

Eckert.Dossiers No. 1

Daniela Kneissl

L'iconographie historique dans le manuel d'histoire franco-allemand

Kneissl, Daniela. „L'iconographie historique dans le manuel d'histoire franco-allemand.“ In *L'Europe et le monde*, hg. v. Corine Defrance, Reiner Marcowitz und Ulrich Pfeil. Eckert.Dossiers 1 (2009).

<http://www.edumeres.net/urn/urn:nbn:de:0220-2009-0001-338>.

edumeres.net



Ce document a été publié sous la licence creative-commons:
Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 3.0 Unported;
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.fr>

Daniela Kneissl

L'iconographie historique dans le manuel d'histoire franco-allemand

Le deuxième volume du manuel d'Histoire franco-allemand se caractérise peut-être encore davantage que le premier par une impressionnante abondance d'illustrations. La nouveauté vient surtout des dossiers, qui traitent directement de l'interaction entre les formes d'expression artistique et visuelle et la société, comme par exemple ceux sur le culte de la personnalité de Staline (p. 282s.), sur la propagande et la politique culturelle du Troisième Reich (p. 272s.), sur l'ouvrier à travers le regard du peintre (p. 114s.) ou sur la représentation du totalitarisme au cinéma (p. 292s.). Ils font en même temps apparaître l'étroite imbrication de l'Histoire et des visions du monde propagées par les médias visuels que l'on ne peut reconstituer que par eux et en eux (cf. en particulier le chap. 8 : L'ère de la culture de masse).

Un chapitre particulier est en outre consacré aux « Nouvelles formes d'expression et d'engagement (1815–1933) » (chap. 7, p. 130–143), où l'on essaie en premier lieu de replacer les œuvres-clef des différentes époques artistiques dans leur contexte historique.

Par ailleurs, trois des nouvelles parties méthodologiques traitent elles-mêmes de l'interprétation de sources visuelles : tableaux historiques, caricatures ou affiches et photographies. La compréhension des images, qui prédominent dans le manuel d'Histoire franco-allemand, y est renforcée.

La partie méthodologique « Analyser un tableau historique » (p. 42s.) tente, par l'exemple du tableau de 1885 « La proclamation du II^e Reich » d'Anton von Werner, de faire ressortir les principales caractéristiques de la peinture historique et son importance en tant que source. La partie méthodologique se caractérise dans l'ensemble avant tout par une insuffisante appréciation du problème. Les étapes d'interprétation proposées confondent les différents stades de l'analyse picturale, qui devrait en fait commencer par décrire la composition du tableau, afin de partir des détails, pour s'achever sur les intentions de la représentation. Le rapport entre le mode de représentation et l'événement à l'occasion duquel fut peint ce tableau (le 70^e anniversaire de Bismarck) n'est pas au centre de l'analyse. La question, formulée de manière alternative – « Dans quelle mesure le tableau correspond-il à la réalité historique ? »[1] –, n'est pas bien ciblée, puisque la comparaison avec l'événement ne peut se faire qu'à travers d'autres sources, qui ne saisissent chacune qu'une partie de l'événement. Justement, l'extrait du témoignage oculaire du peintre (p. 42) restitue pour l'essentiel ce qu'il a entendu, sans du reste contredire de manière flagrante le tableau. Cependant, la conclusion vraiment intéressante est que, ici, la vérité historique est coulée dans une image idéalisée. Celle-ci a jusqu'ici dominé la représentation de l'événement qui lui sert de base et s'y est même substituée. Compte tenu des outils dont ils disposent, il est douteux que les élèves parviennent à ce résultat au terme de leur interprétation.

La partie méthodologique « analyser une photo » (p. 28es.) choisit comme

exemple une photo suffisamment connue, montrant Lénine sur une estrade en 1920. Ses compagnons de route d'alors, Trotsky et Kamenev, qui sont tous deux eux aussi sur la photo, en ont disparu après 1927, afin que même leur souvenir en fût effacé après leur condamnation politique. Jusque-là, pas de problème. En se fixant sur cette image particulière, la partie méthodologique ne constitue au fond rien d'autre qu'une condamnation générale de la photographie comme moyen de manipulation par excellence.

