



Études photographiques

10 | Novembre 2001

La ressemblance du visible/Mémoire de l'art

L'histoire par la photographie

Ilsen About et Clément Chéroux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2001

Pagination : 8-33

ISBN : 2-911161-10-2

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Ilsen About et Clément Chéroux, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* [En ligne], 10 | Novembre 2001, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Propriété intellectuelle

L'histoire par la photographie

Ilsen About et Clément Chéroux

- 1 Il est des idées reçues qui sont tenaces et reviennent périodiquement comme de sempiternelles ritournelles. Ainsi est-il courant d'entendre affirmer que l'historien n'aime pas les images¹. Une polémique récente, entre des historiens anglais, parlait même de "l'invisibilité du visible" au sein de la discipline historique². Pour Laurence Bertrand-Dorléac, ce débat n'est qu'un curieux effet d'amnésie qui s'empare des historiens dès lors qu'il s'agit, pour eux, d'examiner leurs pratiques, leurs objets d'étude, et plus particulièrement leurs utilisations des sources iconographiques. "S'agissant des images et des représentations visuelles, écrit-elle, j'entends souvent dire aujourd'hui que ceux qui s'y intéressent sont de valeureux pionniers et qu'ils ont tout à inventer tant leur champ d'investigation est encore en friche³." Mais cette idée selon laquelle les images seraient des objets radicalement nouveaux, délaissés des historiens d'autrefois, n'en est pas moins "fausse et fausse de part en part⁴", ajoute-t-elle. Il existe, en effet, une très ancienne tradition de l'usage de l'image comme source historique, dont les ouvrages de Francis Haskell (*L'Historien et les Images*) ou plus récemment de Peter Burke (*Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*) ont rappelé l'existence et l'importance⁵. Les spécialistes de l'antiquité, du Moyen Âge et de l'époque moderne, ceux qui fondèrent leur savoir sur une étude précise de l'art ou de l'archéologie firent, en effet, un usage courant de l'image.
- 2 Il est probable que l'apparition, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, du cinéma et de la photographie de reportage vint, pour un temps, complexifier le rapport des historiens aux images et peut-être même induire une certaine méfiance des premiers à l'égard des secondes. Ces images "nouvelles" ne furent, en tout cas, pas immédiatement considérées par les historiens comme des sources potentielles. "Les films, comme la photographie, écrivait Georges Sadoul en 1961, ont été dans la première moitié du XX^e siècle, sensiblement moins utilisés par les historiens que les sources traditionnelles, manuscrites ou imprimées⁶." [p. 9]
- 3 Dès les années 1930, cependant, l'École des *Annales* appelait à un élargissement des sources documentaires parmi lesquelles la photographie et le cinéma devaient, tout naturellement, trouver leur place. Ce que réclamaient Marc Bloch et Lucien Febvre, ce

que revendiqua, par la suite, la Nouvelle Histoire, dans son exhortation à l'étude de "nouveaux objets", semble s'être, aujourd'hui, en partie, réalisé⁷. En témoigne la très grande vitalité des études historiques réalisées à partir de sources cinématographiques, le nombre des revues, des thèses et des publications scientifiques dans ce domaine⁸.

- 4 Le bilan est cependant beaucoup plus maigre pour la photographie. Si l'histoire *de* la photographie est vivace, l'histoire *par* la photographie demeure infertile. Trop peu d'historiens se consacrent à l'analyse d'archives photographiques. Rares sont ceux qui utilisent la photographie au-delà de sa valeur illustrative. Il suffit, pour s'en convaincre, de recenser les articles sur la photographie publiés depuis 1929 dans les *Annales* : ils sont au nombre de deux⁹. La récente revue *L'Image*, pourtant dévolue aux sources visuelles de l'histoire, ne compte quant à elle, parmi ses trois premiers numéros, que six articles (sur quarante-quatre) consacrés à la photographie. S'il faut donc ranger la prétendue aversion des historiens pour les images au rayon des convictions erronées, il importe, en revanche, de comprendre leur réticence à l'égard de la photographie.

Historiens et photographes

- 5 En théorie, l'histoire aurait dû pourtant croiser la photographie. Car la photographie est constitutivement historique : " Toute photographie est par nature "d'histoire" ", écrit Michel Frizot¹⁰. En donnant une forme tangible aux faits, la photographie fabrique du document, la matière première de l'histoire. Elle enregistre de surcroît des éléments du passé, un geste, un air, une allure, une tension, dont les autres documents rendent rarement compte. " Même si un instantané ne fixe, par définition, qu'un moment éphémère, écrit un historien, les mots résumeraient mal la richesse de son contenu. Souvent il ne venait même pas à l'esprit d'un témoin de mentionner les particularités que le manipulateur d'un appareil photo saisissait automatiquement¹¹. " À cet égard, la photographie aurait dû, en principe, constituer l'un des matériaux privilégiés de l'historien.
- 6 Mais la théorie est capricieuse, et ce n'est pas de cette manière que le chemin de l'histoire croisa celui de la photographie. La rencontre se fit lorsque la photographie apparut comme un modèle théorique pour penser l'histoire. Dès 1927, dans un essai intitulé *Die Photographie*, puis quarante ans plus tard, dans son ouvrage posthume, *History: Last Things before the Last*, Siegfried Kracauer utilise, en effet, la photographie pour expliquer et critiquer l'historicisme allemand¹². Il remarque que Louis Daguerre (1787-1851) était le contemporain du chef de file de l'historicisme, Leopold von Ranke (1795-1886), et constate que la volonté de ce dernier de rapporter les faits " tels qu'ils ont été " (" *wie es eigentlich gewesen* ") correspond à la manière dont la photographie retranscrit la réalité. Stephen Bann se situe dans le droit fil de cette pensée lorsqu'il associe à son tour le " *wie es eigentlich gewesen* " de Ranke [p. 10] au " ça-a-été " de Roland Barthes¹³. L'historicisme s'efforçait donc de reconstituer au plus près le continuum temporel, exactement comme la photographie enregistre le continuum spatial. " L'historicisme prétend à la photographie du temps ", écrivait Kracauer en 1927¹⁴.
- 7 Deux ans plus tard, commençaient à paraître les *Annales*. La conception de l'histoire qui se mit alors en place à travers la revue récusait violemment cette idée d'une histoire objective s'évertuant à retranscrire minutieusement la chronologie des événements. La Nouvelle Histoire défendit, par la suite, une approche davantage subjective, discontinue et problématisée. Mais, curieusement, certains des plus fameux acteurs de cette

réforme de la discipline n'hésitèrent pas, à leur tour, à convoquer le modèle photographique pour décrire leur manière d'envisager l'histoire. Ainsi, Pierre Nora écrivait en 1997 : " L'image, et avant tout spécialement la photo, cet instantané arraché au flux du mouvement permanent, cet échantillon représentatif d'une réalité disparue, est l'analogie, l'*analogon*, de ce qu'est devenu notre rapport au passé. Un rapport de discontinuité, fait d'un mélange de distance et de rapprochement, d'éloignement radical et de troublant face-à-face [...]. C'est même cela qu'est devenue l'opération historienne : la mise en valeur d'une différence dans le mouvement même qui l'abolit. Un long travail souterrain d'érudition, d'exhumation, une longue patience, mais pour, au terme de l'enquête, aboutir à la restitution d'un objet historique un fait, un moment, une époque, un homme, un groupe dans toute la force de sa présence. Ce que nous demandons du photographe ou de l'historien est du même ordre : un effet de court-circuit, une hallucination¹⁵. " La photographie n'est pas, en effet, cet appareil enregistreur objectif auquel rêvaient, sans doute, les tenants de l'historicisme. L'intervention du photographe sur la réalité est semblable à celle que l'historien fait subir au passé pour le transformer en histoire. Il faut croire cependant que la perception de la photographie avait évolué parallèlement à la conception de l'histoire pour que le médium puisse ainsi servir de modèle successivement à l'historicisme puis à la Nouvelle Histoire. Plusieurs tentatives marquantes ont ainsi été faites, au cours du XXe siècle, pour penser conjointement l'histoire et la photographie. À tel point qu'il faut se demander si la photographie n'a pas davantage servi à penser l'histoire qu'à l'écrire.

