Corinna Kranig
Spécialité Photographie
Promotion 2023

École Nationale Supérieure
Louis-Lumière

# Faire face :

## Approches photographiques d'un héritage familial du national-socialisme

**Mémoire du Master 2**

Sous la direction de

Arno GISINGER, Photographe, Maître de conférences HDR à l'Université Paris Lumières (Paris 8), Rattaché au laboratoire de recherche AIAC/EPHA

et

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie, Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris

**Membre du Jury**

Florian EBNER, Photographe et Historien de l'art, Commissaire d'exposition, Conservateur responsable de la Collection de photographies au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou

Christine DELORY-MOMBERGER, Photographe, Professeure en sciences de l'éducation à l'Université Paris 13-Sorbonne-Paris Cité, Présidente du Collège international de recherche biographique en éducation (CIRBE), directrice de la revue *Le sujet dans la Cité*

Arno GISINGER, Photographe, Maître de conférences HDR à l'Université Paris Lumières (Paris 8), Rattaché au laboratoire de recherche AIAC/EPHA

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie, Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris

Pascal MARTIN, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

Corinna Kranig
Spécialité Photographie
Promotion 2023

École Nationale Supérieure
Louis-Lumière

# Faire face :

## Approches photographiques d'un héritage familial du national-socialisme

**Mémoire du Master 2**

Sous la direction de

Arno GISINGER, Photographe, Maître de conférences HDR à l'Université Paris Lumières (Paris 8), Rattaché au laboratoire de recherche AIAC/EPHA

et

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie, Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris

**Membre du Jury**

Florian EBNER, Photographe et Historien de l'art, Commissaire d'exposition, Conservateur responsable de la Collection de photographies au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou

Christine DELORY-MOMBERGER, Photographe, Professeure en sciences de l'éducation à l'Université Paris 13-Sorbonne-Paris Cité, Présidente du Collège international de recherche biographique en éducation (CIRBE), directrice de la revue *Le sujet dans la Cité*

Arno GISINGER, Photographe, Maître de conférences HDR à l'Université Paris Lumières (Paris 8), Rattaché au laboratoire de recherche AIAC/EPHA

Véronique FIGINI-VERON, Maîtresse de conférences en histoire de la photographie, Membre du CEMTI, Université Paris 8, chercheur-associé au CHS Mondes contemporains (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / CNRS) et Expert près la cour d'appel de Paris

Pascal MARTIN, Professeur des universités à l'ENS Louis-Lumière

## Remerciements

Un grand merci à mon directeur de mémoire Arno GISINGER pour sa disponibilité, son engagement et ses excellents conseils et à ma directrice de mémoire, Véronique FIGINI, qui a soutenu ce mémoire avec beaucoup de confiance.

Un merci particulier à Stéphanie SOLINAS, dont le travail et le suivi m'ont beaucoup aidé à développer mes idées pour la partie pratique. Je remercie également Nadège ABADIE, Samuel BOLLENDORF, Claire BRAS, Anne-Lou BUZOT, Franck MAINDON et Florent FAJOLE pour leur aide et leurs précieux conseils.

Merci à mes camarades de classe qui ont rendu ces trois années d'école géniales. Jean-Baptiste SALAÜN pour une expérience de collocation sans pareil, Antonia LE PAIH et Pierrick GUILLOU pour les heures de partage à la bibliothèque et vos retours pertinents et Elisa BAPST pour son aide avec mes impressions.

Un merci particulier à Charlotte HAYET pour ses merveilleuses corrections, à Julien LAGAYE, Alexis ALLEMAND et Nicolas FATOUS pour les échanges animés sur le passé franco-allemand. Je tiens également à remercier Dino FEY pour son aide et son soutien.

Ein besonderer Dank gilt auch meiner Familie, im Speziellen meiner Großmutter Ilse Kranig für ihr Vertrauen, ihre Erzählungen und meinem Vater Wolfgang Kranig, der meine Fragen ehrlich beantwortete.

Zuletzt möchte ich auch T. Bresters danken, der mir das Erbe seiner Familie für diese Arbeit anvertraute.

## Résumé

Comment faire face à un héritage familial national-socialiste ?

Avec la disparition de la dernière génération de guerre, les objets de l'ancien régime nazi resurgissent. Pendant des décennies, ces reliques ont été enfouies dans les propriétés de familles germaniques. Révélées par les héritiers, elles soulèvent des questions sur ce passé, l'identité familiale, bousculent les convictions et questionnent les souvenirs. Par conséquent, la confrontation avec les objets devient réelle pour les successeurs. Que faire de ces découvertes ? Les jeter, les conserver, les donner ou les retravailler ? Reconsidérer l'histoire de sa propre famille ou laisser le passé s'effacer ?

La photographie devient centrale dans le traitement de ces questions. Comme trace physique du passé, comme base de travail pour la réappropriation, comme activité pratique à la recherche de sa propre identité familiale.



**Mots clé :** Héritage, Génération, Mémoire individuelle, Mémoire collective, L'image absente, L'image présente, Photographie vernaculaire, Confrontation, Réappropriation, National-socialisme, Album de guerre, Enquête

## Abstract

How to deal with a resurgent National Socialist family heritage?

With the departure of the last war generation, traces of the former Nazi regime are emerging. For decades, its relics have been buried in the estates of German-speaking families. Found by the heirs, they raise questions about this past, family identity, beliefs, and memories. Consequently, confrontation with them becomes mandatory for the successors. What to do with these items? Throw them away, keep them, donate, or rework them? To reconsider one's own family history or to let the past rest.

Photography becomes central to the treatment of these questions. As a physical trace of the past, as a basis for reappropriation, as a practical activity in the search for one's own family identity.

**Keywords:** Legacy, generation, individual memory, collective memory, the absent image, the present image, vernacular photography, confrontation, reappropriation, national socialism, war album, investigation

# Sommaire


Remerciements **3**

Résumé **4**

Abstract **5**

Sommaire **6**

Introduction **7**

1. Une évolution du regard : quel est l'enjeu actuel de l'héritage national-socialiste ? **10**

1.1 Le national-socialisme et sa considération au fil des générations en Allemagne **10**

1.2 La résurgence actuelle d'un passé national-socialiste **15**

1.3. La photographie amateur : comment la positionner dans le discours public ? **19**

2. Une nouvelle réflexion imposée par la découverte d'un album **33**

2.1 Héritage de photographies de guerre: le cas de l'album photographique **33**

2.2 Le cas d'étude n°1 : T. Bresters et les albums de son grand-père **43**

2.3 L'évolution du regard sur les albums au fil des générations **47**

3. La collection des jouets pour pallier l'absence d'images **58**

3.1 La confrontation d'un héritage à travers la pratique photographique **58**

3.2 Le cas d'étude n°2 : la collection de figurines de la famille Kranig **65**

3.3 L'appropriation de la collection par ma démarche photographique **69**

Conclusion **81**

Bibliographie **82**

Glossaire **89**

Table des illustrations **92**

Présentation de la partie pratique de mémoire (PPM) **96**

Table des matières **99**

Annexes **100**

## Introduction

Avec la disparition de la dernière génération de guerre, les traces du régime national-socialiste en Allemagne entre 1933 et 1945 peuvent resurgir. Pendant des décennies, ces « reliques » ont été enfouies dans les propriétés de familles germaniques. Révélées par les héritiers, elles soulèvent des questions sur ce passé, sur l'identité familiale, bousculent les convictions et questionnent les souvenirs. Offrant un nouveau regard sur les proches décédés, ces objets portent en eux le risque d'un profond bouleversement. Que faire de ces découvertes? Les jeter, les conserver, les donner ou les retravailler ? Reconsidérer l'histoire de sa propre famille ou laisser le passé se reposer ? Comment faire face à cet héritage familial national-socialiste qui ressurgit ?

Dans ce champ de tension, la photographie devient un médium directeur.

Parmi les objets transmis au sein des familles, les tirages photographiques sont présents en grand nombre. En effet, le développement de la photographie amateur et l'histoire de la guerre sont étroitement liés. Depuis la Première Guerre mondiale, les soldats s'arment d'un appareil photographique pour documenter leurs expériences du conflit. Les photographies réalisées sont envoyées à la famille où elles sont ensuite conservées. Soigneusement collées dans des albums de famille, elles attendent de faire revivre les souvenirs du front.

Si l'album de guerre était encore vu comme un objet de fierté pendant la période du Troisième Reich, il disparaît des armoires du salon après 1945. L'oubli, le silence et le refoulement règnent désormais dans la plupart des familles. Les images ne sont ressorties qu'à de rares occasions : pour se remémorer dans une certaine clandestinité ou pour raconter aux descendants.

Ainsi l'image photographique devient un transmetteur matériel du passé, un outil d'analyse important lorsqu'il s'agit d'évoquer l'histoire familiale. Néanmoins, elle ne forme pas de souvenir absolu, son interprétation dépend toujours de la personne qui la regarde et de son contexte d'observation.

Ce regard sur l'image évolue et change avec le temps car il est influencé par différents éléments. Les normes sociales et familiales d'une part, l'éducation collective et individuelle d'autre part. Il dépend aussi du récit qui accompagne la photographie. Ce dernier comporte toujours un écart entre l'impression du vécu et son expression. Comme le souligne l'écrivaine allemande Christa Wolf: « *Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen.* [1]»

Quand le récit manque, les photographies de souvenir peuvent être vues comme des « *fragments muets* [2]», il s'agit de combler les lacunes entre elles. Dans ce cas, la pratique photographique devient un instrument de travail. Qu'elle soit pratiquée de manière artistique ou amateure, elle constitue un moyen de projection qu'il faut creuser. Pour l'héritier, l'appareil photographique permet ainsi de trouver sa propre posture, son regard sur les documents disponibles. Puis, quand toute image du passé manque, la photographie propose une réponse au vide. Des photographies étrangères sont collectées et conservées. On se les approprie. De nouvelles images sont créées et laissent alors place à l'imaginaire.

En vue de ce contexte, la première partie de ce mémoire sert d'introduction déductive. Elle a comme objectif principal d'expliquer le traitement mémoriel de ce passé nazi ainsi que les concepts et discussions clés autour du statut du médium photographique dans celui-ci. Cette contextualisation est guidée par ma perception. Dans la suite de l'héritage, je représente la troisième génération, raison pour laquelle le travail suivant doit être lu à travers ce prisme. Bien qu'un traitement collectif sur le passé national-socialiste puisse être observé, je m'oriente vers des citations qui correspondent à mon propre parcours éducatif reflétant ainsi mon sentiment.

Dans la deuxième partie de ce mémoire, le cas de plusieurs albums de guerre illustre la transmission de documents familiaux au musée. Après le décès de ses parents, T. Bresters trouve les objets de son grand-père Rudolf Handstein dans le fonds familial. Plusieurs années de travail intensif sur les témoignages photographiques et l'histoire de sa propre famille s'écoulent avant que l'héritier ne décide de faire don des albums à la recherche historique. Ainsi, les photographies de souvenir passent d'un espace intime à un usage public. La mémoire individuelle devient ainsi collective.

---

[1] WOLF Sabine, « Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen. In Archiv und Schreiben: Christa Wolf », in *Ins Archiv, fürs Archiv, aus dem Archiv*, Munich, Edition t+k, pp. 98 – 104. «Comme nous pouvons le raconter, cela n'a pas été », Traduit de l'allemand par deepl.com.

[2] ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, Munich, 1999, p. 221.

Sur la base de ma propre situation de dépositaire, la troisième partie conduit à une confrontation photographique comme possibilité de travailler une succession familiale. Après la mort de mon grand-père, ma famille et moi faisons face à une immense collection de figurines qui semble non seulement fortement liée à la période du Troisième Reich, mais qui aborde l'une des problématiques centrales concernant cette période et son traitement. C'est la relation entre le silence et le récit, entre l'absence et la présence de souvenirs dans le processus de transmission. Le rôle de l'image photographique, ainsi que son manque, deviennent ici centraux. En effet, avant de disparaître, mon grand-père a détruit une grande partie de ses souvenirs personnels, y compris les photographies de famille de son enfance.

Le début de mon travail de mémoire, la perte d'un membre proche de ma famille, ainsi que son héritage laissé, ont coïncidé avec ma quête d'identité photographique, artistique et personnelle. Ces trois pôles sont devenus interdépendants. Ainsi, ce mémoire doit être compris comme un voyage.

L'objectif de ce travail n'est pas de trouver une réponse à la gestion de l’héritage, mais de dépasser une honte et un poids afin d'aborder la question en public, collectivement. Le faire dans un pays étranger, dans une école française et entouré d'étudiants de la même génération d'après-guerre fait partie intégrante du processus.

# 1. Une évolution du regard : quel est l'enjeu actuel de l'héritage national-socialiste ?

## 1.1 Le national-socialisme et sa considération au fil des générations en Allemagne

Afin d'introduire le sujet de ce mémoire, il convient de présenter les notions et les concepts clés qui guident l'analyse. Dans les deux exemples présentés, la famille Bresters et la famille Kranig, il s'agit de faire face à un héritage historiquement chargé, dont le traitement se présente difficile pour les successeurs. Cette situation s'explique par plusieurs raisons qui tiennent aux divergences de perception collective, familiale et individuelle quant au passé allemand du nazisme. Au vu des deux exemples abordés, la première partie permet de définir le lien entre la transmission générationnelle de la mémoire dans les cadres collectifs et individuels, la question de l'héritage national-socialiste et de son traitement, et le rôle de la photographie comme support et comme pratique dans ces mécanismes.

### 1.1.1 Les objets hérités, porteurs de la mémoire

Le sous-chapitre suivant sert à définir les termes *mémoire, génération* et *héritage* dans le contexte des deux études de cas de la famille Bresters/Handstein et de la famille Kranig.

La *mémoire individuelle* désigne le traitement subjectif des souvenirs, elle ne se forme pas de manière isolée, mais dans l'échange avec d'autres membres d'un même groupe social. Le partage commun des pensées, des souvenirs et des expériences historiques détermine la *mémoire collective*.[3] Celle-ci est assemblée à partir d'un « *réseau d'images, d'identifications [et] de liens* [4]» venant à la fois du cercle intime de la famille, mais aussi d'un cadre plus large influencé par la société. Dans la mémoire collective, l'expérience individuelle fait écho à d'autres expériences, les souvenirs et leurs récits interfèrent.

La définition du terme *génération* varie selon un contexte social et familial. En raison de l'écart biologique de reproduction, les générations peuvent être clairement séparées au sein de la famille. D'après Aleida Assmann, la distinction sociétale se démarque par des expériences et des défis similaires, par leur communication et leur discours communs ainsi que par des modèles collectifs de traitement des expériences.[5] Alors, l'ancrage biographique dans le temps et l'inscription dans les discours sociaux constituent ensemble *l'identité*

---

[3] MATHIER Irène, *Entre mémoire collective et mémoire familiale. L'héritage d'un trauma collectif lié à la violence totalitaire*. Genève, Éditions ies, 2006, pp. 7 -32.

[4] BOHRER Karl-Heinz, « Schuldkultur oder Schamkultur. Und der Verlust an historischem Gedächtnis » in *NZZ*, Zürich, NZZ-Mediengruppe, 12 décembre 1998.

[5] *Ibid.*

*générationnelle* d'une personne.[6] Cela influence le regard sur l'Histoire qui varie et évolue avec le temps créant ainsi des fractures possibles entre les différentes générations. Néanmoins, ces dernières ne peuvent pas être perçues de manière isolée, elles sont toujours liées. En effet, au moins trois générations vivent simultanément dans le présent. En raison de leur chevauchement dans le temps, une transmission du passé a lieu de manière consciente et inconsciente. [7]

Dans ce contexte, Rudolf Handstein et Lothar Kranig, transmetteurs des héritages, appartiennent à la même génération dans la succession familiale et, du point de vue des héritiers, aux grands-parents. Dans une perspective sociologique, il existe toutefois une différence. En effet, Rudolf Handstein était engagé dans la Wehrmacht en tant qu'adulte, tandis que mon grand-père avait vécu la guerre à l'âge d'enfant.

Dans l'ordre de succession familiale, T. Bresters et moi-même faisons partie de la troisième génération. Néanmoins, en raison de notre différence d'âge [8], il convient de procéder à une distinction dans l'observation sociétale qui influe sur la manière dont nous travaillons cet héritage.

Le terme *héritage* définit généralement la transmission de la propriété d'une personne décédée à ses successeurs vivants. Cette notion se compose de deux éléments : le patrimoine matériel qui comprend toute forme de biens physiques, et le patrimoine immatériel, constitué de la mémoire culturelle et de l'héritage intellectuel.

Dans la transmission du souvenir, le patrimoine matériel devient porteur physique du patrimoine immatériel et constitut par ce fait la base du travail de remémoration au sein de la famille.[9] Les objets hérités deviennent l'occasion, le support et le moyen de la ressouvenance et aident ainsi à lutter contre l'oubli. Tant que les objets et leurs histoires sont transmis, la personne décédée reste dans la mémoire.

Dans le cas de T. Bresters comme dans celui de la famille Kranig, ces objets constituent une difficulté dans la ressouvenance du défunt. En effet, l'album de guerre ainsi que la collection de jouets portent en eux une corrélation évidente avec la période du nazisme et transmettent un regard sur ces événements auquel les personnes restantes ne peuvent pas

---

6 ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses,* Munich, C.H Beck, 1999, p. 221.

7 *Ibid.*

8 Au moment de la remise de ce mémoire, T. Bresters a 74 ans et moi 27 ans.

9 ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik,* Munich, C.H. Beck, 2006, pp. 13-14.

s'identifier. Les systèmes de valeurs transmis par ces héritages ne correspondent pas à l'image établie auparavant. Un décalage dans la perception du passé familial se crée.

### 1.1.2 Entre triomphe et culpabilité : une mémoire de l'histoire allemande qui se contredit

Cette discordance résulte également d'une différence entre le traitement de mémoire collectif et individuel du national-socialisme en Allemagne.

Pour Karl-Heinz Bohrer, la fin de l'histoire du Troisième Reich coïncide avec la fin du deuil des morts allemands. Le patriotisme, sentiment transmis jusqu'alors de génération en génération et « *ancien ciment collectif* [10]», n'est plus valable. Depuis, en Allemagne, une culture de la mémoire s'est développée, dans laquelle le poids et l'omniprésence de la Shoah donnent la priorité à la lutte contre l'oubli. Elle est devenue un devoir éthique national afin que les crimes du nazisme ne soient pas justifiés rétroactivement.[11] La mémoire collective est alors portée comme une mémoire de perdant, qui incite en elle la culpabilité. Elle devient un discours « *national, communautariste et universel*.[12] »

Les générations d'après-guerre, dont T. Bresters et moi-même sommes issus, avons grandi dans cette perspective de considération du passé allemand. Cependant, les objets hérités portent les traces d'un ancien patriotisme qui s'y contredit. Ce sentiment est accompagné d'un silence de récit dans les deux familles, laissant flou les motivations et les origines de ces objets.

D'après Bernhard Giesen, la construction identitaire nationale se forme entre les deux pôles du « *traumatisme et du triomphe.*[13] » Pour lui, la grande problématique de la culture mémorielle allemande réside dans le fait qu'en ce qui concerne leurs définitions, ces deux pôles s'excluent mutuellement, l'un refoule l'autre, le fait disparaître, le fait oublier. Pourtant, les deux moments sont indissociables dans la mémoire nationale des Allemands.[14]

La culpabilité et le chagrin, les coupables et les victimes se rejoignent dans la même personne chez de nombreux anciens protagonistes national-socialiste. Mais dans le travail

---

10 BOHRER Karl-Heinz, «Schuldkultur oder Schamkultur. Und der Verlust an historischem Gedächtnis» in *NZZ*, Zürich, NZZ-Mediengruppe, 12 décembre 1998.

11 ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich, C.H.Beck, 2006, p 14.

12 *Ibid.*

13 GIESEN Bernhard, *Triumph und Trauma*, Londres, New York, Routledge, 2016, pp. 8-9.

14 *Ibid.*

mémoriel, les générations successives ont du mal à concilier ces deux statuts, en particulier pour les personnes proches.[15]

Cela s'observe aussi pour les deux personnes considérées, Rudolf Handstein et Lothar Kranig, dont les objets hérités provoquaient un choc d'incompréhension chez les membres de la famille. La mémoire individuelle et collective se ressentent en contradiction.

Fig.1 : RICHTER Gerhard : *Onkel Rudi*, 1965. Technique : Huile sur toile. Format : 87 x 50 cm, [en ligne], URL : https://gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595. Consulté le 13 mai 2023.

### 1.1.3 L'appropriation du passé allemand : la photographie comme outil de travail

Cette contradiction ressentie concernant le passé allemand, l'implication familiale dans ce dernier et l'influence sur l'identité personnelle a été explorée par différents artistes de la deuxième génération d'après-guerre. Dans ce contexte, la photographie, en tant que témoin du temps et outil d'appropriation, devient un élément de travail décisif. À ce propos, Susan Sontag définit la pratique photographique comme le moyen adéquat de participation contre l'impuissance face au passé.[16] À travers la réalisation d'une image, l'impression de contribution, d'une participation active au travail de mémoire surgit. Susan Sontag écrit : « *photographier, c'est s'approprier l'objet photographié.*[17] »

Le passé familial sous le national-socialisme et sa ressouvenance post-conflit deviennent centrales dans les « *Fotografiegemälde* [18] » de Gerhard Richter. Au début des années 1960, l'artiste allemand, né en 1932, appartient à une génération qui interroge dans ses œuvres l'identité personnelle dans le contexte proche du Troisième Reich. Une période où, à

---

15 RAUSCHENBACH Brigitte, « Mémoire des traumatismes collectifs et politique de réconciliation. Variations sur un thème avec accent allemand », in *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, n°31, 2000, pp. 7-32. Traduit de l'allemand par Catherine Perron.

16 SONTAG Susan, *sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1977], p.16. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard.

17 *Ibid*.

18 JENNI-PREIHS Monika, *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*, Münster, Lit-Verlag, 2013, p. 73.

l'occasion des procès d'Auschwitz (1963-1965), la question de la culpabilité se manifeste dans le travail de mémoire allemand. Par la presse, les horreurs commises et leur ampleur sont publiquement portées, le monde entier suit les nouvelles et observe avec effroi.

L'œuvre *Onkel Rudi* (1965) est présentée ici à titre d'exemple. À l'origine de la peinture se trouve une photographie de famille montrant l'oncle du peintre en uniforme de la Wehrmacht. Ce dernier perd sa vie sur le front de l'ouest en 1944. Par la méthode de transposition picturale de la photographie sur une toile, l'artiste questionne le statut de l'image dans le processus du souvenir. Comment le regard sur cette photographie et la personne représentée évoluent-ils au fil du temps ?

Car, pour Gerhard Richter, ce cliché photographique de son oncle associe le deuil personnel d'une perte grave à la question de la culpabilité collective qui se pose simultanément. Son oncle incarne à la fois la victime et le coupable.

Par le coup de pinceau, l'image photographique reçoit sur la toile un rendu « flou », rendant le visage de l'oncle presque méconnaissable. Un moyen technique qui peut être interprété comme une visualisation de la recherche artistique de son propre positionnement par rapport à ses émotions contradictoires.

Fig.2: KIEFER Anselm: *Besetzungen*, 1969. Technique: Collage, photographie noir et blanc, in KIEFER Anselm, « Occupations », in *Interfunktionen*, n°12, 1975.

De même, par ce choix stylistique, il fait appel à l'idée d'un souvenir flottant. D'après Hans Belting, dans la remémoration, l'image remplace la présence de la personne et devient ensuite la manifestation visuelle de son absence. « *L'absence, c'est un mort, et sa présence, c'est une image.*[19] »

Cette œuvre questionne ainsi la complexité du travail de mémoire allemand dans lequel la culpabilité et le traumatisme peuvent difficilement

[19] BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, collection « Le Temps des Images », 2004, p. 13.

coexister dans la même personne. En retravaillant une photographie de famille, il évoque également le statut complexe de l'objet pictural qui succède dans la mémoire à une personne décédée.[20]

En 1969, dans le corpus d'images *Besetzungen* [Occupations] (1969), le jeune artiste Anselm Kiefer voyage à travers l'Europe et réalise des autoportraits de lui-même en uniforme de la Wehrmacht. Sur les différentes images, il exécute le salut hitlérien dans les paysages vides des anciens pays occupés. Fils d'un ancien officier nazi, Anselm Kiefer met en avant, outre la provocation choquante du geste hitlérien, la tentative de compréhension à travers sa propre expérience physique. La figure solitaire de l'artiste symbolise son incompréhension de sa propre identité, qui se fonde sur les crimes du peuple allemand. Dans ses photographies, il emprunte l'esthétique de Leni Riefenstahl, par l'utilisation d'un point de vue en contre-plongée les images reçoivent un aspect « *héroïque* [21] » et glorifiant.

La transposition picturale des photographies sur une toile donne naissance à une autre série de tableaux intitulée *Heroische Sinnbilder* [Symboles héroïques] (1970-1971). Par le coup de pinceau le peintre aliène sa propre personne et se place dans le passé. À la différence des photographies, il ajoute dans ses peintures des symboles comme de la terre en flammes ou des livres brûlés se référant ainsi à la destruction massive du national-socialisme.[22]

### 1.2 La résurgence actuelle d'un passé national-socialiste

#### 1.2.1 Une découverte surprenante dans la cave

Avec leurs œuvres, les deux artistes allemands s'inscrivent dans un conflit générationnel des années 1970 dans lequel la question de l'appartenance au nazisme a donné lieu à de grandes confrontations entre les deux premières générations d'après-guerre.

Concernant la troisième génération, celle des petits-enfants, un autre phénomène se constate. Selon le sociologue allemand Harald Welzer elle est confrontée au paradoxe de « *styliser les grands-parents comme des héros.*[23] » Outre la question de la culpabilité, elle attire l'attention sur la dimension de la victime. La fuite des Allemands, l'expulsion, les

---

[20] *Ibid.* p. 40.

[21] WEIKOP Christian, « 'Occupations': A Difficult Reception», in *Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, Tate Research Publication, 2016, [en ligne], URL: https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations, consulté le 17 April 2023.

[22] BOUHOURS Jean-Michel, DIEZ Marion, *Anselm Kiefer, l'exposition*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, p. 5.

[23] WELZER Harald, MOLLER Sabine, TSCHUGGNALL Karoline, *„Opa war kein Nazi"*. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort sur-le-main, Fischer Verlag, 2000, p. 20. Traduit de l'allemand par deepl.com.

bombardements des grandes villes, la faim et la captivité sont des thèmes particulièrement présents.

Dans mon cas l'absence d'histoire familiale a longtemps empêché d'établir un lien direct avec les lecons apprises à l'école sur la période 1933-1945. L'omniprésence de ce thème dans l'enseignement scolaire s'oppose à un vide de narration dans ma propre famille. Une image naïve se dégage selon laquelle mes grands-parents n'étaient pas directement impliqués dans ces développements historiques.

Une autre raison du phénomène idéalisant s'ajoute. Comme c'est le cas dans la famille Bresters, les souvenirs difficiles ne sont souvent pas transmis et sont refoulés entre les grands-parents et leurs petits-enfants afin de maintenir une image « propre » de la famille. Les héritiers quant à eux s'accrochent et profitent de chaque indice montrant que la famille était du « *bon* [24]» côté. Les aspects négatifs sont mis entre parenthèses.

D'après le modèle générationnel d'Aleida Assmann, la troisième génération d'après-guerre est aussi l'une des dernières à être consciemment en contact avec les témoins du Troisième Reich. La manière dont ils cherchent à établir une relation personnelle avec ce passé devient alors décisive pour son traitement à l'avenir. La gestion futuriste des objets nazis en est un élément clé.

À cet égard les albums de guerre de la famille Bresters et la collection de figurines de la famille Kranig ne constituent pas des cas isolés. En effet, des milliers de familles d'Allemagne, d'Autriche et d'autres anciens pays nazis se voient aujourd'hui confrontés à un héritage qui fait remonter à la surface des anciennes reliques du régime fasciste. Les grands-parents ont conservé dans la clandestinité des souvenirs de leur enfance qui prennent des formes variées, que ce soit des lettres, des journaux intimes, des photographies de famille et des albums de guerre, ou encore des objets du quotidien, comme des jouets, de la vaisselle voire des couteaux marquées de la croix gammée. Dans de nombreux cas ils témoignent de sympathies, d'expériences et de souvenirs inconnus jusqu'alors pour les descendants.

---

24 *Ibid.*

Fig. 3 : Exemple d'illustration d'objets nazis hérités exposés pendant l'exposition *Hitler entsorgen ? Vom Keller ins Museum*, Wien, Haus der Geschichte, 2022, Photographie par WOERGOETTER Markus.

### 1.2.2 Vendre, jeter, conserver : trois options de traitement

Ces objets placent les héritiers devant la tâche difficile de décider de leur sort. Pour beaucoup il s'avère problématique de conserver ces souvenirs dans la famille et d'y être associé. Cependant, l'option de la vente soulève également des questions éthiques. La commercialisation de symboles nazis reste toujours interdite dans les pays germaniques et il existe un risque que la vente réactive la fonction initiale de l'objet en question. L'option de la destruction semble aussi inappropriée face à leur importance historique. [25]

C'est la raison pour laquelle les musées sont souvent le premier endroit à qui les familles s'adressent lorsqu'il s'agit de repérer une place permanente de conservation. « *Veuillez me débarrasser des objets hérités. Je ne pense pas qu'ils étaient importants pour elle. Nous n'en avons pas parlé.* [26] », est par exemple l'une des demandes envoyées en masse

[25] LANGEDER Laura, „Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum", in *„Im Museum"-Podcast Themenwoche*, Wien, Haus der Geschichte Österreich, 2022, [en ligne], URL: https://hdgoe.at/im-museum-podcast_themenwoche_hitler-entsorgen#:~:text=Der%20Podcast%20%E2%80%9EIm%20Museum%E2%80%9C%20besch%C3%A4ftigt,Dezember%202021%20bis%208, consulté le 23 avril 2023. Traduit de l'allemand par deepl.com.

