acte de photographier, et que celui-ci signifiait une sorte de complicité avec les criminels.⁷⁸
- 55 Néanmoins les libérateurs, littéralement désespérés de voir quelque chose que, plus tard, personne ne croirait, ont misé également pour leur propre mémoire sur la valeur singulière des photographies : « J'ai les négatifs, donc je sais que je ne les ai pas falsifiées. »⁷⁹ Il s'agit de l'espoir fondé sur « le petit miracle de la mémoire »⁸⁰ qui, malgré tous les obstacles, manipulations et prescriptions, se produit, quand, indépendamment des objets à se rappeler, il mène à la reconnaissance authentique : dans le cas présent, la qualité de témoin de l'horreur des camps.
- 56 Cette ambivalence a pénétré dans les effroyables photographies prises à la fin de l'été 1944, montrant des femmes poussées vers la chambre à gaz et des cadavres incinérés à ciel ouvert. Leur production intentionnelle a pu être reconstituée (**fig. 38**).⁸¹

« Ces clichés furent pris en secret par des membres du « *Sonderkommando* » du crématoire V à Birkenau. Y ont participé les détenus juifs Alex (nom de famille inconnu), de Grèce, Szlojme (Szlama) Dragon et son frère Abram, originaires de Pologne, Alter Fajnzylberg, lui aussi Polonais. Fajnzylberg raconte qu'ils prirent ces photos ensemble. Alex visait, appuyait sur le déclencheur et dissimulait l'appareil, pendant que les autres observaient attentivement le voisinage [...]. David Szmulewski, membre de la résistance polonaise, joua un rôle indirect. Il avait introduit clandestinement l'appareil qui parvint aux membres du « *Sonderkommando* », et ce fut lui qui, ensuite, se chargea du développement de la pellicule. »⁸²

Ces quatre photographies prises au péril de la vie, et donc en partie sans but, ont rompu l'interdit de photographier, et c'est justement dans leur flou et dans l'imprécision de leur cadrage que s'incarne leur illégalité, et par là, comme acte de résistance, elles s'opposent à celles des bourreaux. Dans leur flou réside la plus haute forme de

l'authenticité à laquelle puissent prétendre des photographies d'événements historiques.

Fig. 39

David Levinthal, Sans titre : de la série « Mein Kampf » (1993-1994), 1994, Photographie, 60,9 x 49 cm, New York, Paul Morris Gallery, MK 014.

Bredenkamp (2004), p. 50.

- 57 Ce fait a conduit à des formes d'authenticité mises en scène, comme le montrent les séries de photos de David Levinthal, *Hitler moves East* (1977) et *Mein Kampf*, dans lesquelles des figurines furent arrangées et photographiées avec une ouverture de diaphragme extrême, si bien qu'ils aboutirent, dans leur flou intentionnel, quasi spectral, à des photographies proches de la réalité (fig. 39).⁸³ La quintessence du dilemme – que le sens documentaire d'une image ne puisse être reconstitué sans une critique de son apparent caractère documentaire, alors que des images floues reconnaissables peuvent être d'autant plus authentiques – s'exprime dans le tableau de Gerhard Richter, *Oncle Rudi* (fig. 40 : D 24). Comme sur un instantané pris d'une voiture passant devant lui, le parent demeure à tel point délavé qu'on peut certes reconnaître nettement qu'il porte l'uniforme de la *Wehrmacht*, mais toute identification de la physionomie ou même des sentiments qui animent le peintre à l'égard de son oncle doit rester indécise. Entre l'image historique de l'uniforme et la désignation familière du représenté, reste la fourchette de l'interprétabilité.
- 58 C'est précisément dans cette marge que se trouvent avant tout les photographies qui, depuis tout juste cinquante ans, marquent l'image des crimes national-socialistes. Leurs reproductions omniprésentes ont sans nul doute contribué à rabaisser les seuils d'inhibition de la perception et à diminuer les sensibilités. Il est d'autant plus important d'insister sur le fait que même les photographies qui, comme nul autre

médium, semblent conserver l'histoire elle-même, et font partie d'un monde métaphorique qui ne manifeste sa puissance de témoignage historique que lorsque sa fictionnalité est prise en compte.

Fig. 40 : D 24

Gerhard Richter, *Uncle Rudi*, 1965.

Bredekamp (2004), p. 50.

Analyse de l'image interne à l'image

- 59 La réflexion de l'image dans l'image appartient aux moyens les plus frappants, s'agissant de confirmer et d'orienter les effets de l'image. Une série de photographies, particulièrement accablantes, de la Seconde Guerre mondiale montre des soldats allemands observant vraisemblablement les clichés d'une exécution de civils qu'ils ont eux-mêmes perpétrée (fig. 41).⁸⁴ Il était interdit aux soldats depuis 1941 de photographier ces massacres⁸⁵, mais des clichés tirés clandestinement sont transmis en nombre considérable.⁸⁶ C'étaient des trophées mais, comme en témoignent les nombreuses épreuves trouvées dans des portefeuilles, elles servaient aussi d'amulettes pour conjurer sa propre mort. Tout cela est réfléchi par les clichés dans lesquels les photographies sont expertisées.⁸⁷

Fig. 41

Des soldats allemands assis sur le sol examinent des photographies, octobre 1944, Photographie, Ivry-sur-Seine, ECPAD-La Médiathèque de la Défense, DAT 3694L18.

Bredenkamp (2004), p. 52.

- 60 Le même principe fut appliqué aux ressortissants du peuple criminel dans un sens diamétralement opposé. Les citoyens de Weimar furent obligés, par ordre du général Patton du 16 avril 1945, de faire face aux cadavres empilés par les détenus (fig. 42) qui durent mettre sous les yeux du général et de ses soldats l'horreur de l'ensemble du camp. Ils furent encore empilés à deux reprises dans les semaines suivantes: aux deux délégations parlementaires, américaine et britannique, ils devaient montrer les victimes sous une forme qui semblât plus appropriée aux crimes que la présentation des morts en des lieux différents.⁸⁸ Les regards des citoyens de Weimar furent fixés en de nombreuses photos (fig. 43).⁸⁹ Le « *Hände runter* » [Mains baissées], interdisant aux observateurs de fermer les yeux et de les couvrir de leurs mains⁹⁰, était l'ordre qui avait pour enjeu un éclaircissement apotropaïque.⁹¹

Fig. 42

Guidés à travers le camp de concentration de Buchenwald, des citoyens de Weimar regardent une voiture lourdement chargée de cadavres.

In : « KZ – Rapport photographique sur cinq camps de concentration », publié sur ordre du commandement suprême des Forces Alliées, sans lieu ni date [1945], Brochure, Weimar, Lieu de mémoire, Buchenwald, BU 170.

Bredekamp (2004), p. 52.

Fig. 43

Plan rapproché d'un groupe de civils allemands contraints de visiter le camp de concentration de Buchenwald, 16 avril 1945, Photographie, Washington, United States Holocaust Memorial Museum, W/S n° 80627

Bredekamp (2004), p. 52.

Fig. 44 : USA 6

Prisonniers de guerre allemands au Halloran General Hospital, New York.

In : Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, 1999, p. 19.

Bredenkamp (2004), p. 52.