- 8 Si ces considérations théoriques montrent qu'il y a bien, selon les mots de Pierre Nora, un " rapprochement essentiel¹⁶ " entre l'histoire et la photographie, elles n'expliquent pas pourquoi, dans les faits, les historiens ont si peu utilisé les photographies. Pour comprendre ce décalage entre la théorie et la pratique, il faut peut-être interroger, directement, les historiens et les photographes.
- 9 De leur côté, les photographes n'ont cessé de clamer qu'ils travaillaient pour l'histoire. La chronologie du médium est ainsi régulièrement émaillée, et ce quasiment dès ses premières années, de multiples tentatives individuelles ou institutionnelles pour constituer des fonds d'archives photographiques destinés à faciliter le travail des historiens. En France, en 1855, Louis Cyrus Macaire propose la création d'une section de [p. 11] photographie au ministère d'État qui aura, entre autres charges, celle " de rassembler tout ce que la photographie a pu ou pourra produire d'utile ou de remarquable, et notamment tous les faits d'actualité dont, au moyen des procédés d'instantanéité, elle aura pu fixer l'irréfutable souvenir¹⁷ ". Tout imprégné d'une conception positiviste de l'histoire, qui se résumait généralement à l'époque à la chronique des faits d'armes (l'histoire-bataille), Macaire envisage, en premier lieu, de doter l'armée d'un service photographique : " [...] chaque régiment, soit en garnison, soit en campagne, serait chargé de fournir la reproduction des événements réalisés à sa portée, ou de vues qui comporteraient un caractère d'intérêt quelconque. Ce serait là l'histoire militaire positive du temps¹⁸. " Il y eut, dans la France du Second Empire et de la troisième République bien d'autres tentatives de ce type : l'organisation du dépôt légal pour les photographies à la Bibliothèque nationale (1851), la proposition de créer sur le modèle de l'Imprimerie nationale une "Photographie nationale" qui aurait comporté une section historique (1878)¹⁹, le projet du musée des Photographies documentaires de Léon Vidal (1894)²⁰, etc. Il faut encore citer, au titre de modèle du genre, la publication en 1916, en Angleterre, d'un ouvrage intitulé *The Camera as*

Historian. Les auteurs Gower, Tast et Topley, respectivement secrétaire, conservateur et trésorier du Photographic Survey and Record of Surrey, y font un étonnant plaidoyer *pro domo* pour l'organisation d'archives historiques constituées de photographies²¹. Cette histoire des vellétés historiques de la photographie reste à faire dans le détail. Mais il est cependant possible d'affirmer que ces projets institutionnels, qui furent largement supplantés au début du XXe siècle par des entreprises privées et commerciales (les agences photographiques), mirent sans discontinuer à la disposition des historiens les matériaux nécessaires pour faire l'histoire par l'image.

- 10 Pour leur part, les historiens n'ont cessé de regretter que la photographie n'ait pas été inventée plus tôt. Arlette Farge déplore ainsi que " personne [n'ait] photographié le siècle des Lumières²² ". Jacques Le Goff écrit également : " Le médiéviste que je suis éprouve face à la photographie un sentiment d'admiration et d'envie. Comme notre connaissance du Moyen Âge serait changée, enrichie, étendue, aussi bien vers l'humble quotidien que vers l'événement prestigieux, si la photographie avait existé²³ ! " Parallèlement à la réitération de ces regrets, les historiens multiplient également les déclarations d'intention et réaffirment régulièrement leur bonne volonté à l'égard du document photographique. " La photographie, écrit Jacques Le Goff, a pris place parmi les grands documents pour faire l'histoire²⁴. " Le magazine *TDC (Textes et documents pour la classe)* a également publié récemment un dossier intitulé "L'historien face aux photographies. Quelles photos pour l'Histoire ?", destiné aux enseignants d'histoire et de géographie²⁵. Il ne fait guère de doute que, sur le papier, la photographie s'inscrit dans le programme d'élargissement des sources documentaires réclamé par la Nouvelle Histoire. Mais ces prises de position théoriques sont rarement suivies de recherches effectives, et la photographie demeure, dans les faits, très [p. 12] rarement employée comme source historique. Étonnant paradoxe, en définitive, que celui de l'historien déplorant l'absence de photographies antérieures au XIX^e siècle mais n'utilisant que très peu, par ailleurs, les deux siècles de documentation qui sont à sa disposition.
- 11 Pour tenter de comprendre cette contradiction, il faut quitter le champ de l'évocation généraliste du médium pour entreprendre l'analyse d'un cas précis : celui des photographies des camps de concentration et d'extermination nazis. L'idée que les photographies des camps puissent être utilisées comme exemples peut paraître, au premier abord, difficilement acceptable. Il faut pourtant constater que cet ensemble disparate et protéiforme, rassemblant des images qui ont fait l'objet de multiples usages et mésusages, réunit la quasi-totalité des problèmes posés habituellement par la photographie au travail historique et constitue ainsi un incomparable panel de cas d'école. Il faut également reconnaître que la gravité même du sujet, les multiples débats éthiques et théoriques dont il fait régulièrement l'objet, opère comme une sorte de catalyseur, puis d'amplificateur des problématiques, les rendant ainsi, par la force des choses, plus aisément perceptibles et plus facilement analysables.

L'archive photographique

- 12 L'exemple d'une photographie bien connue, parce qu'abondamment publiée, pourra servir de point de départ (fig. 5. Photographe anonyme, probablement membre de la police ukrainienne, femmes et enfants juifs du ghetto de Mizocz avant leur exécution, Rovno, 13-14 octobre 1942, tirage argentique, Archives United States Holocaust Memorial Museum, Washington). Elle représente un alignement compact d'une trentaine de femmes et d'enfants totalement nus, dans une petite ravine, un creux dans la terre, à l'abri des regards, sauf de celui du photographe. Dans bon nombre de livres

d'histoire, écrits par des spécialistes dont la compétence et le sérieux sont indéniables, cette photographie est souvent présentée comme " Une colonne de femmes nues et d'enfants envoyés à la chambre à gaz " (fig. 3. Détail de la page 24 de François Bédarida, Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine/BDIC, 1995, coll. part.). Parfois, une légende plus précise indique qu'il s'agit de l'entrée dans la chambre à gaz de Treblinka²⁶. Un livre, qui n'est pourtant pas une publication scientifique mais un ouvrage de vulgarisation sensationnaliste réunissant les photos-chocs les plus célèbres de l'histoire du reportage, donne des informations plus détaillées : " 800 000 juifs furent exécutés au camp de Treblinka. Ce document, un des seuls existants sur ce camp de la mort, fut confié en 1958, par un rescapé du camp, au photographe Georges Melet qui effectuait un reportage dans le Marais, à Paris. Acheminés dans des wagons à bestiaux, les femmes et les hommes étaient séparés dès leur arrivée dans la petite gare de Treblinka. Les femmes étaient emmenées avec leur enfant, dévêtues, tondues, et dirigées vers les chambres à gaz situées au bout d'un chemin baptisé "le chemin du ciel" par les SS [...]. " (Fig. 4. Pages 52 et 53 de Jacques Borgé, Nicolas Viasnoff, *L'Aristocratie du reportage photographique*, Paris, Balland, 1974, coll. part.) Malgré la précision des informations, authentifiées de surcroît par " un rescapé du camp ", cette légende ne correspond pas à ce que représente la photographie.

- 13 Pour constituer les fonds documentaires du musée de l'Holocauste à Washington, des équipes d'historiens ont, pendant plusieurs années, parcouru les archives du monde entier conservant des matériaux relatifs à la déportation et à l'extermination. C'est ainsi qu'ils ont pu retrouver l'origine de cette image et lui réattribuer une légende exacte (fig. 5 [voir légende plus haut]). Issue d'une [p. 13] série de cinq images, cette photographie a probablement été réalisée par un membre de la police ukrainienne le 13 ou 14 octobre 1942 au sud de Rovno, en Ukraine, lors de l'exécution de mille sept cents juifs du ghetto de Mizocz. Elle ne montre donc pas l'entrée d'une trentaine de femmes et d'enfants dans une chambre à gaz de Treblinka ou d'ailleurs, mais l'attente de leur exécution par balle dans une fosse en Ukraine. Qu'ils aient été exécutés par balle près de Rovno ou asphyxiés par le gaz à Treblinka, ces femmes et ces enfants juifs ont, de toutes les manières, été victimes d'un même projet génocidaire. La distinction semble infime, presque imperceptible : leur sort fut la mort, de toute façon. Mais du point de vue historique, en revanche, la différence [p. 14] est considérable. Les documents sur les exécutions de masse en Ukraine et ceux sur les chambres à gaz de Pologne ne sont pas interchangeables. S'il fallait démontrer la gravité de cette confusion, il suffirait de songer un instant au scandale que provoquerait, dans la communauté historienne, une semblable permutation de documents écrits. Les erreurs de ce type sont pourtant relativement courantes dans les ouvrages sur les camps : une image de la libération présentée comme la vie quotidienne lors de l'internement, une photographie de propagande nazie considérée comme un document anodin, une image de Buchenwald légendée "Struthof", etc. Il serait aisé de multiplier les occurrences de ce genre²⁷. Il ne s'agit pas, cependant, de jeter l'opprobre sur les auteurs de ce qu'il faut bien nommer un mésusage de l'image. Il s'agit davantage, ici, de comprendre les mécanismes de ces contresens.
- 14 Il ne fait guère de doute qu'à l'origine, ces images étaient correctement légendées. Les photographes qui les avaient réalisées connaissaient non seulement la date et le lieu de prise de vue, mais ils savaient, par la force des choses, ce qu'elles représentaient. Dans le cadre de procédures administratives, juridiques ou militaires, certaines

photographies prises dans les camps furent même accompagnées, sur le moment, de comptes rendus ou d'affidavits authentifiant leur contenu (fig. 1. Photographie anonyme de la police criminelle de Weimar, construction du camp de Buchenwald, tirage argentique, 9 juillet 1937, archives Gedenkstätte Buchenwald, et fig. 2. Revers du tirage original (fig. 1) indiquant le sujet de la photographie, le commanditaire, la date et l'heure de prise de vue, archives Gedenkstätte Buchenwald). Que s'est-il donc passé entre le moment de la production, où l'image était "naturellement" renseignée (c'est-à-dire correctement légendée), et celui de sa réception où elle ne l'est plus ? Pour comprendre le dysfonctionnement du processus de transmission de l'information, c'est son parcours dans l'archive qu'il faut interroger.