[26] „Bitte die Altlast mir abzunehmen. Ich glaube nicht, dass sie ihr wichtig waren. Gesprochen wurde darüber nicht. ", source: LANGEDER Laura, „Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum", in *„Im Museum"-Podcast Themenwoche*, Wien, Haus der Geschichte Österreich, 2022, [en ligne], URL: https://hdgoe.at/im-museum-podcast_themenwoche_hitler-entsorgen#:~:text=Der%20Podcast%20%E2%80%9EIm%20Museum%E2%80%9C%20besch%C3%A4ftigt,Dezember%202021%20bis%208, consulté le 23 avril 2023. Traduit de l'allemand par deepl.com.

que la Haus der Geschichte à Vienne reçoit. Pour le musée ces demandes augmentent depuis quelques années, les objets de dévotion nazis représentent un tiers de toutes les donations.[27]

Ce développement a conduit à l'idée d'une exposition. En 2022, dans le cadre de *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* [Se débarrasser d'Hitler. De la cave au musée] (2022), la question du devenir de telles traces nationales-socialistes devient le cœur de la scénographie. Le visiteur doit repartir les objets exposés et trois choix s'offrent à lui : la vente, la suppression et la conservation.

Tous les objets présentés sont des vestiges d'une époque qui s'est terminée en 1945. Bien que leurs anciens propriétaires soient en grande partie décédés, le nazisme continue néanmoins à vivre à travers ces traces. Dans le cadre familial ou collectif ces objets hérités présentent ainsi l'occasion d'étudier le passé afin de se confronter à ce qu'ils représentent.

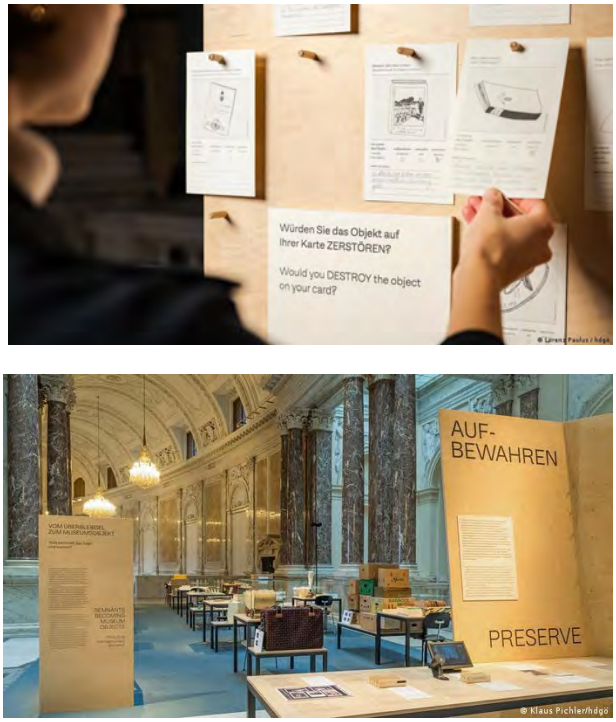



Fig. 4: Photographies de l'exposition *Hitler entsorgen? Vom Keller ins Museum*, Wien, Haus der Geschichte, 2022, Photographie par PICHLER Klaus.

[27] LANGEDER Laura, „Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum", in *„Im Museum"-Podcast Themenwoche*, Wien, Haus der Geschichte Österreich, 2022, [en ligne], URL: https://hdgoe.at/im-museum-podcast_themenwoche_hitler-entsorgen#:~:text=Der%20Podcast%20%E2%80%9EIm%20Museum%E2%80%9C%20besch%C3%A4ftigt,Dezember%202021%20bis%208, consulté le 23 avril 2023. Traduit de l'allemand par deepl.com.

Pour les deux commissaires Laura Langeder et Stefan Benedikt de la Haus der Geschichte à Vienne, le musée leur semble être le lieu approprié pour une conservation permanente de tels objets. Par la recherche scientifique et historique, le musée décompose leur aura idéologique et la fascination qu'ils exercent. Sans contextualisation et mise en perspective historique de ces artefacts ils risquent d'être réactivés dans le futur. [28]

Néanmoins, le musée et les archives ne peuvent pas accepter toutes les demandes reçues par manque de place. Ils doivent procéder à une sélection. Dans celle-ci, les objets privés ayant une histoire personnelle deviennent de plus en plus intéressants. En effet, c'est le contexte, le récit et une éventuelle anecdote qui rendent l'objet accessible au visiteur et véhiculent ainsi la grande Histoire pour les générations suivantes. D'après Laura Langeder, ce sont les objets du quotidien qui doivent montrer que l'Histoire ne se construit pas seulement du « *de haut en bas* [29]» mais aussi « *de bas en haut* [30]. »

### 1.3. La photographie amateur : comment la positionner dans le discours public ?

Grâce aux évolutions techniques de l'appareil photo portatif et au développement simplifié des laboratoires, des photographies d'amateurs ont été prises en grand nombre pendant les deux guerres mondiales. Aujourd'hui, en raison de leur quantité, ils font partie des héritages les plus fréquents. Par l'entrée aux archives ou la réactivation créative, elles quittent leur cadre d'action intime initial et deviennent partie intégrante du débat public. Pourtant, l'utilisation « correcte » de ces image a longtemps fait l'objet de discussions. Quel est le regard de ces documents personnels sur l'Histoire, quelle fonction assument-ils dans la mémoire collective ?

Afin de pouvoir aborder un traitement photographique de l'héritage dans la deuxième et la troisième partie du mémoire, le chapitre suivant sert à replacer la photographie dans ce contexte. Il s'agit d'évoquer deux fonctions centrales de ce médium : d'une part, la photographie comme un objet physique qui porte en elle une trace des événements passés, et

---

28 LANGEDER Laura, „Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum", in *„Im Museum"-Podcast Themenwoche*, Wien, Haus der Geschichte Österreich, 2022, [en ligne], URL: https://hdgoe.at/im-museum-podcast_themenwoche_hitler-entsorgen#:~:text=Der%20Podcast%20%E2%80%9EIm%20Museum%E2%80%9C%20besch%C3%A4ftigt,Dezember%202021%20bis%208, consulté le 23 avril 2023. Traduit de l'allemand par deepl.com.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

d'autre part, la pratique photographique comme un outil de travail qui permet de traiter des thèmes du souvenir et de la mémoire dans un cadre artistique.

### 1.3.1 Un regard individuel sur le passé : la photographie amateur et son entrée dans la recherche historique

Deux exemples d'expositions allemandes servent de base d'introduction à la « *Visual History »* [31] [Histoire visuelle], désignant l'entrée discutée de la photographie amateur comme source historique autonome et indépendante des témoignages écrits et oraux dans le domaine des sciences historiques et sociales.

Depuis les années 1970, le statut de la photographie a fait l'objet de nombreuses discussions dans les milieux professionnels. Différents chercheurs dont entre autres Susan Sontag, Harald Welzer et Heike Talkenbrenner plaident pour un passage d'une approche écrite et narrative de l'Histoire à un abord visuel. Selon eux, le médium photographie en tant que vecteur du passé, influence considérablement la manière dont celui-ci est considéré. Notre mémoire est structurée de manière « *esthétique* [32] », les images « *font l'opinion* [33].»

À l'opposé, les critiques font état de l'insuffisance de l'image photographique comme unique source de vérification. En raison du point de vue subjectif évident dû à la présence du photographe, la photographie ne peut pas être étudiée comme un document « *neutre* [34] ».

C'est précisément dans ce contexte de tension que naît une première exposition en Allemagne, qui utilise la photographie amateur de la Seconde Guerre mondiale comme principal moyen d'étayer son propos. L'exposition itinérante de l'Institut de recherche de Hambourg *Die Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944* [Les crimes de la Wehrmacht 1941-1944] (1994) montre « *l'aspect explosif* [35]» de l'utilisation de photographies privées dans le champ historique. À l'aide de ces dernières la culpabilité du soldat individuel est pour la première fois publiquement dénoncée en Allemagne. La « *légende de la Wehrmacht*

---

[31] GERHARD Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 12 - 14.

[32] WELZER Harald, « Das Gedächtnis der Bilder. Eine Einleitung », in *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen, Edition Diskord, 1995, p. 8.

[33] TALKENBRENNER Heike, « Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde», in *Zeitschrift für Historische Forschung*, n°21, Berlin, Dunker & Humbolt GmbH, 1994, p. 291.

[34] GERHARD Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 12 - 14.

[35] KRAUSS Marita, « Kleine Welten: Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“ », in GERHARD Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 57 – 75, traduit de l'allemand par deepl.com.

*propre* [36] » maintenue jusqu'alors, se voit brisée. Les photographies présentées ne laissent aucun doute au spectateur quant aux actes commis et constituent *« un nouveau bouleversement [37]»* dans la mémoire collective allemande. Elles montrent des scènes d'exécution, des civils pendus, des mauvais traitements infligés aux juifs et des expériences désastreuses sur le front.

C'est pourtant cette forme de présentation qui est reprochée aux commissaires d'exposition. Les photographies amateures sont trop présentes, affichées en masse sur des grands panneaux, elles ne sont pas assez contextualisées. Les légendes permettant de situer les photographies dans leur contexte historique font défaut et conduisent à des erreurs d'attribution des images. Par conséquent, la photographie en tant que source historique se voit dénoncée et réduite à son caractère choquant et affectif. Pour une réédition de l'exposition au début des années 2000, les commissaires décident de les retirer.

Il s'ensuit une nouvelle discussion sur le traitement approprié de la photographie amateur dans les sciences humaines et historiques. Concernant cela, Paul Gerhard évoque la complexité de la création d'une image photographique. Afin d'éviter un mauvais usage il propose d'analyser les photographies amateur dans leur caractère pluridimensionnel en étudiant « *le lien entre la structure, la production, la distribution, la réception et la formation de la tradition des images.* [38] » Ainsi, selon lui, il devient possible d'identifier les problèmes non résolus de l'histoire depuis le début de la révolution visuelle.

En 2009, les deux curatrices allemandes Petra Bopp et Sandra Stark s'attaquent une nouvelle fois au thème des albums de guerre et conçoivent le livre et l'exposition *Fremde im Visier - Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* [Des étrangers en ligne de mire – Les albums photographiques de la Seconde Guerre mondiale] (2009 – 2011). Conscientes de la problématique autour de l'utilisation de la photographie amateur, les deux curatrices décident délibérément d'élaborer le conflit mondial à travers la perspective du soldat photographe. La manière dont ce dernier a vécu la guerre et comment ses expériences se transcrivent par son regard photographique sont abordés.[39] Par la réalisation des interviews avec les auteurs et les

---

[36] KEIL Lars-Broder, KELLERHOF Sven Felix Kellerhoff, « Ritterlich gekämpft? Verbrechen der Wehrmacht 1941–1945 », in *Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte*, Berlin, Links, 2002, pp. 93–117. Traduit de l'allemand par deepl.com.

[37] ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, C.H.* Beck, Munich, 2006, p. 13.

[38] GERHARD Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 12 - 14. Traduit de l'allemand par deepl.com.

[39] BOPP Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben im Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2009, pp. 9 - 10.

héritiers, les objets photographiques, leurs conditions de production et de création sont contextualisées. Ce faisant, l'exposition démontre que la photographie amateur ne sert pas seulement à illustrer l'Histoire, mais qu'elle agit comme « *un document à part entière*.[40] »

### 1.3.2 Conserver, collectionner, retravailler : la photographie vernaculaire comme ressource artistique

La photographie amateur sert également de source de base à de nombreux projets artistiques. Le processus technique de prise de vue n'est plus effectué par l'artiste lui-même mais il se sert de fonds d'images préexistants pour composer son œuvre. Ainsi les clichés photographiques sortent de leur cadre d'intervention initial et occupent une nouvelle fonction. C'est ce changement de zone d'impact que l'historien français de la photographie Clément Chéroux appelle « *la photographie vernaculaire*.[41] »

D'après lui, la photographie vernaculaire implique avant tout deux utilités. D'abord, elle est fonctionnelle, proposant une forme de service. La photographie aérienne, de presse ou scientifique en sont des exemples. Puis, elle est domestique étant une forme d'affirmation de l'identité et des origines familiales.

---

[40] JOSCHKE Christian, « Petra Bopp, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg, *[*Étrangers en ligne de mire. Albums photographiques de la Seconde Guerre mondiale*]* », in *Études photographiques*, 2010, [en ligne], URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3135, consulté le 27 avril 2023.

[41] CHÉROUX Clément, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013, pp. 9-15.

Ces deux configurations de l'image vernaculaire partagent le refus d'un « *kunstwollen* [42] », raison pour laquelle elle est généralement caractérisée comme « *sans qualité* [43] » ou « *pauvre.* [44] » Cette forme symbolique de l'antiartistique est l'une de ses fascinations pour le champ de l'art. Son ancrage profond dans les rites familiaux ainsi que sa charge affective et émotionnelle lui permettent d'aborder des modèles extra artistiques en ajoutant un élément intime, personnel ou scientifique. « *Si les […] artistes les [images vernaculaires] choisissent, c'est en raison de leur aura d'archive, de leur force de témoignage, de leur capacité à incarner une parcelle de temps arraché au passé.* [45] », écrit Michel Poivert à ce propos.

Fig. 5: BRECHT Bertolt, *Kriegsfibel*, 1955. Technique: Photo-épigramme. In EISLER Hans, BRECHT Bertolt, Kriegsfibel, 1957, [en ligne], URL: https://www.youtube.com/watch?v=_HgDUgMmROE, consulté le 24 mai 2023.

En lien avec la guerre et son souvenir, un premier usage de la photographie vernaculaire peut être observée dans l'œuvre *Kriegsfibel* [L'ABC de la guerre] (1955) de Bertolt Brecht. Étant parmi les premiers qui dénoncent la Seconde Guerre mondiale après 1945, l'artiste allemand utilise des images « pauvres » pour soutenir son propos. À l'aide de celles-ci, il souhaite mettre en lumière les raisons, décoder et comprendre le passé du conflit

42 *Ibid.*, p. 13.
43 CHÉROUX Clément, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013, pp. 9-15.
44 COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 12. Traduit de l'américain par Anne Rochette.
45 POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, les Éditions Textuel, 2022, p.14.

mondial. Dès 1938 le dramaturge commence à collecter et à classer des images familiales, puis des clichés photographiques provenant des médias américains et danois.

Sous forme de « *photo-épigrammes* [46] » composées d'une photographie vernaculaire et d'un quatrain rimé en prose, le dramaturge poursuit une ambition morale. Il tente de confronter le lecteur aux événements de la guerre afin de questionner leurs aspects éthiques, moraux et idéologiques. Les images découpées servent à l'explication politique et à la mise à nu du médium photographique. « *Délibérée de sa fausse objectivité* [47] », la photographie est démasquée ainsi comme moyen de propagande. Selon Bertolt Brecht, la lecture des images de presse exige une capacité de réflexion sans laquelle le spectateur ne peut pas classer le sujet représenté.[48] Par la confrontation entre le texte lyrique et l'image vernaculaire, l'artiste fait appel à une approche réfléchie de la guerre et ses images.

Cet exemple montre que l'usage de la photographie vernaculaire ne se motive pas par la conservation de vielles images, mais par leur transformation. Elles sont réappropriées et retravaillées. Leur apparence matérielle, le papier jauni, le petit format, le manque de technique inspirent et ainsi, le langage amateur est emprunté par les différents artistes.

---

46 KITTSTEIN Ulrich, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2012, p. 249. Traduit de l'allemand par deepl.com.

47 LAUSBERG Marion, «Brechts Lyrik und die Antike», in *Brechts Lyrik: Neue Deutungen*, Würzburg, Könighausen & Neumann, 1999, p. 182. Traduit de l'allemand par deepl.com.

48 KITTSTEIN Ulrich, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2012, p. 254. Traduit de l'allemand par deepl.com.

Fig.6 : FRUCTUS Emmanuelle : *Tableau 241*, 2020. Technique : Découpage photograhie noir et blanc. Format : 121,7 x 77 cm, in FRUCTUS Emmanuelle, *Travaux*, [en ligne], URL : https://cargocollective.com/emmanuellefructus/Travaux, consulté le 21 mai 2023.

Cela s'observe dans l'œuvre de l'artiste française Emmanuelle Fructus. Contrairement à Bertolt Brecht ce n'est pas la photographie de presse qui attire son intérêt, mais la photographie privée de la famille et « *son anonymat*. [49] » À partir d'anciennes photographies de famille étrangères qu'elle acquière sur des brocantes en France, elle découpe les silhouettes des différentes personnes pour les réorganiser ensuite sur ses *Tableaux* (2013 -) de grand format. Elle reconstruit de nouvelles familles qui se ressemblent en raison de leurs compositions matérielles. La coloration du papier, la taille des personnes et le style vestimentaire définissent une constellation d'image retravaillée. Ce faisant, elle cherche « *le contact avec un autre temps passé à partir du présent* [50]. » Dans celui-ci la photographie vernaculaire devient alors le moyen de voyager dans le temps. En donnant une seconde vie aux personnes et à leurs images Emmanuelle Fructus souhaite rendre hommage au photographe amateur et son esthétique. Arrachée à son véritable contexte elle touche par cela un autre sujet souvent lié à cette forme d'image photographique : l'oubli des personnes photographiées.

Les liens entre l'oubli, la perte et la mémoire composent l'œuvre de l'artiste français Christian Boltanski. Pour lui la photographie vernaculaire représente « *une mine de matériaux*

[49] POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, les Éditions Textuel, 2022, p.14.

[50] FRUCTUS Emmanuelle, PATIENT Brigitte « Entretien avec Emmanuelle Fructus. » in Écoutez *voir. 25 ans, 25 photos*, Collection d'entreprise Neuflize OBC, mis en ligne 01 décembre 2022, [en ligne] URL : https://www.neuflizeobc.fr/fr/actualites/podcast-emmanuelle-fructus.html, consulté le 30 avril 2023.

*préfabriqués* [51] » qu'il convient de s'approprier pour traiter ces relations. La propriété illusoire de l'image photographique, l'idée courante selon laquelle elle permettrait de représenter la réalité dans sa véracité l'interpellent en particulier. Selon lui, bien que la photographie soit liée au moment de sa création, elle est rendue indépendante par les circonstances de son observation. Ainsi, elle crée sa propre réalité qu'il s'agit de creuser.

Un exemple précoce de cette idée de la photographie « sans qualité » représente son œuvre *Album de photos de la Famille D.* (1971). Le jeune artiste emprunte plusieurs boîtes contenant des photographies de famille à un ami dont il en extrait environ cent cinquante images. Avec celles-ci, il essaie de reconstruire l'ordre chronologique de l'histoire familiale.

Fig. 7 : BOLTANSKI Christian : *L'Album de photos de la famille D.*, 1939-1964, 1971. Technique : Œuvre en 3 dimensions, installation de 150 tirages noir et blanc encadrés de fer blanc. Format : 220 x 450 cm, in COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, traduit de l'américain par Anne Rochette, p. 12.

Mais au lieu de donner une vraie impression de la *Famille D.,* Christian Boltanski dresse avec cette reconstitution un tableau typique et ordinaire dans lequel chacun peut se retrouver. Dans un milieu culturel homogène, ces images provoquent des *« souvenirs communs, comme ceux des fêtes de famille ou des vacances à la plage. »*[52]

[51] COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 12. Traduit de l'américain par Anne Rochette

[52] *Ibid.* p. 36.

Par des légendes d'images, il donne une narration imaginée des différentes personnalités représentées jouant sur les clichés typiques de la famille ainsi que sur une relation souvent faussée entre texte et image.[53]

L'artiste photographie les différentes images originales, les agrandit et modifie leur format par la suite. En faisant cela, il se réfère à la reproductibilité infinie du médium photographique et démontre en même temps son regard de deuxième génération sur ces épreuves. Ainsi, cette histoire familiale commune devient également la sienne. Par l'appropriation, il y projette sa propre enfance.

Une thématique qui lui concerne. Né en 1944 d'un père juif, l'artiste perçoit tout au long de sa création l'ombre du nazisme et de la Shoah. Un sujet qui devient de plus en plus important au cours de sa carrière. Durant l'occupation française, son père peut se sauver de la persécution en renonçant à ses origines juives et en adoptant la foi chrétienne. Persécuté par ce détachement de sa propre identité, Christian Boltanski cherche dans son œuvre à travailler ce passé se fondant sur la « *fragilité* [54]» de la vie et ses traces restantes. Dans le contexte de la Shoah, la photographie vernaculaire et d'autres objets comme des vêtements, deviennent ainsi élémentaires pour questionner l'interdépendance entre la présence et l'absence d'une personne décédée et sa mémoire imagée.

53 COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 34. Traduit de l'américain par Anne Rochette.

54 SHEPS Marc, « La vie impossible de Christian Boltanski », in *Christian Boltanski. Faire part*, Siena, Gli Ori, 2002, p. 43.

### 1.3.3 L'image présente, l'image manquante : conséquences sur le mécanisme de mémorisation

> « *Each [object] provokes a precise unrepeatable absence, each the trace and simulacra of an existence that is no longer, each called upon to guard fragments of an ordinary history in which, due precisely to its ordinariness, deserves to be snatched from oblivion. What remains, what continues to speak in spite with everything, are […] barely intuitable presences of missing bodies.*[55] »

Fig.8 : BOLTANSKI Christian, *Le Lycée Chases*, 1986. Technique : Installation photographies noir et blanc, 10 boîtes, lampe électrique. Format :120 x 60 cm in COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 108.

Pour l'œuvre de Christian Boltanski, la relation entre une image manquante et une image existante devient l'un de ses leitmotivs pour examiner la mémoire et ses mécanismes collectifs et individuels. En collectionnant et exposant des photographies vernaculaires anonymes et d'autres objets du quotidien, l'artiste essaie de combler le vide d'une mémoire fragmentée. Il s'exprime ainsi : *« Les vêtements et les photographies ont en commun d'être simultanément une présence et une absence. Ils sont à la fois objet et souvenir.* [56] »

Dans la mémoire d'un mort, l'objet remplace alors la personne décédée et occupe sa place dans la suite. Par cette approche, l'œuvre de Christian Boltanski se trouve au cœur de ce

---

55 MARRONE Maurizio, « Three variations. Notes in the margins on Christian Boltanski ", in *Christian Boltanski. Faire part*, Siena, Gli Ori, 2002, p. 26.

56 COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 118. Traduit de l'américain par Anne Rochette.

que Hans Belting décrit comme la « *véritable signification ontologique* »[57] de la photographie de souvenir. « *L'absence irrévocable du mort est rendue visible par la présence d'une image qui peut représenter cette absence.* [58] »

Puis, l'image présente peut également démontrer l'absence du récit, d'un contexte qui l'accompagne. Suivant cette idée, Christian Boltanski utilise une même photographie de classe d'un lycée juif privé dans différentes installations. Avec la légende « *Tout ce que nous savons d'eux est qu'ils étaient des élèves du Lycée Chases à Vienne en 1931* » il met en évidence qu'une photographie détachée de sa narration devient presque insignifiante. Certes, le spectateur découvre l'origine des personnes photographiées, mais rien n'est révélé sur leur destin dans le contexte de la Shoah. L'artiste rephotographie chaque élève de manière isolée. En agrandissant leurs visages ils perdent toute caractéristique individuelle, ils se transforment « *en spectre* [59]. » Ici, la photographie symbolise la perte de l'individu dans le collectif et l'anonymat, elle devient ainsi « *l'image d'un manque.* [60] »

Cette idée de « *l'image d'un manque* » et de « *la mémoire des choses* [61] » occupe aussi le travail *Asservate* (1995) de Naomi Tereza Salmon. En 1989, la photographe israélienne commence une commande pour le mémorial de Yad Vashem qui consiste à prendre en image les objets des archives juives. Pendant ce travail itératif elle remarque que l'origine et l'appartenance des objets sont souvent inconnues et que leurs propriétaires sont anonymes. Le silence des objets et l'incertitude de leur signification deviennent pour l'artiste un élément central. En les photographiant de manière routinière elle développe une force symbolique de l'objet présent qui illustre l'absence de son ancien propriétaire, « *privé de tout droit à la vie et à la mémoire* [62]. » Les biens ne véhiculent plus une histoire individuelle, mais s'intègrent dans une illustration collective de la Shoah, l'individu disparaissant dans l'anonymat.

---

57 BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, collection « Le Temps des Images », 2004, p. 13.

58 *Ibid.*

59 COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 103. Traduit de l'américain par Anne Rochette.

60 WORMS Frédéric, « Vivre avec et sans images : quelle différence ? » in : *L'image manquante. Les Carnets du BAL*, n°3, Paris, Le BAL, 2019, p.17.

61 GISINGER Arno, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », in CHÉROUX Clément, *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1945)*, Paris, Marval, 2001, p. 188.

62 SALMON Naomi Tereza, *Asservate*, 1995, [en ligne] : http://www.naomiterezasalmon.net/projects/asservate.html, consulté le 21 mai 2023.

Fig.9 : SALMON Naomi Tereza, *Asservate (Extrait)*, 1995. In SALMON Naomi Tereza, *Asservate*, 1995, [en ligne] : http://www.naomiterezasalmon.net/projects/asservate.html, consulté le 21 mai 2023.

Son inventaire questionne ainsi le croisement de l'expérience des camps en tant que lieu de crime, musée et mémorial. Présentée sous forme d'un classeur d'archive, sa série fait appel à la contradiction entre la trace d'une existence sous forme d'un objet et son traitement aux archives, où l'objet se voit réduit au numéro de son enregistrement, à sa photographie.

Par la photographie des objets, Naomi Tereza Salmon montre aussi l'absence d'une mémoire photographique des anciens possesseurs. L'objet devient leur dernière trace, l'histoire de la personne derrière lui ne peut qu'être imaginer.

Différents artistes comme Alfredo Jaar avec *Real Pictures* (1995) sur l'extermination au Rwanda ou encore Christian Boltanski avec *La Réserve des Suisses morts* (1991) font eux aussi appel à l'imaginaire quand il s'agit d'illustrer et questionner l'inaccessibilité des images photographiques dans la mémoire. Mais devant la recherche d'un traitement de l'héritage allemand national-socialiste, une photographie de Thomas Demand sert ici d'exemple d'analyse. Dans *Archive* (1995), le photographe reconstruit en carton et papier les archives de la cinéaste national-socialiste Leni Riefenstahl qu'il prend ensuite en photographie.

Sur celle-ci, les archives sont remplies de boîtes de même taille, mais vidées de tout objet. Les inscriptions sur les cartons manquent et ne donnent aucune information sur ce

qu’ils contiennent. Un éclairage froid souligne l’aspect synthétique, artificiel de cette représentation. En faisant cela, Thomas Demand reflète l'abstraction de l'événement réel par son archivage. Le spectateur perd toute possibilité d’y accéder, les archives sont « *dissimulées à notre regard* [63]. » Les boîtes s'empilent sur les étagères et, malgré leur quantité, la mémoire reste néanmoins absente. Thomas Demand joue ainsi sur la démonstration du non-manifesté et interroge le fonctionnement général de la conservation du passé.

Fig.10 : DEMAND Thomas, Archive/Archiv, 1995. Technique : Impression photographie couleur. Format : 183,5 x 233 cm. In FOGLE Douglas, *Thomas Demand. Le bégaiement de l’histoire*, Paris, Jeu de Paume, Mackbooks, 2023, p. 35.

En s'appuyant visuellement sur le lieu de conservation du patrimoine cinématographique de Leni Riefenstahl, il interroge sur le travail de mémoire de cet héritage visuel difficile qui a massivement marqué la propagande des nazis.

Les exemples présentés dans ce sous-chapitre montrent dans quelle mesure l'absence et la présence, l'implicite et l'explicite liés à la photographie influencent l'interdépendance entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Dans le cadre de la problématique de l'héritage familial, ce déséquilibre devient également significatif et guide la manière dont les générations suivantes considèrent et traitent la transmission.

[63] FOGLE Douglas, *Thomas Demand. Le bégaiement de l’histoire*, Paris, Jeu de Paume, Mackbooks, 2023, p.24.

Dans le cas des albums de guerre de la famille Bresters, la photographie est présente et sert ainsi de point de repère dans le traitement de son héritage. En revanche, la situation de ma famille présente le défi de l'absence de l’image de souvenir. Ici, la collection de jouets devient le substitut d'une image manquante et ma propre pratique photographique le moyen de sa confrontation.

# 2. Une nouvelle réflexion imposée par la découverte d'un album

## 2.1 Héritage de photographies de guerre: le cas de l'album photographique

### 2.1.1 L'origine du soldat photographe

Le développement de la photographie amateur pendant la guerre de 1914 permet pour la première fois aux soldats de documenter les combats eux-mêmes.[64] Des appareils photo portatives et des laboratoires mobiles sur le front offrent aux soldats mobilisés la possibilité de photographier leurs quotidiens. Les images sont échangées entre les camarades, achetées auprès des photographes professionnels et envoyées aux familles qui attendent à la maison. Parmi les motifs photographiés figurent la vie dans les tranchées, les paysages des champs de bataille et des ruines, ainsi que les portraits des camarades. Pendant cette période se développe également la photographie aérienne qui trouve son importance stratégique dans la

Fig.11: Exemples d'albums de guerre allemands de la Seconde Guerre mondiale, in BOPP, Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld, Kerber Art, 2009, p. 25.

64 STIEGLER Bernd, YACAVONE Kathrin, « Einleitung », in *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. Und 21. Jahrhundert. Fotogeschichte*, n° 165, Marbourg, Jonas Verlag, 2022, p.3.

guerre de position.[65]

Grâce aux échanges réguliers avec la famille, le support de la photographie devient « *une nouvelle arme propagandiste* [66]. » La famille n'est plus seulement tenue au courant de l'évolution des combats par les médias officiels, mais peut les suivre de plus près grâce aux photographies qui lui sont envoyées. Le soldat photographe développe ainsi une nouvelle forme de propagande qui pénètre beaucoup plus profondément dans les structures individuelles. L'expérience de la guerre devient ainsi un événement familial auquel tous les membres participent.[67]

La production de masse des albums se développe parallèlement au grand essor de la photographie amateur pendant la Première Guerre mondiale. Pour organiser la multitude de photographies produites, l'album s'impose comme le support de conservation idéal.[68] Les pages blanches permettent de collectionner et structurer les souvenirs pour les aligner dans un récit. Différents modes de création, méthodes de travail et formes de narration donnent la possibilité de s'y exprimer librement.