- 61 En juin 1945, les scènes de la libération des camps de concentration par les troupes américaines furent projetées en film à New York devant des prisonniers de guerre allemands, où, par la photo de cette action, l'image en mouvement fut fixée dans l'image (fig. 44). Les sentiments contradictoires des prisonniers de guerre ont été systématiquement étudiés.⁹² De même, concernant l'Allemagne, des rapports mentionnent que les citoyens reconnaissaient rarement leur propre visage et, d'autant plus souvent, dirigeaient leur effroi sur la culpabilité d'une petite couche de criminels.⁹³
- 62 Mais ces images étaient destinées aussi bien au public américain. Lorsque les images des camps de concentration furent montrées, en juin 1945, aux actualités hebdomadaires, la voix du commentateur intimait aux visiteurs : « Ne baissez pas les yeux. Regardez ! »⁹⁴ Susan Sontag a décrit comment, en elle, ces séquences de film occasionnèrent un choc qui ne s'est plus jamais apaisé ; ce disant, elle a documenté avec plus de précision que toute investigation l'effet Méduse visé par ces images.⁹⁵
- 63 Un autre emploi, à son tour diamétralement opposé, de la réflexion de l'image dans l'image eut lieu dans la photo, prise en janvier 1945 par Hilmar Pabel, montrant une jeune fille désespérée, entourée d'hommes dans une rue jonchée de décombres (fig. 45 : D 2, à gauche). Sans connaître le contexte, la confrontation de la jeune fille épouvantée avec les hommes montrés de dos, pourrait faire penser à l'arrestation d'une personne appréhendée dans une rafle par des agents secrets. Aussi, lorsque, sept ans plus tard, la photo fut publiée, l'explication s'y ajoutait : cette jeune fille est photographiée en janvier 1945 devant les ruines de la maison de ses parents à Remagen, alors que, de ses doigts tremblants, elle implore de l'aide pour sa mère ensevelie sous les décombres.

Plus forte encore, la photographie prise sept ans après suggère le dénouement (fig. 45 : D 2, à droite). Maintenant à l'âge adulte, la femme libérée, souriante, tient sa photo de la main droite pour placer son enfant dans une position symétrique, contrebalançant l'horreur de la photo. Tandis qu'elle regarde son mari, l'enfant cherche des yeux le photographe. Dans cette interprétation d'une image dans l'image, le photographe a réussi, en opposant l'image de l'horreur et la force vitale, à évoquer dans la photo un processus d'auto-guérison.⁹⁶

Fig. 45 : D 2

Hilmar Pabel (photographie), Elli Besgen.

In : Hilmar Pabel, *Années de notre vie. Images du destin allemand*, Stuttgart / Munich, 1954, p. 122-123.

Bredenkamp (2004), p. 53.

Fig. 46

Anke Doberauer, Huit recteurs d'université – Karl Astel, 1997, Huile sur toile, 81 x 64 cm, léna, Université Friedrich-Schiller.

Bredenkamp (2004), p. 53.

- 64 Dans sa série de tableaux des recteurs de l'université d'Iéna qui occupèrent une charge entre 1939 et 1997, la peintre Anke Doberauer employa en 1997 un principe analogue : des garçons en costume de fonction regardent les épreuves photographiques des représentés (fig. 46). En particulier dans le cas de Karl Astel – qui, enseignant la « doctrine sélective », comptait parmi les médecins les plus compromis du national-socialisme –, le *genius* encore juvénile du représenté regarde ici, d'après le modèle des tableaux de la Renaissance, le portrait de celui qu'il est devenu. Le modèle devient ici l'objet de méditation de l'horreur qu'une personne s'inspire à elle-même.⁹⁷
- 65 Ici, l'image dans l'image produit implacablement un effet de distanciation, et même, dans le cas présent, avec l'espace de jeu de la réflexion, son effet ne s'est pas réduit mais accru. Jusque dans les extrêmes de l'éclairement, les images intégrées dans des images attestent leur magie (sécularisée) et, comme l'ont montré les photos des exécutions, le meurtre.⁹⁸ L'histoire en images de la formation des mythes ne peut capter ce phénomène qu'en le décrivant ; il ne peut être évalué que selon le point de vue et l'occasion. Sans une telle description critique, l'historiographie s'abandonne aux formes possibles de miroitement des images.
- 66 Une des plus impressionnantes photographies du temps de la Seconde Guerre mondiale a été soumise, par une manipulation simple, à une altération qui contrariait l'autonomisation de l'image. La page titre du *Daily Mail* du 31 décembre 1940 montre une vue, prise par Herbert Mason, de la cathédrale St. Paul s'élevant au-dessus des nuages de fumée des bombes incendiaires (fig. 47 : GB 1). La page entière est plus qu'un document, parce qu'elle donne à voir le symbole de Londres au-dessus de la ville

en flammes comme l'apparition dans le ciel d'une Nouvelle Jérusalem. Les rédacteurs étaient conscients qu'il s'agissait, avec ce signe d'infrangibilité, de la plus glorieuse photo de guerre, « War's greatest picture ». De format carré, placée dans l'axe médian de la page et encadrée par les deux colonnes de marge, l'image aurait pu, dans son isolement, devenir une icône sacrale de l'assurance de survie et de victoire. Il semble d'autant plus étonnant qu'elle soit entrecoupée en bas et à droite par la bande dessinée « London Lullaby » qui, comme en une distanciation brechtienne, enlève au cliché son pathos et fournit ainsi à la photographie, par distanciation, l'authentification historique.

Fig. 48

St. Paul's Cathedral le 8 mai 1945 – symbole de la victoire pour les Londoniens, impression 2003.
Bredenkamp (2004), p. 55.

- 67 Elle fut dotée de sa contre-image le 8 mai 1945, lorsque, derrière la cathédrale, les projecteurs de la défense antiaérienne formèrent de leurs bras chercheurs le signe de la victoire, donnant avec cette sculpture de lumière une réplique à la « cathédrale de lumière » d'Albert Speer pour le Congrès du Parti en 1934 à Nuremberg, où des projecteurs dirigés droit dans le ciel figuraient une « architecture de lumière »⁹⁹ (fig. 48 : GB 8). Dans le cas de la photographie de 1940, le jeu d'ensemble du sublime et de la distanciation a, ni plus ni moins que dans la contre-image à deux strates de 1945, tiré parti des possibilités offertes par le contenu figuratif.

Le retour de l'art proscrit

- 68 Les « icônes » de la mémoire imagée relatives à la Seconde Guerre mondiale consistent davantage en des photographies qu'en des tableaux. Malgré l'imposante conversion des

expériences personnelles rendue dans *Erschießungen*, cycle d'images de Andrzej Wróblewski ; malgré les règlements de compte avec le national-socialisme qu'a peints Hans Grundig ; malgré les grandioses et austères tentatives de Ronald B. Kitaj essayant de mettre au profit de la réflexion sur la Shoah la tradition de l'histoire de l'art dans le médium du *Pop art*¹⁰⁰ ; et malgré la démarche d'un Anselm Kiefer cherchant à rendre présente dans *Margarethe* et *Sulamith* la *Todesfuge* de Paul Celan¹⁰¹ – la peinture ne put donner naissance à un second *Guernica*.