- 15 Pour l'histoire des camps, l'archive est un problème en soi. Dans son introduction au recueil intitulé *Les Archives de la Shoah*, Jacques Fredj remarquait que les sources pour écrire l'histoire de ce sujet étaient souvent "lacunaires, éparses et difficilement accessibles"²⁸. Au sein de telles archives, la photographie constitue rarement une priorité. Si bien que pour l'historien qui souhaite travailler sur l'iconographie, les problèmes méthodologiques se trouvent décuplés. Il n'existe pas, par exemple, à l'heure actuelle, d'inventaire ou de guide des sources photographiques sur les camps²⁹. Le fait qu'il existe une bibliographie intitulée "Fotografie und Holocaust", réunissant les livres qui abordent le sujet par l'image, et non un répertoire des fonds photographiques sur ce thème est encore une fois la preuve de l'hégémonie de l'écrit sur le visuel³⁰.
- 16 Il faut donc trouver l'archive, puis, dans ses fonds, s'y retrouver. Car il [p. 15] règne, à vrai dire, autour de ces images des camps, la plus grande confusion. Elles sont généralement mal légendées quand elles le sont. Il est rarement fait mention de la date, du lieu, ou des circonstances de la prise de vue, de l'identité, ou ne serait-ce que du statut du photographe. C'est évidemment cet état de désordre iconographique qui est à l'origine de tous les contresens qui viennent d'être évoqués.
- 17 Cette confusion s'explique aisément par la malléabilité du support photographique qui encourage les multiples reduplications et favorise ainsi la mobilité de l'image. Il n'est même probablement guère d'autre corpus photographique qui ait été autant dupliqué et diffusé dans l'histoire du médium. Car, dès l'ouverture des camps en 1945, ces images participèrent activement d'une véritable pédagogie par l'horreur³¹. Il fallait alors désigner les criminels, les stigmatiser par les images de leurs crimes. Les photographies des camps furent donc immédiatement et abondamment montrées, reproduites, diffusées et redupliquées à la chaîne (fig. 6. Éric Schwab, jeune Russe de 18 ans atteint de dysenterie, Dachau, fin avril-début mai 1945, archives AFP, Paris ; fig. 7. Couverture de *Amicale d'Orianenburg-Sachsenhausen, Sachso*, Paris, Terre humain/Plon, 1982, coll. part. ; fig. 8. Couverture de *Hommage aux déportés, 40^e anniversaire*, Paris, Comité national de liaison des anciens déportés et internés EDF-GDF, 1984, archives Amicale des anciens de Dachau, Paris ; fig. 9. Photographie d'Éric Schwab recadrée et retouchée, s. d., coll. part. ; fig. 10. Affiche pour l'exposition de Yvelyne Wood, "Les blessures de la mémoire", 2000, coll. part.). Comme si au meurtre de masse ne pouvait répondre qu'une diffusion de masse. Aujourd'hui, elles continuent à s'intégrer à l'économie des banques d'images qui ne cessent, à leur tour, d'en multiplier les générations successives.
- 18 C'est moins le principe de cette diffusion massive des photographies, que son mode de réalisation qui est problématique. Car nombre des entreprises de duplication qui sont à

l'origine de bien des fonds actuels se sont contentées de reproduire le recto du document, sa face image, en oubliant le verso. Or, c'est précisément au dos de l'image que se trouvent généralement reportées les multiples informations indispensables à la compréhension historique de l'image : la légende, l'identité du photographe ou de son commanditaire, la datation, etc. De surcroît, ce revers providentiel porte souvent les traces révélatrices de l'histoire de l'image : le visa de censure permet de retracer son cheminement officiel, le tampon d'un organisme de presse indique si elle a été publiée, la [p. 16] marque du papier peut éventuellement aider à la dater, le cachet d'un service administratif révèle parfois la nature de la commande, etc. (fig. 11. Revers d'un tirage de presse d'une photographie de la libération d'Auschwitz, 1945, archives Documentation française, Paris). Autant d'éléments nécessaires à une approche historique de l'image.

- 19 Les campagnes de reproduction, de microfilmage ou de numérisation massives de photographies lorsqu'elles sont faites sans précautions représentent donc une double perte d'information :
- 20 Une perte des renseignements du verso de l'image. Ainsi dépouillées de l'ensemble des informations qui les constituent en sources historiques, les images deviennent des documents "sans qualité", ce que l'historienne américaine Barbie Zelizer appelle des "images sans substance"³² ou ce que Jorge Semprun décrit comme des images "muettes"³³.
- 21 Une perte d'information au recto de l'image, puisque chaque génération de copie augmente le contraste, réduisant la gamme des gris et les détails intermédiaires qui s'y trouvent. Il n'est ainsi pas rare de trouver dans les fonds des reproductions de x-ième génération où dominent le noir et le blanc, et dont la lisibilité n'est guère supérieure à celle d'une mauvaise photocopie.
- 22 C'est très probablement ce processus de "désinformation" qu'aura subi la photographie de la liquidation du ghetto de Mizocz. Dès sa découverte, en 1946, elle a été abondamment reproduite. Les générations de copies successives l'ont immanquablement coupée de sa source : le véritable contexte et la légende idoïne ont alors été perdus. Et lorsqu'il a fallu réattribuer l'image, il s'est trouvé que les témoignages décrivant le processus d'extermination à Treblinka les femmes contraintes à se déshabiller, le chemin en forme de boyau qui conduisait à la chambre à gaz correspondaient à peu près à ce que montrait l'image. Et cela a suffi pour qu'une image de Rovno devienne une image de Treblinka. Pour éviter ces contresens, il sera donc nécessaire de retrouver la valeur documentaire originelle des photographies qui a été enfouie sous les strates de leurs multiples reproductions et usages successifs. Il faudra, en somme, entreprendre à travers l'archive une véritable archéologie du document photographique.
- 23 L'historien qui utilise des documents écrits préfère généralement travailler sur un texte original qui n'a pas été traduit, transcrit, copié, recopié ou expurgé. Il en va de même pour celui qui s'intéresse aux photographies. Toute recherche historique sérieuse qui [p. 17] voudra utiliser ces images comme support de l'analyse ne pourra faire l'économie d'une recherche de leur source. Un préalable indispensable consistera donc à retrouver un tirage de première génération, le négatif de l'image, et dans l'idéal les deux à la fois. Un tirage de première génération parce qu'il correspond, dans la plupart des cas, à ce que le photographe (ou le service qui l'emploie) a voulu montrer ; mais aussi parce qu'il est souvent accompagné, au dos ou dans un document attenant,

d'informations précises sur l'opérateur, la date, le lieu, le sujet de la photographie, etc. Le négatif parce qu'il représente un état brut de l'image non recadrée, non retouchée et par conséquent beaucoup plus proche de ce qu'aura pu observer le photographe ; mais également parce qu'il est généralement associé sur la pellicule à d'autres images qui peuvent en modifier la lecture. Une fois cette racine du document mise à jour, il sera nécessaire de la soumettre à une analyse critique.