Dans le cas des albums de guerre, le photographe et le créateur sont souvent des personnes différentes. Les images prises par le mari au front sont ensuite collées par sa femme ou d'autres membres de la famille au foyer. Cela peut se produire simultanément au combat, après la fin de la guerre ou des années plus tard.

Les pages sont organisées soit dans un ordre chronologique, retraçant le déroulement linéaire de la vie au front, soit dans une forme plus libre, organisant les éléments par thèmes. La créativité se manifeste par des formats d'image découpés aux ciseaux et des formes libres de composition d'image. D'autres médias s'y mêlent, comme des cartes postales, des articles de journaux ou des images prises par des professionnels pour montrer sous forme de collage et de commentaires écrits le vécu de la guerre. Ainsi, l'album permet de raconter sa propre histoire d'un événement antérieur.

---

65 QUAFLIATI Noemi, « Histoire des appareils photographiques aériens. L'exposition *Historische Luftfahrt bis 1918* et les collections insulaires du Deutsches Museum », in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n°6, Genève, Éditions Macula, 2022, pp. 98-111.

66 JÜNGER, Ernst, « Guerre et photographie », in LUGON Olivier, *La Photographie en Allemagne : anthologie des textes : 1919 -1939*, Nîmes, J. Chambon, 1998, p.26.

67 *Ibid.*

68 STIEGLER Bernd, YACAVONE Kathrin, « Einleitung », in *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. Und 21. Jahrhundert. Fotogeschichte*, n° 165, Marburg, Jonas Verlag, 2022, p.3.

Pendant la Seconde Guerre mondiale les nationaux-socialistes reconnaissent également cette force du « *Knipser* [69] », soldat photographe, pour leur stratégie de propagande. Joseph Goebbels déclare en 1933 lors de l'inauguration de l'exposition *Die Kamera* que la photographie devient le médium conducteur de « *la vérité nationale-socialiste.*[70] » Tout citoyen possédant un appareil photographique participe à « *l'œuvre nationale.* [71] » C'est le ministère de la Propagande qui définit les sujets à photographier par des amateurs. Les paysages qui montrent la beauté de la Deutsche Reich ou les allemands au travail qui font avancer la construction de la « *nouvelle nation*.[72] » La photographie de famille occupe également une place importante dans le développement et l'éducation de la pensée politico-raciale. Elle doit « *bien au-delà de son importance traditionnelle dans le domaine du souvenir […] aiguiser le regard de tous les citoyens nationaux dans le sens de la recherche raciale.* [73] »

### 2.1.2 L'album, un accès à la mémoire visuelle de la famille

L'album « terminé » devient l'objet et l'occasion de partager avec des proches les expériences passées. Lors de la présentation les faits historiques deviennent secondaires, l'accent étant mis sur le ressenti personnel du narrateur. Par conséquent, en interprétant et en relatant les souvenirs collés, l'album représente un moyen central de création et de maintien de l'identité familiale. [74]

Au-delà du support physique la conservation du souvenir nécessite un témoignage oral ou écrit. D'après la sociologue française Irène Jonas, celui-ci contextualise les différents clichés et les lie entre eux. Sans ce témoignage les photographies de famille cessent de signifier et les événements et individus représentés tombent dans l'oubli : la photographie « *meurt* [75] » sans la narration qui l'accompagne.

Dans le cas de l'album privé cette narration reste toujours subjective. À cet égard lrène Jonas poursuit :

---

69 STARL Timm, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München, München Stadtmuseum, 1995, p. 182.

70 MATTHÄUS Jürgen, «Opa im Osten. Private deutsche Fotoalben zum Zweiten Weltkrieg» in *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. Und 21. Jahrhundert*, n°165, Marbourg, Jonas Verlag, 2022, pp. 26 - 36.

71 GOEBBELS Josef, KURZBEIN Heiner « LA DOCTRINE PHOTOGRAPHIQUE DU NAZISME » in LUGON Olivier, *La Photographie en Allemagne: anthologie des textes: 1919 -1939*, Nîmes, J. Chambon, 1998, p. 26.

72 *Ibid*., p. 26.

73 *Ibid.*, p. 27.

74 BOPP Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben im Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2009, p. 11.

75 JONAS Irène, *Mort de la photo de famille. De l'argentique au numérique*, Paris, Éd. L'Harmattan, collection « Logiques sociales », 2010, p. 23.

> « *L'image familiale se lit d'abord et essentiellement à travers un discours d'ordre autobiographique et de tout ce qui a trait au roman familial (souvenirs personnels, récits des proches, fabulation…) car ce sont les membres de la famille qui choisissent de réaliser ou de faire réaliser les clichés et qui vont ensuite les interpréter en fonction de la façon dont ils les appréhendent.* [76] »

La véracité du récit est impossible à vérifier d'autant plus que les points de vue privés et publics s'y mélangent souvent. À ce sujet le sociologue allemand Harald Welzer a mené plusieurs interviews sur la transmission de la mémoire. Il a constaté que les témoins de l'époque croisent souvent leurs propres souvenirs avec ceux des autres. Les médias comme la presse, la littérature et le cinéma de fiction y servent de référence.[77] Ainsi, d'autres témoignages sont tissés inconsciemment dans la propre narration. Puis ils sont repris par les générations suivantes sans être remis en question ce qui peut entraîner une uniformisation des récits. Cette étude montre alors que la mémoire transmise se modifie continuellement et s'éloigne des événements initiaux.

Le souvenir se définit par le regard que le spectateur porte sur l'album. Celui-ci évolue en fonction des générations, des relations familiales et des influences extérieures déjà décrites. Ainsi l'album n'est pas seulement un objet inerte d'un temps passé, mais est également sujet démonstratif des temps parcourus.

Ces changements et évolutions du regard se retrouvent aussi dans les modifications physiques de la conception de l'album au fil du temps. Les images peuvent être triées, déplacées, remplacées ou arrachées à volonté. Des pages entières disparaissent ou sont ajoutées des années après la création de l'album. Cela peut être fait par l'auteur de l'album ou par ses propriétaires successifs.

---

[76] JONAS Irène « L'interprétation des photographies de famille par la famille », *in Sociologie de l'art*, n°1, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 53.

[77] WELZER, Harald, MOLLER Sabine, TSCHUGGNALL Karoline, *„Opa war kein Nazi". Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort sur-le-main, Fischer Verlag, 2002, p. 30.

### 2.1.3 L’agencement des images : album ou atlas ?

Fig. 12 : Photographie en noir et blanc de l'atlas historique illustré « Mnémosyne » à la bibliothèque des sciences culturelles de Warburg, in MAREK Michael, *Aby Warburg : Hamburgs berühmter Büchersammler*, mis en ligne septembre 2019, [en ligne], URL : https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Aby-Warburg-Hamburgs-beruehmter-Buechersammler,abywarburg100.html, consulté le 16 mai 2023.

Cette idée de l'album comme forme d'interprétation du passé en constante évolution conduit au concept de l'*Atlas Mnémosyne* redécouvert depuis quelques années par les historiens, cette conception décrit la constitution de la bibliothèque de l'historien de l'art allemand Aby Warburg.[78] L’instrument didactique, commencé en 1924, tente de classer l'histoire de l'art non pas par époque, mais par la mémorisation des connaissances. Aby Warburg a ainsi suivi une organisation spatiale de la mémoire et du savoir sur ce qu’il appelait des « planches de travail ». Celles-ci ont été classées par thème et sont conçues de manière intermédiaire. Des images de différentes techniques (photographie, peinture, dessin, etc.) et du texte sont réunis pour visualiser les constructions de la mémoire et les relations entre elles. L’agencement des images et leurs dispositions sont continuellement remaniés en fonction de la découverte d’affinités et amènent une façon de penser les images par les images.

78 WARBURG Aby, *L’atlas Mnémosyne*, Paris, L’écarquillé - INHA, 2012, p. 30.

Les rapprochements opérés travaillent sans cesse aux renouvellements d'interprétation.[79] Ainsi, les tables ne trouvent jamais leur forme finale et restent en mutation continue.

À cet égard, Georges Didi-Huberman écrit :

> *« Le tableau serait […] l'inscription d'une œuvre […] qui se veut définitive au regard de l'histoire. La table [que l'on peut comparer à la planche] n'est que le support d'un travail toujours à reprendre, à modifier si ce n'est à recommencer. Elle n'est qu'une surface de rencontres et de dispositions passagères. L'unicité du tableau fait place, sur une table, à l'ouverture toujours reconduite de nouvelles possibilités, de nouvelles rencontres, de nouvelles multiplicités, de nouvelles configurations. [80] »*

Dans ce contexte l'objet de l'album peut également être compris comme une sorte d'atlas dans la mesure où le récepteur ne cesse de retravailler l'agencement des images et des pages de l'album. Ainsi il crée de nouveaux liens et de nouvelles perceptions des évènements passés illustrés. De nouvelles approches enrichies par la recherche et les récits d'autrui modifient le regard porté sur l'objet et ses images.

En conclusion, il paraît logique de ne pas aborder l'album sous forme d'analyse d'images isolées mais de considérer la conception d'un dessin global. Comment le collage et le montage influencent-ils l'interaction entre les images ? Les pages suivent-elles une structure chronologique ou thématique ?

---

79 WARBURG Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 9 - 40. Traduit de l'allemand par Sybille Müller.

80 DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 18.

Fig. 13 : WARBURG Aby, Planche n°46. Technique : Collage, in WARBURG Aby, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé - INHA, 2012, p.141.

### 2.1.4 L'Atlas Mnémosyne comme concept de création artistique

Fig. 14: RICHTER Gerhard : *Atlas*, planche 6, 1962 – 1966. Technique : Montage de photographie de famille/photographie de presse. Format : 51.7 x 66.7 cm, [en ligne], URL : https://gerhard-richter.com/, consulté le 16 mai 2023.

Le concept de l'atlas en tant que processus de travail inachevé, pratiquant la collecte, la sélection, l'archivage et le classement d'une masse d'images sert également de point de référence dans différents projets artistiques. Comme chez Aby Warburg, l'aspect expérimental se trouve ici au centre du processus créatif, illustrant par la constellation et l'assemblage d'images des modèles de pensée.[81] Quatre artistes sont présentés ci-après à titre d'exemple, dont les constellations d'atlas font appel à la photographie privée issue d'archives familiales. Outre la méthodologie similaire de rapprochement formel des images, c'est surtout le caractère temporel de ces œuvres qui devient significatif. Elles interrogent le regard et son évolution à travers le temps.

En 810 panneaux créés jusqu'à présent, l'artiste Gerhard Richter rassemble dans son œuvre *Atlas* (1962) des images découpées des journaux, des esquisses, des images venant des archives familiales et ses propres photographies.

Fig. 15 : DUVAL Céline, FELDMAN Hans-Peter : *Cahiers d'images – album de famille*, 2001 – 2002. Technique : Livre d'artiste, 6 feuillets pliés en 2, non paginés, reliés par 2 agrafes, impression offset en noir et en couleur.

En organisant ces images, guidé par des aspects de forme et de motif, il structure ses pensées sur les sujets qui l'occupent sur les plans artistique, historique et autobiographique. En tant qu'élément oscillant entre œuvre d'art autonome et documentation, son *Atlas* peut ainsi servir de clé de lecture de l'œuvre générale du peintre.

C'est aussi une création artistique qui attire l'attention par sa dimension temporelle. Au fil des années le peintre revient sur le national-socialisme et son action à travers différents

81 DUNKER Bettina, *Der Bilder-Plural. Multiple Formen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018, p. 24.

panneaux. De nouveaux assemblages de photographies historiques et d'images personnelles témoignent d'un regard sur cette période qui ne cesse de s'interroger, d'évoluer et de se transformer. Ainsi, dans les premiers tableaux, se retrouvent par exemple les photographies de famille qui ont servi de modèle pour les « *Fotografiegemälde* ». D'autres planches datant des années 1990 contiennent des photographies prises par Gerhard Richter sur les anciens sites des camps de concentration et d'extermination à Auschwitz ou Birkenau.[82]

Hans-Peter Feldmann est un autre artiste allemand qui, dans les années 1960, pratique la collecte méthodique d'images « *sans qualité »* [83] pour les exposer par la suite de manière thématique. S'inspirant de l'imaginaire de la culture pop, les montages *Bilder* [Images] assemblent des photographies d'amateurs, des cartes postales, des affiches et des coupures de magazines. En collaboration avec l'artiste française Céline Duval, il crée ensuite entre 2001 et 2002 plusieurs *Cahiers d'images – album de famille* qui suivent le même principe de proximité iconographique entre différentes images vernaculaires issus des fonds de familles, des découpages des magazines et des images trouvées au hasard. Danièle Meaux écrit à ce sujet :

> *« Le classement des images, même inchoatif, se présente toujours comme une façon de penser les objets qui sont organisés. Les catégories reposent toujours sur les éléments représentés […] Les images se trouvent ainsi appréhendées comme des documents concernant le monde et les manières de le voir – qui permettent de penser, dans leur ancrage temporel, les éléments représentés ainsi que la relation entretenue avec les représentations.*[84] *»*

[82] JENNI-PREIHS Monika, *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*, Münster, Lit-Verlag, 2013, p. 95.
[83] MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes Eds, 2022, p. 119.
[84] *Ibid.*

Fig. 16: HUMMEL Cécile: *Zurück Blicken*, 2013. Technique : Vue de l'espace Regarder en arrière dans l'exposition *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, au Musée d'art contemporain de Siegen (Allemagne), in GRÖGEL Katrin, *Zeit Sehen – Cécile Hummel, «Zurück-Blicken»*, mis en ligne 2012, [ en ligne], http://cecilehummel.ch/katrin-groegel-zeit-sehen-cecile-hummel-zurueck-blicken-2012, consulté le 16 avril 2023.

Cécile Hummel, artiste plasticienne suisse, s'inspire de l'idée d'atlas dans son installation *Zurück Blicken* (2013). Ce projet repose sur un fonds de plaques de verre montrant des photographies de famille prises en studio dans les années 1930 et 1940.

Le projet se voit transformé à chacune de ses expositions. L'artiste change continuellement le nombre, la taille et le choix des images, leur montage dans l'espace et ainsi leur relation les unes par rapport aux autres. Son œuvre cristallise alors toutes les caractéristiques d'un atlas provisoire qui se renouvelle perpétuellement. Comme le décrit Kathrin Grögel il permet de voir le « *temps passé*.[85] »

[85] GRÖGEL Katrin, *Zeit Sehen – Cécile Hummel « Zurück-Blicken»*, mis en ligne en 2012, [en ligne], http://cecilehummel.ch/katrin-groegel-zeit-sehen-cecile-hummel-zurueck-blicken-2012, consulté le 16 avril 2023.

## 2.2 Le cas d’étude n°1 : T. Bresters et les albums de son grand-père

Bien que les albums de guerre soient souvent construits selon des ordres chronologiques, ils portent en eux les traces de l’évolution du regard. De même, le provisoire et l'aspect du montage qui s'approprie des événements et des thèmes par la juxtaposition, le rapprochement et le tri, se retrouvent dans l'objet de l'album. C'est un objet actif qui ne fonctionne pas seulement comme archive d'un souvenir, mais qui se voit aussi réactivé et réinterprété par celui qui lit l’album.

Environ 13 millions d'hommes allemands et autrichiens âgés de 16 à 60 ans ont fait leur service militaire de 1914-1918 et de 1939-1945. Les millions d'expériences vécues pendant la guerre ont laissé de nombreux vestiges photographiques et écrites.

Le parcours des albums de Rudolf Handstein sert ici d'exemple pour mettre en lumière une forme d'approche pour appréhender un tel héritage familial. De leur création à la décision d’extraire les albums du cercle intime de la famille pour les transmettre à des instituts publics, le statut de ces documents d'époque évolue au fil des générations.

### 2.2.1 Une vie sous le drapeau allemand : la biographie du soldat Rudolf Handstein

Rudolf Handstein est né le 2 juillet 1889 à Francfort-sur-le-Main, en tant que fils d'un chef de gare. Après son baccalauréat il étudie l'ingénierie civile à l'école supérieure technique de Darmstadt. À la suite de la déclaration de guerre en août 1914 il se porte volontaire pour le service militaire allemand dans le *Feld Artillerie Regiment 61*. Il suit une formation de quatre semaines avant de prendre ses fonctions sur le terrain le 26 septembre 1914 dans la *25e division de réserve*. Il reste dans cette division pendant les quatre ans du conflit.

Fig. 17 : Photographie en noir et blanc du mariage entre Rudolf et Hannelore Handstein en 1922.
Rudolf Handstein avec une croix de fer sur sa veste de costume.

Son parcours de guerre commence en France dans la forêt d'Argonne et se poursuit à Lille et en Flandres. En décembre 1914 la division embarque pour la Pologne. Jusqu'à la fin de l'année 1915 le soldat y effectue l'offensive de Lubkow, puis la conquête de Przmysel et de Lemberg.[86] Ensuite il retourne en France où il participe aux différentes batailles d'Argonne. Début 1916 Rudolf Handstein est promu lieutenant et envoyé à Verdun. Pour ses services militaires dans les tranchées il est décoré de la Croix de fer I et II[87]. Au printemps 1918 il organise les retraites des troupes allemandes à Saint-Quentin et à Roye.[88]

Dans les années de l'entre-deux-guerres, Rudolf Handstein fonde une famille avec sa femme Hannelore dont le mariage donne naissance à deux fils. Parallèlement, il poursuit une carrière académique à l'université technique de Darmstadt. À la fin de la guerre il y est d'abord employé en tant qu'assistant puis promu professeur. Il devient le directeur de

86 Les noms propres allemands ont été repris de l'album photo.

87 La Croix de fer (Eiserne Kreuz/ EK) était à l'origine une distinction de guerre prussienne, puis allemande, créée par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III le 10 mars 1813 à Breslau pour le déroulement des guerres de libération en trois classes.

88 Voir annexe n°3, HANDSTEIN Gertrude, *Mes ancêtres (extrait)*, 1939, p.//.

l’établissement après l'arrivée des nationaux-socialistes au pouvoir en 1933. En 1930 il adhère déjà au parti de la NSDAP et devient membre de la SA.[89]

Avec le soutien des nationaux-socialistes il continue sa carrière pendant la guerre. En tant qu'ingénieur en construction de ponts, il y joue un rôle stratégique important au sein de la Wehrmacht. Dès septembre 1940 il parcourt les différents fronts en France, en Pologne et en Russie pour reconstruire des ponts détruits ou réaliser de nouveaux franchissements. Des prisonniers de guerre, des travailleurs forcés et des soldats allemands obéissent à ses ordres. Alors qu'en France et en Pologne, il ne participe pas activement aux combats, mais agit sur un terrain déjà conquis, sa situation change en Russie. Là, il accompagne l'avancée qui s'arrête peu avant Moscou en automne 1943 et il y est fait prisonnier de guerre en 1944. [90]

Au total, trois albums de guerre ont été créés pendant les années de guerre, dans lesquels Rudolf Handstein a consigné ses souvenirs. Le premier montre ses expériences de guerre jusqu'en 1917, le deuxième est daté de juin 1940 à septembre 1942, le troisième de septembre 1942 à début 1944.[91]

### 2.2.2 La confrontation à une nouvelle image familiale

Plusieurs légendes indiquent que ces albums de la Seconde Guerre mondiale ont probablement été réalisés après la chute du Troisième Reich.[92] Par le montage de ses photographies Rudolf Handstein revient sur son expérience de guerre post-conflit. En structurant les clichées dans une narration chronologique, il développe son point de vue sur cette période. Bien que dans le contexte national une attitude de honte et de regret soit instaurée, ses rapports intimes témoignent d’une autre posture.

S'il opte encore pour la forme classique du livre relié pendant la Première Guerre mondiale, il change pour ce deuxième récit la nature de l'objet et choisit le classeur à anneaux comme endroit de conservation. Ce choix renforce le parallèle entre l'album et la confection d'un atlas à la Aby Warburg. Les pages peuvent être détachées et réorganisées à tout moment.

Des restes de colle sur des pages vierges dans le premier album et une numérotation changeante des images dans le deuxième laissent supposer que les objets ont été remaniés

89 *Ibid.*
90 Voir annexe n° 2, HANDSTEIN Rudolf, *L’album de la Seconde Guerre mondiale*, p.//.
91 Voir annexe n° 1/2, HANDSTEIN Rudolf, *L’album de la Première Guerre mondiale, L’album de la Seconde Guerre mondiale*, p.//.
92 Voir annexe n°2, HANDSTEIN Rudolf, *L’album de la Seconde Guerre mondiale*, p.//.

plusieurs fois. Les documents transmis ne permettent pas de déterminer si cela a été fait par Rudolf Handstein lui-même ou par d'autres membres de la famille.

Bien que les albums restent dans la propriété de la famille Handstein, ils n'occupent pas de place centrale dans celle-ci. Pendant des décennies ils ne sont pas montrés aux descendants, comme l'indiquent les rapports du petit-fils T. Bresters.[93] Cela se confirme aussi par le bon état des deux classeurs. Certes les pages ont jauni, mais aucune trace d'utilisation telle que de pliures ou de salissures n'est visible.

Dans cette famille, les grands-parents et les parents ne parlaient pas avec leurs descendants des expériences de guerre. Les sympathies anciennes avec les nationaux-socialistes n'étaient pas totalement taboues, mais seules des informations générales étaient transmises aux petits-enfants. T. Bresters a su que son grand-père s'est porté volontaire deux fois à la guerre et aussi que son père a été membre de la SS, mais il n'a jamais vu les albums avant la mort de ces deux générations.

### 2.2.3 Le choix de la transmission au musée

Les albums ont une seconde vie lorsque T. Bresters les trouve dans le grenier de la maison de ses parents après la mort de son père. Dans l'ignorance de leur existence, il découvre une nouvelle image de son passé familial, celle d'un esprit patriotique et national-socialiste.

Confronté à cet héritage, T. Bresters tente de retracer le passé de ses ancêtres. Il veut comprendre. D'une part, comment son grand-père et son père ont pu devenir des nationaux-socialistes convaincus et ne plus en parler par la suite. D'autre part, pourquoi les albums, accompagnés d'une grande quantité de lettres et d'autres documents officiels ont été conservés, mais jamais montrés.

Après plusieurs années de recherches personnelles, marquées par de nombreux voyages à travers l'Europe, une étude précise des documents hérités et la réalisation de plusieurs carnets de voyage, T. Bresters décide de céder les deux albums. Il en conclut qu'il peut certes éclaircir de nombreux contextes au contact des anciens sites d'intervention et d'autres héritiers, mais que son objectif principal de compréhension reste inassouvi. Pour lui, il est trop difficile de comprendre les motivations de l'époque.

---

93 Voir annexe n°4, KRANIG Corinna, *Interview avec T. Bresters*, mars 2023, p.//.

T. Bresters décide de scanner les albums photographiques et de les conserver sous forme numérique pour sa famille. Si à l'avenir, un autre membre de la famille souhaite consulter les documents, cela sera ainsi possible. Selon lui il appartient cependant aux historiens de se demander dans quelle mesure les documents de sa famille trouvent leur place dans la réception collective de l'Histoire.

En 2020 il visite lors de l'un de ses voyages le musée *Muzeum II Wojny Światowej* à Gdansk. La manière dont l'histoire de la Seconde Guerre mondiale est traitée l'impressionne car c'est l'histoire paneuropéenne du conflit qui est mise en lumière. [94] Les différentes nations, leur position dans le conflit mondial et la souffrance des civils y sont exposées. Comme les albums de la Seconde Guerre mondiale de son grand-père montrent des stations et des événements de différents pays, T. Bresters estime que ce musée est un lieu de conservation approprié. Aujourd'hui, ses albums servent à la recherche et certaines photographies seront intégrées à la prochaine exposition permanente.

Quant à l'album de la Première Guerre mondiale, aucun lieu de conservation définitif n'a encore été trouvé mais T. Bresters est en contact avec le mémorial franco-allemand de Verdun. Dès que cette recherche de master sera terminée l'album sera probablement remis au site.

## 2.3 L'évolution du regard sur les albums de guerre au fil des générations

### 2.3.1 « Je raconte ma guerre » : le récit de Rudolf Handstein

T. Bresters a décidé de dissocier les albums de la famille et de les transmettre à différentes institutions de recherche. Ainsi, les albums de la Première et de la Seconde Guerre mondiale sont séparés l'un de l'autre et traités de manière isolée dans le cadre des conflits respectifs. Ils ne montrent plus la continuité de l'évolution d'un individu dans le contexte des rapports de force politiques et sociaux changeants au cours de la première moitié du vingtième siècle. Au lieu de cela, ils s'inscrivent dans une lecture collective de l'Histoire allemande.

[94] L'ouverture du musée le 07 avril 2017 est accompagnée de controverses. Alors que la construction du musée a été lancée en 2008 sous le gouvernement de Donald Tusk, l'actuel président Jaroslaw Kaczynski s'oppose à l'orientation initiale prise par le musée. Selon la volonté du gouvernement PiS, le musée de la Seconde Guerre mondiale à Gdansk devait montrer l'héroïsme et la souffrance des Polonais, et non la perspective européenne. Depuis, le musée se retrouve pris entre deux feux politiques. Il lui est reproché de réinterpréter l'histoire et d'en faire une césure. Le chapitre des Polonais en tant que acteurs n'est pas traité.

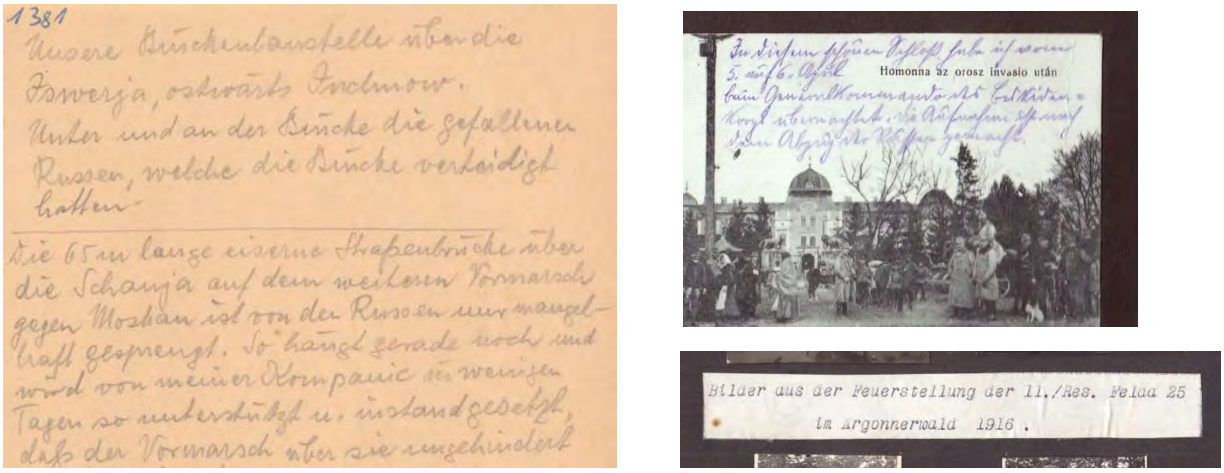



Fig. 18: Gros plan sur les légendes de l'album de guerre Rudolf Handstein 1914 -1918 et 1940-1942.

Afin de retracer l'histoire de la famille Bresters, il convient d'aller à l'encontre de cette séparation et de saisir les liens de cause à effet. De la même manière que la guerre de 1914-1918 et son dénuement ont entrainé l'émergence de la Seconde Guerre mondiale, les deux albums de guerre entretiennent une relation directe s'appuyant l'un sur l'autre. Cela ne se réfère pas seulement à l'évolution idéologique de Rudolf Handstein mais aussi aux méthodes de production de l'album.

Bien que les albums suivent dans les grandes lignes une même structure narrative en s'orientant à la chronologie des conflits, des changements du regard apparaissent dans la manière d'illustrer la guerre.

Cela se voit d'abord dans la quantité de production photographique. En effet, si le premier album comprend au total 294 éléments visuels sur 62 pages, le nombre de photographies collées dans le deuxième album double avec un nombre de 594 sur 82 pages.

Rudolf Handstein ne possédait probablement pas encore d'appareil photographique au début de la Première Guerre mondiale et a découvert son intérêt pour la photographie au cours de son service militaire et au contact d'autres *Knipser*. Le recours à d'autres moyens visuels au début du premier album souligne cette hypothèse. Comme beaucoup d'albums comparables, son récit commence par la représentation de l'euphorie initiale de la guerre lors de la mobilisation en août 1914. Des cartes postales en couleur et de photographies de presse découpées illustrent le début de l'expérience guerrière de Rudolph Handstein. La formation à Darmstadt, l'affectation à la troupe et les premières missions en France, en Pologne et en Ukraine sont documentées de cette manière.

Avec son arrivée dans les tranchées autour de Verdun le rapport entre la photographie et d'autres éléments visuels se modifie et le nombre d'images photographiques se multiplie. Les formats d'image variants, les différentes altérations et les rendus de couleur changeants témoignent du fait que plusieurs photographes se trouvent à l'origine des images collées dans cet album. Effectivement, l'échange de photographies entre soldats ou l'achat de photographies auprès de professionnels était une pratique très répandue sur le front.[95] Les défauts techniques indiquent également que les photographies n'ont pas été collées par ordre de réalisation sur les pages. Différentes temporalités coexistent qui se subordonnent à la narration individuelle du soldat allemand.

Les cachets de la poste et les indications dessinées sur les visuels montrent que pendant la Première Guerre mondiale les images avaient deux fonctionnalités : d'abord la communication entre le soldat au front et sa famille à la maison,[96] puis la sauvegarde du souvenir collées et regroupées dans l'album. La vie de guerre vécue par Rudolf Handstein devient une expérience partagée qui se traduit également par la participation probable de sa fiancée ou ses parents à la conception de l'album.