- 69 Dans les pays où l'art d'avant-garde avait été éliminé, la récupération de cette ligne de tradition coupée devint, en matière de politique culturelle, un instrument de lutte pour surmonter le totalitarisme intérieur. La qualité formelle des œuvres fut l'un des moyens les plus marquants pour la configuration et l'orientation des formes mémorielles. Cela vaut pour l'Italie et l'Espagne d'une autre façon que pour l'Autriche, et surtout pour l'Allemagne.
- 70 En Italie, l'avant-garde offrait un excellent moyen pour neutraliser doublement le passé. Dans la tentative de donner au fascisme italien, après coup, un visage comparativement humain, l'art joua un rôle majeur, parce qu'on pouvait faire valoir qu'il n'y avait pas eu en Italie d'action comme l'« Art dégénéré ». En Italie, la modernité resta plus ou moins autorisée durant la période du fascisme, puisque celui-ci avait été aussi un produit du futurisme. La présentation de l'art officiel italien dans le Berlin national-socialiste fut ressentie comme un scandale.¹⁰² Ce n'est que dans les années 1970, qu'en Italie aussi se rompit, en tant que culture fondatrice de l'Italie d'après-guerre, la sacro-sainte alliance de la *resistenza* qui enjambait les partis, et c'est alors seulement que la tradition futuriste elle-même fut perçue dans ses facteurs précaires.¹⁰³

Fig. 49

Rosso Fiorentino, Crucifixion, Salvador Dali, Crucifixion, In : Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Reinbek bei Hamburg, 1957, (trad. fr. *Labyrinthe de l'art fantastique*, Paris 1967), Livre, Propriété privée. Bredekamp (2004), p. 52.

- 71 En Allemagne, la situation initiale était tout à la fois plus simple et plus compliquée. Tandis que le débat sur l'art moderne, à l'Est, tombait sous le verdict du formalisme, il devint à l'Ouest le véhicule d'un règlement de compte culturel. L'historien de l'art Hans Sedlmayr a construit avec son bestseller *Verlust der Mitte* (La perte du milieu), en 1948, un processus de désorientation qui se développait depuis le XVIII^e siècle, et auquel l'art était censé avoir pris une part centrale.¹⁰⁴ A ce ressentiment tenace envers l'art moderne, une réponse non moins populaire fut apportée par l'ouvrage de Gustav René Hocke, *Welt als Labyrinth* (*Labyrinthe de l'art fantastique*) de 1956.¹⁰⁵ En des oppositions suggestives, les œuvres du maniérisme historique étant confrontées avec celles de la modernité (fig. 49), Hocke parvint à faire de l'art précédemment honni comme « dégénéré » un diagnostic limpide de cette même crise d'époque qui déjà au XVI^e siècle avait conduit au maniérisme.¹⁰⁶ L'équation selon laquelle la modernité décriée devait, en soi, être estimée comme un garant de la démocratie, resta d'ailleurs incontestée en République Fédérale d'Allemagne, parce que celle-ci ne disposait d'aucun mythe fondateur global comme celui qu'avait réussi à produire la RDA avec sa liturgie de l'antifascisme. Le succès, unique en son genre et jusqu'à présent ininterrompu, de la « documenta » de Cassel est également redevable au fait que, par l'avant-garde artistique, a pu s'instaurer, pour ainsi dire, un climat d'euphorie démocratique.¹⁰⁷
- 72 Cette image eut cours jusque dans les années 1970, où ce récit magistral à son tour s'arrêta. Pour la première fois, il fut mis en débat que les artistes expressionnistes ne s'étaient nullement engagés dans la voie du pacifisme, qu'ils avaient au contraire ardemment désiré la Première Guerre mondiale¹⁰⁸ ; mais plus troublant encore était le

fait que l'action « Entartete Kunst » avait répugné maints artistes concernés, non seulement parce qu'ils étaient touchés en tant qu'artistes, mais parce qu'ils ne voulaient pas voir leur style compris comme une forme d'opposition.¹⁰⁹ Pour une série de peintres de la « Brücke », ce fut à long terme salubre qu'une certaine orientation de la politique culturelle national-socialiste voulant faire de l'expressionnisme l'art officiel ne parvint pas à s'imposer.¹¹⁰ Avec cette reconnaissance, l'équation de l'anti-fascisme et de l'art moderne était ébranlée.

- 73 Du même coup, l'art du national-socialisme fut délié de la stigmatisation en fonction de quoi celui qui s'y consacrait était discrédité par l'objet lui-même.¹¹¹ S'agissant de juger des qualités esthétiques, le problème des critères fut pourtant soulevé. Les films de Leni Riefenstahl couvrant les Congrès du Parti à Nuremberg, *Triumph des Willens* (*Le triomphe de la volonté*) (1935) et *Olympia* (*Les dieux du stade*) (1936/1938), qui avaient révolutionné les prises de vue des masses et du sport, présentent le noyau conflictuel, probablement insoluble, quant à la question de savoir si la neutralisation de l'esthétique du fascisme ne s'accompagnerait pas d'une sympathie occulte.¹¹² Le film de Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film d'Allemagne*) (1976/1977) représenta l'une des premières tentatives d'affronter ce problème avec les moyens qui lui sont propres.
- 74 A la fin des années 1980, l'équation de la démocratie et des avant-gardes, enfin, fut simplement inversée, le totalitarisme soviétique étant jugé comme la transposition à l'ici-et-maintenant de leurs visées métaphysiques.¹¹³ Après « La perte du milieu » de Sedlmayr qui voyait en la destruction de la communauté culturelle l'œuvre de la modernité, celle-ci était maintenant interprétée comme le modèle de l'emprise totalitaire. Dans la critique des avant-gardes, deux extrêmes se touchent.

Liaison et distanciation

- 75 Dans la configuration de la mémoire, un rôle prédominant est échu aux moyens que constituent les images. Ce fut avant tout par le truchement des monuments commémoratifs, des films, des séries télévisées et des photographies, qu'elles exercèrent une action prégnante. Elles se sont rapportées les unes aux autres, interpénétrées dans leurs motifs et leurs techniques, et répandues en un nombre désormais incalculable, par le biais de tous les moyens de reproduction imaginables, de l'affiche au timbre-poste.
- 76 Elles eurent d'abord pour résultat la formulation, la concentration et l'imposition visuelles des premiers mythes de l'après-guerre : l'unité de la résistance, la mission fondatrice antifasciste des nouveaux États et l'atténuation des contradictions internes aux sociétés d'après-guerre. Le rôle des images dans l'affaiblissement de la guerre civile, ouverte ou latente, comme en Italie ou en France, peut à peine être surestimé. Dans ce *gestus*, les images ont produit un travail considérable mais aussi, rétrospectivement, problématique. Dans la création de leurs constructions historiques, elles servirent aussi de couverture, et ceci justifia que les mythes d'après-guerre qu'elles avaient produits ne survécurent pas plus de vingt ans.
- 77 S'imposant depuis les années 1970, la déconstruction des mythes de l'après-guerre, qui compte parmi les hautes performances de la science historique, eut des précurseurs dans une série de films qui infiltraient le consensus de l'après-guerre à l'Ouest comme à l'Est. Les séries télévisées sur l'Holocauste ont changé de manière décisive la vision de

l'extermination des Juifs, et si jamais il peut être question d'« actes d'images », c'est bien en rapport avec ces événements.