Méthodologie

- 24 L'historien sait combien il est important de s'interroger sur la nature de ses sources. Raul Hilberg le rappelait d'ailleurs très récemment, dans un ouvrage entièrement consacré à une réflexion sur les *Sources de l'Holocauste*³⁴. Si la photographie n'a pas été oubliée dans l'ouvrage, elle y tient cependant une place très accessoire. Il convient donc ici de dresser l'inventaire des questions à poser à la source photographique et de rappeler un certain nombre de précautions méthodologiques dont l'historien fait habituellement usage dans l'exercice de son métier, mais qu'il oublie régulièrement lorsqu'il aborde les photographies.
- 25 C'est une évidence, mais il est nécessaire de se la remémorer en guise [p. 18] de préambule : une photographie ne se fait pas toute seule. Pour qu'elle existe, il faut au moins un photographe, un dispositif technique et un sujet : trois champs qui devront respectivement faire l'objet de l'analyse critique.
- a) Le photographe
- 26 L'identité du photographe est un point généralement négligé dans les publications historiques qui contiennent des photographies. S'il apparaît, c'est en fin de légende, voire entre parenthèses, comme un acteur superflu³⁵. Or, la recherche du photographe est généralement ce qui rapproche le plus de la source de l'image. Retrouver l'identité du producteur de l'image conduit bien souvent, par recoupement, à la découverte du négatif ou d'un tirage de première génération. Au-delà de cette phase archéologique, la connaissance du photographe et de son parcours individuel sera d'une aide précieuse pour l'étude de l'image. Son statut (civil ou militaire) ou sa qualification (amateur ou professionnel), mais aussi, parfois, certains éléments de biographie permettront de mieux analyser la manière dont il aborde son sujet. Savoir qu'Éric Schwab (fig. 6 [voir légende plus haut]) était sans nouvelles de sa mère, déportée à Theresienstadt, lorsqu'il photographia la libération de Buchenwald et de Dachau permet, par exemple, de comprendre pourquoi son regard se focalisa davantage sur les survivants que sur les morts³⁶.
- 27 Il ne faudra pas omettre, non plus, de s'interroger sur la position du photographe par rapport à son sujet : appartenait-il (selon la typologie proposée par Raul Hilberg) aux exécuteurs, aux témoins ou aux victimes³⁷ ? Il suffit, pour se convaincre de l'importance de cette distinction, de comparer des photographies d'expériences médicales réalisées par ceux qui les infligeaient, à des images prises clandestinement par ceux qui les subissaient. Dans les premières (fig. 13. Service du Dr Kaschub, photographie d'une expérience médicale, Auschwitz, tirage argentique, 1944, archives Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau), réalisées par les services du docteur Kaschub, à Auschwitz, tout dénote le dispositif expérimental : le gros plan, la toise, les étiquettes et les indications de durée de l'expérience inscrites sur celle-ci³⁸. Dans les secondes (fig. 12. Déportée polonaise non identifiée, photographie clandestine d'une jeune femme polonaise ayant subi des expériences médicales à Ravensbrück, tirage argentique, automne 1944, Fonds Germaine Tillon/musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon), prises par des

déportées polonaises à Ravensbrück, pour témoigner des expériences que leur faisait subir le docteur Karl Guehardt, tout indique, en revanche, la clandestinité : le choix de l'emplacement à l'abri des regards, la personne qui fait le guet en arrière-plan, le geste rapide de la jeune fille qui a dû relever sa robe pour montrer sa plaie, jusqu'à l'impossibilité de photographier celle-ci en gros plan (probablement à cause des caractéristiques techniques rudimentaires de l'appareil introduit secrètement dans le camp). Oublier le photographe dans la recherche ou dans la légende, c'est en somme penser que la photographie se fait seule, sans ingérence humaine. Or la différence des images démontre ici que face à un sujet similaire, des photographes distincts ont des points de vue dissemblables : d'un côté le constat d'évolution, efficace et froid, d'une expérience médicale menée sur un être humain, de l'autre un geste désespéré pour produire la preuve de sévices odieux, qui s'apparente au sein de l'univers concentrationnaire à un véritable acte de résistance. Ne pas s'intéresser au photographe, c'est négliger ce qui a déterminé l'acte de prise de vue, c'est-à-dire la raison d'être de l'image. [p. 19] Mésestimer l'importance de l'auteur, c'est en somme risquer de ne pas comprendre ce qu'il a voulu dire ou faire à travers le geste photographique qu'il accomplit.

b) L'objet photographique

- 28 Après le photographe, l'analyse devra se reporter sur l'image elle-même. Il faudra tenter, dans un premier temps, de déchiffrer ce qui est inscrit à l'intérieur même de l'image. Certaines caractéristiques de la photographie renseigneront par exemple sur la technique employée qui, elle-même, indique parfois les raisons d'être de la prise de vue. Lorsqu'il photographia les usines de construction des fusées V2, à Dora, en 1944, le photographe nazi Walter Frenz fit, par exemple, un choix contraignant : il opta pour une pellicule couleur qui l'obligea à poser plus longuement et à installer sur les lieux de prise de vue d'encombrants projecteurs. Le choix de la couleur qui représente encore à l'époque une certaine modernité technologique pour photographier le fleuron de l'armement nazi révèle la nature hautement promotionnelle du reportage et les intentions apologétiques de Frenz³⁹.
- 29 L'aspect de l'image est également révélateur. Le cadrage hasardeux, la distance, le flou caractérisent par exemple les très rares cas de photographies clandestines réalisées par les déportés dans des conditions de danger extrême. À l'inverse, un cadrage particulièrement soigné, une image trop bien éclairée ou composée, trahit la préparation, voire la mise en scène, comme c'est souvent le cas dans les photographies de propagande nazies (fig. 14. F. F. Bauer, appel des détenus, Dachau, tirage argentique, juin 1938, archives KZ-Gedenkstätte Dachau) ou chez certains photographes de presse à la libération des camps. Il faudra ainsi interroger chacune des composantes techniques (film, focale, vitesse, profondeur de champ, etc.) et stylistique (cadrage, composition, lumière, etc.) de l'image. Elles seront souvent porteuses d'informations que le texte, le témoignage, ou n'importe quelle autre source documentaire n'auront pas révélées.
- 30 Mais il ne s'agit pas non plus de réduire la photographie à un simple rectangle ou carré-image qui contiendrait en son sein l'ensemble des éléments nécessaires à son approche. Chaque image possède un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique. Ce contexte peut être de nature rédactionnelle ou [p. 20] iconographique. La découverte d'un texte (légende, affidavit, compte rendu, etc.) peut, par exemple, profondément bouleverser la perception d'une image. La photographie de la liquidation du ghetto de Mizocz en a donné un exemple suffisamment édifiant pour

qu'il ne soit pas ici nécessaire d'y revenir. La compréhension d'une image peut également se trouver modifiée par l'étude de son environnement iconographique. " En fait, plus un document présentera de points communs avec une série bien homogène de documents analogues et déjà connus, plus aisément et plus sûrement sera acquise son interprétation [...] ", écrit Henri-Irénée Marrou⁴⁰. Retrouver la pellicule entière ou la planche-contact peut ainsi permettre de reconsidérer la chronologie de la prise de vue, de comprendre selon quelle logique le photographe a opéré. Il existe également de nombreuses images qui n'ont pas de sens en dehors de la série. Le Musée de Dachau conserve, par exemple, le curieux portrait d'un interné de profil dont le nez a été rogné par un cadrage indélicat. En tant que tel, rien ne permet de comprendre l'utilité de l'image et de ce cadrage aberrant qui ressemble même à un accident de prise de vue. Il faut retrouver plusieurs fois le même cadrage pour comprendre qu'il s'agit là de photographies anthropométriques dont la fonction est d'inventorier les formes d'oreilles des internés du camp⁴¹ (fig. 15 à 17. F. F. Bauer, portraits anthropométriques de détenus à Dachau, tirage argentique, juin 1938, archives KZ-Gedenkstätte Dachau).

- 31 Plus largement, il faut également considérer l'objet photographique dans son ensemble. Que certaines photographies réalisées dans les camps de concentration par les SS aient été montées sur des planches calligraphiées, parfois décorées, puis reliées en album révèle qu'elles étaient faites pour être montrées. Le poids et la taille imposante (50 x 67 cm) d'un album comme celui de Ravensbrück indique également qu'il n'était pas fait pour circuler mais pour être consulté sur place (fig. 18. Couverture de l'album *Frauen Konzentrationslager Ravensbrück* (camp de concentration de femmes de Ravensbrück), fin 1940, début 1941, archives Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück ; fig. 19. "Lagerbetriebe" (entreprises du camp), page de l'album de Ravensbrück, fin 1940, début 1941 (photographie d'un SS), archives Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück). De nombreuses photographies des camps souvent publiées recadrées et isolées font en fait partie d'albums. Négliger cette cohérence de l'objet photographique revient à oublier que l'image s'inscrit dans un contexte qui fait sens, que les relations se construisent entre les images d'une même page, que celle-ci participe à une narration ou à un discours qui s'écrit au fil de l'album⁴².