Par exemple, le premier album ne présente pas de structure de collage rigoureusement suivie. La forme et le nombre des images montées varient d'une double page à l'autre. Les légendes sont vastes et imprécises. Différents motifs sont ainsi placés dans un contexte qui ne révèle que peu de détails sur la perception personnelle de Rudolf Handstein. Une double page est intitulée : « Abendstimmung im Argonnenwald in der Feuerpause » (*Ambiance du soir dans la forêt d'Argonne pendant la pause de feu*). Celle-ci présente une photographie d'un avion français écrasé, deux portraits de groupe, deux images d'un cimetière de soldats tombés et une photographe d'une table dressée. Les informations sur les personnes représentées ou les contextes d'action font défaut.

Au début de l'album les photographies montées sont encore datées mais cette exactitude se perd à la fin de l'album. Sur les dernières pages les photographies ne sont plus légendées et des restes de colle laissent supposer que certaines images ont été détachées. Ces changements de style dans l'écriture des légendes et le montage soulignent l'idée que plusieurs personnes se trouvent à l'origine de l'album. Une narration cohérente n'existe pas.

---

95 KÖSTER Markus, « Fotografien von Front und Heimatfront – der Erste Weltkrieg in Bildsammlungen aus Westfalen », in *Westfälische Forschungen*, Münster, Aschendorff Verlag, n° 63, 2013, p. 250.

96 Les flèches et les noms de lieux indiqués sur les photographies informaient probablement les proches de l'emplacement de Rudolf Handstein pendant la guerre et permettaient de s'orienter.

Comparé à la forme narrative du premier album le deuxième semble être construit de manière minutieuse. Les commentaires accompagnants les clichées sont plus longs, sont détaillés et complémentaires aux motifs des photographies. Les contextes sont développés et la première personne est régulièrement utilisée. La technique de montage conduit une esthétique directrice tout au long du livre. Les formats des images ne varient guère, les photographies sont souvent collées en deux rangées sur les pages au format A4. La signature personnelle de Rudolf Handstein se manifeste dans la forme du montage et le style d'écriture.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, Rudolf Handstein a assumé une fonction stratégique dans la Wehrmacht. Il n'a donc plus été confronté au combat direct sur le front, mais a rencontré les endroits d'opérations après la victoire des Allemands. Le changement de position se reflète également dans sa photographie et le choix des sujets. Si dans le premier album c'est surtout l'intérêt pour les paysages étrangers, la vie dans la troupe et les photographies des décombres qui dominent, son intérêt photographique se transpose dans le deuxième album. Son regard s'oriente ici vers la mise en scène de sa propre personne, soulignant l'importance de son métier, sa conviction idéologique et la supériorité nationale-socialiste.

Un point commun aux albums des Knipser réside dans le récit de la guerre comme un voyage à l'occasion duquel le soldat découvre des pays étrangers. Les motifs touristiques, les curiosités et les particularités des lieux concernés sont particulièrement appréciés des photographes et se retrouvent en grande quantité dans de tels documents d'époque.[97]

Ces aspects se révèlent également dans les récits de Rudolf Handstein. C'est surtout le premier album qui crée cette impression par le mélange intermédiaire de cartes postales, de photographies de paysages et de portraits de camarades. Les soldats souriants posent en uniforme devant des paysages de guerre. Soit en groupe, soit sur des portraits individuels ils se placent devant des canons ou des zones criblées de bombes. Leur regard est dirigé vers l'appareil photo, la posture est décontractée. Le contexte et l'attitude présentent un contraste au danger omniprésent de la guerre et donnent l'apparence d'une activité de loisirs.

L'appareil photographique est le plus souvent utilisé pendant les pauses de feu.[98] Aucune image photographique du combat direct ne se trouve dans ce premier album. Au lieu

---

97 NEUSER Daniela, « Der Krieg als Reise – Private Fotografien und Feldpostkarten », in *Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten*, Siegen, Carl Böschen Verlag, 1999, p.100.

98 KÖSTER Markus, « Fotografien von Front und Heimatfront – der Erste Weltkrieg in Bildsammlungen aus Westfalen », in *Westfälische Forschungen*, Münster, Aschendorff Verlag, n° 63, 2013, p. 250.

de montrer l'horreur de guerre, le rôle de la photographie a servi à la mise en scène de la communauté et du quotidien dans le régiment. Elle souligne l'expérience au front en tant qu'alliance d'hommes et la solidarité au sein de la troupe de soldats.[99] Les souvenirs des camarades respectifs sont ainsi immortalisés et la famille à la maison rassurée.

Dans le deuxième album le motif du voyage se retrouve également. Des photographies de trains, de bateaux et de véhicules de transport illustrent régulièrement le déplacement du régiment et annoncent ainsi de nouvelles étapes dans le récit de Rudolf Handstein. Quelques portraits de groupe se trouvent sur les pages bien qu'ils soient moins nombreux comparé au premier album.

En particulier, la destruction et la reconstruction des ponts deviennent ici le leitmotiv autour duquel le récit se structure. Les aspects techniques du métier d'ingénieur, l'utilisation de travailleurs forcés et les problèmes d'installation rencontrés sont montrés sous de multiples facettes. Le suivi d'un protocole de prise de vue se démarque. Sur chaque site d'intervention, le nouveau logement, le lieu et ses environnements ainsi que les différentes conditions de travail sont photographiés avec précision et datés. Puis, de la coupe du bois à l'inauguration de la passerelle, les images montrent les différents étapes de la construction du pont. Les affinités techniques de Rudolf Handstein se manifestent aussi dans le nombre important de prises de vue d'armes de guerre en action ou d'unités ennemies détruites.

Pour un observateur externe la combinaison entre les photographies et leurs légendes détaillées permet de bien comprendre le parcours de l'ingénieur. Cela suggère que Rudolf Handstein a réalisé l'album avec cette intention : raconter sa perception de la guerre et son rôle dans le projet national-socialiste. En faisant cela, Rudolf Handstein ne cesse de souligner l'importance de sa personne dans le déroulement de la guerre. Des mises en scène de lui-même au travail à son bureau, en uniforme national-socialiste et avec un portrait d'Adolf Hitler au mur montrent ses convictions idéologiques.

[99] *Ibid.*, p. 251.

La représentation de sa propre supériorité s'illustre également par un autre groupe de motifs. Le photographe s'intéresse régulièrement à la population autochtone, qu'il présente en tant qu'hôte, réfugié ou travailleur forcé. Ils sont souvent photographiés en mouvement, par exemple au travail ou en train de remplir leur véhicule de fuite. Des portraits qui montrent un lien plus humains sont rares. Ce choix de sujet peut être classé dans la catégorie des photographies dites « *Trophäenfotos* »[100] (Images de trophées). Elles montrent la position de force de l'Allemagne par rapport aux autres peuples européens et révèlent une fascination pour l'étranger.

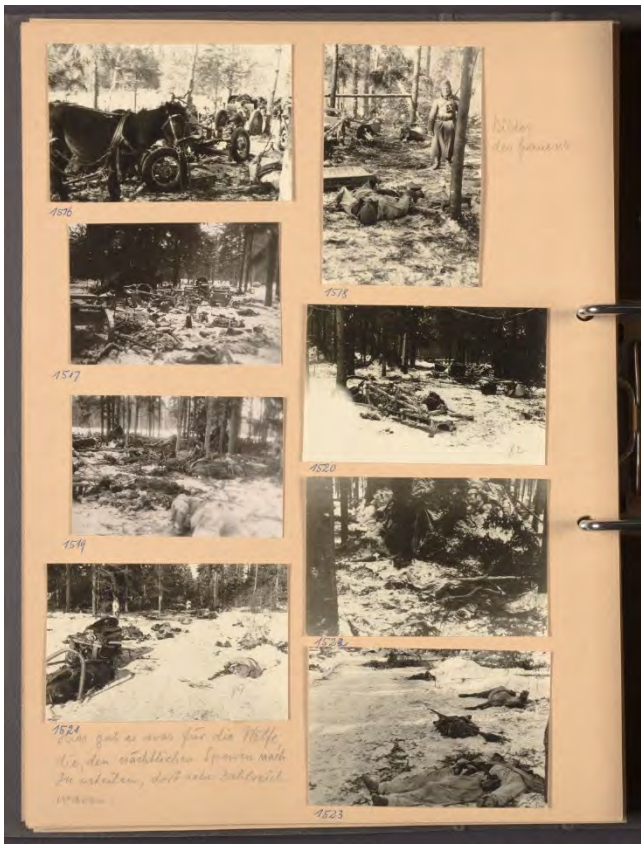


Fig. 19 : Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1942-1944, page 5. Technique : Tirages noir et blanc sur carton DIN- A4.

Si la mort est un sujet tabou dans la plupart des albums de guerre, plusieurs photographies montrant les cadavres de soldats ennemis se trouvent dans les atlas de la Seconde Guerre mondiale. Un exemple démontre la page 46: elle illustre une scène dans une forêt en Russie. Dans la neige se trouvent les restes de soldats russes tombés lors d'un combat passé. La troupe de Rudolf Handstein scrute la scène. Les photographies sont annotées par les mots « *images d'horreur* » et par un commentaire indiquant que des loups s'étaient déjà attaqués en nombre aux dépouilles. Ce sont des indices des crimes de la Wehrmacht, qui sont toutefois minimisés par le mode de récit de Rudolf Handstein. Les loups endossent le rôle de l'agresseur.

En revanche, les victimes du côté allemand ne sont évoquées qu'indirectement par la photographie de tombes de héros, des croix en bois qui ornent les rues ou de cimetières militaires allemandes.

100 HOLZER Anton, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt, Primus in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, pp. 166 -189.

Ces photographies constituent un élément important dans le couplage temporel des deux albums. À un intervalle de vingt-cinq ans, Rudolf Handstein revient sur les mêmes sites d'intervention en France et en Pologne et revisite les tombes allemandes de la Première Guerre mondiale. En 1940 les paysages français sont encore marqués par les cratères des explosions de même que de nombreux débris d'églises, d'habitations et de monuments détruits sont encore présents. Ainsi, entre les albums, les motifs restent comparables mais le regard photographique sur eux change. Si la destruction était présente dans le premier album, les effets de celle-ci continuent d'être visibles dans le deuxième.

Fig. 20 : Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1940-1942, double page 4/5. Technique : Tirages noir et blanc sur carton DIN-A4.

Les photographies prises par Rudolf Handstein n'ont pas le savoir-faire des photographes professionnels du ministère de la Propagande. De nombreuses images sont floues, les horizons des photographies sont obliques et les compositions sont déséquilibrées. Néanmoins, elles transmettent une image de la guerre qui allie fascination technique, conviction idéologique et exagération de sa propre position.

Tant par le choix des motifs que par la fonction des photographies, les albums de Rudolf Handstein sont typiques de la photographie des *Knipser*. Ils véhiculent une image enjolivée et euphémisée des guerres, qui n'évoque qu'indirectement les crimes et la violence.

La narration met l'accent sur le vécu autobiographique qui se tisse dans le déroulement général de la guerre.

Ainsi, la photographie de guerre amateur reprend les conventions valables de la photographie de famille qui place l'expérience subjective avant l'observation objective, et attire l'attention sur les beaux côtés de la réalité.[101]

[101] KÖSTER Markus, « Fotografien von Front und Heimatfront – der Erste Weltkrieg in Bildsammlungen aus Westfalen », in *Westfälische Forschungen*, Münster, Aschendorff Verlag, n° 63, 2013, p. 259.

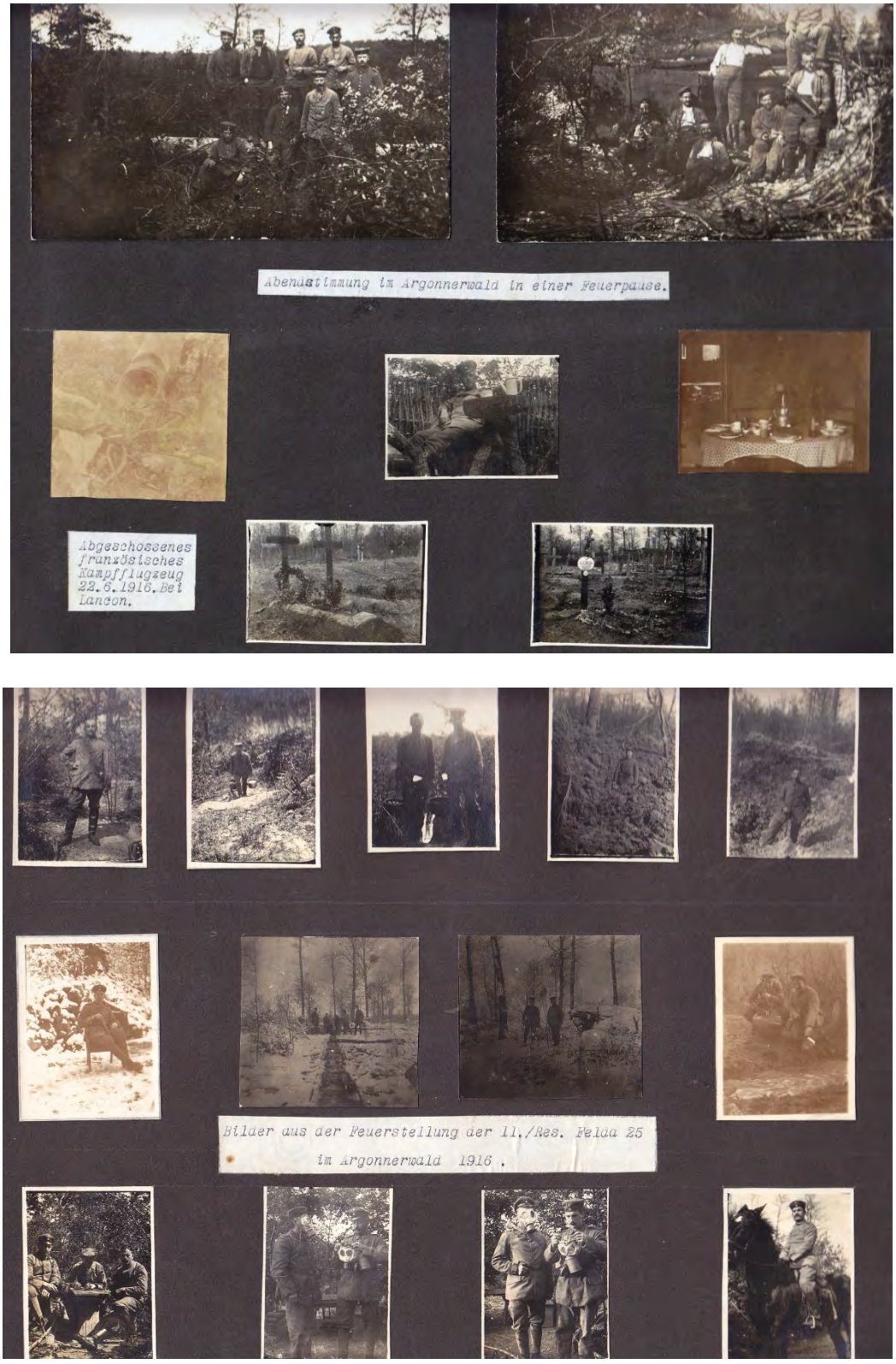



Fig. 21 : Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1914-1918, double page 18/19. Technique : Tirages noir et blanc sur carton noir, « Abendstimmung im Argonnenwald in der Feuerpause » [Ambiance du soir dans la forêt d'Argonne pendant la pause de feu].

### 2.3.2 La tentative de compréhension : retraitement des albums

La lecture des albums dépend de l'intérêt et des connaissances préalables de son lecteur et de sa volonté de combler les lacunes par des informations complémentaires. Cet investissement permet de décrypter le point de vue imposé par le récit de l'album et de porter un autre regard sur les documents hérités.

T. Bresters décide de suivre les traces de son grand-père.[102] Les albums et leurs images font office de boussole. Dans la tentative d'un contact physique avec le passé, les différents lieux de son service militaire sont visités, les bâtiments identifiables sont inspectés. Il poursuit son enquête en visitant les différents monuments, mémoriaux et musées en France, Pologne et Russie. Parallèlement, il lit des témoignages de victimes et de responsables, il contacte et interroge d'autres héritiers dont il a pu retrouver le nom de famille dans les documents de son grand-père. Ainsi, T. Bresters tente de construire une toile d'informations qui retrace le contexte et les actions de ses membres de la famille permettant ainsi d'avoir un regard étendu sur son héritage.

Afin de rassembler les différents fragments, T. Bresters réalise lui-même plusieurs carnets de ses voyages, mêlant ses propres photographies avec des témoignages, des images propagandistes de l'époque et celles de ses ancêtres.

Cette manière de regrouper des éléments textuels et visuels venant des différents auteurs, époques et contextes sur un même support ramène au concept de *l'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg. T. Bresters tente de visualiser par une forme intermédiaire les relations entre les différents acteurs de la guerre et les générations successives. Par le montage, il confronte le récit de son grand-père avec ceux des autres, puis avec son propre regard. Ainsi, il retravaille les albums hérités essayant de comprendre son contexte et son évolution dans le temps.

Cet aspect temporel apparaît également dans ses photographies. Dans celles-ci il s'intéresse en particulier aux lieux de mémoire et aux traces encore reconnaissables des conflits passés. Les anciennes inscriptions allemandes sur les bâtiments, les cimetières militaires ou les ruines encore visibles reviennent régulièrement. Des motifs que l'on retrouve également dans les albums de guerre de son grand-père.

---

[102] Il est important de mentionner ici que T. Bresters a également trouvé des documents et des photographies de son père. Il est possible que celui-ci ait été impliqué dans l'organisation de la déportation des Juifs en Pologne en tant que membre des SA. Ainsi, ce ne sont pas seulement les récits de son grand-père qui sont à l'origine des voyages de recherche, mais aussi les questions concernant son père.

Plusieurs albums voient le jour au cours de ses recherches et laissent supposer une rémanence de ces liens illustrés. De nouveaux aspects s'ajoutent, permettant d’établir des liens différents qui conduisent à une nouvelle conception des pages et du récit.

Cette méthode permet à T. Bresters de se positionner face à son héritage. Dans ses « albums retravaillés », il confronte les regards des différentes générations de sa famille afin de prendre conscience de leur évolution. Cette appropriation du regard photographique lui permet de décider du devenir de son héritage et ainsi se dissocier des idées transmises par ses aïeux.

# 3. La collection des jouets pour pallier l’absence d’images

## 3.1 La confrontation d’un héritage à travers la pratique photographique

### 3.1.1 S’approprier le passé, retravailler les archives privées

Dans l'enquête d'un passé tabou, redécouvert et retracé, la confrontation de son propre regard avec celui des générations précédentes devient décisive. L'image photographique en tant que transmetteur de ce regard devient un instrument important. Elle est à la fois un indice, une possibilité d'accès et un repère. En la retravaillant son interprétation est questionnée et son propre positionnement recherché. À l'instar de T. Bresters, plusieurs photographes de la génération d'après-guerre ont pris l'image photographique comme prétexte pour retravailler la transmission de la mémoire ainsi que son absence.

Fig. 22 : DELORY-MOMBERGER Christine: *Exil/Réminiscences*, 2021. Technique : Agrandissement d’une photographie argentique en noir et blanc, in DELORY-MOMBERGER, *Christine Exil/Réminiscences*, Innsbruck, Innsbruck University Press, Collection « schneeblind », n°8, 2021, p. 5.

À l'aide de vielles photographies de famille, l'artiste franco-allemande Christine Delory-Momberger tente de retracer l'histoire migratoire de sa famille sur quatre générations. Celle-ci est étroitement liée aux conflits politiques et au réaménagement de l'Europe aux XIXème et XXème siècles. Les conflits armés déracinent la famille à plusieurs reprises et l'Allemagne, la France et l'Italie deviennent tour à tour ses endroits d’exil. Pourtant ces souvenirs ne sont pas transmis au sein de la famille. Sous forme d’un triptyque réuni dans l’ouvrage *Exils/Réminiscences* (2021), l’artiste cherche « sa langue [103]» face à un héritage familial marqué par le silence et l’oubli.

Les images retrouvées dans le

[103] DELORY-MOMBERGER Christine, *Exil/Réminiscences*, Innsbruck, Innsbruck University Press, collection «schneeblind», n°8, 2021, p.5.

fonds familial deviennent son premier appui. Mais les liens entre les images et leur histoire ne se manifestent pas immédiatement pour elle. Pour les déchiffrer elle opte pour la méthode du *blow-up* qui signifie en anglais à la fois « *agrandissement, révélation et explosion* . » [104] Celle-ci consiste à rephotographier les tirages originaux pour interpeller, par des agrandissements et des zooms, son regard sur le passé familial. De cette façon, la photographe traverse la surface photographique et « *faire parler* [105] » les personnes sur les différents clichés.

Cette confrontation photographique visuelle donne à Christine Delory-Momberger l'occasion d'interroger sa famille sur ses souvenirs, de chercher des indices et de donner une place à une mémoire auparavant collectivement refoulée. « *J'ai voulu savoir, retrouver des personnages de ma famille, leur donner des contours, les saisir dans leur singularités, les comprendre dans leur vie et me construire avec eux.* [106] » Ce faisant, elle ne s'intéresse pas à la reconstruction des faits passés mais à l'invention d'une histoire possible qui se déploie au

Fig. 23 : PONCIN Catherine: *Corps de classe*, 1999. Technique : Agrandissement d'une photographie argentique noir et blanc, in MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes, 2022, p. 119.

104 MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes, 2022, p. 119.

105 DELORY-MOMBERGER Christine, *Exil/Réminiscences*, Innsbruck, Innsbruck University Press, collection «schneeblind», n°8, 2021, p. 10.

106 DELORY-MOMBERGER Christine, *Exil/Réminiscences*, Innsbruck, Innsbruck University Press, collection «schneeblind», n°8, 2021, p. 9.

fil de temps par le rapprochement et la collision des formes photographiques.[107]

Cette pratique de la rephotographie a été dessiné par Paul Ardenne comme la « *post-photographie*.[108] » Dans un ouvrage à propos de l'artiste française Catherine Poncin, il souligne qu'ici, l'appareil photographique ne sert pas comme moyen d'enregistrer la réalité, mais qu'il devient un outil mécanique d'un travail d'appropriation. Les images sont déjà existantes et l'artiste tente d'accéder à leurs histoires en les rephotographiant.

Fig. 24 : GATTINONI Christian: *L'album.* Technique : Tirages couleur. Format : 40 x 30 cm, [en ligne], URL :http://www.christiangattinoni.fr/, consulté le 15 avril 2023.

Dans sa démarche, l'artiste Catherine Poncin utilise des archives familiales d'inconnus afin de questionner les frontières entre la mémoire individuelle et collective ainsi que le statut des archives confronté à l'émergence des outils numériques. Des images conservées aux archives publiques, des photographies acquises aux marchés aux puces ou lors de dissolutions de propriétés deviennent ses supports de travail qu'elle manipule par la suite.

L'utilisation de la méthode du *blow up* se retrouve dans ses différentes œuvres. Elle recadre les images, grossit certaines zones pour faire ressortir des *« coprésences à l'intérieur du champ ou d'en dilater des détails.*[109] » Dans une idée similaire à celle de Christine Delory-Momberger, elle cherche de transpercer la surface de l'image afin de révéler une présence auparavant inaperçue.

Dans l'œuvre de Christian Gattinoni, l'album photographique de son père se trouve à l'origine d'une réflexion artistique sur l'histoire familiale et ses liens avec un passé collectif. Son père, actif dans la résistance, est dénoncé à la police française en 1943 et est déporté au camp de concentration Mauthausen. Il y survit pendant 26 mois jusqu'à la libération par les

107 *Ibid.*, p. 12.
108 ARDENNE Paul, *Catherine Poncin*, Paris, Filigranes, 2000, p.108.
109 MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes, 2022, p. 119.

soldats russes en 1945.[110] Dans un album de Disderi, il colle à son retour les documents qui en témoignent. Quelques années plus tard, il les arrache dans une crise de colère.

Marqué par cette rage, Christian Gattinoni considère qu'en tant qu'héritier en deuxième génération, il est de son devoir de perpétuer la lourde mémoire de son père. En retravaillant cet album photographique, il tente d'affirmer sa propre position face à cet héritage. Comme porteur symbolique de ce passé, les cases vides de l'album démontrent l'absence du récit et de la transmission orale, le point de départ d'une recherche photographique engagée.[111]

Fig. 25 : GATTINONI Christian: *Mauthausen.* Technique : Tirages couleur. Format : 40 x 40 cm, [en ligne], http://www.christiangattinoni.fr/, consulté le 15 avril 2023.

Pour aller à l'encontre de l'oubli, Christian Gattinoni se rend sur les lieux de mémoire qui ont déterminé le destin de son père. Il cherche alors sans cesse à établir un contact physique avec son passé familial, afin d'en devenir lui-même le témoin. Par sa présence, fixée dans la trace photographique, le souvenir continue à vivre en lui.

Suivant cette idée plusieurs séries voient le jour : dans *Trains*, le photographe retrace le voyage de son père de quatre jours vers le camp de concentration visant ainsi à sensibiliser aux conditions inhumaines dans les wagons.[112] Avec un mélange d'images Polaroid prises par lui-même et d'images historiques déchirées, il crée un lien entre passé et présent. Lors de la

110 GATTINONI Christian, *L'album*, [en ligne] URL : http://www.christiangattinoni.fr/. Consulté le 15. avril 2023.

111 *Ibid.*

112 ALONZO, Florence Valérie, « Christian Gattinoni Deuxième génération : la mémoire contre tous les fascismes Ou Troisième Génération : du fil bleu à la ligne rouge », in *Senscritique*, mis en ligne en juillet 2015, [en ligne], URL : http://www.lacritique.org/article-christian-gattinoni-deuxieme-generation-la-memoire-contre-tous-les-fascismes-ou-troisieme-generation-du-fil-bleu-a-la-ligne-rouge, consulté le 15 avril 2023.

réalisation du projet *Mauthausen*, le photographe se rend sur le site de l'ancien camp de concentration et photographie les ruines de barraques restantes.

Avec ses photographies réalisées, Christian Gattinoni remplit à nouveau l'album vide de son père. Un vieux portrait de ce dernier lui sert de passerelle entre les différentes séries qui représente ainsi la relation père-fils, entre mémoire individuelle et collective.

Son œuvre poursuit un objectif militant. Pour Christian Gattinoni, c'est le rôle des générations successives de faire vivre et revivre les souvenirs familials pour en tirer des leçons collectives. Un combat contre l'oubli qui risque de s'insinuer au fil des générations en raison de l'absence de témoignage.[113] Ainsi, il agit dans l'objectif d'aller à l'encontre d'une résurgence possible du fascisme en Europe.[114]

### 3.1.2 Combler le vide : compensation d'une image absente

Fig. 26: DESTOT Marilia: *The Journey*, 2021. Technique : Trouage, Impression Jet d'encre, [en ligne], URL: https://mariliadestot.com/the-journey, consulté le 15 mai 2023.

Dans les exemples cités, la photographie d'archive sert d'accès à un passé familial secret. Pour les différents artistes, elle devient ainsi la base de travail pour retracer un vécu passé, déceler et entretenir des souvenirs à travers une réappropriation de documents

113 GATTINONI Christian, « Carte blanche à Christian Gattinoni : Du livre Nécessaires resets de mémoire au Musée National de la Résistance », in *9lives-magazine.fr*, mis en ligne en 2021[en ligne], URL : https://www.9lives-magazine.com/81012/2021/12/01/carte-blanche-a-christian-gattinoni-du-livre-necessaires-resets-de-memoire-au-musee-national-de-la-resistance/, consulté le 15 avril 2023.

114 ALONZO, Florence Valérie, « Christian Gattinoni Deuxième génération : la mémoire contre tous les fascismes Ou Troisième Génération : du fil bleu à la ligne rouge », in *Senscritique*, mis en ligne en juillet 2015, [en ligne], URL : http://www.lacritique.org/article-christian-gattinoni-deuxieme-generation-la-memoire-contre-tous-les-fascismes-ou-troisieme-generation-du-fil-bleu-a-la-ligne-rouge, consulté le 15 avril 2023.

clandestins. Par reviviscence des vielles images ces héritiers vont à l'encontre d'un oubli possible de leur mémoire familiale.

Mais que se passe-t-il lorsque l'image photographique ne fait plus partie de l'héritage et qu'aucun repère visuel n'est donné lors de la confrontation avec le passé familial ?

C'est à la suite d'une recherche généalogique que la photographe française Marilia Destot découvre ses origines juives, jusqu'alors inconnues. Marquées par l'extermination et l'expulsion, l'histoire de ses ancêtres s'est perdue dans la transmission familiale au fil de temps. Dans le projet en cours *The Journey* (2021), elle se rend avec son fils et sa mère, trois générations différentes, dans d'anciens lieux de transit qui ont marqué ce destin familial, afin de tisser un lien entre sa vie présente et celle de la famille passée. À l'instar de Christian Gattinoni, Marila Destot cherche un contact physique avec cette « *mémoire flottante* »[115] qu'il s'agit pour elle de retrouver dans les forêts, les champs et les eaux lituaniennes. Quels

Fig. 27: DESTOT Marilia: *The Journey*, 2021. Technique : Découpe, Montage, Impression Jet d'encre, [en ligne], URL : https://mariliadestot.com/the-journey, consulté le 15 mai 2023.

souvenirs ces paysages gardent-ils en eux ?

Elle mélange les quelques documents qui lui ont été légués avec ses propres photographies et des citations scientifiques et littéraires. En quête de ce souvenir manquant,

115 DESTOT Marilia, « The Journey », in *phasesmag*, mis en ligne en 2022, [en ligne], URL: https://www.phasesmag.com/marilia-destot/the-journey/#s-17, consulté le 15 mai 2023.

elle manipule manuellement ses images photographiques. Ici, la surface de l'image n'est pas pénétrée par les moyens techniques de l'appareil photographique, comme chez Catherine Poncin ou Christine Delory-Momberger, mais par la déchirure et le trouage des images tirées.

Avec une aiguille, elle pique des silhouettes et des visages dans les paysages. Si l'on regarde l'image de face, les formes trouées s'intègrent dans les différents sujets photographiés alors qu'au dos de la photographie, celles-ci apparaissent sur un fond blanc. La photographe opte aussi pour un autre élément formel permettant de traduire l'absence de transmission du récit familial. Le même portrait déchiré est monté plusieurs fois dans un même tirage, les différentes couches représentant les générations passées.