- 78 Les images n'ont connu, de nouveau, un effet analogue que lorsqu'elles introduisirent à une troisième phase de la culture mémorielle ou, à tout le moins, aboutirent à une discussion véhémement sur le moyen de se décharger de cette crispation que la morale, même la mieux fondée, entraîne avec elle dès qu'elle s'internalise en mécanique. La bande dessinée de Art Spiegelman, *Maus. A Survivors' Tale* (*Maus. Un survivant raconte*) (1973-1985), cherchait pour la première fois à dissoudre l'embarras qu'éprouvait sa génération à se mouvoir sous le poids des crimes et du lourd vécu de la génération des parents (**fig. 50 : USA 13**).¹¹⁴ Spiegelman donnait justement à ses dessins l'ambition d'être non-fictionnels.¹¹⁵
- 79 Depuis les années 1990, ce *gestus* est devenu une injonction de la génération des petits-enfants. Le photo-montage de Alan Schechner, *It's the real thing* (**fig. 51 : USA 14**) (1993), le film de Roberto Benigni, *La vita è bella* (*La vie est belle*) (1997) et l'exposition new-yorkaise *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* (2002) sont des exemples d'une décrispation forcée, où le désir de trouver, derrière le mur protecteur d'un apparent cynisme, une position personnelle non-empruntée, se mélange avec le malaise vis-à-vis de l'apparente légèreté de son être propre.

Le motif du train

- 80 La photo de l'entrée du camp de Birkenau, prise par Stanisław Mucha en février ou mars 1945 (**fig. 52 : D 19**) fait partie des images qui se sont gravées dans la mémoire visuelle des générations d'après-guerre. Elle portait à une acmé symbolique le meurtre de masse industrialisé, du fait qu'elle le reliait à la sphère du transbordement de marchandises et au froid des voies ferrées recouvertes de neige. L'épreuve de Mucha fut souvent reproduite et réemployée – comme dans les photographies de Michael Kenna cherchant à relier le dur acier des rails avec la destination du chemin¹¹⁶ –, et elle devint l'un des points de départ pour d'autres chaînes de ce motif de trains et de voies ferrées, qui peut valoir comme exemple pour d'autres séries iconographiques passant par tous les médiums iconiques.
- 81 Fait aussi partie du cosmos de l'iconographie du train le cliché de la rampe du camp d'Auschwitz (**fig. 53 : IL 21**) où avait lieu la « sélection » des arrivants, ainsi que la contre-photographie du 30 avril 1945 de Lee Miller qui se rendit à hauteur de vue des cadavres gisant le long de la voie (**fig. 54**). Pareilles images ont agi de telle sorte que nul motif isolé ne rappela avec plus de force la mémoire de la persécution des Juifs que les voies ferrées, les wagons et les rampes. Quant à savoir si les forces aériennes des Alliés n'auraient pas pu bombarder ces voies ferrées pour stopper le meurtre de masse, la discussion a quelque chose à voir avec la charge symbolique de ce moyen de transport qui, en tant que véhicule de la mort, semblait devoir prendre une responsabilité propre.

Fig. 52 ; D 19

Stanislaw Mucha (photographie), 1942. Auschwitz lieu du crime.
In : Guido Knopp, *200 ans. Les images du siècle*, édition spéciale,
Munich, 2003, p. 166-167.
Bredenkamp (2004), p. 59.

Fig. 53 : IL 21

La « sélection ».
In : Serge Klarsfeld (éd.), *L'album d'Auschwitz. Album de Lili Jacob*, New York, sans date
Bredenkamp (2004), p. 59.

Fig. 54

Lee Miller. Dans ce cas, le camp est si proche de la ville qu'il n'y a pas de doute que les habitants savaient ce qu'il en était, 30 avril 1945, impression 2003, Photographie, Chiddingly, Lee Miller Archive, 76-22.

Bredenkamp (2004), p. 59.

Fig. 55 : IL 8

Eyal Sivan, Rony Brauman, (réalisateurs), Un spécialiste, 1998.
 Bredekamp (2004), p. 60.

Fig. 56 : F 23

Claude Lanzmann (réalisateur), *Shoah*, 1985.

Bredenkamp (2004), p. 60.

- 82 La jaquette du vidéo-film de Eyal Sivan et Rony Brauman, *Un spécialiste*, de 1998, a intégré la locomotive dans cet esprit comme signe particulièrement pénétrant. Le visage de Adolf Eichmann y était surexposé au moyen d'une locomotive-jouet de telle sorte que les roues étaient transmuées en d'énormes yeux et que la fumée formait une couronne de cheveux (fig. 55 : IL 8). La thèse de Hannah Arendt sur la « banalité du mal » à propos de Eichmann, que le film cherchait à renforcer, fut atrocement outrée par ce jouet pris pour motif.¹¹⁷
- 83 Outre les moyens de transport, faisait également partie de l'iconographie des chemins de fer le voyage même dans les trains de la mort, comme Semprún l'a fixé dans *Le grand voyage*. Le commencement de son récit du voyage de cinq jours en wagon à bestiaux, depuis la France jusqu'au camp de concentration de Buchenwald, contient, dans son imprécision temporelle, l'ensemble de la torture endurée : « Là, c'est l'entassement de la masse des corps dans le wagon, cette cuisante douleur dans le genou droit. Des jours, des nuits ».¹¹⁸ Eu égard à cette symbolique du voyage en train, le chemin de fer devint, de même, un acteur émouvant dans le film de Lanzmann, *Shoah*, où le voyage par rail évoquait sans cesse le changement de sphère, de la vie à la mort (fig. 56 : F 23). La relation des trains allemands avec le meurtre de masse est si fortement ancrée que même les Juifs de la jeune génération en sont éprouvés lorsqu'ils voyagent en Allemagne. L'artiste Shimon Attie, en 1993, a retourné cette oppression vers le dehors, en projetant sur les murs et les trains des gares de Dresde et de Hambourg des diapositives de déportés.¹¹⁹
- 84 Après 1989, lorsque, dans les pays d'Europe de l'Est, en des discussions provoquant une vive controverse, la persécution des Juifs fut pour la première fois débattue

ouvertement et questionnée quant à la part de responsabilité propre, les chemins de fer revêtirent également en Europe de l'Est un caractère symbolique central. Sur la couverture de la documentation de Radu Ioanid, en 1997, sont reproduits, devant, les déportés montant dans le train de la mort le 29 juin 1941, et, au dos, les morts du lendemain.¹²⁰ Mais depuis les déportations en Sibérie, les wagons à bestiaux devinrent en outre un symbole de la terreur du stalinisme. Achevé en exil, le dessin au lavis de Sigismunds Vidbergs (1952/1953), montrant le déchirement des familles en juin 1941, quand plus de 14 000 Lettons furent envoyés en Sibérie (fig. 57 : LV 7), utilisa comme modèle la photographie d'un de ces wagons, dont il a repris l'emblème CCCP, les fenêtres barrées par des planches et le nombre 18 (fig. 58 : LV 12)¹²¹. L'artiste polonais Maksymilian M.Biskupski a finalement utilisé, lui aussi, l'iconographie du train, dans la forme sculpturale de sa maquette pour les victimes de l'Union Soviétique, et en particulier pour les milliers d'officiers polonais fusillés à Katyn (fig. 59 : PL 10). On y voit le châssis d'un wagon de marchandises chargé de croix latines et orthodoxes, ainsi que de deux pierres tombales, l'une juive et l'autre musulmane.¹²²

Fig. 57 : LV 7

Sigismunds Vidbergs, *Celā Slāpst*, Souffrant de la soif en chemin, du cycle : « Baigais gads », 1952-53.

Bredekamp (2004), p. 61.