Les élèves sont même explicitement invités à vérifier eux-mêmes sur un ordinateur la facilité avec laquelle on peut falsifier des images. On compare ainsi directement les évolutions techniques les plus récentes aux possibilités, bien moins sophistiquées de la photographie analogique de la première moitié du XXe siècle.

Ce qui est désastreux dans le cadre d'un manuel d'Histoire : la conclusion, en quelque sorte inévitable, est qu'il faut examiner chacune des photos représentées en s'interrogeant sur leur éventuelle falsification, y compris celles qui illustrent les sévices infligés à la population juive par la Wehrmacht et les SS (par ex. p. 325, 331, 332). Cependant, comme c'était déjà le cas dans le premier volume, il est exceptionnel que le traitement de la photographie pose de graves problèmes. La portée symbolique des photos et les conséquences de leur diffusion mondiale ne sont qu'effleurées (par ex. p. 299, le cas de la photo d'Iwo Jima). L'une des principales fonctions de ces photographies, c'est-à-dire la diffusion de la visualité des rituels, dont la force provient uniquement de l'intention de les transformer en images, reste extrêmement vague. Le chapitre « La France dans la Seconde Guerre mondiale » s'ouvre par exemple sur deux photos, qui délimitent les contours de la période (p. 341) : Une troupe de soldats allemands, qui, en juin 1940, défilent sous l'Arc de Triomphe, et au-dessous, une photo en couleur, prise en août 1944 au même endroit, où l'on voit un groupe de jeunes gens en liesse avec des drapeaux américains. C'est en fait, l'acte de photographier qui relie directement l'acte symbolique d'occupation ou de reconquête de la ville à un symbole national fort. Ces stratégies de formation de la conscience collective par la photographie ne font pas l'objet, fût-ce dans leurs grandes lignes, d'une notion didactique. Les photos restent de simples illustrations, comme par exemple, dans le dossier « Les sociétés en deuil » (p. 228s.). Les photos de la page 228 montrent par ailleurs des modes de commémoration totalement différents : sur l'une, les personnes directement impliquées (soldats sur le front, p. 228, en bas), sur l'autre, les proches (le couple de parents, p. 228, en haut). Cette dernière photo est mystérieuse : la mise en scène du vieux couple au cimetière militaire montre moins de peine que d'orgueil. La distance à laquelle les époux se tiennent l'un de l'autre en fait les points de fuite et d'arrivée des deux longues rangées de croix blanches qui se perdent à l'arrière-plan. Dans quel contexte cette photo a-t-elle été prise ? S'agit-il d'un cliché privé ou d'une image destinée à être publiée ? Combien de temps après la guerre a-t-elle été prise ? Comme si souvent, on ne dispose pas de ces informations. Le manuel va ainsi à l'encontre de ses propres principes : dans les parties méthodologiques, on invite plusieurs fois à classer correctement les photos. La raison tient probablement à ce qu'elles nous ont été transmises de manière lacunaire : Même des photos très célèbres, comme celle du débarquement des soldats américains à « Omaha Beach » en Normandie en juin

1944 (p. 311), prise par Frank Capa, ont paru sans nom de photographe.

Au fond, le manuel d'Histoire se refuse à toute approche allant au-delà de la stricte fonction documentaire des photos. On n'attribue guère de potentiel d'analyse aux photos, ce qui était, là aussi, déjà très net dans le premier volume. C'est aussi le cas de la photo de police montrant une victime de la politique d'épuration, peu après la prise de pouvoir par les nazis (p. 267) : le cliché, sur lequel on a porté des mentions méticuleuses dans le cadre de l'enquête, est présenté comme la preuve d'un assassinat politique, mais non comme la preuve de l'instrumentalisation d'un État de droit dont on savait les structures. Si celui-ci recensait encore ce qui se passait en public, il ne pouvait plus guère utiliser ces informations pour élucider ce meurtre.