La photographe tente ainsi d'élaborer la relation entre la présence et l'absence de cette mémoire familiale, entre ce qui reste encore visible et ce qui ne l'est plus. [116] Les membres successifs de la famille deviennent ses porteurs, tout comme les paysages et les textes empruntés. Ce faisant, elle poursuit l'objectif d'écrire sa propre version de l'histoire familiale. Pour elle, cela n'est pas un « *récit de vérité* » [117] , mais son « *récit poétique* » [118] . Au fil des générations, la mémoire familiale altère et dévie dans des sens multiples, une transmission incomplète et une réinterprétation libre en sont des symptômes.[119]

Le photographe américain Alexey Yurenev travaille également sur l'imagination d'une remémoration détachée des récits manquants au sein de sa famille. Dans son projet *Silent Hero* (2021), il lance une enquête pour retracer l'expérience de guerre oubliée de son grand-père, ancien soldat russe pendant la Seconde Guerre mondiale. Décédé en 2009, ce dernier a gardé le silence sur ses souvenirs de guerre, seuls quelques fragments ont été transmis.[120]

Dans la confrontation avec ce manque de récit, la génération d'images par une intelligence artificielle devient son outil principal. Les photographies artificielles sont censées remplir le vide. Comme base de travail, il télécharge au total 35.000 images des archives Internet russes, rassemblées par des fanatiques de guerre et des historiens amateurs. À partir

---

116 DESTOT Marilia, « The Journey », in *Le lieu de la Photographie*, mis en ligne le 30 novembre 2021, vidéo de 5 min 44, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=xKEhv5dQHQQ, consulté le 15 mai 2023.

117 DESTOT Marilia, « The Journey», in *phasesmag*, mis en ligne en 2022, [en ligne], URL: https://www.phasesmag.com/marilia-destot/the-journey/#s-17, consulté le 15 mai 2023.

118 *Ibid.*

119 DESTOT Marilia, « The Journey », in *Le lieu de la Photographie*, mis en ligne le 30 novembre 2021, vidéo de 5 min 44, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=xKEhv5dQHQQ, consulté le 15 mai 2023.

120 YURENEV Alexey, *Silent Hero*, 2021, [en ligne], URL : https://www.yurenev.com/, consulté le 16 mai 2023.

des informations d'images existantes, de nouvelles photographies sont générées. Elles montrent les mêmes scènes de guerre que les images originales, mais le photographe se voit remplacé par la machine. [121]

Fig. 28 : YURENEV Alexey: *Silent Hero*, 2021, Technique : Génération des images par L'IA, [en ligne], URL : https://www.yurenev.com/, consulté le 15 mai 2023.

Par ce moyen, Alexey Yurenev s'interroge sur la frontière entre réalité et fiction lorsqu'il s'agit d'évoquer de manière posthume une expérience passée. L'utilisation de l'intelligence artificielle enquête sur son propre regard comme héritier sur le passé. Car, nourri par des résidus de récits familiaux, de l'étude d'images étrangères et de son propre imaginaire, l'ordinateur ne fait que traduire l'image qu'Alexey Yurenev veut se faire de la guerre de son grand-père et non pas comment elle s'est « réellement » déroulée. Bien que ses recherches soient basées sur des images originales, il questionne leur véracité en les réinterprétant. Les images générées sont ensuite assemblées dans un ordre chronologique avec d'anciennes photographies de famille montrant le grand-père avant et après la guerre. Dans la perspective d'une reconstruction des souvenirs, les « *vrais* » et les « *faux* » documents se trouvent sur un pied d'égalité.

## 3.2 Le cas d'étude n°2 : la collection de figurines de la famille Kranig

### 3.2.1 L'absence d'une photographie, la présence d'une collection de jouets

Lorsque mon grand-père est mort, il a laissé en héritage une collection de jouets militaires organisée dans cinq vitrines dans son bureau. Elles contiennent des reproductions

[121] YURENEV Alexey, « Synthetic Confabulations », in *re-vue.org*, Amsterdam, 2022, [en ligne], URL : https://www.re-vue.org/beitrag/synthetic-confabulations-alexey-yurenev, consulté le 16 mai 2023.

d'Adolf Hitler, d'autres personnalités nazies ainsi que des centaines de représentations miniatures de toutes sortes d'objets de guerre.

Même si la collection avait déjà soulevé des questions pour la famille tout au long de son existence, celles-ci ont pris une nouvelle ampleur après le décès de mon grand-père. En effet, lorsque mon père et ma grand-mère ont commencé à inspecter la succession, ils ont constaté qu'une grande partie des souvenirs personnels manquaient. Les lettres, les vieilles photographies, les diplômes et autres souvenirs d'enfance sont devenus introuvables. Il semble que mon grand-père ait voulu effacer sa vie d'enfance. Probablement a-t-il jeté à la poubelle tous ses souvenirs peu avant sa mort.

Aujourd'hui, nous ne pouvons que spéculer sur les raisons de son geste. L'acte de détruire visait-il à éviter aux générations suivantes de sa famille d'effectuer des recherches sur son enfance? Mon grand-père voulait-il décider de la manière dont nous nous souviendrons de lui?

L'absence de photographie marque une rupture dans la transmission du souvenir et empêche ainsi la possibilité pour nous, les successeurs de le perpétuer. Ce qui a été vécu autrefois est oublié.

À côté de cette absence, la présence de la collection de jouets semble d'autant plus énigmatique. Car bien que mon grand-père ait voulu, par la destruction de ses documents personnels, façonner activement l'oubli de son expérience d'enfance jusque dans la mort, il en reste une trace sous forme de figurines. Tant pour la générations de ses enfants que pour les petits-enfants, cela complique considérablement la décision quant à leur sort. En raison de la symbolique du national-socialisme représentée, dont la vente et la réactivation restent interdites, il semble logique de procéder également à la destruction des jouets. Mais d'une certaine manière, la collection se substitue aux souvenirs manquants et se charge ainsi d'une dimension émotionnelle. Elle reste l'une des rares clés pour éclairer un passé familial qui n'a pas été discuté durant longtemps.

Qu'adviendra-t-il de la collection si elle doit quitter le bureau de mon grand-père?

### 3.2.2 Quoi faire de cet héritage ?

Pendant de longues discussions avec mon père, Wolfgang Kranig, il apparaît que la décision sur l'avenir de la collection peut tout à fait être transmise à la génération suivante, et donc à moi.

En effet, bien que la représentation des personnalités nationales-socialistes lui semble problématique, la collection de jouets représente pour lui un objet essentiel pour comprendre la vie de son père. « *Je la trouve intéressante, intéressante par rapport à ce qu'elle transmet […]. Comment elle reflète la volonté de comprendre l'insaisissable. Ce mélange de fascination et d'horreur que mon père a associé à son enfance.*[122] »

Il ressort des récits de mon père que l'histoire de la collection est également étroitement liée à sa relation père-fils. En effet celle-ci est née dans les années 1970, d'une passion commune puisque mon grand-père et mon père ont commencé à collecter ensemble les premières éléments. Le jeu commun remplissait de nombreux après-midi. Ils étaient consacrés à la reconstitution de batailles de guerre, au cours desquelles Lothar Kranig donnait des leçons historiques à son fils. Puis, après un enthousiasme enfantin, la collection est devenue un sujet de discorde en grandissant. Lorsque mon père a compris les implications de ce jeu, il a reproché son propre père la glorification de la représentation nationale-socialiste. C'est surtout l'arrivée, au sein de la collection, des politiciens et des soldats nationaux-socialistes au début des années 2000 qui lui posa problème. Interrogé à ce sujet, mon grand-père expliqua que ces aspects font justement partie de son passé et que les ignorer ne les fera pas disparaître. Il ne poursuivait aucun intérêt politique ou même idéologique en collectionnant.

Cependant dès qu'il s'agissait de comprendre ce passé intimement lié aux figurines, mon grand-père se murait dans le silence. Tout au long de sa vie, il a en effet évité de parler des expériences traumatisantes qu'il avait vécues dans son enfance. Les questions ont toujours été indésirables. Par conséquent, cette attrait pour la collection de jouets nazis est longtemps restée incomprise et secrète.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que mon grand-père s'est ouvert à son fils et lui raconte quelques souvenirs. Un échange qui n'a pas eu lieu avec les petits-enfants, moi comprise.

Aussi loin que je me souvienne, la collection a toujours appartenu à mon grand-père. Enfermées dans son bureau sa contemplation me mettait mal à l'aise. Pourtant je n'ai pas interrogé son existence avant d'étudier le nazisme à l'école.

Au lieu de confronter mon grand-père à mes questions, j'ai simplement évité tout contact avec son bureau. J'ai eu du mal à replacer mon grand-père aimant, qui passait

---

122 Voir annexe n°7, KRANIG Wolfgang, *Quelques mots sur moi*, mars 2023, p.//.

beaucoup de temps avec moi et mes sœurs, dans le contexte du passé national-socialiste. L’image que j’avais de lui ne correspondait pas à celle d'un collectionneur nazi.

C'est pourtant à cette image qu'il faut faire face aujourd’hui. Car tant que la collection existe, elle ne peut pas être ignorée. La perte des souvenirs personnels rend son traitement encore plus difficile. Face aux nombreuses questions, seules des hypothèses peuvent servir de réponse.

C’est donc à nous, les héritiers, de définir notre propre positionnement par rapport à cet héritage. Pour mon père, elle exprime une forme de souvenir, en la préservant, l’histoire de mon grand-père ne tombera pas dans l'oubli. Aujourd'hui encore, il achète des voitures miniatures pour continuer la collection en sa mémoire. Il les met en vitrine.

Quant à moi, j'essaie d'élaborer mon point de vue à travers une recherche photographique. Différentes raisons incitent à la confrontation par l’image. D'une part, il m'est difficile de regarder la collection en raison de ses reproductions explicites de symboles nazis. Aucune victime n'y figure, seuls les coupables sont montrés dans des poses héroïques. Je rencontre des difficultés à mettre cette forme de représentation de l'histoire en relation avec ma propre identité, celle de ma famille. Le tabou qui entoure ce chapitre familial a aussi contribué à me faire ressentir une certaine culpabilité concernant le passé allemand. Je n'en ai pris conscience que lorsque je suis partie à l'étranger pour mes études. Après la mort de mon grand-père, j'ai senti une honte face à ces objets qui seront désormais les miens. Si je décidais de les conserver, cela signifierait que ces vestiges nazis pourraient continuer à agir à travers ma main.

Néanmoins, il me semble important de regarder les différentes figurines pour dépasser ce sentiment. C'est pourquoi j’ai décidé de prendre des photographies de chaque objet dans la vitrine. Je voudrais comprendre pourquoi mon grand-père ne voulait plus faire revivre les souvenirs de son enfance à travers la transmission narrative. L'image d’archive faisant défaut comme indice, il me semble évident de documenter ma quête par la prise de vue.

## 3.3 L’appropriation de la collection par ma démarche photographique

### 3.3.1 Les jouets dans l'art pour aborder le national-socialisme

Fig. 29: LEVINTHAL David: *Mein Kampf*, 1996, Technique: Polaroid couleur. Format: 20 x 24 cm, in LEVINTHAL David, *Mein Kampf*, Twin Palms Publishers, 1996.

L'approche photographique de la collection suppose l'établissement d'un protocole qui détermine la manière dont les objets seront pris en photographie. Pourtant, la confrontation solitaire avec les figurines nazies me déstabilise. Pour avoir un premier point de repère, je regarde comment d'autres approches photographiques utilisent des jouets en lien avec cette période du Troisième Reich.

Fig. 30: LEVINTHAL David: *Hitler Moves East*, 1975, Technique: Tirage gélatine argentique. Format: 26.8 × 34.1 cm, in *The Fellows of Photography Fund and Horace W. Goldsmith Fund*.

Le photographe américain David Levinthal est l'un des exemples les plus connus. Dans ses deux œuvres *Hitler moves East* (1975) et *Mein Kampf* (1996), il utilise des figurines pour reproduire la campagne de Russie de 1941-1943 et illustrer la Shoah à Auschwitz. À l'aide de gros plans, d'une faible profondeur de champ, et des teintures sépia ou très colorés, ses mises en scène se floutent et semblent faussement réalistes. Avec un éclairage contrasté, l'utilisation de l'ombre et de la lumière est exploitée de manière métaphorique. Ainsi il brouille la frontière entre fiction et réalité en mettant en scène les jouets dans des décors reconstitués.[123]

Des images originales qui documentent les scènes de la Shoah et des exécutions par la Wehrmacht lui servent d'inspiration. Mais contrairement à ces dernières, David Levinthal n'adopte pas le point de vue des agresseurs, mais montre à la fois les victimes et les auteurs des crimes. Néanmoins, le rapport de force est exposé par la mise au point sur les armes des exécuteurs. Par ce moyen stylistique, le photographe place à nouveau le spectateur dans le rôle de l'agresseur et stimule ainsi son imaginaire.

123 ESCHEBACH Inga, JACOBEIT Sigrid, WENK Sylvie, *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Francfort, New York, Campus Verlag, 2002, p. 217.

Fig. 31: LIBERA Zbigniew: *LEGO Concentration Camp Set,* 1996. Technique: Impression laser sur carton. Format : 70 x 65 cm, in *artnet*, [en ligne], URL : http://www.artnet.fr/artistes/zbigniew-libera/lego-concentration-camp-package-6772-ap-qS-dt5C9DpWrHniDX7KXgg2, consulté le 13 mai 2023.

David Levinthal n'est pas lui-même victime du nazisme, mais faisant partie d'une deuxième génération d'artistes d'après-guerre, il explore ce que les personnes extérieures ont à faire avec les récits des survivants et les traces visuelles de ce passé. Comme le souligne James Young, David Levinthal photographie des images de son expérience de l'Holocauste, à savoir celles qui ont été remises en circulation.[124]

L'artiste polonais Zbigniew Libera poursuit une intention provocatrice dans son œuvre *LEGO Concentration Camp Set* (1996). Lorsqu'il présente ses sept jeux de construction Lego d'Auschwitz pendant une conférence sur l'art et l'Holocauste à Bruxelles, son public se montre choqué.[125] Grâce à une reconstitution implicite des camps de concentration, le spectateur se voit poussé à se projeter dans la situation « réelle » de la Shoah. La distance par rapport au passé est abolie, le spectateur est lui-même incité à agir, ce qui provoque une identification avec les coupables. Le côté des victimes est aliéné et dépersonnalisé sous la forme de squelettes de Lego.

Dans neuf vitrines en verre, les deux artistes Dinos et Jake Chapman démontrent l'absurdité de la Seconde Guerre mondiale. L'œuvre *Fucking Hell* (2008) expose 30.000 soldats de la Wehrmacht, reconnaissables à leur casque et aux aigles du Reich sur leur poitrine. Ils se battent sous forme de squelettes miniatures sur des scènes de guerre apocalyptiques reconstituées. Parmi eux se trouvent neuf figures d'Adolf Hitler qu'il s'agit pour le spectateur de rechercher selon le principe d'*Où est Charlie ?* Le public devient ainsi partie intégrante de l'œuvre, son interaction est sollicitée par la recherche du Führer.

---

124 YOUNG James E., « The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History » in *Critical Inquiry,* Vol. 24, No. 3, 1998, pp. 71-87.

125 VAN ALPHEN Ernst, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 185.

Grâce à la masse d'objets, l'installation développe son caractère grotesque et montre « *l'horreur inimaginable* [126] » de la guerre mondiale. Des cochons et des rats dévorent des restes humains, des scènes humoristiques, comme un bébé hurlant avec une tête d'Hitler dans les bras de la mort personnalisée, s'y retrouvent. Ce sont des scénarios qui font penser à un délire, qui n'ont pas l'intention de reconstituer la guerre mondiale de manière documentaire, mais de visualiser ses mécanismes et ses effets sur l'humanité. Une fois de plus, les victimes ne sont pas présentes, les soldats de la Wehrmacht se massacrent mutuellement. La séparation

Fig. 32: CHAPMAN Dinos et Jake: *Fucking Hell*, 2008. Technique : Vue d'exposition. Photographie par GLENDINNING Hugo, Paris, Adagp, 2018, [en ligne], URL : https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/fucking-hell, consulté le 13 mai 2023.

entre victimes et bourreaux est ainsi dissoute et le statut des personnages représentés apparaît ambivalent. Il devient difficile de porter un jugement sur les actions.

Les trois artistes cités de la deuxième génération d'après-guerre utilisent les jouets alors pour aborder une question provocante : L'Holocauste peut-il également être commémoré de manière ludique ?

L'usage de jouets dans le contexte de l'un des crimes les plus graves de l'humanité suggère une approche enfantine de celui-ci. Cela contraste avec la mission éducative de ce que l'on appelle *l'art de l'Holocauste*, qui veut mémoriser la Shoah par la distance et les idées pédagogiques.[127] C'est pourtant à cela que s'attaquent les trois exemples présentés, par un

126 MILLET Catherine, « JAKE ET DINOS CHAPMAN : FUCKING HELL », in *Art press*, n°365, 2010 mis en ligne en mars 2010, [en ligne], URL: https://www.artpress.com/2010/03/01/jake-et-dinos-chapman-fucking-hell/. Consulté le 13 mai 2023.

127 VAN ALPHEN Ernst, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 185.

abord qui stimule le discours de l'imaginaire et de la fiction de l'Histoire. L'objectif est de s'identifier aux criminels, de prendre leur position, afin d'établir une autre perspective dans le travail de mémoire sur le passé national-socialiste. Le jouet sert alors de moyen de projection.

### 3.3.2 Faire face aux figurines

Mon père est convaincu que la collection représentait pour mon grand-père une tentative d'inscrire son propre destin individuel dans le déroulement de la grande Histoire. Afin d'assimiler et de confronter ce qui avait rendu difficile ses premières années de vie, il collectionne les objets en miniature. C'est une approche ludique qui s'explique peut-être aussi par le fait que Lothar Kranig travaillait déjà dans son enfance sur une immense collection militaire qui a été détruite par le bombardement de Berlin en 1943.[128] La collection à l'âge adulte peut donc être interprétée comme un rattrapage d'une enfance perdue.

Ma perception de cette collection ne se base pas sur l'aspect ludique des jouets mais sur les tentatives de mon grand-père de faire face au passé. Dans mon approche photographique, il n'est pas décisif de reconstruire les processus historiques avec ces différents éléments. Je ne souhaite pas rejouer l'histoire du XXe siècle, mais replacer la collection dans le contexte de l'héritage familial. Car même si elle représente un passé collectif, c'est la symbolique émotionnelle individuelle qui rend difficile la décision de son devenir.

J'ai décidé de ne pas créer moi-même de mise en scène avec les objets pour mes photographies, mais de reprendre celles déjà présentes dans les vitrines. Des chars s'affrontent, des missiles antiaériens sont chargés, des grenades sont lancées et la conférence de Yalta est rejouée. Dans les différents étages de la vitrine, les éléments de guerre sont classés selon leur appartenance à l'armée. Outre les Allemands, les Français, les Russes, les Américains et les Anglais s'y retrouvent également.

J'ai construit un petit studio dans son bureau afin de pouvoir, entourée de la multitude d'objets, détacher les différents éléments de leur contexte de vitrine et les observer pour moi-même. Le geste de les sortir me permet de ressentir les figurines, leur poids, de voir les détails. Pour la première fois je les ai observées sous tous les angles et pas seulement dans leur orientation frontale. J'ai découvert les expressions des visages, les aspects techniques des armes, des chars et des avions.

---

128 Voir annexe n°5, KRANIG Wolfgang, *La biographie de Lothar Kranig*, mars 2023, p.//.

Ce sont ces aspects qui dirigent la composition de mes images. Je me concentre sur les visages des personnages et les émotions qu'ils transmettent. Pour ce faire, le cadrage varie de gros plans à des photographies en plein pied. Seuls la lumière frontale et l'arrière-plan vide restent identiques d'une image à l'autre. Les chars, bateaux et autres véhicules sont photographiés avec une vue en plongée.

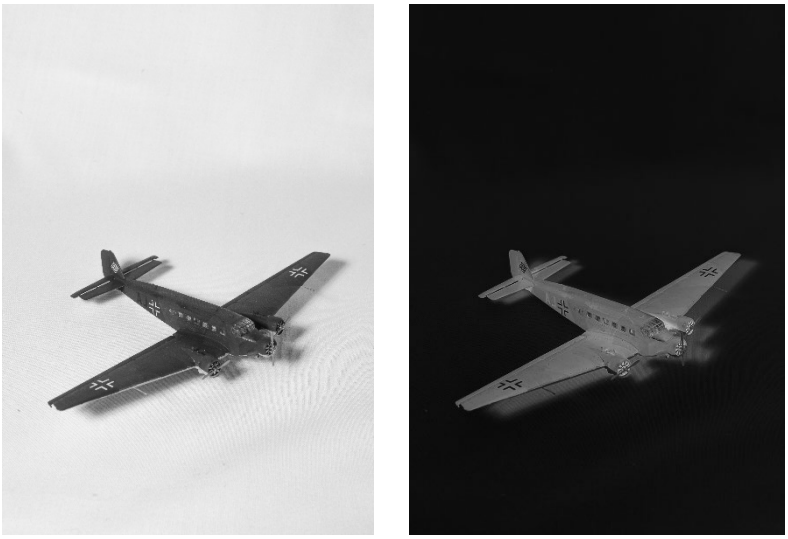


Fig. 33 : KRANIG Corinna: *Photographie de la collection (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique, Contretype numérique.

Les différents objets semblent fixés dans leur mouvement, comme arrachés à l'instant, pour prendre leur position définitive dans la vitrine. Ils transmettent ainsi un sentiment des moments passés. Au début mon grand-père les a fait revivre en jouant avec mon père, puis par ses propres mises en scène. Dans ma photographie j'essaie de capter cette impression en découpant les objets dans l'image. L'objectif est de créer une dynamique qui sort la figurine de sa simple représentation.

Le choix du fond blanc démontre l'absence de récit du passé, tout comme la gestion incertaine de son avenir. Dans ma perception les objets exposés deviennent le support et le substitut d'un souvenir non transmis. Les scènes imagées que mon grand-père décore remplacent en quelque sorte les souvenirs photographiques manquants de son enfance. Le contexte dans lequel la collection sera présentée à l'avenir reste flou à ce stade. Quittera-t-elle les vitrines de mon grand-père pour trouver un nouveau refuge ? Finira-t-elle à la poubelle comme le reste de l'héritage de mon grand-père ?

Dans le traitement post-prise de vue, j’opte pour un prolongement du processus photographique en tirant les images numériques sur un papier analogique de la marque Agfa.

La multiplication des étapes de travail me permet d'établir une distance aux sujets montrés. De la prise de vue, en passant par le traitement de l'image dans Photoshop et la création d'un contretype numérique jusqu'au tirage par contact, les différents objets changent à chaque fois d'apparence. La complexité de la collection peut ainsi être réduite à néant. En effet, durant ce processus, la question du quoi cède la place au comment. La forme esthétique prend le pas sur l'objet représenté. En réfléchissant sur la manière de façonner l'image, il me devient plus facile de regarder les différentes figures d'Adolf Hitler, Hermann Göring ou Josef Goebbels.

C'est aussi cette forme qui me permet de replacer les personnages et les photographies que j'ai créées dans leur contexte historique. Le retour au papier photographique de l'époque, dont l'esthétique rappelle celle des années 1930 et 1940 leurs donne un rendu faussement réaliste. La coloration jaune du papier, la réduction de la photographie numérique en couleur à un noir et blanc et le format typique des anciennes photographies de famille de 12.7 x 8.9 cm incitent le spectateur à regarder de plus près.

Fig. 34 : KRANIG Corinna: *Photographie de la collection (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique, Contretype numérique.

### 3.3.3 En quête d'explications jusqu’à la fiction

L'étude photographique de la collection s'accompagne d'une recherche de réponses concernant les expériences muettes de mon grand-père. Au fur et à mesure de la prise de vue, le vide autour des figurines devient plus évident et le besoin d'éclaircissement plus pressant.

Mes recherches sur les albums de guerre de Rudolf Handstein me conduisent à Gdansk en Pologne. C'est la région qui a longtemps été la « *Heimat* » de mon grand-père, avant que la fin de la guerre et l'annexion russe ne l'obligent à quitter la Prusse pour toujours. En décembre 2022, j'entreprends un voyage de cinq jours dans cette région. Peut-être que la recherche d’un contact physique avec un aspect élémentaire de son passé aidera à mieux répondre à la question de gestion de son héritage.

Une fois de plus, l'appareil photographique devient mon outil pour rencontrer ce passé. Je décide de me rendre dans son village de naissance, Mehlsack, pour chercher sur place des réponses à mes questions. Quelles sont les traces restantes ? À quoi ressemble la région aujourd'hui, près de 80 ans après la fin de la guerre ?

Fig. 35 : KRANIG Corinna: *Carnet de voyage Mazurie (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique.

Là où l'image fait défaut en tant qu'indice, je ne peux qu'imaginer ce que s'est passé. Arrivée à Mehlsack, le vide du récit manquant et de l’absence des photographies devient frappant. Les documents ayant été détruits, il ne me reste que le nom du lieu comme point de repère pour mes recherches. Les traces de mon grand-père ne s’y trouvent plus. Je m'accroche

à ce qui m'a certainement été transmis de lui : l'engouement pour les paysages prussiens, les champs et les lacs, la lumière hivernale. Dans la petite ville, de nombreux vestiges de la Seconde Guerre mondiale sont encore visibles, des bâtiments bombardés et des maisons s'effondrant s'alignent le long des rues. Ce sont des images de cette nature et des ruines que je ramène chez moi.

C'est ce constat sur place, en Pologne, qui me pousse enfin à interroger mon père sur l'histoire de mon grand-père et de briser le tabou qui prévaut dans la famille.

Né en février 1932 en Prusse orientale, mon grand-père grandit dans le contexte du Troisième Reich. S'il passe ses premières années dans la ferme de son grand-père, entouré par les paysages idylliques de la Mazurie, son contact avec le national-socialisme change lorsqu'il déménage à Berlin en 1939. En raison du nouveau travail du père, la famille Kranig, composée des deux parents Erich et Irmgard, Lothar et sa sœur Marianne, quitte la campagne pour la grande ville. Avec ce changement Lothar Kranig développe un nouveau rapport au système nazi. Des randonnées communes, des colonies de vacances et des activités sportives sont organisées par les Jeunesses hitlériennes[129] dans le but d'initier la jeune population à l'idéologie nazie. En raison de son grand intérêt pour les sciences, il est repéré par les autorités nationales-socialistes qui lui suggèrent de changer d'école et de rejoindre une *Napola*.[130] Depuis son exclusion du NSDAP en 1932, son père, très critique envers le parti et le national-socialisme, empêche cela avec véhémence.

L'année 1942 marque un nouveau tournant dans la vie de Lothar Kranig. Son père est appelé sous les drapeaux et, suite aux bombardements de Berlin, le reste de la famille retourne en Prusse orientale. Avec la détérioration de la situation en Allemagne et l'avancée de l'armée russe, la famille se voit contrainte de quitter une nouvelle fois la Prusse en hiver 1944. Le train les emmène à Braunau dans l'ancien pays des Sudètes. Là, ils sont logés avec d'autres réfugiés dans une grande ferme. Seul le strict nécessaire a été emporté dans des valises, le retour en Mazurie devient impossible, la famille perd ses biens et le grand-père meurt dans le convoi des réfugiés.

Après la capitulation de 1945, tous les Allemands doivent quitter immédiatement les Sudètes. Pour la famille, c'est le début d'une marche de 1000 kilomètres vers Berlin. Au cours de celle-ci, Lothar est témoin de viols, de meurtres et d'autres crimes. En raison d'une maladie

129 Les Jeunesses hitlériennes était le mouvement de jeunesse du parti national-socialiste dirigé par Adolf Hitler qui devient obligatoire à partir de 1934.

130 Nationalpolitische Erziehungsanstalt, un type d'école d'élite national-socialiste sous le Troisième Reich.

qui se déclare chez sa sœur et sa mère, il doit vivre seul dans les forêts pendant plusieurs semaines.[131]

La force des récits me frappe. Je souhaite en savoir plus sur ce chapitre de la fuite de la Prusse orientale, que je connaissais à peine auparavant. Par la suite, je regarde des documentaires, je lis de la littérature traitant du sujet, je consulte des documents provenant d'archives familiales étrangères. Ainsi, je cherche à combler les trous de ces quelques fragments transmis. Par les récits des autres, par l'approbation de leurs images, je remplace celles manquantes de mon grand-père.

« *Pour savoir, il faut imaginer, […] même lorsqu'il n'y a plus rien à voir* », écrit Georges Didi-Huberman sur la relation image-mémoire. Dans les photographies que j'ai réalisées à Mehlsack, je projette une possible présence passée de mon grand-père. Pour cela, je m'inspire de toutes les histoires recueillies, je remplace les différents protagonistes par mon grand-père. C'est un destin parmi d'autres.

Fig. 36 : KRANIG Corinna: *Carnet de voyage Mazurie (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique.

131 Voir annexe n°5/6, KRANIG Wolfgang, *La biographie de Lothar Kranig*, mars 2023, p.//.

### 3.3.4 Un autre regard sur ce passé familial

Au fil de mes prises de vue, le regard sur la collection s'est allégé, jusqu'à ce que je décide, début avril 2023, de photographier les jouets dans les vitrines, tels que mon grand-père les avait laissés. C'est la photographie qui m'était impossible depuis sa mort. En regardant ces images, je remarque que ma famille et moi-même apparaissons également en figurines entourées de chars et à quelques centimètres d'Adolf Hitler. Auparavant, j'avais occulté le fait que les dernières figurines à entrer dans cette collection étaient les nôtres, la présence des autres personnages était trop importante. Je fais partie de sa collection, tout comme notre famille fait partie de sa vie. Pour mon grand-père, il semblait donc naturel de nous placer dans sa vitrine. Mon regard continue de vagabonder et je reconnais également *Astérix et Obélix* et les protagonistes du *Seigneur des anneaux* sur les photographies.