Fig. 58 : LV 12

Izsutito vagoni, Les wagons des brûlés. In : Gunārs Kurlovics / Andris Tomasuns, *Latvijas vesture pamatskolai. Macibu grāmata*, Rīga, 2000, p. 251.

Bredenkamp (2004), p. 61.

Fig. 59 : PL 10

Maksymilian M. Biskupski, Maquette du monument « À la mémoire des soldats tombés au combat et assassinés à l'Est ».

Bredenkamp (2004), p. 61.

- 85 Avec le rendu et la distanciation des locomotives, wagons à bestiaux, voies ferrées et rampes, le chemin de fer devint dans toutes ses variantes un motif central, remettant en mémoire les crimes de masse du temps de la Seconde Guerre mondiale. Le train, qui avait été, depuis les images gonflées d'optimisme du futurisme italien, un emblème des vertus civilisatrices du progrès, finissait sur la voie de garage de la mort ; et par là une histoire de renouveau qui, dans son enthousiasme pour la machine, avait trouvé en

l'automobile et le train ses symboles iconiques, s'inversa en une danse de mort sur des roues.

- 86 Les efforts tentés pour dissoudre à son tour ce champ de condensation iconographique en furent d'autant plus remarquables. Ainsi, le film de Radu Mihaileanu, *Train de vie* (1998), risqua une prudente inversion de cette symbolique de mort. Dans le récit tragico-comique de son film, une communauté juive d'Europe de l'Est organisait le voyage en train de sa propre déportation pour échapper à la destination mortelle et fuir en Palestine. Ce film marquait une tentative de se distancier du noir et obsédant motif du train sans en amoindrir le poids (cf. fig. IL 27).

BIBLIOGRAPHIE

Arnold, Sabine R., *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis. Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*, Bochum, 1998.

Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kollektiven Gedächtnisses*, Munich, 1999.

Beaucamp, Eduard, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne, 1998.

Bey, Katia von der, *Nationale Codierungen abstrakter Malerei. Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945-1952*, Université de Oldenbourg, thèse, 1997-2000.

Bopp, Petra, « Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos? », in : *Hamburger Institut für Sozialforschung* (éd.), *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung « Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944 »*, Hambourg, 1999.

Bredenkamp, Horst, « Der Manierismus der Moderne. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfolgsgeschichte », in : Jäger, Joachim / Schuster, Peter-Klaus (éd.), *Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, Cologne, 2000.

Bredenkamp, Horst, « Marks und Signs: Mutmaßungen zum jüngsten Bilderkrieg », in : Berz Peter (éd.), *Festschrift für Friedrich Kittler*, Munich, 2004.

Brink, Cornelia, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Photographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, 1998.

Chéroux, Clément (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, 2001.

Crispoliti, E. (éd.), *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, cat. exp., Turin, 1980.

Delage, Christian, « Nuit et brouillard : un tournant dans la mémoire de la Shoah », in : *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 16, 2003.

Depner, Martin Roman, *Zeichen und Bildwanderung. Zum Ausdruck des « Nicht-Seßhaften » im Werk R. B. Kitajs*, Hambourg, 1992.

- Didi-Huberman, Georges, « Images malgré tout », in : Chéroux, Clément (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, ouvrage consacré à l'exposition du même nom, Paris, 2001.
- Diers, Michael, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Francfort/Main, 1997.
- Ehrlicher, Hanno, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, 2001.
- Eksteins, Modris, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg, 1990.
- Eschbach, Insa et. al. (éd.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des national-sozialistischen Genozids*, Francfort/Main / New York, 2002.
- Falkenhausen, Susanne von, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Francfort/Main, 1979.
- Fiedler, Florian, *Bildersturm in Osteuropa. Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch*, Munich 1994 [Icomos : vol. 13].
- Fischer, Andreas / Glasmeier, Michael (éd.), *The Missing House*, Berlin, 1990.
- Flacke, Monika (éd.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 vol., Mayence, 2004.
- François, Etienne / Schulze, Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, 3 vol., Munich, 2002.
- Frankfurter Kunstverein (éd.), *Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung*, cat. exp., Francfort/Main, 1974
- Friedländer, Saul, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Munich, 1984.
- Gamboni, Dario, *Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, 1997.
- Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich, 1988/1996.
- Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, 1950.
- Hall, Peter Christian (éd.), *Krieg mit Bildern. Wie Fernsehen Wirklichkeit konstruiert*, 33. mainzer tage der fernseh-kritik, Mayence, 2001.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (éd.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Hambourg, 1996.
- Hamburger Institut für Sozialforschung (éd.), *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*, Hambourg, 2002.
- Heimrod, Ute et. al. (éd.), *Die Debatte um das « Denkmal für die ermordeten Juden Europas »*. *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Eine Dokumentation*, Berlin, 1999.
- Hesse, Eva, *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Marinetti und Ezra Pound*. Zurich, s.d.
- Hinz, Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Munich, 1974.
- Hinz, Berthold et. al. (éd.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen, 1979.
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg, 1957. Trad. fr. : *Labyrinthe de l'Art fantastique*, Paris, 1967.

Hoffmann, Detlef, « Auschwitz im visuellen Gedächtnis », in : Fritz-Bauer-Institut (éd.), *Auschwitz. Geschichte, Rezeption und Wirkung*, Francfort/Main, 1996.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, « Trophäen und Amulette. Die Photographien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten », in : *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 20 (2000), n° 78.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, « Feminisierte Trauer und aufgerichtete Helden. Figürliche Denkmäler der frühen Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich », in : Eschebach, Insa et. al. (éd.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des national-sozialistischen Genozids*, Francfort/Main / New York, 2002a.

Hoffmann-Curtius, Kathrin, « Trophäen in Brieftaschen – Photographien von Wehrmachts-, SS- und Polizei-Verbrechen », in : <http://www.kunsttexte.de>, 2002b, n°3.

Jahn, Peter / Schmiegelt, Ulrike (éd.), *Foto-Feldpost*, cat. exp., Musée germano-russe Berlin-Karlshorst, Berlin, 2000.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret, *Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1993.

Kimpel, Harald, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, 1997.

King, David, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowietunion*, Hambourg, 1997.

Knigge, Volkhard, « Vom provisorischen Grabdenkmal zum Nationaldenkmal », in : *Bauwelt*, 86 (1995), n° 39.

Kogon, Eugen, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, Munich, 1988.

Koselleck, Reinhart / Jeismann, Michael (éd.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Munich, 1994.

Meschede, Friedrich (éd.), *Micha Ullman*, Dresde, 1999.

Mittig, Hans-Ernst, « Das deutsche Marine-Ehrenmal in Laboe », in : Plagemann, Volker (éd.), *Übersee, Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich*, Munich, 1988.

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (éd.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, cat. exp., Berlin, 1987.

Noguez, Dominique, *Lenin dada*, Paris, 1989.

Novick, Peter, *The Holocaust in American Life*, New York, 1999.

Rapoport, Nathan, « Zur Entstehungsgeschichte des Warschauer Ghetto-Denkmal », in : Young, James E. (éd.), *Mahnmal des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, Munich / New York, 1993.

Reichel, Peter, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Francfort/Main, 1999.

Reifarth, Dieter / Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, « Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa », in : *Fotogeschichte*, 3 (1983), n° 7.

Ricœur, Paul, *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster et. al., 2002.

Riley, Terence / Bergdoll, Barry (éd.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, cat. exp., Munich et. al., 2001.