La partie méthodologique « Commenter une caricature ou une affiche » (p. 256) fait partie du petit nombre d'exemples réussis. Il est dommage que l'étude de l'évolution d'un motif donné ne soit pas reprise ailleurs dans le manuel d'Histoire. Mais il semble presque que les messages de propagande soient le seul domaine dans lequel on prenne vraiment au sérieux la nature de source des images. Néanmoins, ici aussi, on néglige trop souvent sans raison des approches très importantes :

Ainsi le tableau nazi des races (p. 260) ne sert que d'illustration, le texte n'est qu'en partie lisible dans cette version en petit format. C'est pourtant lui qui permet d'expliquer de manière exemplaire l'absurdité du délire racial : ce tableau, très diffusé à l'époque, témoigne que la construction de la « communauté du peuple » dépendait directement d'un élargissement du type idéal de la race « nordique », à laquelle peu de gens correspondaient : ce n'est qu'en inventant les races « phaliennes » et méditerranéennes (« westische ») qu'on obtint le chaînon dont on avait grand besoin entre les races « allemande » et « nordique ».

On peut certainement objecter que l'enseignant est libre de soumettre tout document illustré à une analyse plus précise et d'aller ainsi au-delà des questions-type fixées à l'avance. Mais il est limité par le trop petit format de nombreuses illustrations. De plus, on ne tire pas parti de la possibilité de relier quelques thèmes et chapitres à l'aide de l'iconographie proposée. L'usage fait par les médias de la célèbre photo de 1919, montrant Friedrich Ebert et Gustav Noske en caleçon de bain, est présentée à juste titre comme la preuve que l'on caricaturait la démocratie (p. 148). Dans le contexte du thème « Médias de masse et loisirs au XXe siècle » se pose cependant la question de l'acceptation de la nudité par la société et ce, pas seulement en y associant le portrait de Joséphine Baker à demi nue, qui se trouve sur la même double page (p. 149) ou celle des nageuses britanniques (p. 150), mais aussi dans le cadre de l'idéologisation de la perfection physique au XXe siècle (cf. la sculpture « Prêt ») d'Arno Breker à la page 273).

En conclusion, reste à constater que, s'il est clair qu'on a tenté d'utiliser des illustrations dans le manuel d'Histoire comme sources équivalentes à d'autres, elles n'ont cependant pas été employées de manière cohérente. Si l'on a en général inséré des images dans les « Pistes de travail », elles restent dans l'ensemble, au stade d'illustration, puisque l'information nécessaire manque trop souvent pour pouvoir interpréter correctement les sources iconographiques[2].

C'est extrêmement regrettable : il est donc difficile, dans de nombreux cas, d'exploiter la capacité des images à fournir des informations allant au-delà du texte du manuel. On ne peut donc guère donner de véritable compétence iconographique. Il serait bien plus judicieux de sélectionner moins d'images mieux ciblées, à un format permettant de les reproduire et, éventuellement, de les relier astucieusement en faisant des renvois, aux différents chapitres. C'est finalement le trop grand nombre d'images qui nuit au concept : le deuxième volume du manuel franco-allemand est lui aussi plus égaré qu'éclairé par la forêt d'images.

(Traduction : Isabelle Hausser)

[1] Le concept de réalisme est appliqué de manière tout aussi erronée au tableau de Manet Le Déjeuner sur l'herbe. Il s'agit précisément ici d'un exemple aux nombreux niveaux d'interprétation : l'effet de « réalisme » provient de la transposition d'une scène bucolique au temps présent. Au sens traditionnel du mot, le pique-nique avec une femme nue n'est sans doute guère « réaliste ». Surtout, le nu est sorti de son contexte mythologique traditionnel et perd ainsi sa justification morale. Ce qui donna aux contemporains une impression de vulgarité, d'autant que la femme nue n'est pas représentée comme une créature abstraite. Le tableau n'a pas grand-chose à voir avec la définition proposée du réalisme (p. 132), car la scène reflète très probablement une vision idéalisée du monde.

[2] Ainsi, pour ne citer qu'un exemple relatif à la fresque murale « The New Deal » de Conrad Albrizio (p. 97). La légende dit : « dédiée au président Roosevelt, 1934 ». Il serait cependant important pour l'interpréter de savoir qu'Albrizio a décoré de nombreux bâtiments publics, tels que écoles, usines ou bureaux de poste du sud des États-Unis de ses fresques. Il s'agit donc d'« images stimulantes » monumentales qui sont vues par un très grand nombre de gens et dont l'effet répétitif doit laisser des traces dans la conscience.