c) Le sujet

- 32 S'il est important d'analyser le contexte de l'image, il faut aussi étudier celui de son sujet. Le premier niveau de [p. 21] cet environnement concerne le dispositif technique de la prise de vue. Dans le cas des photographies signalétiques prises à l'entrée des détenus dans les camps de concentration, il est par exemple indispensable de comprendre qu'elles étaient réalisées selon un dispositif normé : pose de face, de profil et de trois quarts, distance et éclairage invariables, inscription de son matricule et de son statut d'interné dans l'image même, etc. La connaissance précise de cette procédure et de son mode de fonctionnement permet de comprendre que la photographie était l'un des garants de l'ordre comptable du camp, une sorte d'outil administratif au service du système concentrationnaire⁴³.
- 33 Au-delà de ce premier cercle de circonstances liées à la prise de vue, il est également indispensable d'étudier le contexte historique du sujet photographié. Cette connaissance ne manquera pas de modifier la perception ou la compréhension des photographies. La modification profonde de l'iconographie concentrationnaire à la fin des années 1930 ne peut ainsi s'expliquer que par l'entrée en guerre de l'Allemagne. Le passage d'une iconographie de propagande largement diffusée, qui représentait les

campes comme des centres de rééducation (fig. 14 [voir légende plus haut]), à un registre visuel à usage interne, restreint et discret (les albums), s'explique aisément par l'intégration de la " main-d'oeuvre " concentrationnaire à l'économie de guerre nazie (fig. 19 [voir légende plus haut]). L'historien devra donc s'employer à reconstituer le contexte spatial et temporel du sujet photographié. Nécessairement, il devra pour cela sortir du champ strictement photographique pour étudier les autres sources qui sont à sa disposition : archives administratives, témoignages, plans architecturaux, études historiques, etc.

- 34 Par-delà l'analyse historique de l'objet photographique, de son sujet et de son auteur, l'historien des mentalités, celui des pratiques culturelles, pourra, dans un second temps, étudier le cheminement de l'image depuis sa mise en circulation jusqu'au moment présent. L'analyse précise du parcours de l'image la recension des altérations qu'elle a subies (retouche ou recadrage), la comparaison des discours qui lui sont associés (de la légende jusqu'au contexte de publication) permettra ainsi de comprendre [p. 22] les attentes dont elle est le réceptacle. L'itinéraire d'une photographie prise à Mauthausen, le 29 ou 30 juillet 1942 par le service photographique du camp, est à ce titre tout à fait exemplaire (fig. 20. Photographe du service de l'identification de Mauthausen, retour au camp d'Hans Bonarewitz après une tentative d'évasion, tirage argentique, 29-30 juillet 1942, Amicale de Mauthausen/Centre historique des Archives nationales, Paris). L'image représente le retour au camp "en musique" d'un détenu Hans Bonarewitz après une tentative d'évasion. Cette sinistre mascarade, orchestrée par les surveillants nazis, se terminait généralement par l'exécution de l'infortuné évadé afin de dissuader toute autre tentative similaire. Dans l'immédiat après-guerre, où la pédagogie par l'horreur était de mise, l'environnement éditorial de l'image insiste sur la terreur et l'arbitraire concentrationnaires : les photographies qui l'accompagnent sont celles des charniers de la libération et le texte qui la légende rappelle la chanson que jouait alors l'orchestre ("J'attendrai toujours la nuit et le jour, ton retour⁴⁴"). Au fil des diffusions successives, la légende est de plus en plus succincte, la qualité de l'image s'altère et elle accède ainsi au statut d'icône de l'univers concentrationnaire⁴⁵. Noyée dans le flou des réduplications à répétition, coupée des informations exactes qui la constituaient en source historique, abondamment retouchée et recadrée, l'image devenue icône semble avoir perdu sa substance documentaire précise. C'est dans ce contexte qu'un négationniste autrichien Udo Walendy en contesta l'authenticité. En réponse, le Mémorial de Mauthausen et l'Amicale des anciens déportés du camp lancèrent une enquête pour rétablir la vérité et poursuivre Walendy en justice. Plusieurs rescapés se reconnurent sur l'image et témoignèrent de l'authenticité de la scène et de sa représentation photographique⁴⁶. Il est à déplorer qu'il ait ici comme dans quelques autres cas fallu attendre le déni négationniste pour entreprendre la nécessaire archéologie de cette photographie. Il demeure néanmoins que le passage de la pédagogie par l'horreur, à l'usage symbolique de l'image, puis au recouvrement de sa valeur documentaire est particulièrement intéressant : car il retranscrit le changement de la perception des images, mais aussi plus largement l'évolution de l'historiographie des camps. S'il était, dans un premier temps, apparu nécessaire de débarrasser l'image des multiples strates de ses usages successifs, [p. 23] pour lui redonner sa fonction documentaire originelle, il semble ici que celles-ci puissent, dans un second temps, constituer une sorte de "valeur ajoutée" passionnante à étudier.

35 La méthode critique qui vient d'être proposée diffère peu de celle qui est habituellement employée en histoire : critique interne, critique externe, confrontation, recoupement des sources, etc. Ce sont là les outils ordinaires de l'historien, simplement adaptés aux particularités de la photographie⁴⁷. " Ni la critique des témoignages oraux ni celle des photographies ou des films ne diffèrent de la critique historique classique, écrit Antoine Prost. C'est la même méthode, appliquée à d'autres documents. Elle utilise parfois des savoirs spécifiques par exemple une connaissance précise des conditions de filmage à une époque donnée. Mais c'est fondamentalement la même démarche que celle du médiéviste face à ses chartes. La méthode critique est une, et c'est [...] la seule méthode propre à l'histoire⁴⁸. " Comment expliquer, alors, que l'historien, pourtant aguerri à cette méthode, semble l'oublier dès lors qu'il s'agit d'aborder la photographie ? C'est là, en somme, revenir à la question initiale : pourquoi, parmi les sources courantes de l'histoire, la photographie a-t-elle été laissée pour compte ? La complexité de l'archive photographique a fourni un premier élément de réponse. Mais il apparaît que l'historien est parfaitement équipé pour surmonter cette difficulté. Au-delà de ce problème pratique subsiste donc un véritable écueil théorique.

Du référent au fait photographique

36 " La photographie emporte la conviction : comment la pellicule n'aurait-elle pas fixé la vérité ? ", écrivait Antoine Prost, dans ses *Douze Leçons sur l'histoire*⁴⁹. Immanquablement, la photographie fascine par son aisance à "faire vrai", elle hypnotise par son naturel pouvoir d'authenticité. Cet "effet de réel", selon l'expression de Roland Barthes, semble d'ailleurs faire l'objet d'un large consensus tant dans l'opinion populaire que chez les théoriciens de la photographie⁵⁰. Il faut dire que les différents courants de [p. 24] pensée qui se sont intéressés au médium le réalisme dans ses premières années d'existence, la Nouvelle Objectivité, un siècle plus tard, et enfin la théorie indicielle depuis deux décennies ont largement contribué à renforcer l'idée que la photographie ne pouvait se penser en dehors du lien très fort qui l'unit au réel.

37 L'exemple de Roland Barthes est à cet égard particulièrement instructif. Dès les premières pages de *La Chambre claire*, Barthes affirme, en effet, la prédominance du référent dans sa réflexion sur la photographie. Il définit le référent photographique par la chose réelle et antérieure dont la photographie est la représentation, mais aussi par le lien d'extrême contiguïté qui les lie l'un à l'autre. " On dirait que la photographie emporte son référent avec elle [...] ils sont collés l'un à l'autre ", écrit-il⁵¹. C'est ce qu'il résume, quelques pages plus loin, par cette formule lapidaire : " Bref, le référent adhère⁵². " C'est cette adhérence qui, selon lui, induit dans l'esprit du regardeur la conviction qu'une chose " nécessairement réelle " a dû être placée devant l'objectif pour que la photographie existe. " Dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*⁵³. " C'est ce que Barthes désigne par cette autre expression mémorable : le " ça-a-été⁵⁴ ", sorte de concrétion de passé, de réalité et de vérité qui constitue, à ses yeux, le noème de la photographie. Logiquement, ce noème devrait être commun à toutes les images produites par empreinte du réel. Mais Barthes introduit ici une distinction : " [...] au cinéma, sans doute, il y a toujours du référent photographique, mais ce référent glisse, il ne revendique pas en faveur de sa réalité, il ne proteste pas de son ancienne existence ; il ne s'accroche pas à moi⁵⁵. " Il faut ici se demander si cette altération du référent au cinéma n'est pas précisément ce qui permet à ce dernier de se prêter plus aisément à l'histoire que la photographie. Il faut alors comprendre, a

contrario, que si la photographie résiste tant à l'historien, c'est à cause de la fascination pour le référent qu'elle génère.