Roeck, Bernd, « Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder », in : *Geschichte und Gesellschaft*, 29 (2003), n°2.

Saehrendt, Christian, « “Die Brücke” als Staatskunst des Dritten Reiches. Die Kontroverse um den Nordischen Expressionismus im Sommer 1933 », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 19-20 juillet 2003, n° 165.

Schmidt, Diether, *Die Asche brennt auf seinem Herzen: Fritz Cremer – immer im Widerstand*, cat. exp., Anvers-Wilrijk, 1993.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, « Die Verschußzeit des Herzens. Zu Hilmar Pabels Photobuch *Jahre unseres Lebens* », in : *Fotogeschichte*, 12 (1992), n° 44.

Schneider, Bernhard, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin, 1999.

Schuster, Peter-Klaus, « Münchner Bilderstürme der Moderne », in : *Kritische Berichte*, 14 (1986), n° 4.

Schweitzer, Stefan / Vorholt, Hanna, « Der “Guernica Cover-Up” vom Februar 2003. Verhüllungen und Enthüllungen im zeitgenössischen Bildgebrauch », in : *Historische Anthropologie*, 2003, n° 3.

Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte*, Salzburg, 1948.

Semprún, Jorge, *Le grand voyage*, Paris, 1963.

Semprún, Jorge, *L'écriture ou la vie. Souvenirs*, Paris, 1994.

Shandler, Jeffrey, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, 1999.

Shandler, Jeffrey, « The Testimony of Images. The Allied Liberation of Nazi Concentration Camps in American Newsreels », in : Moses, Robert (éd.), *Journalism and the Holocaust*, New York, 2004.

Sontag, Susan, *Über Fotografie*, Francfort/Main, 1980.

Sontag, Susan, *Im Zeichen des Saturn*, Munich, 1981.

Speer, Albert, *Spandauer Tagebücher*, Francfort/Main et. al., 1975.

Stommer, Rainer (éd.), *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos*, Marbourg, 1982.

Ullrich, Wolfgang, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, 2002.

Verspohl, Franz-Joachim, *Stadtbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen*, Gießen, 1976.

Verspohl, Franz-Joachim / Platen, Michael (éd.), Anke Doberauer. *Acht Magnifizenzen*, cat. exp., Iéna, 1998.

Volland, Ernst / Krimmer, Heinz (éd.), *Von Moskau nach Berlin. Bilder des russischen Photographen Jewgeni Chalde*, Berlin, 1999.

Wenk, Silke, « Die “Mutter mit dem toten Sohn” in der Mitte Berlins », in : Käthe-Kollwitz-Museum (éd.), *Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung*, Berlin, 1995.

Wolfbert, Klaus, *Die Nackten und die Toten des « Dritten Reiches ». Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen, 1982.

Young, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*, New Haven / Londres, 1993.

Young, James E., *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hamburg, 2002.

Zelizer, Barbie, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, 1998.

Zelizer, Barbie (éd.), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick, 2001.

NOTES

1. Detlev Hoffmann, « Vom Kriegserlebnis zur Mythe », in : Flacke, Monika (éd.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, 2 vol., Mayence, 2004.
2. L'exposition de photos et diagrammes du Ministère allemand de la Défense, qui dérivait l'intervention militaire en Yougoslavie d'une série d'images en soi des plus problématiques, constituait un exemple tout aussi impressionnant de l'intacte prétention à la vérité des images que l'exposition d'images multimédia du Ministère des Affaires étrangères américain, point de départ de la justification officielle à l'ONU de la guerre en Irak. Cf. « Krieg in Aufsicht – funktioniert das? Die Rolle der Bilder für politische Entscheidungen. Nikolaus Brender im Gespräch mit Rudolf Scharping », in : Hall, Peter Christian (éd.), *Krieg mit Bildern. Wie Fernsehen Wirklichkeit konstruiert*, 33. mainzer tage der fernseh-kritik, Mayence, 2001, p. 267 sqq. et Stefan Schweitzer/Hanna Vorholt, « Der “Guernica Cover-Up” vom Februar 2003. Verhüllungen und Enthüllungen im zeitgenössischen Bildgebrauch », in : *Historische Anthropologie*, 2003, n° 3, (en cours d'impression).
3. Eva Kovács / Gerhard Seewann, « Der Kampf um das Gedächtnis », in : Flacke (2004).
4. Franz-Joachim Verspohl, *Stadienbauten von der Antike bis zur Gegenwart. Regie und Selbsterfahrung der Massen*, Gießen, 1976, p. 220 sqq.
5. Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Francfort/Main, 1999, p. 39. Dans la magnifique série télévisée de Marc Ferro, « Histoire parallèle », diffusée par Arte depuis le début des années 1990, une prise de vue de cet acte sert de générique.
6. Wilma Iggers, « Das verlorene Paradies », in : Flacke (2004).
7. Reichel (1999), p. 81 sq.
8. James E. Young, *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*, Hambourg, 2002, p. 124.
9. Terence Riley / Barry Bergdoll (éd.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*, cat. exp., Munich et. al., 2001, p. 218.
10. Nathan Rapoport, « Zur Entstehungsgeschichte des Warschauer Ghetto-Denkmal », in : Young, James E. (éd.), *Mahnmal des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, Munich / New York, 1993, p. 79 sqq.
11. Hans-Ernst Mittag, « Das deutsche Marine-Ehrenmal in Laboe », in : Plagemann, Volker (éd.), *Übersee, Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich*, Munich, 1988, p. 377 sqq.
12. Young (2002).
13. Athena Syriatou, « Der Krieg wird uns zusammenhalten », in : Flacke (2004).
14. Silke Wenk, « Die “Mutter mit dem toten Sohn” in der Mitte Berlins », in : Käthe-Kollwitz-Museum (éd.), *Käthe Kollwitz. Schmerz und Schuld. Eine motivgeschichtliche Betrachtung*, Berlin, 1995, p. 84 sqq.
15. Reichel (1999), p. 96 sqq.
16. Concernant l'Allemagne : Reichel (1999), p. 89 sqq.
17. Reinhart Koselleck / Michael Jeismann (éd.), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Munich, 1994.
18. Kathrin Hoffmann-Curtius, « Feminisierte Trauer und aufgerichtete Helden. Figürliche Denkmäler der frühen Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich », in : Eschbach, Insa et. al. (éd.), *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des national-sozialistischen Genozids*, Francfort/Main / New York, 2002, p. 383 sqq. ; cf. pour le général : Klaus Neumann,