Fig. 37 : KRANIG Corinna: Vue de la collection, 2023. Technique : Photographie numérique.

Cette image qui montre les vitrines dans leur intégralité fait face aux 300 photographies que j'ai tirées. L'une représente le regard de mon grand-père sur la collection, les autres ma tentative de m'approprier ce regard afin de trouver le mien.

La décision de photographier les figurines et de les montrer au public s'accompagne de l'intention de briser le tabou établi auparavant sur ces symboles. Ma photographie a donné lieu à des échanges animés sur ces jouets, non seulement au sein de ma famille, mais aussi dans le cercle de mes camarades de classe et de mes amis. C'est un choix délibéré de tirer les photographies dans le laboratoire de l'école. Un espace partagé, qui, une fois sorti de la chambre noire, impose une confrontation directe avec le regard extérieur. Le visuel ne peut pas être caché, il est mis à sécher sur les grilles de la salle de classe. De même, la confrontation dans un pays étranger conduit à un nouveau regard sur la collection. En effet, je me rends compte que dans le contexte français, ce passé est considéré différemment.

C’est grâce à ces échanges que mes inhibitions et ma honte concernant les sujets représentés ont pu été brisés. Aujourd’hui, je peux même les regarder avec humour.

La réflexion photographique sur la collection a également conduit à une autre confrontation, celle avec ma grand-mère. Alors que je passais plusieurs jours dans le bureau abandonné de mon grand-père pour photographier peu à peu ses jouets, je me suis rendue compte qu’elle était assise à côté, dans la cuisine. Tandis que mon grand-père ne peut plus répondre à mes questions, c'est encore possible pour ma grand-mère. Je lui ai demandé si elle voulait me parler de son enfance, de sa vie sous le national-socialisme et de sa jeunesse en RDA et si je pouvais la filmer. Le film *Reminiszenzen von Ilse und Horst* [Réminiscences d’Ilse et Horst] (2023) a vu le jour.

Dans le cadre du tournage, elle a trouvé deux vieilles boîtes en papier contenant des photographies de sa vie avant le mariage. Cachés dans la cave pendant plus de 50 ans, ces tirages évoquent de vieux souvenirs qu'elle a longtemps refoulés. Les photographies permettent d'accéder à son passé, de guider, par l'observation commune, son récit, mes questions et nos échanges. Pourtant, Ilse Kranig évite elle aussi de me parler de la guerre. En disant : « *Je ne veux pas faire revivre ces images terribles* », elle refuse. Elle préfère parler de Horst, son premier grand amour.[132]

[132] KRANIG Corinna, *Reminiszenzen von Ilse und Horst*, film documentaire, ENS Louis-Lumière, 2023, 8 min.

## Conclusion

Les exemples étudiés montrent que l'approche de l'héritage du Troisième Reich diffère d'un individu à l'autre, et pourtant ils sont tous légitimes dans leurs démarches. Que la personne concernée choisisse finalement de transmettre, de conserver ou de jeter, de refouler ou d'affronter, cela reste personnellement fondé. Le parcours autobiographique, les usages familiaux et collectifs sont certainement déterminants. En fin de compte, il semble surtout important de ne pas éviter la confrontation et de prendre conscience de l'importance personnelle de l'héritage et de son éventuel danger pour l'avenir.

Dans ce processus de confrontation, la photographie représente beaucoup d’aspects. En tant qu'objet et support physique du passé, elle est une « *preuve* » visuelle dans la transmission de la mémoire. Elle sert d'outil de travail artistique, de moyen de confrontation dans son aspect pratique, de base d'appropriation dans sa nature matérielle.

Lorsqu'elle est présente, elle devient un indice, une pièce du puzzle dans la recherche de sa propre identité familiale. L'image existante devient également le support de l'absence, d'un récit, d'une personne, d'un destin.

Si elle est absente, elle soulève des questions. L'oubli d'un souvenir, la perte de l'individu dans l'anonymat et le refus d'un travail de mémoire. L'absence incite à l'imagination, à la fiction de ce qui a été. Ainsi, les lacunes entre les fragments de mémoire sont comblées et un traitement est rendu possible.

En ce qui concerne ma propre situation de dépositaire, je ne peux pas encore tirer de conclusion définitive à la fin de ce travail. Ce qui est sûr, c'est que la confrontation photographique avec les objets hérités m'a aidé à y faire face. Le souvenir visuel manquant de mon grand-père, traduit par les figurines de la collection, est ainsi ramené à la photographie.

# Bibliographie

## Partie 1

### Livres


1. ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* Munich, C.H. Beck, 2006, 320 p.

2. ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck, 1999, 428 p.

3. ASSMANN Aleida, *Geschichte im Gedächtnis: von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, Munich, C.H. Beck, 219 p.

*5.* BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, 347 p.

6. BOPP Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben im Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld, Kerber Verlag, 2009, 71 p.

7. BOUHOURS Jean-Michel, DIEZ Marion, *Anselm Kiefer, l'exposition*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2015, 288 p.

8. CHÉROUX Clément, *Vernaculaires: essais d'histoire de la photographie.* Cherbourg-en-Cotentin, Le Point du Jour, 2013, 144 p.

9. COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, 192 p. Traduit de l'américain par Anne Rochette.

10. FOGLE Douglas, *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, Mackbooks, 2023, 220 p.

11. GISINGER Arno, « La photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle », in CHÉROUX Clément (sous la direction de) : *Mémoire des camps. Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1945)*, Paris, Marval, 2001, pp. 179 -205.

12. GIESEN Bernhard, *Triumph und Trauma*, Londres, New York, Routledge, 2016, 208 p.

13. JENNI-PREIHS Monika, *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*, Münster, Lit-Verlag, 2013, 280 p.

14. KEIL Lars-Broder, KELLERHOF Sven Felix Kellerhoff, « Ritterlich gekämpft? Verbrechen der Wehrmacht 1941–1945 », in *Deutsche Legenden. Vom „Dolchstoß“ und anderen Mythen der Geschichte*, Berlin, Links, 2002, 296 p.

15. KITTSTEIN Ulrich, *Das lyrische Werk Bertolt Brechts*, Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2012, 249 p.

16. KRAUSS Marita, « Kleine Welten: Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“ », in GERHARD Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, pp. 57 – 75.

17. LAUSBERG Marion, « Brechts Lyrik und die Antike“, in KOOPMANN, Helmut, *Brechts Lyrik: Neue Deutungen*, Würzburg, Könighausen & Neumann, 1999, 182 p.

18. MARRONE Maurizio, « Three variations. Notes in the margins on Christian Boltanski », in *Christian Boltanski. Faire part*, Siena, Gli Ori, 2002, 122 p.

19. MATHIER Irène, *Entre mémoire collective et mémoire familiale. L'héritage d'un trauma collectif lié à la violence totalitaire*, Genève, Éditions ies, 2006, 194 p.

20. PAUL Gerhard, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006, 379 p.

21. POIVERT Michel, *Contre-culture dans la photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2022, 304 p.

22. SHEPS Marc, « La vie impossible de Christian Boltanski », in *Faire Part*, Siena, Gli Ori, 2002, 122 p.

23. SONTAG Susan, *sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1977], 282 p. Traduit de l'anglais par Philippe Blanchard.

24. WELZER, Harald, MOLLER, Sabine, TSCHUGGNALL, Karoline, *„Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Francfort sur-le-main, Fischer Verlag, 2002, 334 p.

25. WELZER Harald, *Das Gedächtnis der Bilder. Ästhetik und Nationalsozialismus*, Tübingen, Diskord, 1995, 224 p.

**Revues**

1.BOHRER Karl-Heinz, « Schuldkultur oder Schamkultur. Und der Verlust an historischem Gedächtnis », in *NZZ*, Zürich, NZZ-Mediengruppe, 12 décembre 1998.

2. LINDEPERG Sylvie, « De l'absence au manque », in *L'image manquante, Les Carnet du BAL*, n°3, Paris, Le BAL, 2019, pp. 138 -157.

3. RAUSCHENBACH Brigitte, « Mémoire des traumatismes collectifs et politique de réconciliation. Variations sur un thème avec accent allemand », in *Revue d'études comparatives Est-Ouest,* n°31, 2000, pp. 7-32. Traduit de l'allemand par Catherine Perron.

4. TALKENBRENNER Heike, « Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde », in *Zeitschrift für Historische Forschung*, n° 21, Berlin, Dunker & Humbolt GmbH, 1994, p. 289-313.

5. WORMS Frédéric, « Vivre avec et sans images : quelle différence ? » in *L'image manquante. Les Carnets du BAL*, n°3, Paris, Le BAL, 2019, pp. 13-21.

6. ZABUNYAN Dork, « Les images manquantes, ouverture », in *L'image manquante. Les Carnets du BAL*, n°3, Paris, Le BAL, 2019, pp. 5-11.

**Sites Internet**

1. JOSCHKE Christian**,** « Petra Bopp, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg* [*Étrangers en ligne de mire. Albums photographiques de la Seconde Guerre mondiale*] », in *Études photographiques*, mis en ligne 2010, [en ligne]URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3135, consulté le 27 avril 2023.

2. SALMON Naomi Tereza, *Asservate*, 1995, [en ligne] : http://www.naomiterezasalmon.net/projects/as-servate.html, consulté le 21 mai 2023.

3. WEIKOP Christian, *'Occupations': A Difficult Reception,* in Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer, Tate Research Publication, mise en ligne 2016, [en ligne], URL: https://www.tate.org.uk/research/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/difficult-reception-occupations, consulté le 17 April 2023.

**Podcasts**

1. FRUCTUS Emmanuelle, PATIENT Brigitte « Entretien avec Emmanuelle Fructus. » in *Écoutez voir. 25 ans, 25 photos*, Collection d'entreprise Neuflize OBC, mis en ligne 01 décembre 2022, [en ligne], URL : https://www.neuflizeobc.fr/fr/actualites/podcast-emmanuelle-fructus.html, consulté le 30 avril 2023.

2. LANGEDER Laura, „Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum", in *„Im Museum"-Podcast Themenwoche*, Wien, Haus der Geschichte Österreich, 2022, [en ligne], URL: https://hdgoe.at/im-museum-podcast_themenwoche_hitler-entsorgen#:~:text=Der%20Podcast%20%E2%80%9EIm%20Museum%E2%80%9C%20besch%C3%A4ftigt,Dezember%202021%20bis%208, consulté le 23 avril 2023.

## Partie 2

**Livres**

1. DIDI-HUBERMAN Didi, *L'atlas ou Le gai savoir inquiet*, Paris, Les Édition de Minuit, 2011, 382 p.

2. DUNKER Bettina, *Der Bilder-Plural. Multiple Formen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2018, 271 p.

3. HOLZER Anton, *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt, Primus in Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007, 368 p.

4. JONAS Irène, *Mort de la photo de famille. De l'argentique au numérique*, Paris, Éd. L'Harmattan, Collection «Logiques sociales», 2010, 211 p.

5. MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes Eds, 2022, 288 p.

7. NEUSER Daniela, « Der Krieg als Reise – Private Fotografien und Feldpostkarten », in AUTSCH Sabine (sous la direction de), *Der Krieg als Reise. Der Erste Weltkrieg – Innenansichten*, Siegen, Carl Böschen Verlag, 1999, 224 p.

8. STARL Timm, *Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marbourg, Jonas Verlag für Kunst, 2009, 183 p.

9. STARL Timm, *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, Munich, München Stadtmuseum, 1995, 182 p.

6. WARBUG Aby, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 2003, 368 p. Traduit de l'allemand par Sybille Müller
10. WARBURG Aby, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé - INHA, 2012, 197 p.

**Revues**

1. JONAS Irène « L'interprétation des photographies de famille par la famille », in *Sociologie de l'art*, n°1, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 53 -70.

2. KÖSTER Markus « Fotografien von Front und Heimatfront – der Erste Weltkrieg in Bildsammlungen aus Westfalen" in *Westfälische Forschungen*, Münster, Aschendorff Verlag, n° 63, 2013, pp. 240 - 294.

3. MATTHÄUS Jürgen, „Opa im Osten. Private deutsche Fotoalben zum Zweiten Weltkrieg" in *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhunder*t, n°165, Marbourg, Jonas Verlag, 2022, pp. 26 - 36.

4. QUAFLIATI Noemi, « Histoire des appareils photographiques aériens. L'exposition *Historische Luftfahrt bis 1918* et les collections insulaires du Deutsches Museum » in *Transbordeur. Photographie histoire société*, n°6, 2022, pp. 98-111.

5. STIEGLER Bernd et YACAVONE Kathrin, *Erinnerung, Erzählung, Erkundung. Fotoalben im 20. und 21. Jahrhundert*. Fotogeschichte, n° 165, Marbourg, Jonas Verlag, 2022, 80 p.

**Sites Internet**

1. GRÖGEL Katrin, *Zeit Sehen – Cécile Hummel, «Zurück-Blicken»*, mis en ligne 2012, [en ligne], http://cecilehummel.ch/katrin-groegel-zeit-sehen-cecile-hummel-zurueck-blicken-2012, consulté le 16 avril 2023.

## Partie 3

### Livres

1. ARDENNE Paul, *Catherine Poncin*, Paris, Filigranes, 2000, 108 p.

2. DELORY-MOMBERGER Christine, *Exil/Réminiscences,* Innsbruck, Innsbruck University Press, Collection schneeblind, n°8, 2021, 192 p.

3. ESCHEBACH Inga, JACOBEIT Sigrid, WENK Sylvie, *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Francfort, New York, Campus Verlag, 2002, 217 p.

4. VAN ALPHEN Ernst, *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought,* Chicago, University of Chicago Press, 2005, 185 p.

### Revue

1. YOUNG James E., « The Holocaust as Vicarious Past: Restoring the Voices of Memory to History » in *Critical Inquiry,* Vol. 24, No. 3, 1998, pp. 71-87.

### Sites Internet

1. ALONZO, Florence Valérie, « Christian Gattinoni Deuxième génération : la mémoire contre tous les fascismes Ou Troisième Génération : du fil bleu à la ligne rouge », in *Senscritique*, mis en ligne juillet 2015, [en ligne], URL : http://www.lacritique.org/article-christian-gattinoni-deuxieme-generation-la-memoire-contre-tous-les-fascismes-ou-troisieme-generation-du-fil-bleu-a-la-ligne-rouge, consulté le 15 avril 2023.

2. DESTOT Marilia, « The Journey», in *phasesmag*, mis en ligne 2022, [en ligne], URL: https://www.phasesmag.com/marilia-destot/the-journey/#s-17, consulté le 15 mai 2023.

3. GATTINONI Christian, « Carte blanche à Christian Gattinoni : Du livre Nécessaires resets de mémoire au Musée National de la Résistance », in *9lives-magazine.fr*, mis en ligne en 2021, [en ligne], URL : https://www.9lives-magazine.com/81012/2021/12/01/carte-blanche-a-christian-gattinoni-du-livre-necessaires-resets-de-memoire-au-musee-national-de-la-resistance/, consulté le 15 avril 2023.

4. GATTINONI Christian, *L'album*, [en ligne] URL : http://www.christiangattinoni.fr/, consulté le 15 avril 2023.

5. MILLET Catherine,  « JAKE ET DINOS CHAPMAN : FUCKING HELL », in *Art press*, n°365, mis en ligne 2010, [en ligne], mis en ligne en mars 2010, URL: https://www.artpress.com/2010/03/01/jake-et-dinos-chapman-fucking-hell/, consulté le 13 mai 2023.

6. YURENEV Alexey, « Synthetic Confabulations », in *re-vue.org*, Amsterdam, mis en ligne 2022, [en ligne], URL : https://www.re-vue.org/beitrag/synthetic-confabulations-alexey-yurenev, consulté le 16 mai 2023.

## Vidéos

1. DESTOT Marilia, « The Journey », in *Le lieu de la Photographie*, mis en ligne le 30 novembre 2021, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=xKEhv5dQHQQ, consulté le 15 mai 2023.

2. YURENEV Alexey, *Silent Hero*, 2021, [en ligne], URL : https://www.yurenev.com/, consulté le 16 mai 2023.

## Glossaire

| | |
|---|---|
| **Atlas Mnémosyne :** | L'atlas Mnémosyne est le titre d'un projet inachevé de l'historien de l'art et spécialiste de la culture allemand Aby Warburg, qui tentait de rendre compréhensible, à l'aide d'images, les multiples survivances de l'Antiquité dans la culture européenne. |
| **Blow-up :** | Un style photographique issu du film *Blow-up* (1966) de Michelangelo Antonioni, signifiant l'énorme agrandissement d'une photographie. |
| **Croix de fer :** | La Croix de fer (Eiserne Kreuz/ EK) était à l'origine une distinction de guerre prussienne, puis allemande, créée par le roi de Prusse Frédéric-Guillaume III le 10 mars 1813 à Breslau pour le déroulement des guerres de libération en trois classes. |
| **Foto-Epigramme :** | Une méthode stylistique inventée par Bertolt Brecht qui combine la photographie avec une forme de poème. |
| **Heimat :** | Pays, région ou lieu où l'on est né, où l'on a grandi ou où l'on se sent chez soi (souvent comme expression d'un attachement sentimental à une région particulière) |
| **Jeunesse hitlérienne/Hitlerjugend/HJ :** | Les Jeunesses hitlériennes était le mouvement de jeunesse du parti national-socialiste dirigé par Adolf Hitler qui devient obligatoire à partir de 1934. |
| **Knipser :** | Un soldat photographe, amateur. |
| **Mazurie :** | Une région au nord-est de la Pologne et qui s'étend jusqu'à l'extrême sud de l'enclave russe de l'Oblast de Kaliningrad. |
| **Napola :** | Nationalpolitische Erziehungsanstalt, un type d'école d'élite national-socialiste sous le Troisième Reich. |
| **National-socialisme :** | Doctrine du parti national-socialiste des travailleurs allemands (N.S.D.A.P.), créée par Hitler en 1920 et érigée en régime politique en 1933, dont les traits caractéristiques sont ceux |

développés par le fascisme (donnant une importance particulière à la primauté du nationalisme exclusif et à sa dimension raciste, insistant sur la supériorité de la race germanique et sur la domination hégémonique de l'État allemand).

**NSDAP :** Le Parti national-socialiste des travailleurs allemands (NSDAP) était un parti politique fondé sous la République de Weimar, dont le programme et l'idéologie (le national-socialisme) étaient dominés par un antisémitisme et un nationalisme radicaux ainsi que par le rejet de la démocratie et du marxisme. Il était organisé comme un parti de dirigeants rigoureux. Son président fut, à partir de 1921, le futur chancelier Adolf Hitler, sous lequel il domina le Troisième Reich de 1933 à 1945 en tant que seul parti autorisé.

**Mémoire collective :** La mémoire collective désigne le réservoir commun de souvenirs, de connaissances et d'informations d'un groupe social qui est associé de manière significative à l'identité du groupe. Elle peut être construite, partagée et transmise par des groupes sociaux que ceux-ci soient grands ou petits.

**Mémoire individuelle :** La mémoire individuelle permet la construction de l'identité d'un individu, grâce aux sensations vécues par chacun de ses sens, par le corps et par l'esprit.

**Pimpfe :** Depuis 1934, Pimpf était le nom officiel donné aux jeunes de 10 à 14 ans membres du Deutsches Jungvolk au sein des Jeunesses hitlériennes (HJ).

**Prusse orientale :** La province de Prusse-Orientale (en allemand : Ostpreußen) est une province allemande, aujourd'hui disparue, qui fit partie du royaume de Prusse de 1773 à 1824 et de 1878 à 1918, puis de l'État libre de Prusse de 1919 à 1945. Située au bord de la mer Baltique, entre la Vistule et le Niémen, sa capitale était la ville de Königsberg.

| | |
|---|---|
| **RDA :** | La République démocratique allemande (RDA) était le plus petit des deux États allemands créés après la Seconde Guerre mondiale, un État socialiste réel qui a existé du 7 octobre 1949 jusqu'à l'instauration de l'unité allemande le 3 octobre 1990. La RDA est issue de la zone d'occupation soviétique (SBZ), créée à la suite de l'occupation et de la division de l'Allemagne après 1945. Sous l'impulsion du gouvernement militaire soviétique, le Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED) a mis en place un régime dictatorial qui a duré jusqu'à la révolution pacifique de l'automne 1989. |
| **SA/Sturmabteilung :** | Une organisation paramilitaire du Parti national-socialiste des travailleurs allemands (le NSDAP ou « parti nazi »), organisation dont est ensuite issue la SS. |
| **Shoah/ L'Holocauste :** | Le mot Shoah (parfois écrit : Shoa) vient de l'hébreu et signifie "catastrophe". Tout comme "Holocauste", Shoah est utilisé pour désigner l'extermination de masse des Juifs d'Europe sous le régime national-socialiste. |
| **Visual History :** | Un domaine de recherche émergeant principalement au sein de l'histoire moderne et contemporaine, qui considère les images (qu'elles soient statiques, dynamiques ou générées électroniquement et reliées entre elles) à la fois comme des sources et comme des objets à part entière de la recherche historique, et qui s'intéresse à la visualité de l'histoire ainsi qu'à l'historicité du visuel. |
| **Wehrmacht :** | Ensemble des forces armées de l'Empire allemand de 1921 à 1945. |

# Table des illustrations


| Page | | Illustration |
|---|---|---|
| 13 | Fig. 1 | RICHTER Gerhard : *Onkel Rudi*, 1965. Technique : Huile sur toile. Format : 87 x 50 cm, [en ligne], URL : https://gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/death-9/uncle-rudi-5595. Consulté le 13 mai 2023. |
| 14 | Fig. 2 | KIEFER Anselm: *Besetzungen*, 1969. Technique: Collage, photographie noir et blanc, in KIEFER Anselm, « Occupations », in *Interfunktionen*, n°12, 1975. |
| 17 | Fig. 3 | Exemple d'illustration d'objets nazis hérités exposés pendant l'exposition *Hitler entsorgen ? Vom Keller ins Museum*, Wien, Haus der Geschichte, 2022, Photographie par WOERGOETTER Markus. |
| 18 | Fig. 4 | Photographies de l'exposition *Hitler entsorgen? Vom Keller ins Museum*, Wien, Haus der Geschichte, 2022, Photographie par PICHLER Klaus. |
| 23 | Fig. 5 | BRECHT Bertolt, *Kriegsfibel*, 1955. Technique: Photo-épigramme. In EISLER Hans, BRECHT Bertolt, *Kriegsfibel*, 1957, [en ligne], URL: https://www.youtube.com/watch?v=_HgDUgMmROE, consulté le 24 mai 2023. |
| 25 | Fig. 6 | FRUCTUS Emmanuelle : *Tableau 241*, 2020. Technique : Découpage photograhie noir et blanc. Format : 121,7 x 77 cm, in FRUCTUS Emmanuelle, *Travaux*, [en ligne], URL : https://cargocollective.com/emmanuellefructus/Travaux, consulté le 21 mai 2023. |
| 26 | Fig. 7 | BOLTANSKI Christian : *L'Album de photos de la famille D.*, 1939-1964, 1971. Technique : Œuvre en 3 dimensions, installation de 150 tirages noir et blanc encadrés de fer blanc. Format : 220 x 450 cm, in COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, traduit de l'américain par Anne Rochette, p. 12. |
| 28 | Fig. 8 | BOLTANSKI Christian, *Le Lycée Chases*, 1986. Technique : Installation photographies noir et blanc, 10 boîtes, lampe électrique. Format :120 x 60 cm in COMBERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 108. |
| 30 | Fig. 9 | SALMON Naomi Tereza, *Asservate (Extrait)*, 1995. In SALMON Naomi Tereza, *Asservate*, 1995, [en ligne] : http://www.naomiterezasalmon.net/projects/as-servate.html, consulté le 21 mai 2023. |
| 31 | Fig. 10 | DEMAND Thomas, Archive/Archiv, 1995. Technique : Impression photographie couleur. Format : 183,5 x 233 cm. In FOGLE Douglas, *Thomas Demand. Le bégaiement de l'histoire*, Paris, Jeu de Paume, Mackbooks, 2023, p. 35. |
| 33 | Fig. 11 | Exemples d'albums de guerre allemands de la Seconde Guerre mondiale, in BOPP, Petra, *Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld, Kerber Art, 2009, p. 25. |

37 Fig. 12 Photographie en noir et blanc de l'atlas historique illustré « Mnémosyne » à la bibliothèque des sciences culturelles de Warburg, in MAREK Michael, *Aby Warburg : Hamburgs berühmter Büchersammler*, mis en ligne septembre 2019, [en ligne], URL : https://www.ndr.de/geschichte/koepfe/Aby-Warburg-Hamburgs-beruehmter-Buechersammler,abywarburg100.html, consulté le 16 mai 2023.

39 Fig. 13 WARBURG Aby, Planche n°46 . Technique : Collage, in WARBURG Aby, *L'atlas Mnémosyne*, Paris, L'écarquillé - INHA, 2012, 141 p.

39 Fig. 14 RICHTER Gerhard : *Atlas*, planche 6, 1962 – 1966. Technique : Montage de photographie de famille/photographie de presse. Format : 51.7 x 66.7 cm, [en ligne], URL : https://gerhard-richter.com/, consulté le 16 mai 2023.

40 Fig. 15 DUVAL Céline, FELDMAN Hans-Peter : *Cahiers d'images – album de famille*, 2001 – 2002. Technique : Livre d'artiste, 6 feuillets pliés en 2, non paginés, reliés par 2 agrafes, impression offset en noir et en couleur.

42 Fig. 16 HUMMEL Cécile: *Zurück Blicken*, 2013. Technique : Vue de l'espace Regarder en arrière dans l'exposition *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, au Musée d'art contemporain de Siegen (Allemagne), in GRÖGEL Katrin, *Zeit Sehen – Cécile Hummel, «Zurück-Blicken»*, mis en ligne 2012, [ en ligne], http://cecilehummel.ch/katrin-groegel-zeit-sehen-cecile-hummel-zurueck-blicken-2012, consulté le 16 avril 2023.

44 Fig. 17 Photographie en noir et blanc du mariage entre Rudolf et Hannelore Handstein en 1922.
Rudolf Handstein avec une croix de fer sur sa veste de costume.

48 Fig. 18 Gros plan sur les légendes de l'album de guerre Rudolf Handstein 1914 -1918 et 1940-1942.

52 Fig. 19 Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1942-1944, page 5. Technique : Tirages noir et blanc sur carton DIN- A4.

53 Fig. 20 Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1940-1942, double page 4/5. Technique : Tirages noir et blanc sur carton DIN-A4.

55 Fig. 21 Extrait de l'album de guerre Rudolf Handstein 1914-1918, double page 18/19. Technique : Tirages noir et blanc sur carton noir, « Abendstimmung im Argonnenwald in der Feuerpause » [*Ambiance du soir dans la forêt d'Argonne pendant la pause de feu]*.

58 Fig. 22 DELORY-MOMBERGER Christine: *Exil/Réminiscences*, 2021. Technique : Agrandissement d'une photographie argentique en noir

et blanc, in DELORY-MOMBERGER, Christine *Exil/Réminiscences*, Innsbruck, Innsbruck University Press, Collection « schneeblind », n°8, 2021, p. 5.

59 Fig. 23 PONCIN Catherine: *Corps de classe*, 1999. Technique : Agrandissement d'une photographie argentique noir et blanc, in MÉAUX Danièle, *Photographie contemporaine & anthropocène*, Paris, Filigranes, 2022, p. 119.

60 Fig. 24 GATTINONI Christian: *L'album.* Technique : Tirages couleur. Format : 40 x 30 cm, [en ligne], URL :http://www.christiangattinoni.fr/, consulté le 15 avril 2023.

61 Fig. 25 GATTINONI Christian: *Mauthausen.* Technique : Tirages couleur. Format : 40 x 40 cm, [en ligne], http://www.christiangattinoni.fr/, consulté le 15 avril 2023.

62 Fig. 26 DESTOT Marilia: *The Journey*, 2021. Technique : Trouage, Impression Jet d'encre, [en ligne], URL: https://mariliadestot.com/the-journey, consulté le 15 mai 2023.

63 Fig. 27 DESTOT Marilia: *The Journey*, 2021. Technique : Découpe, Montage, Impression Jet d'encre, [en ligne], URL : https://mariliadestot.com/the-journey, consulté le 15 mai 2023.

65 Fig. 28 YURENEV Alexey: *Silent Hero*, 2021, Technique : Génération des images par L'IA, [en ligne], URL : https://www.yurenev.com/, consulté le 15 mai 2023.

69 Fig. 29 Fig. 29: LEVINTHAL David: *Mein Kampf*, 1996, Technique: Polaroid couleur. Format: 20 x 24 cm, in LEVINTHAL David, *Mein Kampf*, Twin Palms Publishers, 1996.

70 Fig. 30 LEVINTHAL David: *Hitler Moves East*, 1975, Technique: Tirage gélatine argentique. Format: 26.8 × 34.1 cm, in *The Fellows of Photography Fund and Horace W. Goldsmith Fund*.

71 Fig. 31 LIBERA Zbigniew: *LEGO Concentration Camp Set*, 1996. Technique: impression laser sur carton. Format : 70 x 65 cm, in *artnet*, [en ligne], URL : http://www.artnet.fr/artistes/zbigniew-libera/lego-concentration-camp-package-6772-ap-qS-dt5C9DpWrHniDX7KXgg2, consulté le 13 mai 2023.

72 Fig. 32 CHAPMAN Dinos et Jake: *Fucking Hell*, 2008. Technique : Vue

d’exposition. Photographie par GLENDINNING Hugo, Paris, Adagp, 2018, [en ligne], URL : https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/fucking-hell, consulté le 13 mai 2023.

74 Fig. 33 KRANIG Corinna: *Photographie de la collection (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique, Contretype numérique.

75 Fig. 34 KRANIG Corinna: *Photographie de la collection (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique, Contretype numérique.