- 38 Cet intérêt quasi exclusif des historiens pour le référent est tout à fait perceptible dans la priorité accordée au sujet dans la légende : il y occupe toujours la position de tête. Comme le remarque l'historien italien Michele Giordano, il semble bien, en effet, que certains de ses confrères ne soient intéressés que par le réalisme de l'image mécanique et persuadés que la photographie n'apporte guère d'autres informations que le ça-a-été⁵⁶. Hypnotisés par le référent, ils ne voient de l'image que son visible. La multiplication, depuis la Seconde Guerre mondiale, de recueils iconographiques sur des sujets historiques, qui prétendent faire l'histoire par l'image mais ne font généralement que l'illustrer, démontre, par ailleurs, que de nombreux historiens, littéralement envoûtés par le pouvoir d'authentification de la photographie, ne semblent pas percevoir son statut de représentation.
- 39 L'un des acquis de la Nouvelle Histoire a pourtant été de remettre en cause la référentialité de la narration historique. Il ne s'agit plus, aujourd'hui, de raconter l'histoire telle qu'elle a été exactement. Le rapport de l'historien à la réalité historique et aux faits qui la constituent s'en trouve ainsi profondément modifié. Le fait n'est plus désormais une [p. 25] chose en soi, livré tel par l'histoire à l'historien, comme une sorte d'épiphanie providentielle ; il relève davantage d'une élaboration intellectuelle, d'une position théorique. " Les faits, écrit Lucien Febvre, pensez-vous qu'ils sont donnés à l'histoire comme des réalités substantielles que le temps a enfouies plus ou moins profondément et qu'il s'agit de déterrer, de nettoyer, de présenter en belle lumière [...] ⁵⁷ ? " Ils sont davantage créés par l'historien, fabriqués à l'aide d'hypothèses et de conjectures. Ainsi, le "fait brut" de l'histoire positiviste se trouve remplacé par le "fait élaboré" de la Nouvelle Histoire. Et " ce changement de statut du fait historique " constitue même, selon Olivier Dumoulin, " l'une des pierres de touche de la transformation de l'histoire au XX^e siècle⁵⁸ ".
- 40 Curieusement, Barthes avait pourtant parfaitement perçu et décrit la nécessité de remettre en cause " la toute-puissance apparente du référent⁵⁹ ". Dans un texte de 1967, "Le discours de l'histoire", c'est en effet à partir de la référentialité de la narration historique, c'est-à-dire de son attachement au réel, que Barthes analyse la " transformation idéologique⁶⁰ " que connaît alors la discipline. La narration référentielle, cette " prétention "réaliste"⁶¹ " qui fut, selon lui, l'idéal de l'histoire positiviste du XIX^e siècle disparaissait au profit d'une histoire qui cherchait " à parler des structures plus que des chronologies⁶² ". Il s'agissait moins de raconter les choses telles qu'elles s'étaient déroulées que de tenter de les comprendre. " La narration historique meurt parce que le signe de l'histoire est désormais moins le réel que l'intelligible ", conclut-il dans son article⁶³.
- 41 Cette " transformation idéologique " que décrit Barthes sans la nommer, c'est bien entendu celle entreprise quelques décennies plus tôt par l'École des *Annales* et que poursuivait alors la Nouvelle Histoire. Mais si Barthes analyse parfaitement et semble même approuver ce passage du réel à l'intelligible, cette remise en cause de la référentialité, il n'a cependant guère envisagé de l'appliquer à la photographie. Certes, il a pu concevoir la possibilité d'aller voir au-delà du référent, mais cela ne représentait que peu d'intérêt à ses yeux : " Percevoir le signifiant photographique n'est pas impossible (des professionnels le font), mais cela demande un acte second de savoir ou de réflexion⁶⁴. " Tout fasciné qu'il était par le ça-a-été (" Je ne voyais que le référent ",

écrit-il⁶⁵), Barthes se désintéressa ouvertement de cet "acte [p. 26] second de savoir ou de réflexion". En témoigne le peu de place accordée dans *La Chambre claire* au studium, pour lequel Barthes confesse d'ailleurs n'avoir qu'un "intérêt poli"⁶⁶. En témoigne également l'aporie de son raisonnement lorsqu'il aborde la question des "photos-chocs", dans *Mythologies* en 1957, puis dans "Le message photographique" en 1961⁶⁷. Car, réduite au référent, son analyse se trouve suspendue dès lors que celui-ci devient insoutenable : "La photographie traumatique (incendies, naufrages, catastrophes, morts violentes, saisis "sur le vif") est celle dont il n'y a rien à dire : la photo-choc est par structure insignifiante : aucune valeur, aucun savoir [...]", reconnaît-il d'ailleurs lui-même⁶⁸. C'est sans conteste ce véritable envoûtement du référent, paroxystique dans l'analyse de l'image de sa mère au Jardin d'hiver, qui aura empêché Barthes d'entamer le nécessaire travail critique du pouvoir référentiel de la photographie.

- 42 Les images des camps de concentration et d'extermination font incontestablement partie de la catégorie des photos-chocs. Il n'est même pas toujours nécessaire qu'elles portent la trace directe de la dégradation, de la souffrance ou de la mort pour y être rapportées : la seule référence à ce contexte suffit généralement. L'inscription de ces images dans cette catégorie iconographique spectaculaire et scandaleuse est due, en grande partie, à un usage essentiellement illustratif et symbolique (une sorte de prolongation de la pédagogie par l'horreur) ne prenant en compte que le référent des photographies à l'exclusion de tous ses autres éléments constitutifs. Cette approche référentielle a non seulement conduit à un appauvrissement sémantique des photographies d'archives, mais elle a également généré une véritable exaspération à leur égard, voire une totale condamnation dont Claude Lanzmann s'est fait le plus virulent porte-parole⁶⁹.
- 43 Pour éviter que l'analyse ne soit ainsi suspendue, que ces images ne soient réduites à des clichés-chocs "insignifiants", sans "valeur", sans "savoir", pour reprendre les mots de Barthes, il importe donc de dépasser l'approche simplement référentielle. Il faut, pour cela, mettre en oeuvre l'acquis de la Nouvelle Histoire et substituer à la simple perception du fait brut (le référent) l'analyse du fait élaboré. Par exemple, une approche strictement [p. 27] référentielle des quatre photographies prises clandestinement par la résistance polonaise autour des chambres à gaz de Birkenau en 1944 se révélera, en soi, totalement inopérante. S'en tenir au référent, c'est éliminer d'emblée l'une des quatre images qui ne montre rien de reconnaissable, si ce n'est l'environnement forestier de Birkenau (fig. 21. Membre non identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), photographies clandestines prises autour de la chambre à gaz et du crématoire V de Birkenau, août 1944, archives Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau). Se contenter de percevoir le référent, comme le fait une publication récente en recadrant très largement l'une de ces images (fig. 24 [voir légende fig. 21]) sur sa partie "visible", c'est également penser, selon les termes de sa légende, qu'elle ne montre que des "cadavres brûlés à Birkenau"⁷⁰ (fig. 25. Détail de la page 61 de François Bédarida, Laurent Gervereau (dir.), *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine/BDIC, 1995, coll. part.). Certes, l'image montre cela il ne peut s'agir de le nier, mais elle montre bien davantage encore. Mais pour le percevoir, il est nécessaire de dépasser la lecture référentielle de l'image et d'entamer une analyse du fait photographique (au sens où la Nouvelle Histoire conçoit désormais la notion de

fait) en croisant l'étude méticuleuse de ses éléments constitutifs : auteur, dispositif et sujet.