- « Mahnmale », in : François, Etienne / Schulze, Hagen, *Deutsche Erinnerungsorte*, Munich, 2002, t. 1, p. 622 sqq.
19. Hoffmann-Curtius (2002a), p. 390.
20. Ellen Tops, « Lebendige Vergangenheit », in : Flacke (2004).
21. Monika Flacke / Ulrike Schmiegelt, « Aus dem Dunkel zu den Sternen », in : Flacke (2004).
22. Volkhard Knigge, « Vom provisorischen Grabdenkmal zum Nationaldenkmal », in : *Bauwelt*, 86 (1995), n° 39, p. 2258 sqq., 2265. Cf. Reichel (1999), p. 102 sqq.
23. Lucian Boia, « Unterschiedliche Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg », in : Flacke (2004).
24. Michael Kohrs, « Von der Opfer- zur Täterdebatte », in : Flacke (2004).
25. Sur l'histoire de la réception de l'Holocauste aux Etats-Unis, cf. Peter Novick, *The Holocaust in American Life*, New York, 1999.
26. James E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*, New Haven / Londres, 1993, p. 57 sqq.
27. Young (2002), p. 108 sqq.
28. Young (2002), p. 150 sqq.
29. Young (2002), p. 116 sqq.
30. Andreas Fischer / Michael Glasmeier (éd.), *The Missing House*, Berlin, 1990.
31. Friedrich Meschede (éd.), *Micha Ullman*, Dresde, 1999.
32. Bernhard Schneider, *Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin*, Berlin, 1999, p. 48 sqq.
33. Ute Heimrod et. al. (éd.), *Die Debatte um das « Denkmal für die ermordeten Juden Europas »*. *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Eine Dokumentation*, Berlin, 1999.
34. Young (1993), p. 177.
35. Dario Gamboni, *Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres, 1997, p. 63 sq.
36. Gamboni (1997), p. 52 sq. et 65 sqq.
37. Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Francfort/Main, 1997, p. 104 sq., sur la critique de la pratique des monuments après 1989, en général, p. 101 sqq. ; Gamboni (1997), p. 79 sqq.
38. Gamboni (1997), p. 77.
39. Kohrs, in : Flacke (2004).
40. László Beke, « Das Schicksal der Denkmäler des Sozialismus in Ungarn », in : Fiedler, Florian, *Bildersturm in Osteuropa. Die Denkmäler der kommunistischen Ära im Umbruch*, Munich, 1994 [Icomos : vol. 13], p. 57.
41. Bogdan S. Tschérkes, « Denkmäler von Führern des sowjetischen Kommunismus in der Ukraine », in : Fiedler (1994), p. 38.
42. Boia, in : Flacke (2004).
43. Boia, in : Flacke (2004).
44. Eva-Clarita Onken, « Wahrnehmung und Erinnerung: Der Zweite Weltkrieg in Lettland nach 1945 », in : Flacke (2004).
45. Tatjana Tönsmeier, « Der Zweite Weltkrieg: Erfahrung und Erinnerung », in : Flacke (2004).
46. Onken, in : Flacke (2004).
47. À ce propos, on peut toutefois se demander si la Hongrie, comme ancienne alliée de Hitler, n'aurait pas, par là, en vue ce même mythe de la victime que l'Autriche a nourri depuis des décennies avec ses monuments aux morts. Cf. Kovács / Seewann, in : Flacke (2004) ; Heidmarie Uhl, « Vom Opfermythos zur Mitverantwortungsthese: Die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses », in : Flacke (2004).
48. Jutta Scherrer, « Siegesmythos versus Vergangenheitsaufarbeitung », in : Flacke (2004).
49. Sabine R. Arnold, *Stalingrad im sowjetischen Gedächtnis. Kriegserinnerung und Geschichtsbild im totalitären Staat*, Bochum, 1998, p. 270 sqq.
50. Sur *kurgan* : Frank Kämpfer, « Vom Massengrab zum Heroenhügel. Akkulturationsfunktionen sowjetischer Kriegsdenkmäler », in : Koselleck / Jeismann (1994), p. 333 sq.

51. Diether Schmidt, *Die Asche brennt auf seinem Herzen: Fritz Cremer – immer im Widerstand*, cat. exp., Anvers-Wilrijk, 1993, p. 72.
52. Reichel (1999), p. 106 sqq.
53. Horst Bredekamp, « Marks und Signs: Mutmaßungen zum jüngsten Bilderkrieg », in : Berz, Peter (éd.), *Festschrift für Friedrich Kittler*, Munich, 2004, p. 163 sqq.
54. L'analyse la plus subtile provient de Gamboni (1997), p. 51 sqq. ; exemplaire pour un pays isolé : Marosi, Ernő, « Sturz alter und Errichtung neuer Denkmäler in Ungarn 1989-1992 », in : Fiedler (1994), p. 58 sqq.
55. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, 1950.
56. Silke Wenk / Insa Eschebach, « Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung », in : Eschebach (2002), p. 23.
57. Ce mécanisme a pour effet que les monuments officiels peuvent devenir à eux-mêmes leur propre antagoniste. Pour le concept, cf. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kollektiven Gedächtnisses*, Munich, 1999, p. 134 sqq.
58. Bartje Bruland, « Wie sich erinnern? Norwegen und der Krieg », in : Flacke (2004).
59. Christian Delage, « Nuit et brouillard : un tournant dans la mémoire de la Shoah », in : *Politix. Revue des sciences sociales du politique*, 16, 2003, p. 1 sq. ; son analyse fournit une reconstruction exemplaire des circonstances du film de Resnais.
60. Tops, in : Flacke (2004).
61. Marnix Beyen, « Der Kampf um das Leid », in : Flacke (2004).
62. Jeffrey Shandler, *While America Watches. Televising the Holocaust*, New York, 1999, p. 155 sqq.
63. Uhl, in : Flacke (2004) ; Henri Rouso, « Vom nationalen Vergessen zur kollektiven Wiedergutmachung », in : Flacke (2004).
64. « Reportage illustré » du général de brigade SS et général de la police Stroop. Il fut présenté au procès de Nuremberg. Cf. Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Photographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, 1998, p. 107 sq.
65. Ainsi comme partie d'une exposition de 1960 qui a métamorphosé cette photographie en gravure sur une affiche, pour mettre à l'avant-plan le portrait d'Einstein en victime et accusateur. *Die Vergangenheit mahnt*, exposition, Kongreßhalle, Berlin, 1960.
66. Marianne Hirsch, « Täter-Fotographien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung », in : Eschebach (2002), p. 203 sqq.
67. Hamburger Institut für Sozialforschung (éd.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Hambourg, 1996.
68. Hamburger Institut für Sozialforschung (éd.), *Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944*, Hambourg, 2002, p. 718 sqq.
69. L'historiographie a précisément commencé ces derniers temps à surmonter son préjugé selon lequel les images seraient employées simplement pour aérer ou, au mieux, posséderaient un caractère d'accompagnement illustratif. Un excellent inventaire est dressé par Bernd Roeck, « Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder », in : *Geschichte und Gesellschaft*, 29 (2003), n°2, p. 294 sqq.
70. Ernst Volland / Heinz Krimmer (éd.), *Von Moskau nach Berlin. Bilder des russischen Photographen Jewgeni Chaldej*, Berlin, 1999, p. 64 sqq. Sur d'autres manipulations dans les photographies de Chaldej, cf. David King, *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowietunion*, Hambourg, 1997, p. 172.
71. Beate Kosmala, « Lange Schatten der Erinnerung: Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis », in : Flacke (2004).
72. Sont fondamentales les deux études de Brink (1998), p. 231 sqq. et Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, 1998, passim.
73. L'analyse la plus pénétrante de ce procédé et de ses contradictions provient de Georges Didi-Huberman, « Images malgré tout », in : Chéroux, Clément (éd.), *Mémoire des camps. Photographies*

des camps de concentration et d'extermination nazis(1933-1999), ouvrage consacré à l'exposition du même nom, Paris, 2001, p. 227 sqq.

74. Brink (1998), p. 124 sqq.

75. Brink (1998), p. 113 sq. et 241.

76. Jorge Semprún, *L'écriture ou la vie. Souvenirs*, Paris, 1994.

77. Brink (1998), p. 78 sqq.

78. Dieter Reifarth / Viktoria Schmidt-Linsenhoff, « Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa », in : *Fotogeschichte*, 3 (1983), n° 7, p. 59 ; Brink (1998), p. 30 sqq.