76 Fig. 35 KRANIG Corinna: *Carnet de voyage Mazurie (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique.

78 Fig. 36 KRANIG Corinna: *Carnet de voyage Mazurie (Extrait)*, 2023. Technique : Photographie numérique.

79 Fig. 37 KRANIG Corinna: *Vue de la collection*, 2023. Technique : Photographie numérique.

## Présentation de la partie pratique de mémoire (PPM)

La partie pratique de ce mémoire montre la confrontation et la réappropriation photographique et vidéaste de mon héritage familial. La collection de jouets de mon grand-père, contenant des acteurs du national-socialisme, devient le déclencheur d'une réflexion interrogant l'histoire de ma famille, mon identité et mon travail artistique. Un travail de plusieurs années qui emprunte différents chemins et s'exprime sous différentes formes. Divisé en quatre éléments l'œuvre se lit comme une tentative de répondre à la question : que faire de cet héritage ?

Comme j'ai déjà abordé en détail le contexte, les circonstances et les motivations de mon travail pratique dans la troisième partie de ce mémoire, je me concentre dans ce chapitre sur la présentation des différents éléments scénographiques.

L'enquête a commencé par la prise de vue des figurines que j'ai sorti de la vitrine de mon grand-père pour les photographier de manière sérielle sur un fond blanc. J'utilise la photographie comme outil de travail pour faire face aux miniatures. Les images obtenues passent par différentes étapes de traitement (positif/ négatif, couleur/ noir et blanc) et trouvent leur forme finale sur un papier analogique.

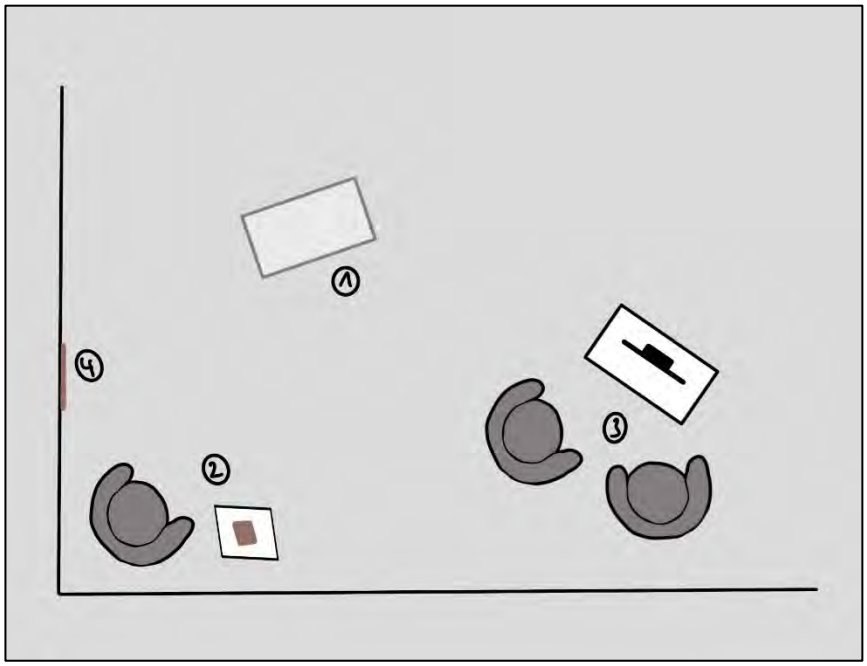
Dans cette exposition, 300 tirages par contact représentent un extrait de la collection. Tirés sur le papier ancien, ils rappellent par le rendu jaunâtre et le format classique de 12,7 x 8,9 cm l'esthétique typique de la photographie de famille des années 1930/1940. Cette série de tirages constitue le premier fragment de mon installation. Exposée dans une vitrine en verre, les images sont rassemblées de manière désordonnée, le papier est gondolé et cache partiellement les sujets représentés.

Le choix de la vitrine comme forme d'exposition s'explique de différentes manières. D'abord, elle fait référence à la vitrine de mon grand-père, sauf qu'ici elle n'est pas cachée dans une pièce de bureau privée mais elle est exposée publiquement. Ensuite la transparence permet de surmonter symboliquement le tabou, le sentiment de honte lié à ce passé du nazisme et de favoriser l'échange sur cet héritage possible. La vitrine fermée empêche la manipulation des images et renvoie à l'interdiction de réactiver les symboles nazis en Allemagne. La forme ondulée du papier crée un décalage entre la volonté de voir et la possibilité de montrer.

Un deuxième fragment présente une édition dans laquelle je retrace le récit de mon travail. Dans celui-ci, les différents lieux et méthodes de recherche trouvent leur place. La maison de mes grands-parents, le voyage en Mazurie en Pologne, la recherche d'histoires comparables dans la littérature et d'autres archives familiales sont illustrés. Comme beaucoup de détails manquent dans la transmission de l'histoire de ma famille, l'édition devient mon espace pour écrire ma version de ce passé. Cet élément est transversal et peut communiquer avec les autres.

Le court-métrage documentaire *Reminiszenzen von Ilse und Horst* [Réminiscences d'Ilse et Horst] (2023) que j'ai réalisé avec ma grand-mère Ilse Kranig représente le troisième fragment. Pendant ce travail de recherche je souhaitais également recueillir des informations sur ce passé auprès de ma grand-mère. Ne souhaitant pas parler de son enfance sous le nazisme, elle m'a alors raconter l'histoire de son premier grand amour avec Horst et de sa décision de le quitter pour mon grand-père.

Enfin le dernier fragment est la photographie de la vitrine, lieu de conservation de la collection, dans le bureau de mon grand-père. Cette image a été impossible à réaliser pour moi au début de mon travail et bien qu'il soit probable que seule cette photographie survie à la collection, elle ne représente qu'une conclusion intermédiaire à mes recherches.




1. La collection de jouets

2. L’edition

3. Le court-métrage *Reminiszenzen von Ilse und Horst* [Réminiscences d’Ilse et Horst]

4. La photographie de la collection originale

Scénographie provisoire de la Partie pratique du mémoire

Lien du court-métrage documentaire Reminiszenzen von Ilse und Horst [Réminiscences d’Ilse et Horst]:

https://vimeo.com/manage/videos/807116096

mdp : IlseundHorst

# Table des matières


Remerciements **3**

Résumé **4**

Abstract **5**

Sommaire **6**

Introduction **7**

1. Une évolution du regard : quel est l'enjeu actuel de l'héritage national-socialiste ? **10**

1.1 Le national-socialisme et sa considération au fil des générations en Allemagne **10**

1.1.1 Les objets hérités, porteurs de la mémoire **10**

1.1.2 Entre triomphe et culpabilité : une mémoire de l'histoire allemande qui se contredit **12**

1.1.3 L'appropriation du passé allemand : la photographie comme outil de travail **13**

1.2 La résurgence actuelle d'un passé national-socialiste **15**

1.2.1 Une découverte surprenante dans la cave **15**

1.2.2 Vendre, jeter, conserver : trois options de traitement **17**

1.3. La photographie amateur : comment la positionner dans le discours public ? **19**

1.3.1 Un regard individuel sur le passé : la photographie amateur et son entrée dans la recherche historique **20**

1.3.2 Conserver, collectionner, retravailler : la photographie vernaculaire comme ressource artistique **22**

1.3.3 L'image présente, l'image manquante : conséquences sur le mécanisme de mémorisation **28**

2. Une nouvelle réflexion imposée par la découverte d'un album **33**

2.1 Héritage de photographies de guerre: le cas de l'album photographique **33**

2.1.1 L'origine du soldat photographe **33**

2.1.2 L'album, un accès à la mémoire visuelle de la famille **35**

2.1.3 L'agencement des images : album ou atlas ? **37**

2.1.4 L'Atlas Mnémosyne comme concept de création artistique **39**

2.2 Le cas d'étude n°1 : T. Bresters et les albums de son grand-père **43**

2.2.1 Une vie sous le drapeau allemand : la biographie du soldat Rudolf Handstein **43**

2.2.2 La confrontation à une nouvelle image familiale **45**

2.2.3 Le choix de la transmission au musée **46**
2.3 L'évolution du regard sur les albums au fil des générations **47**
2.3.1 « Je raconte ma guerre » : le récit de Rudolf Handstein **47**
2.3.2 La tentative de compréhension : retraitement des albums **56**
3. La collection des jouets pour pallier l'absence d'images **58**
3.1 La confrontation d'un héritage à travers la pratique photographique **58**
3.1.1 S'approprier le passé familial, retravailler les archives privées **58**
3.1.2 Combler le vide : compensation d'une image absente **62**
3.2 Le cas d'étude n°2 : la collection de figurines de la famille Kranig **65**
3.2.1 La présence d'une collection, l'absence de la photographie familiale **65**
3.2.2 Quoi faire de cet héritage ? **66**
3.3 L'appropriation de la collection par ma démarche photographique **69**
3.3.1 Les jouets dans l'art pour aborder le national-socialisme **69**
3.3.2 Faire face aux figurines **73**
3.3.3 En quête d'explications jusqu'à la fiction **76**
3.3.4 Un autre regard sur ce passé familial **79**
Conclusion **81**
Bibliographie **82**
Glossaire **69**
Table des illustrations **92**
Présentation de la partie pratique du mémoire (PPM) **96**
Table des matières **99**
Annexes **101**

## Annexes

**ANNEXE N°1 :** L’album de la Seconde Guerre mondiale, Rudolf Handstein, Scans réalisés par T.Bresters.

Ola Hansteen

1971/1978

Bilder aus den Tagen
der Mobilmachung
August 1914.

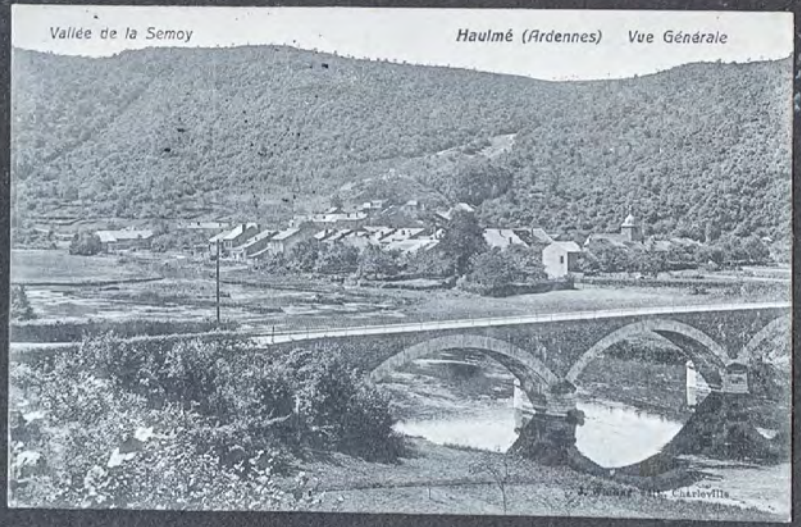
Ausbildung der Kriegsfreiwilligen in den Rekrutendepots in Darmstadt

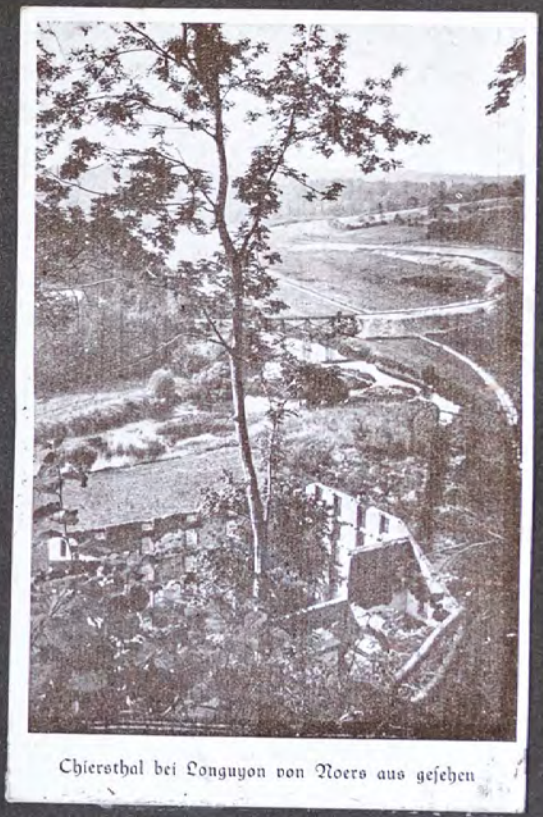
Artillerie- Regiment 61 Infantrie- Regiment 115

Vom Gr. Hess. Inf.-(Leibg.-)Regt. Nr. 115 eroberte französ. Geschütze. (Aufstellung vor d. Denkmal Großherzogs Ludwig IV.)

Abfahrt der ersten Ersatz-
mannschaften des Art- Regt. 61
vom Darmstädter Hauptbahnhof
an die Westfront. 26. Sept. 1914.

Reserve Artillerie Munitions-
Kolonne 43 auf dem Marsch.



Chiersthal bei Longuyon von Noers aus gesehen

8. – 15. Okt. 1914. Marsch der
Res. Art. Mun. Kolonne 43 von
Autry ( Argonnen ) nach Nord –
Frankreich.

20. Oktober 1914. Vor den Festungstoren von Lille.

100 LILLE — La Basse Deule et l'Hôpital général. — LL.

1 LILLE. — Vue générale. — LL.

Strassenbilder aus Lille .

79 LILLE. — La Rue Faidherbe et la Gare. — LL.

2 LILLE. — La Grand'Place. — LL.

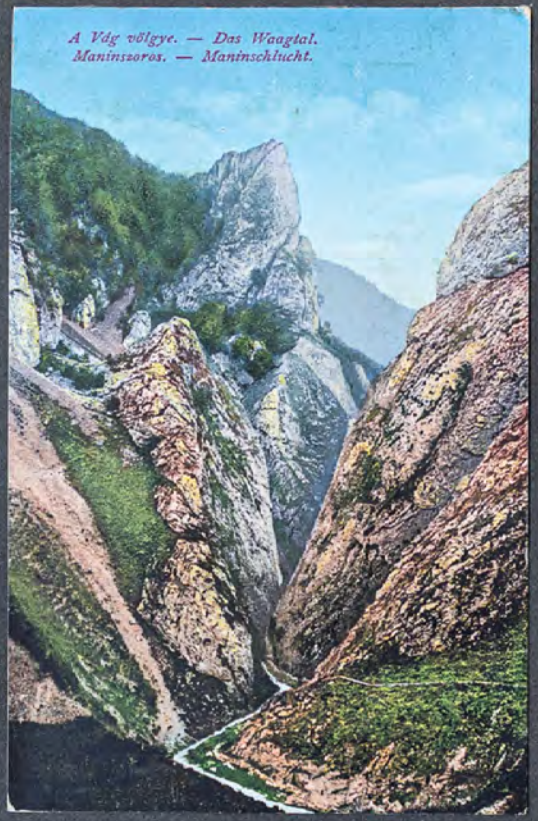
Strassenbilder aus Lille.

1. Dezember 1914. Abtransport in Lille nach der Ostfront.

15. Dezember 1914. In der Gegend von Lowitsch, Russ. Polen und an der Bzura.

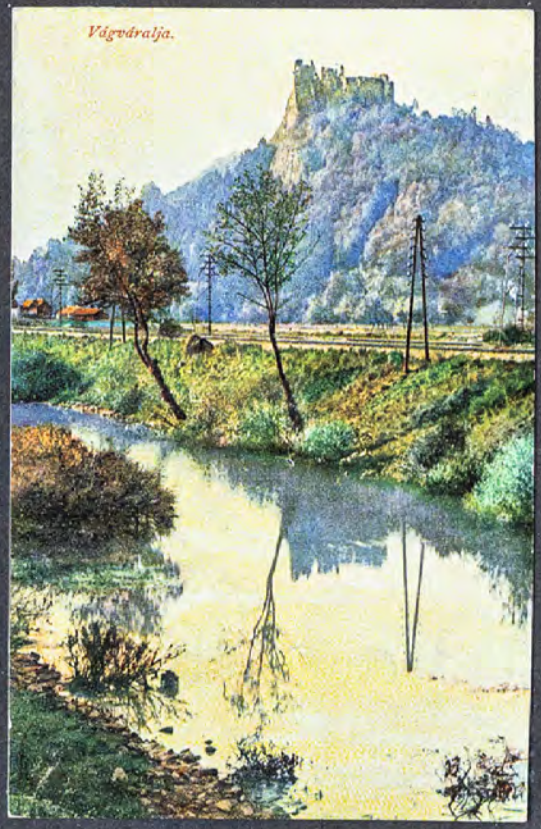
Nach 90 stündiger Bahnfahrt Endziel der Fahrt in Thorn.

Aus einem Quartier in Polen.



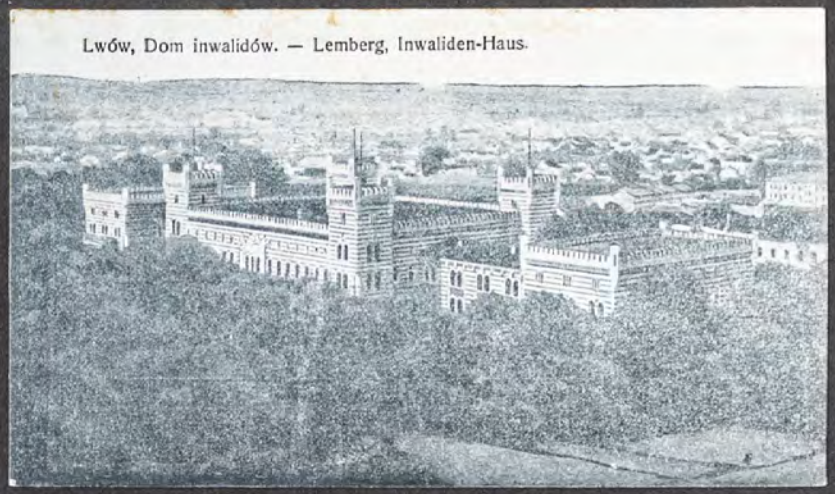
30.3. – 4.4. 1915.

Auf der Fahrt von Polen in die Karpathen. Bilder vom Waagtal (Beskiden)

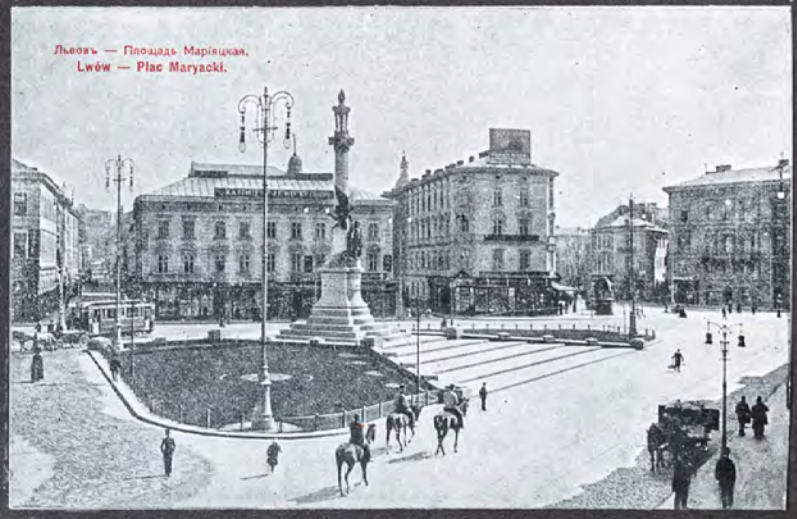


31.3.1915. Auf der Durchreise durch Fülek.

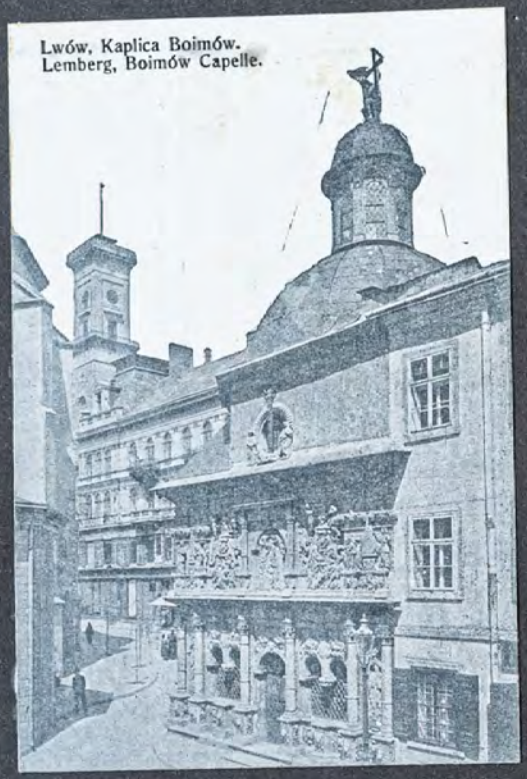
4.4. - 9.5.1915.
In der Gegend von Homonna, Karpathen.




23.6.1915. Nach der Einnahme von Lemberg.



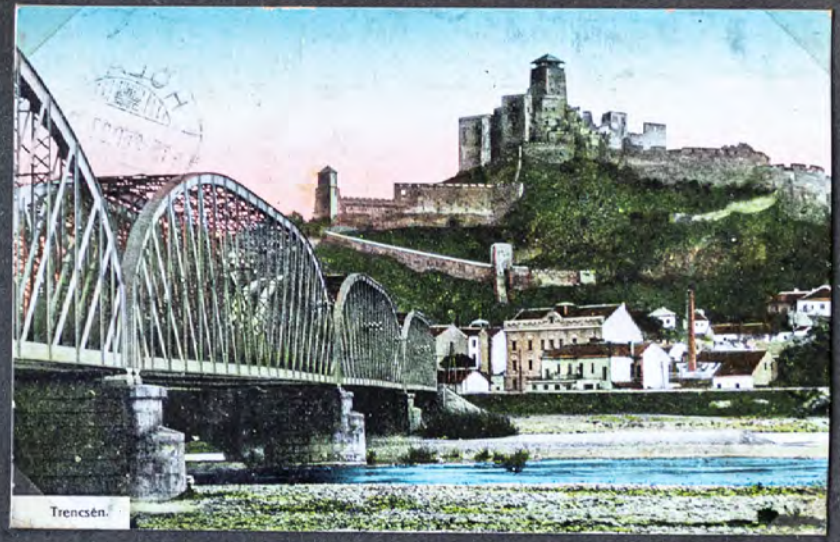
Львовъ — Памятникъ Гловацкаго.
Lwów — Pomnik Głowackiego.


Lwów, Kaplica Boimów.
Lemberg, Boimów Capelle.

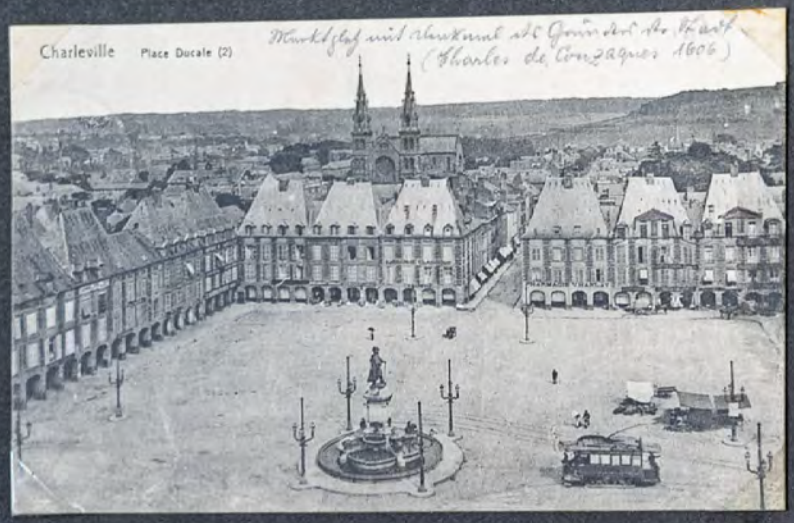
Lwów — Kolumna Mickiewicza.
Lemberg — Mickiewicz Denkmal.

Львовъ — Памятникъ Собѣскаго.
Lwów — Pomnik Sobieskiego.

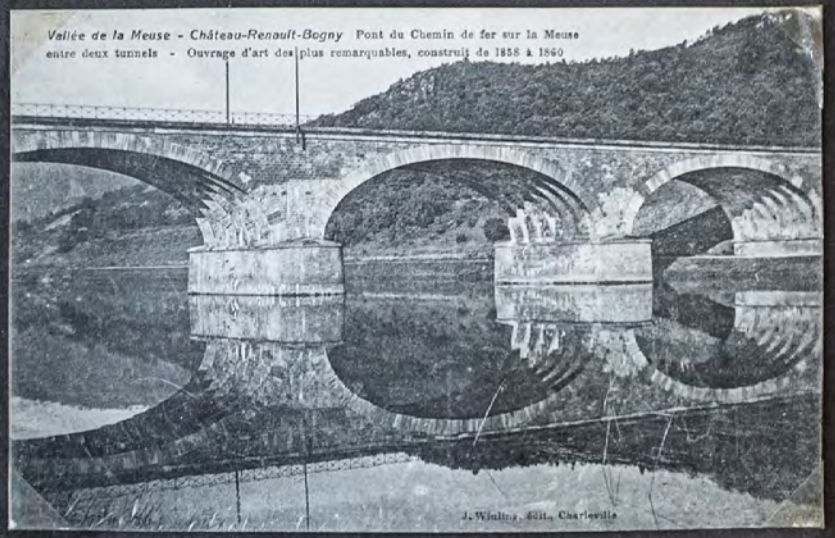
Durchfahrt in Krakau am 4.8.1915
auf der Fahrt von Galizien nach
Darmstadt.




23.9.1915. In Budapest auf der Fahrt
von Darmstadt nach der serbischen Grenze.



Oktober bis Dezember 1915. Wieder in der Gegend von Sedan – Charleville.



1. Januar 1916. Einsatz der 25. Res. Division an der Front Argonner Wald.

Mein Quartier in Grandpré.

Stab der 25. Res. Div. in Senuc.

Der Ausgangsbahnhof Termes der Argonnen- Feldbahn.

Feldbahnbetrieb am Askanischen Platz.

Infanterie- Bereitschaftslager.

Durch Granattreffer zersplitterte Buchen und Eichen in der Nähe der Feuerstellung der 11. Batterie des Reserve Feld-Artillerie - Regiments 25 am Storchennest.

Infanteriestellung im Aussenabschnitt.

Verlassene Kampfgräben im Argonnerwald

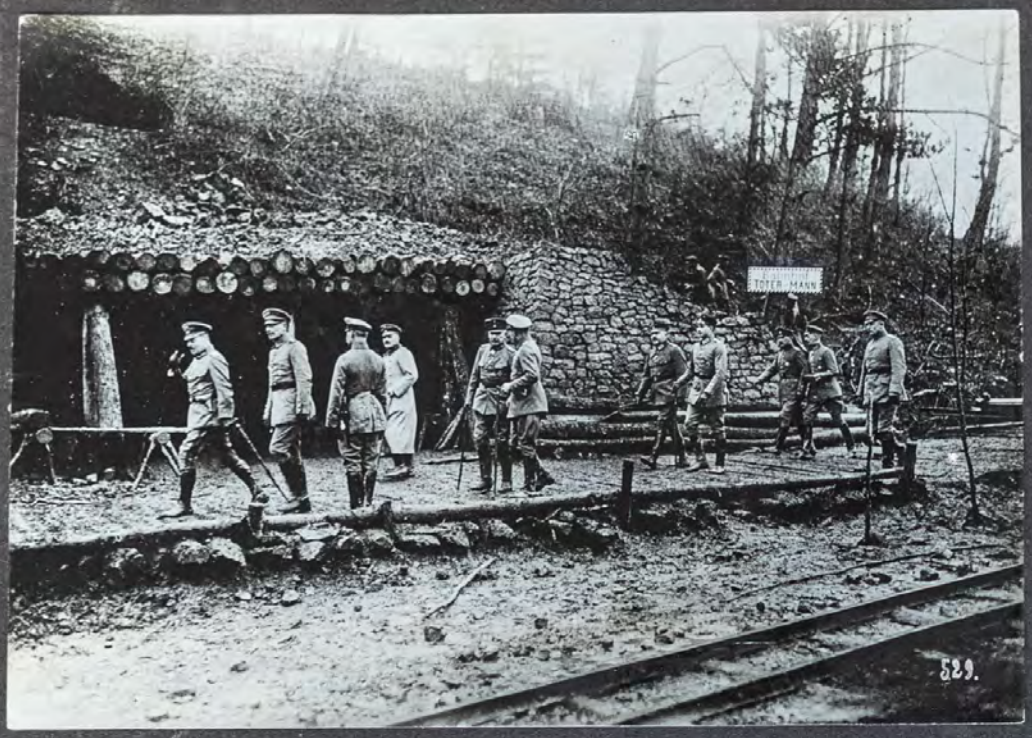
*Bilder aus der Feuerstellung der 11./Res. Felda 25*
*im Argonnerwald 1916.*

*Bilder aus der Feuerstellung der 11./ Res. Felda 25*
*im Argonnerwald 1916.*

Bilder aus der Feuerstellung der 11./Res. Feldа 25
im Argonnerwald 1916 .

Abendstimmung im Argonnerwald in einer Feuerpause.

Abgeschossenes französisches Kampfflugzeug 22.6.1916. Bei Lancon.




Toter Mann = Mühle, Argonnen 1916.

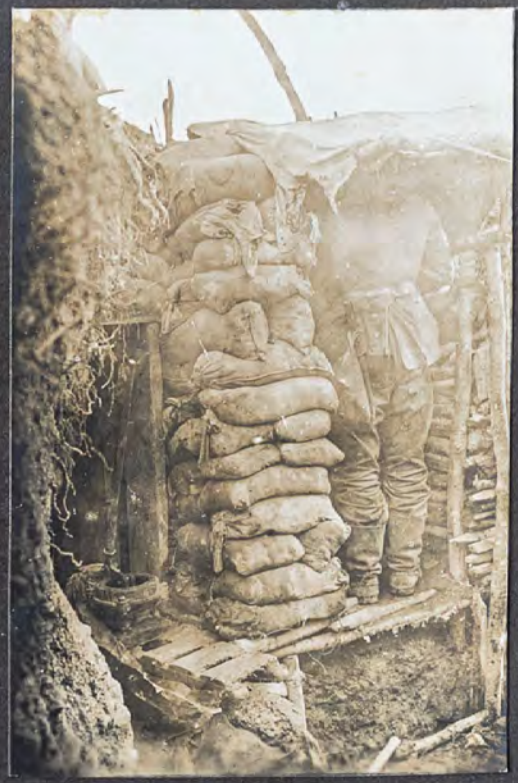
Infantrielager Charlottental Argonnen 1916.