- 44 L'analyse du tirage original permet, par exemple, de comprendre que le photographe a dû se cacher pour opérer. La partie noire, dont l'image est généralement amputée, n'est autre que l'encadrement de la porte de la chambre à gaz nord du crématoire V, dans laquelle le photographe s'est retiré pour pouvoir photographier le travail du Sonderkommando⁷¹. Supprimer ce morceau d'image qui ne semble rien montrer, c'est penser que le photographe a pu opérer tranquillement à découvert. Tout dans ces images : le flou, la distance, les défauts de cadrage, jusqu'à cette image probablement déclenchée par inadvertance qui ne montre rien de directement visible, témoigne des conditions extrêmes de prise de vue : l'obligation d'opérer rapidement, la nécessité de se cacher, l'impossibilité de viser, le danger de l'opération, etc. Négliger ces caractéristiques, ou, pire, tenter de les gommer en retouchant, recadrant ou redressant ces images pour accroître artificiellement leur référentialité, c'est oublier qu'elles ont été prises par un déporté au risque de sa vie.
- 45 Plus largement, l'étude des tirages contact de ces images (à défaut des négatifs), d'un message écrit qui leur était associé et de deux témoignages plus tardifs permet de mieux comprendre l'organisation, le déroulement et le but de l'opération⁷². Enfin l'analyse du contexte historique, c'est-à-dire de l'activité de la résistance polonaise à l'intérieur du camp à cette époque précise⁷³, mais aussi de l'état d'avancement de la solution finale par rapport à sa planification s'avérera indispensable. Il faut savoir que l'été 1944 correspond à la déportation et à l'extermination des populations juives de Hongrie, c'est-à-dire à la période la plus criminelle d'Auschwitz-Birkenau⁷⁴. Cela permet de comprendre pourquoi, sur les images, les corps sont brûlés dans des fosses aménagées à l'extérieur et non dans les crématoires dont la capacité n'était alors plus suffisante. Cela permet aussi de comprendre pourquoi la résistance polonaise décida, en ces mois de folie meurtrière, de fixer les preuves visuelles des crimes commis en ces lieux par les nazis⁷⁵.
- 46 Dans sa *Petite Histoire de la photographie*, Walter Benjamin rapporte cette phrase de Bertolt Brecht devenue depuis célèbre : "[...] moins que jamais, une [p. 28] simple "reproduction de la réalité" n'explique quoi que ce soit de la réalité. Une photographie des usines Krupp ou AEG n'apporte à peu près rien sur ces institutions. La véritable réalité est revenue à la dimension fonctionnelle. La réification des rapports humains, c'est-à-dire par exemple l'usine elle-même, ne les représente plus. Il y a donc bel et bien "quelque chose à construire", quelque chose d'"artificiel", de "fabriqué"⁷⁶. " Peu avant la publication de ce texte, Siegfried Kracauer formulait dans son essai *Les Employés* une idée similaire : "Cent reportages sur une usine sont impuissants à restituer la réalité de l'usine, ils sont et restent toujours cent instantanés de l'usine. La réalité est une construction⁷⁷. " Prise comme une simple reproduction de la réalité, une photographie n'apporte, en effet, que peu d'informations sur cette réalité. Mais dès lors qu'elle est considérée comme une chose "fabriquée" (Brecht), construite (Kracauer) elle se révélera extraordinairement documentaire.
- 47 Dans l'une des deux seules analyses basées sur des photographies publiées dans les *Annales*, Alain Dewerpe le montre exemplairement. En étudiant non pas les photographies des usines Krupp ou AEG mais celles du site industriel de l'Ansaldo en Italie, il démontre combien il est nécessaire de dépasser la lecture référentielle pour analyser un fait élaboré, une construction, c'est-à-dire, en somme, une représentation.

" L'image construite, écrit-il, est le produit d'une stratégie de représentation de soi, dérivant des objectifs que la firme affecte à ses photographies en fonction du destinataire, c'est-à-dire non seulement du marché des biens matériels mais aussi de celui des biens symboliques : c'est une image manifeste [...]. La construction de la photographie industrielle comme source de l'histoire du travail ne peut échapper au détour d'une réflexion sur les conditions de possibilité de l'image même⁷⁸. " C'est en effet à ces conditions que la photographie devient, à part entière, matériau pour l'historien.

- 48 Ces recherches ont été entreprises dans le cadre de la préparation de l'exposition "Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)", organisée par le Patrimoine photographique. Une première version de cet article a été présentée en conférence le 7 mars 2001 à la Bibliothèque nationale de France dans le cadre du cycle "Le XX^e siècle des historiens". Les auteurs tiennent à remercier pour leur aide précieuse, leurs conseils et leur soutien, Pierre Bonhomme, Christian Delage, Florian Ebner, Patricia Gillet, Arno Gisinger, André Gunthert et Isabelle Neuschwander. [p. 29]

NOTES

1. Cf. Benjamin Stora, " L'image nous renseigne plus sur la société qui la regarde que sur elle-même " (propos recueillis par Michel Guerrin), *Le Monde*, 23 avril 2001.
2. Cf. Peter Burke, *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001, p. 9-10.
3. Laurence Bertrand-Dorléac, " Faire l'histoire des pratiques artistiques ", *Bulletin de la Société d'histoire moderne et contemporaine*, n°1-2, 1997, p. 2.
4. Ibid.
5. Cf. Francis Haskell, *L'Historien et les Images* (trad. de l'anglais par A. Tachet et L. Évrard), Paris, Gallimard, 1995 ; P. Burke, *op. cit.* L'historiographie française a également consacré plusieurs recueils à cette question : *Iconographie et Histoire des mentalités*, Paris, Éditions du CNRS, 1979 ; *Les Historiens et les Sources iconographiques*, Paris, Institut d'histoire moderne et contemporaine, CNRS, 1981 ; *Images et Histoire* (actes du colloque de Paris-Censier, mai 1986), Paris, Publisud, 1987. Signalons également le numéro spécial de *Vingtième Siècle*, sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, Christian Delage et André Gunthert, intitulé " Image et histoire " (n° 72, octobre-décembre 2001).
6. Georges Sadoul, " Valeur du témoignage photographique ", in Charles Samaran (dir.), *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 1449.
7. Cf. Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.) *Faire de l'histoire. Nouveaux objets*, t. 3, Paris, Gallimard, 1974.
8. Voir, entre autres, les travaux de Marc Ferro, Pierre Sorlin, Christian Delage et Antoine de Baecque.
9. Cf. Raymond Chevalier, " Panorama des applications de la photographie aérienne ", *Annales ESC*, n°4, 1963, p. 677-698 ; Alain Dewerpe, " Miroirs d'usine : photographie

industrielle et organisation du travail : l'Ansaldo (1900-1920) ", *Annales ESC*, n°5, 1987, p. 1079-1114.

10. Michel Frizot, " Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire ", in Jean-Paul Ameline, *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Flammarion/Centre Georges-Pompidou, Paris, 1996, p. 57.

11. Raul Hilberg, *Holocauste : les sources de l'histoire* (trad. de l'anglais (États-Unis) par Marie-France de Paloméra), Paris, Gallimard, p. 18-19.

12. Cf. Siegfried Kracauer, " Die Photographie ", *Frankfurter Zeitung*, vol. 72, n°802-803, 28 octobre 1927, repris dans Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éd. J. Chambon, 1997, p. 356-365 ; S. Kracauer, *History : Last Things before the Last*, Oxford, Oxford University Press, 1969 ; Dagmar Barnouw, *Critical Realism. History, Photography and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1994 ; Enzo Traverso, Siegfried Kracauer, *Itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, Éditions de la découverte, 1994.

13. Stephen Bann, *The Clothing of Clío : A study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 138, cité par John Tagg, " The Pencil of History ", in Patrice Petro (dir.), *Fugitive Images. From Photography to Video*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 300.

14. S. Kracauer, " La photographie ", in O. Lugon, *op. cit.*, p. 359.

15. P. Nora, " Historiens, photographes : voir et devoir ", in Christian Caujolle (dir.), *Éthique, Esthétique, Politique*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 48.

16. *Ibid.*, p. 47.

17. Louis Cyrus Macaire, " Note relative à la création d'une section de photographie au ministère d'État ", 5 février 1855 (Archives nationales : F21 562), cité par André Rouillé, *La Photographie en France. Textes et controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 332.

18. *Ibid.*, p. 333.

19. Cf. Léon Vidal, " Photographie nationale ", *Le Moniteur de la photographie*, 1878, p. 129-131.

20. Cf. " Musée des photographies documentaires Règlement ", *Bulletin de la Société française de photographie*, 1894, p. 567-568.

21. Cf. H. D. Gower, L. Stanley Jast, W. W. Topley, *The Camera as Historian*, Londres, Sampson, Low Marston, 1916. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter cet ouvrage, mais il est décrit en détail par J. Tagg, *art cit.*, p. 285-303.

22. Arlette Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, 4e de couverture.

23. Jacques Le Goff, " Mirages de l'histoire ", *La Recherche photographique*, n°18, printemps 1995, p. 44.

24. *Ibid.*

25. Gilles Candar, Frédéric Sorbier (dir.), " L'historien face aux photographies. Quelles photos pour l'Histoire ? ", *TDC. Textes et documents pour la classe*, n°805, décembre 2000. Il faut également signaler ici la thèse de Denis Maréchal, *La Photographie : quelle source pour l'histoire ? L'étude du cas français*, thèse de 3e cycle de l'Institut d'études politiques (sous la dir. de J.-N. Jeanneney), 1986, et le texte de synthèse sur l'historiographie italienne de Luca Fanelli, " La fotografia come fonte storica ", *I Viaggi di Erodoto*, n°40, décembre 1999-février 2000, p. 12-23.