79. Brink (1998), p. 31.

80. Paul Ricoeur, *Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit*, Münster et. al., 2002, p. 18 sq.

81. Detlef Hoffmann, « Auschwitz im visuellen Gedächtnis », in : Fritz-Bauer-Institut (éd.), *Auschwitz. Gechichte, Rezeption und Wirkung*, Francfort/Main, 1996, p. 242 sqq.

82. Courriel du Państwowe Museum Auschwitz-Birkenau au Deutsches Historisches Museum, 21 octobre 2003. Cf. l'analyse approfondie de Didi-Huberman (2001), p. 223 sqq., ainsi que les légendes des images reproduites p. 266 sq.

83. Cf. Young (2002), p. 54 sqq. et Hirsch (2002), p. 217 sqq. ; cf. en général : Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin, 2002.

84. Reproduction in : Young (2002), p. 72 ; cf. également l'argumentation in : Marianne Hirsch, « Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory », in : Zelizer, Barbie (éd.), *Visual Culture and the Holocaust*. New Brunswick, 2001, p. 234 sq.

85. Peter Jahn / Ulrike Schmiegelt (éd.), *Foto-Feldpost*, cat. exp., Musée germano-russe Berlin-Karlshorst, Berlin, 2000, p. 74 sq.

86. Petra Bopp, « Wo sind die Augenzeugen, wo ihre Fotos? », in : Hamburger Institut für Sozialforschung (éd.), *Eine Ausstellung und ihre Folgen. Zur Rezeption der Ausstellung « Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944 »*, Hambourg, 1999, p. 212.

87. Kathrin Hoffmann-Curtius, « Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten », in : *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 20 (2000), n° 78, p. 63 sqq. ; id., « Trophäen in Brieftaschen – Fotografien von Wehrmachts-, SS- und Polizei-Verbrechen », in : <http://www.kunsttexte.de>, 2002, n°3.

88. Knigge (1995), p. 2259 sq.

89. Knigge (1995), p. 2258 ; Barbie Zelizer, « Gender and Atrocity: Women in Holocaust Photographs », in : Zelizer (2001), p. 261.

90. Brink (1998), p. 23.

91. Brink (1998), p. 40.

92. Jeffrey Shandler (en impression), « The Testimony of Images. The Allied Liberation of Nazi Concentration Camps in American Newsreels », in : Moses, Robert (éd.), *Journalism and the Holocaust*, New York, 2004.

93. Brink (1998), p. 84 sqq.

94. Jeffrey Shandler, « Der Zweite Weltkrieg in den amerikanischen Bildwelten », in : Flacke (2004).

95. Susan Sontag, *Über Fotografie*, Francfort/Main, 1980, p. 25. Cf. Eugen Kogon, *Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager*, Munich, 1988, p. 6.

96. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, « Die Verschlusszeit des Herzens. Zu Hilmar Pabels Photobuch *Jahre unseres Lebens* », in : *Fotogeschichte*, 12 (1992), n° 44, p. 63 sq.

97. Verspohl, Franz-Joachim / Platen, Michael (éd.), *Anke Doberauer. Acht Magnifizenzen*, cat. exp., Iéna, 1998, p. 27 sqq.

98. Hoffmann-Curtius (2002a) ; Hoffmann-Curtius (2002b).

99. Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Francfort/Main et. al., 1975, p. 380 sq. et 636 sq.
100. Martin Roman Depner, *Zeichen und Bildwanderung. Zum Ausdruck des « Nicht-Seßhaften » im Werk R. B. Kitajs*, Hambourg, 1992.
101. Sur la critique de cette tentative : Lisa Saltzman, « Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer, and the Subject of History », in : Zelizer (2001), p. 80 sqq.
102. Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*, Berlin, 2001, p. 76 sqq.
103. Se signalant comme un travail de pionnier : Susanne von Falkenhausen, *Der zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922-1943*, Francfort/Main, 1979 ; cf. du côté italien l'exposition phare : E. Crispolti (éd.), *Ricostruzione Futurista dell'Universo*, cat. exp., Turin, 1980 ; enfin : Eva Hesse, *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Marinetti und Ezra Pound*. Zurich, s.d. ; et Ehrlicher (2001), p. 68 sqq. et 87 sqq.
104. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzbourg, 1948.
105. Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg, 1957. Trad. fr. : *Labyrinthe de l'Art fantastique*, Paris, 1967.
106. Horst Bredekamp, « Der Manierismus der Moderne. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfolgsgeschichte », in : Jäger, Joachim / Schuster, Peter-Klaus (éd.), *Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, Cologne, 2000, p. 277 sqq.
107. Harald Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Cologne, 1997, p. 248 sqq. ; Katia von der Bey, *Nationale Codierungen abstrakter Malerei. Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945-1952*, Université de Oldenbourg, thèse, 1997-2000, passim ; Martin Schieder, « Die documenta I (1955) », in : François / Schulze (2002), vol. 2, p. 649.
108. Modris Eksteins, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Reinbek bei Hamburg, 1990 ; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1993, p. 30 sq.
109. Marquant une première avancée : Peter-Klaus Schuster, « Münchner Bilderstürme der Moderne », in : *Kritische Berichte*, 14 (1986), n° 4, p. 57 sqq ; cf. Eduard Beaucamp, *Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde*, Cologne, 1998.
110. Plus récent, avec un matériau nouveau : Christian Saehrendt, « “Die Brücke” als Staatskunst des Dritten Reiches. Die Kontroverse um den Nordischen Expressionismus im Sommer 1933 », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 19-20 juillet 2003, n° 165, p. 57.
111. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Munich, 1974 ; Frankfurter Kunstverein (éd.), *Kunst im Dritten Reich – Dokumente der Unterwerfung*, cat. exp., Francfort/Main, 1974 ; Berthold Hinz et. al. (éd.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen, 1979 ; Klaus Wolfbert, *Die Nackten und die Toten des « Dritten Reiches ». Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen, 1982 ; Rainer Stommer (éd.), *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches. Analysen zur Ästhetik eines unbewältigten Mythos*, Marbourg, 1982.
112. Susan Sontag, *Im Zeichen des Saturn*, Munich, 1981 ; Saul Friedländer, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*, Munich, 1984 ; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (éd.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, cat. exp., Berlin, 1987.
113. Dominique Noguez, *Lenin dada*, Paris, 1989 ; Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Munich, 1988/1996.
114. Young (2002), p. 22 sqq.
115. Young (2002), p. 50 sq.
116. Chérout (2001), p. 16 sq., fig. 4-5.
117. Moshe Zuckermann, « Die Darstellung des Holocaust in Israels Gedenkkultur », in : Flacke (2004).
118. Jorge Semprún, *Le grand voyage*, Paris, 1963, p. 5.

119. Young (2002), p. 88 sqq.

120. Boia, in : Flacke (2004).

121. Onken, in : Flacke (2004).

122. Kosmala, in : Flacke (2004).

INDEX

Mots-clés : cinéma, Holocauste, mémoire, monument commémoratif, photographie, représentation

Schlüsselwörter : Darstellung, Denkmal, Erinnerung, Fotografie, Holocaust, Kino

AUTEURS

HORST BREDEKAMP

Professeur d'histoire de l'art, Université Humboldt, Berlin