26. Cf. Serge Klarsfeld, *Le Mémorial de la déportation des juifs de France*, Paris, Éditions Beate et Serge Klarsfeld, 1978.
27. Divers autres historiens ont signalé des erreurs similaires : cf. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1998, p. 119 ; S. Klarsfeld, *Vichy-Auschwitz. Le rôle de Vichy dans la solution finale de la question juive en France - 1942*, Paris, Fayard, 1983, légendes de trois photographies du Vélodrome d'hiver dans le cahier hors-texte entre les pages 160 et 161 ; Sybil Milton, " The camera as weapon : documentary photography and the Holocaust ", *Simon Wiesenthal Center Annual*, vol. 1, 1984, p. 62.
28. Jacques Fredj, " Avant-propos ", *Les Archives de la Shoah*, Paris, CDJC/L'Harmattan, 1998, p. 9.
29. La base de données informatiques du musée de l'Holocauste à Washington (dont le fonds est en grande partie constitué de reproductions de documents réalisées dans les archives du monde entier) a cependant le mérite d'indiquer la source de la reproduction (ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas dans les autres centres) ; elle devient ainsi une sorte de répertoire iconographique permettant d'identifier l'origine exacte d'une image.
30. Cf. Ute Wrocklage, *Fotografie und Holocaust. Annotierte Bibliographie*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1998.
31. Cf. Marie-Anne Matard-Bonucci, " La pédagogie de l'horreur ", in M.-A. Matard-Bonucci, Édouard Lynch (dir.), *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995, p. 61-73 ; Clément Chéroux, " `L'Épiphanie négative'. Production, diffusion et réception des photographies à la libération des camps ", in C. Chéroux (dir.), *Mémoire des camps, Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval, 2001, p. 117-122.
32. B. Zelizer, *op. cit.*, p. 201.
33. Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 262.
34. Cf. R. Hilberg, *op. cit.*
35. Il faut par exemple regretter que dans son ouvrage sur la diffusion des photographies de la libération des camps assurément l'un des meilleurs sur la question B. Zelizer (*op. cit.*) n'ait pas indiqué le nom des photographes dans les légendes des images qu'elle publie.
36. Cf. Meyer Levin, *In Search. An Autobiography*, London, Constellation Books, 1951 ; Mikael Levin, *War Story*, Munich, Gina Kehayoff, 1997.
37. Cf. R. Hilberg, *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, Paris, Gallimard, 1994.
38. Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes* (Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni), Arles, Actes Sud, 1999, p. 156-158.
39. Cf. Yves Le Maner, André Sellier, *Images de Dora 1943-1945. Voyage au coeur du IIIe Reich*, La Coupole, Centre d'histoire de la guerre et des fusées, s. d. [1999].
40. Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, p. 106.
41. Cf. Ilse About, " La photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) ", in C. Chéroux (dir.), *op. cit.*, p. 35-40.
42. Il existe à notre connaissance des albums similaires pour Auschwitz-Birkenau (2), Buchenwald (2), Dachau (3), Ravensbrück (1), Stutthof (1). Cf. Sigrid Jacobeit, " Fotografien als historische Quellen zum Frauen-KZ Ravensbrück : Das Ravensbrücker `SS-Fotoalbum' ", in Insa Eschebach (dir.), *Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück : Quellenlage und Quellenkritik*, Berlin, Zentrale Universitätsdruckerei der Freien

Universität Berlin, 1997, p. 33-43 ; Ute Wrocklage, " Architektur zur `Vernichtung durch Arbeit'. Das Album der `Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz' ", *Fotogeschichte*, n°54, 1994, p. 31-43 ; René Kok, " Het foto-essay ", *Oorlogsdocumentatie* 40-45, 1989, p. 162-177 ; Anne Freyer, Peter Hellman, Jean-Claude Pressac, *L'Album d'Auschwitz, d'après un album découvert par Lili Meier, survivante du camp de concentration*, Paris, Seuil, 1983.

43. Pour le cas d'Auschwitz-Birkenau, voir T. Swiebocki, Henryk Swiebocki, " Vorwort Introduzione ", in Giuseppe Zambon (dir.), *Abels Gesichter - Volti di Abele*, Francfort, Zambon Verlag, 1995.

44. Cf. Paul Tillard, *Mauthausen*, Paris, Éditions sociales, 1945.

45. Cf. Tadeusz Mazur, Jerzy Tomaszewski (dir.), *1939-1945. Nous n'avons pas oublié*, Varsovie, Éditions " Polonia ", 1961, p. 92 ; Hans Marsalek, *Mauthausen*, Milano, La Pietra, 1977, couverture.

46. Cf. " La négation des crimes nazis. Le cas des documents photographiques accablants ", *Le Monde juif*, n°103, 1981, p. 96-107.

47. Cf. Jacques Pyke, *La Critique historique. Quel long chemin à parcourir entre le témoignage et la synthèse*, Louvain-la-Neuve, Academia-Erasme, 1992 ; Sophie Cassagne, Christian Delporte, Georges Miroux, Denise Turrel, *Le Commentaire de document iconographique en histoire*, Paris, Ellipses, 1996.

48. Antoine Prost, *Douze Leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996, p. 66-67.

49. *Ibid.*, p. 66.

50. Cf. Roland Barthes, " L'effet de réel " [1968], *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 179-187.

51. *Id.*, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éd. de l'Étoile/Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 16.

52. *Ibid.*, p. 18.

53. *Ibid.*, p. 120.

54. *Ibid.*

55. *Ibid.*

56. Cf. Michele Giordano, " Fotografia e storia ", *Studi Storici*, n°4, oct.-déc. 1981, p. 815-832. Giordano évoque ici l'article de Giulio Bollati, " Note su fotografia e storia ", in Carlo Bertelli, G. Bollati (dir.), *Storia d'Italia. Annali 2. L'immagine fotografica 1845-1945*, t. 1, Turin, Einaudi, 1979, p. 4-55.

57. Lucien Febvre, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 115-116.

58. Olivier Dumoulin, " Fait historique ", in André Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, Puf, 1986, p. 273.

59. R. Barthes, " Le discours de l'histoire " [1967], *Le Bruissement de la langue...*, op. cit., p. 175-176.

60. *Ibid.*, p. 177.

61. *Ibid.*, p. 175.

62. *Ibid.*, p. 177.

63. *Ibid.*

64. *Id.*, *La Chambre claire*, op. cit., p. 16.

65. *Ibid.*, p. 19.

66. *Ibid.*, p. 50.

67. *Id.*, " Photos-chocs ", *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 105-107 ; " Le message photographique " [1961], *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 9-24.

68. *Id.*, " Le message photographique ", art. cit., p. 23.

69. Cf. Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, p. VII. ; *id.*, "Parler pour les morts" (propos recueillis par G. Herzlich), *Le Monde des débats*, n°14, mai 2000, p. 14-16 ; *id.*, "La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité" (propos recueillis par M. Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001, p. 29 ; *id.*, "Le monument contre l'archive" (propos recueillis par D. Bougnoux), *Les Cahiers de médiologie*, n°11, 2001, p. 271-279. Il faudra cependant s'étonner qu'après ces propos répétés contre l'image d'archive, Claude Lanzmann, ouvre son dernier film, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures*, par une photographie d'époque provenant du musée du camp.
70. F. Bédarida, L. Gervereau (dir.), *op. cit.*, p. 61.
71. Cf. Jean-Claude Pressac, *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, The Beate Klarsfeld Foundation, 1989, p. 423-424
72. Les tirages contact ainsi que le texte qui leur était associé sont aujourd'hui conservés au Musée d'État d'Auschwitz-Birkenau. Les négatifs n'ont pas été localisés. Il existe à notre connaissance deux témoignages sur cette opération dont des extraits sont donnés par T. Swiebocka (*Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim, Bloomington, Indianapolis, Warsaw, The Auschwitz-Birkenau State museum/Indiana University Press/Ksiazka I Wiedka, 1999, p. 42-43) et J.-C. Pressac (*op. cit.*, p. 423-424).
73. Cf. "La résistance au K. L. Auschwitz", in Franciszek Piper, T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. Camp de concentration et d'extermination*, Oswiecim, Panstwowe Muzeum Oswiecim-Brzezinka, 1998, p. 217-292.
74. Cf. Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, vol. I et II, New York, Columbia University Press, 1981.
75. Au-delà de la simple réception fascinée du référent, ce sont là quelques-uns des éléments qu'une analyse du fait photographique permet de révéler. L'étude plus développée que propose Georges Didi-Huberman ("Images malgré tout", in C. Chéroux, *op. cit.*, p. 219-241) explore davantage les pistes énumérées ici.
76. Walter Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (trad. de l'allemand par A. Gunthert), *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, p. 27-28. Ce passage repris par Benjamin est extrait d'un texte de 1930 de Brecht intitulé : "Der Dreigroschen-prozess. Ein soziologisches Experiment". Selon A. Gunthert (art. cit., note 68, p. 36), Brecht attribuait la paternité de cette idée au "marxiste Sternberg" à propos des usines Ford.
77. S. Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle [1929]* (trad. de l'allemand par C. Orsini), Paris, Éditions Avinus, 2000, p. 33-34.
78. A. Dewerpe, "Miroirs d'usine : photographie industrielle et organisation du travail...", art. cit., p. 1080 et 1109.