Infantrie – Bereitschaftslager Argonnen 1916.

Annäherungsgraben zur vordersten Infantrielinie. Argonnen 1916.

Zweiter Kampfgraben Argonnen 1916.

Argonnen.



Rethel.

Montmédy
Halt
Auto 20 klm.
Ausstieg zu!

Gündelturm.

Ville

Crépion.

Ville

Azannes.

Gündelturm.

Azannes.

Infanterielager im F... Wald

13.
St. S. Champagne. 1916.

St.S. Champ.
7.

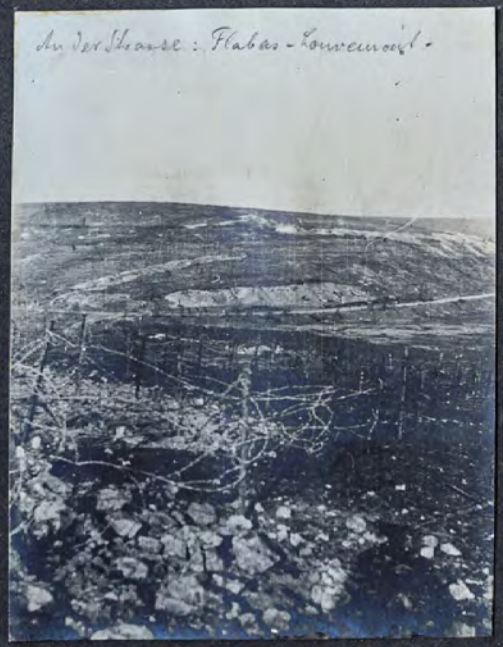
St. S.
4.

St S Champagne 1916

St.S.
Champagne
5.

3.

Fresse Wald
Chambrecourt
Ferme
(Chevy?)


An der Straße: Flabas - Louvemont -

chem - Louvemont

1916/1917
Lt. Popp
R.J.R. 82
Oberst
vom Kraatz
R.J.R. 82
Lt. Landgraf
R. Inf. Kdr. 25

Cauvr. - Wald

Bruderdorf bei Saarburg i. L.
Häuser Ludwig Brucker, Kirchgasse
(Zerschossen am 20. Aug. 1914)

Bruderdorf bei Saarburg i. L. - Inneres der kath. Kirche
Zerschossen am 20. Aug. 1914

MG24

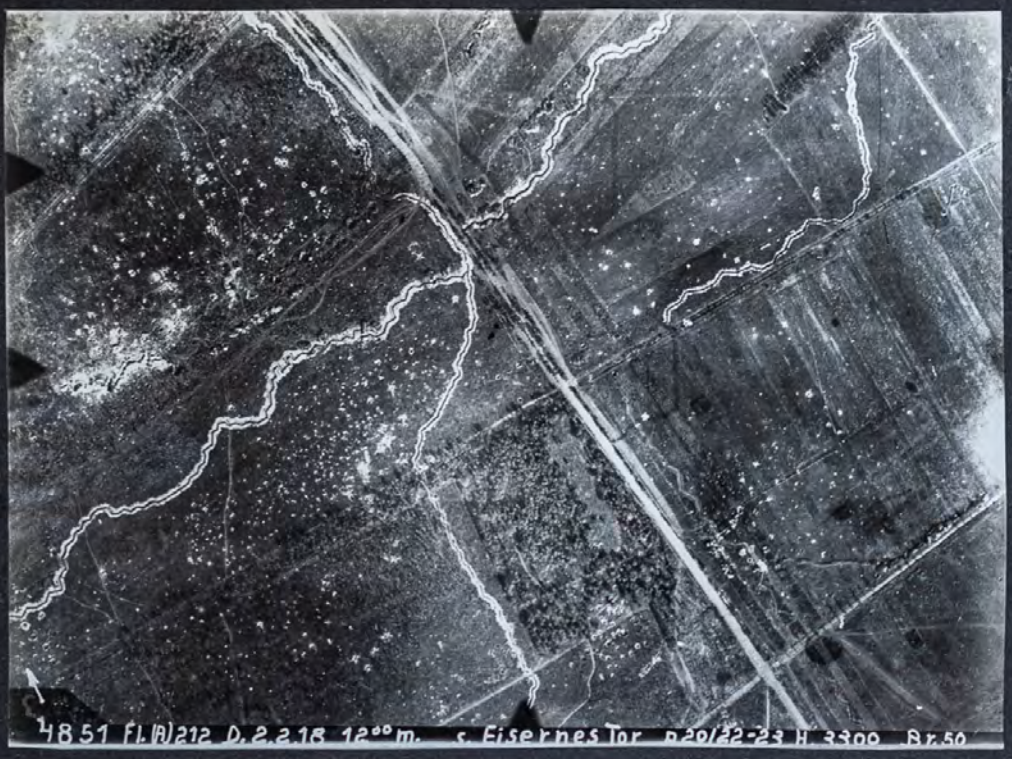
MG24

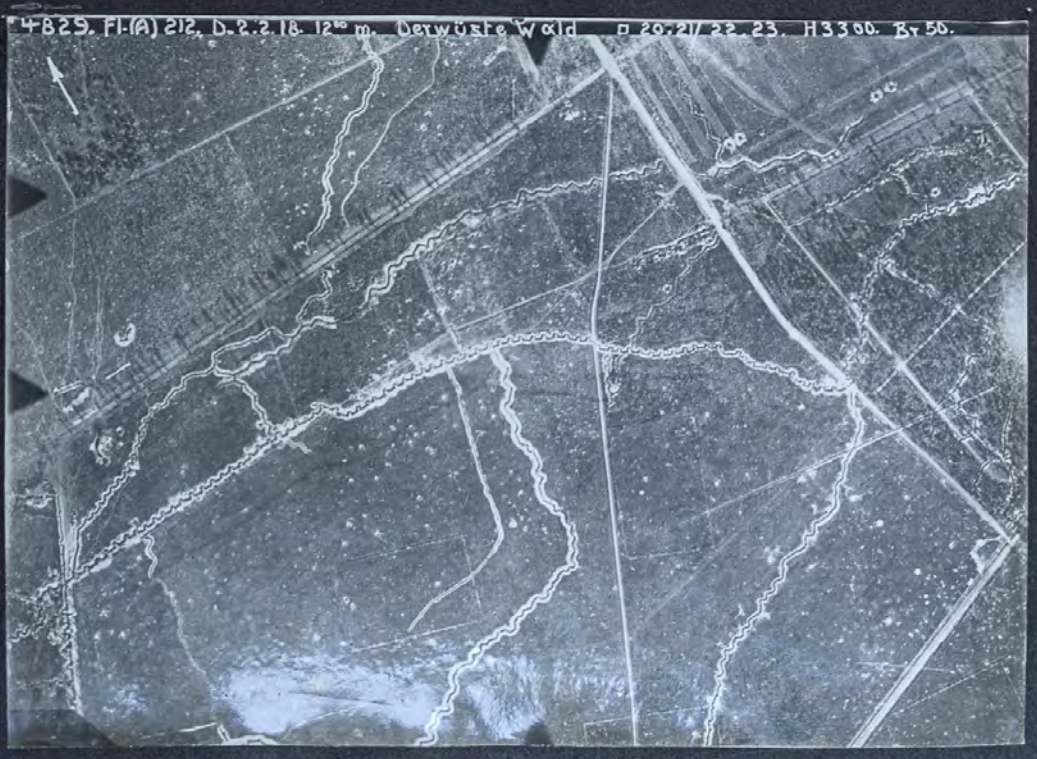
4836 Fl(W)212 D. 2.2.18 12⁰⁰ m. W Nogent □17-18/21-22 H.3300 Br.50

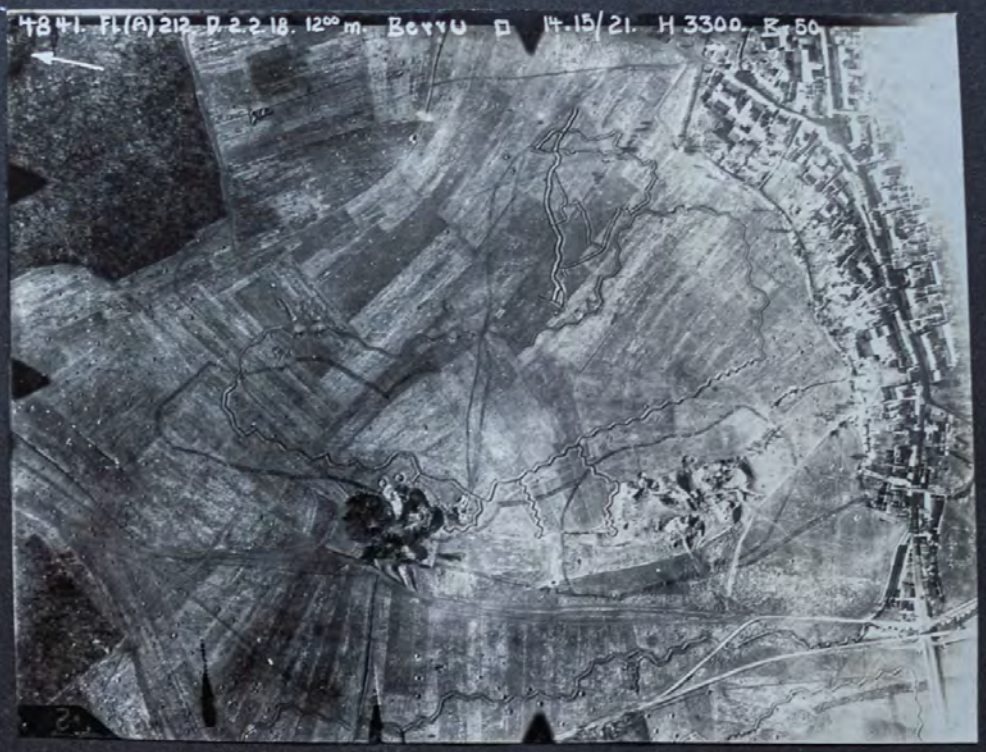
4832 Fl(A)212 D. 2.II.18. 12m., n.w. Nogent □16-17/21-22 H. 3300. Br. 50 cm

4836 Fl.(R)212 D. c.e.18 12°°m. W Nogent □12-18/21-22 H.3300 Br.50

4832 Fl(A)212D. 2.II.18.12m., n.w. Nogent □16-17/21-22 H.3300. Br.50 cm


4851 Fl.(A)212 D.2.2.18 12⁰⁰m. s. Eisernes Tor □20/22-23 H 3300 Br.50


4829. Fl.(A) 212, D.2.2.18. 12⁰⁰ m. Derwüste Wald □ 20.21/22.23. H 3300. Br 50.


4841. Fl(A)212 D 2.2.18. 12000 m. Berru D 14.15/21. H 3300. B 50

4833
Fl(A)212 D 2.2.18 12 m Berru 0.15-16/22 H 3300 Br 50 cm

4848
Fl(A)212 . J . 2 . II . 18 . 12 m , Cernay , 016-17/18-19 . H. 3300 . Br. 50 cm

4R42
Saurterres-Fe , 021-22/23 . H. 3300 . Br. 50 cm

24

6

5

4

2

8

12

18

19

10

11

23

10

15

14

22

13
ESTEVE-PEROT-CHAPEAUX

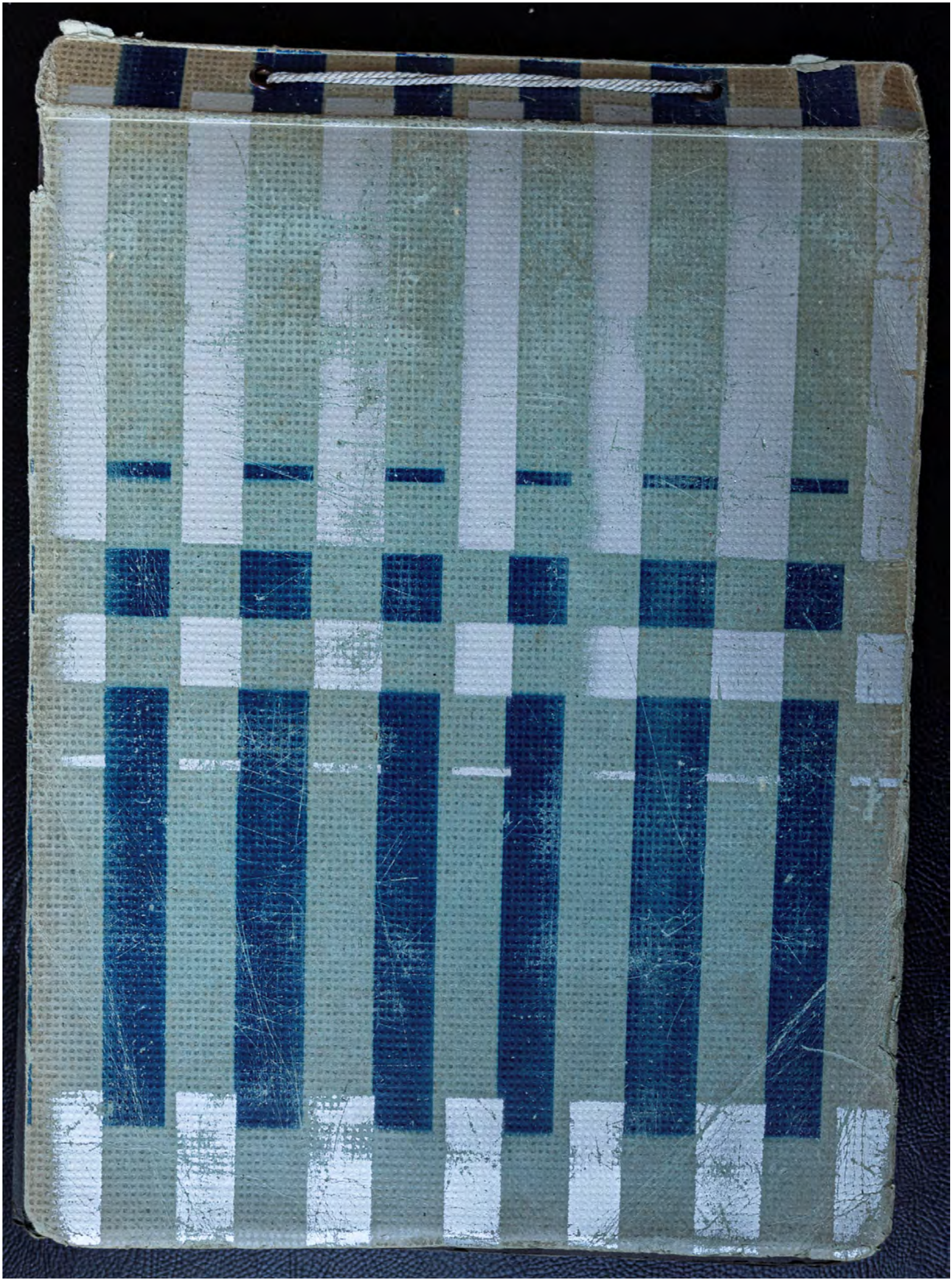
20

21. - BOHAIN. — Rue Fagard (Jour du Marché).

Bohain — *Avenue de la Gare*

2. BOHAIN — Eglise

15. — *Bohain. - La Rue du Château. — P. D.*



**ANNEXE N°2 :** L’album de la Seconde Guerre mondiale, Rudolf Handstein, Photographie par Corinna Kranig, Gdansk (Pologne), décembre 2022.

In Elsaß-Lothringen.



484



485



486



487



488



489

Bau von 2 Kriegsbrücken als Ersatz der zerstörten Hafenbrücken über den Marne-Rhein-Kanal bei Niedermodern. Juni 1940

490

491

492

493

494

Vater Besuch an der Brückenbaustelle

495

Raster Fortschritt des Brückenbaues

496

497

498

499

500

501

Die fertige 4. Brücke

502

503

Gefangenenlager bei Fürstingen Juni 1940

504

505

506

507

508

509

In Niederweiler bei Saarburg
Juni 1940

510

511

512 Nachrichten von den Kriegsschauplätzen.

513

514

515

Bau von zwei Kriegsbrücken
über den Marne-Rhein-Kanal
bei Niederweiler

516

517

2. Brücke bei Niederweiler.

518

519

520

521

522

523

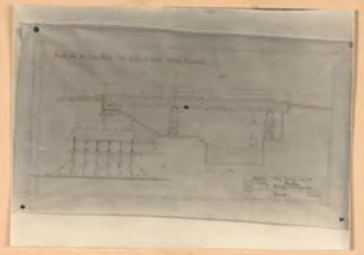
524

525

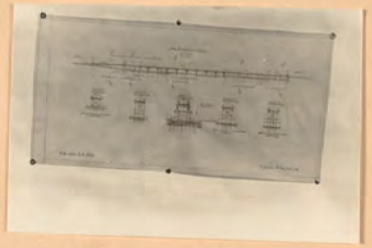
526

527

2. Brücke bei Niederweiler.



528



529

Beispiele von im Felde gefertigter
Konstruktionszeichnungen
für Kriegsbrücken der 1./Pi. Br. Nau-Batl. 593.

530

531

Kleiner französ. Panzer bei Niederweiler.

532

533

Soldatenfriedhof aus dem 1. Weltkrieg.

534

Im Elsaß,
Blick zum
Schwarzwald

Toul, Juni 1940 535

536

Soldatenfriedhof
am Donon
(Vogesen)

537

538 Bilder der Zerstörungen im 1. Weltkrieg.

539

Bau der Kriegsbrücke in St. Mihiel (bei Verdun) 1940

540

541

542

543

544

545

546

547

Schwere Belastungsproben für unsere Brücke.

619

620

620

623

Zurückkehrende Flüchtlinge im Bahnhof Melun.

621

624

625

Mein Quartier in Melun. (Madame est parti)

626

627

628

629

630

Holzeinschlag, Herrichtung von Rammpfählen und Verladung im Wald von Fontainebleau bei Paris, für die Kriegsbrücke über die Seine in Melun Sommer 1940

631

Pont de Fer – Melun, [illegible] Sept 40

632

Friedensaufnahme der „Pont de Fer" in Melun, ihre Zerstörung, und der Fußgängersteg.

633

634

635

636

637

Herrichtung und Transport von Brückenbauholz in einem Sägewerk in Melun.

638

639

640

641

642

643

644 Bau einer Pfahljochbrücke in Melun (2. Stücke)

645

646

647

648

649

650

651

652 Fähre und Schiffahrtsöffnung

653

654

655

656

657

658

659

660

661

Einfahren der Fähre in die Schiffahrtsöffnung der Pfahljochbrücke in Melun.

662

663

664

665

666

667

668

669

Verladung der 1. Komp. und des Stabes 50 Pi. Brückenbau-Batl. 593 in Melun (bei Paris), Sommer 1940

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

725

726

727

728

729

730

731

Abbau der Schiffsbrücke bei Rolandseck

732

733

Kompanieausflug bei Hoerdt a.R.

734

735

736

„Lagebesprechung" in Rolandseck. 1940

750

Im Quartier bei Fam. Bauer in Gernsheim a/Rh. Okt. 1940 751

752

Im Gernsheimer Hafen, Fährenbau 752

753 Rheinbrücke in Gernsheim

754

Der Kommandant der Kriegsbrücken über den Rhein bei Rheindürkheim, Frankental und der Brücke in Gernsheim.

755

756

757

758

759

760

Kriegsbrücke über den Rhein
bei Rheindürkheim, Herbst 1940

761

762

763

764

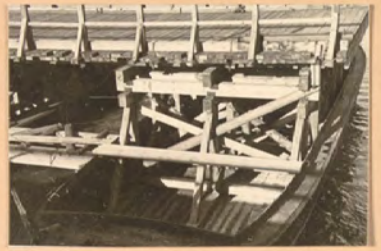
765

766

767

768

Kriegsbrücke bei Frankental, Herbst 1940



769

770

771

772

773

774

Kriegsbrücke bei Frankental, Stuka über Oppau.

798

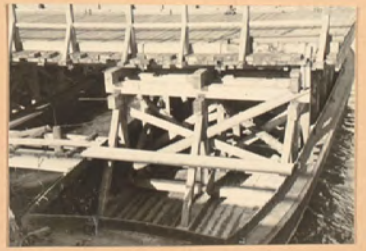
799

800

801

802

803



804

805

Kriegsbrücke über den Rhein bei Nierstein, 1940

806

807

808

809

810

811

812

813

1941, Ende Februar, Verladen der Kompanie in Geinsheim a. Rh. Zur Fahrt nach Polen

814

815 Über die Göltzschtalbrücke bei Plauen im Vogtland. Reichenberg.

816 Vom Vorfrühling am Rhein in den Winter in Polen.

817

818 Die lange Transportzeit.

819

820 Ankunft in Modlin.

821

822

823

824

825

826

827

828 Unser 1. Quartier in Polen! Schadki.

829

Ehemalige Münze. Kernwerk der Festung

830 Die Festung Modlin am Narew.

831 Der Narew bei Modlin

832 Anfangs März 1941. Eisstauungen

833 auf dem Narew bei Modlin

834 Blick aus dem Quartier in Schadki

835 Aus dem fahrenden Pkw aufgenommen

836 In Schadki.

837 Polnischer Soldatenfriedhof

838 In Segrzsche

839 Alte deutsche Brückenbau-Baracken aus dem 1. Weltkrieg.

840 Zu Fuß über den zugefrorenen Narew

841

842

843

844

845

846

An dieser Stelle, an der schon einmal im 1. Weltkrieg eine deutsche Kriegsbrücke errichtet war, sollen wir eine Pfahljochbrücke über den Narew bauen, an Stelle der gesprengten Straßenbrücke.

863

864

865 Hier hausen 3 Familien

866

867 „Da erste Spatenstich"

868

869 Beginn der Brückenbau-Arbeiten am r. Narew-Ufer März 1949

870

871 Die ersten Pfähle

872 Die Baubude wird aufgestellt

873 In dem Baubüro

874

875.

876

878

Immer noch Hochwasser. 879

880

881

882

883

884

885 Brückenrampe in Serpenko, b. Ufer.

886

887 Blick auf die ersten Pfahljoche am rechten Narew-Ufer

889

890

891

892

893

894

895

896

Rammen der Pfahljoche.

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

Die Brücke wird allmählich

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

938

939

940

941

942

Die fertige Brücke

943

In Warschau, März 1941

955 Auf der Rampe der Ostbrücke

956 Alte Straßenbrücke über die Weichsel, von Praga aus gesehen

957 Straßenbrücke über die Weichsel

958 Stadtbild westl. d. Straßenbrücke mit altem Schloß

959

960

961 Bahnhofstraße

962

963

964

965

966

967

968 „Autoersatz"

969

Trödelmarkt 970

1013 Aufbruch und Verladen der 1./593 in Schadki, Ende April 1941

1014

1015 Mein Pkw (Adler Trumpf) mit Anhänger, Gefr. Trippel

1016 Gefr. Diepelstein

1016 Rast der Kolonne auf der Fahrt nach Kobylany.

1017

1018

1019

1020 Aufgezeichnen Lage Weiterfahrt

1021

1022 Ankunft in Kobylany, 5 km westl. Terespol (bei Brest Litowsk)

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035 Mein Quartier in Kobylany

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

Kobylany

1059

1060

1061

1062

Sonntagsbürdzug der Bevölkerung in Kobylany.

1063

1064

1065

1066

In den Mannschaftsunterkünften in Kobylany.

1067 Briefe in die Heimat

1068 Trippel und Pistenrick in ihrem Zelt.

1069 Quartier von Ch. Hoenbuch

1070

1071

1072

1073

Grossfeuer in Kobylany

1074 Quartiermacher in Kobylany

1075

1076

1077

1078

1079 Verbindungsoffizier an den Brg. Major Gockell

1080

1081

Biala Podlaska.

1082

Biała Podlaska 1083

1084 Eisenbahnbrücke über den Bug bei Terespol

1085

1086

1087 Erkundungen am Bug bei Brest-Litowsk
Die von den Russen besetzte Citadelle.

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095 In Anbetracht der sehr wachsamen und mißtrauischen russischen Grenzposten auf dem jenseitigen Ufer wurden die Aufnahmen verdeckt gemacht werden.

1096 Jenseits das feindl. Ufer mit dem russ. Beobachtungsturm in der Brückenachse.

1097

1098 Umkippen der von uns vorbereiteten Brückenjoche, eine Sonderbauweise.

1099

1100

1101 Die brennende Citadelle Brest Litowsk

1102

1103 Übergang über den Bug bei Terespol – Brest Litowsk am 22. Juni 1941

1104 Die brennende Citadelle

1105 Die Eisenbahnbrücke über den Bug bei Terespol

1106 Der Fesselballon bei der Brückenstelle – rasch herunter, feindl. Jäger im Anflug.

1107 ↑ Schwere Explosionen

1108 Fahrgerasseln, Brug Vormarsch nach Rußland. Beim Durchf. in Kobylany kommt es Bedenklich vor.

1109 Unsere Brücke über den Bug bei Janki,

1110 die motorisierten, schnellen Einheiten gehen über die Brücke.

1111

Der 22. Juni 1941: Einmarsch über den Bug nach Rußland.

1112 Panzerdivisionen

1113 und schnelle Truppen

1114 gehen über die von

1115 geschlagene Brücke über den Bug

1116 In großer Hitze, durch tiefen Sand

1117 wird in Staubwolken gehüllt –

1118 hinein in die Ungewißheit der unendlichen Weite des russischen Raumes.

1119

1120 Hier waren wir die ersten Deutschen in einer Ortschaft.

1121

1122

1123 In Jabinka: Kesselung von Kraftfahrzeugen, Zusammenstellung von Gespannen

1124

1125 Die ersten russischen Gefangenen bei Kobryn.

1126

1127

1160

1161

1162 Eingebuddelter deutscher Panzer, 22 t.

1163

1164 Wir helfen den Panzer wieder flottmachen, sorgen für eine vorübergehende Verbreiterung und bauen rasch die Brücke

1164

1165

1166 Auf der Rollbahn zwischen Bobruisk und Rogatschew

1167

1168

1169 Hier bewähren sich die Volkswagen

1170

1171 Panzerspähwagen und Krad-Schützen nach vorne.

1172

1173 Auf der Vormarschstraße (Rollbahn) Kobrinsk - Rogatschew. Juli 1941

1174 Ola

1175 Brückenschlag über die Ola.

1176

1177 Eine von den Russen niedergebrannte Brücke wird neugebaut.

1178

1179

1180

1181 Auf der Rollbahn Kobrinsk-Rogatschew während der Kämpfe bei Rogatschew

1182

1183 Die 1/593 im eiligsten Brückenschlag

1184 auf der Vormarschstraße.

1185

1186 Auch kleine und kleinste Brücken müssen rasch gebaut werden

1187 Auch auf der Straße von Bobruisk nach Mogilew sind wir tätig

1188

1189 Auf dem Kampfgelände vor Rogatschew

1190 Deutsche Batterien im Feuer

1207

1208

1209

1210 Pionier Drang, 30 km vor Moskau Okt. 41 Oktober

1211

1212

1213

1214 Wir bauten hier, während der Stellungskämpfe von Rogatschew, etwa 100 km weiter rückwärts Brücken und viele Durchlässe.

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

Die zerstörten Brücken über den Dnjestr bei Rogatschew

1254

1255

Wir werden zum Brückenschlag über den Fluß rasch vorgezogen.

1256

1257

Von den Russen gesprengte Brücke über den Dnjestr

1258

1259

1260

1261

Brückenschlag in Rogatschew an Stelle der russischen Flußbrücke
Juli 1941

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

In 1 Tag war die Brücke fast fertig

1270

1271

1272

1273

1274 Zur Überbrückung des russ. Flüsschens

1275

1276

1277

bei Rogatschew

1278

1279 Kirche in Rogatschew

1280 Der Vormarsch geht weiter.

1281

1282 Die moderne Kaserne in Rogatschew

1283

1284

1285 Deutsche Lokomobilen in einer Fabrik aus 1890

1318

1319 Zerstörte Brücke bei Kritschew

1320 russische Gefangene gehen über die fertiggestellte Kriegsbrücke.

1321 Kritschew

1322

Am 30. Sept. 1941 Erkundung der nächsten Brückenbaustelle auf der Rollbahn 30 km ostwärts Roslawl. Vorderste Linie! Am 2. Okt. 41 geht der Angriff weiter. Unmittelbar danach wird die noch unter dem russ. Artilleriefeuer liegende Brückenstelle von meiner Kompanie aufgeräumt und - - -

1323

1324

1325

1326

Dofort in aller Frühe mit dem Neubau begonnen.

1327

1328

1329

1330

1331 Brückenschlag über die Beldarewka

1332 am 2 bis 4. Okt. 1941

nachts bei Scheinwerferbeleuchtung durchgearbeitet

1365

1366

1367

1368

1369 Diese beiden Frauen wollen zu Fuss nach Smolensk!

1370 Krapiwna, unsere Unterkunft

1371 Abend bei Krapiwna.

1372 Die von den Russen aufgegebene grosse Brückenbaustelle und das Pionierlager — an der Kasa, rechts vorne Bunker

1373 an der Rossa, 10 km westl. Znchnow.

1374

1375 Mein Quartier in Znchnow, Okt. 41.

1376

1377

Die Russen machten noch einen letzten Versuch, mit Panzerspähwagen und

1378

1379

einem Sprengkommando die große Ugra-Brücke dicht ostwärts Znchnow zu sprengen. Kurz nach der Abweisung des Durchbruchversuches kam ich zur Erkundung dahin.

1380

1381

Unsere Brückenbaustelle über die Iswerja, ostwärts Znchnow. Unter und an der Brücke die gefallenen Russen, welche die Brücke verteidigt hatten.

1382

Die 65 m lange eiserne Straßenbrücke über die Schanja auf dem weiteren Vormarsch gegen Mosbsk ist von den Russen nur mangelhaft gesprengt. So hängt gerade noch und wird von meiner Kompanie in wenigen Tagen so unterstützt u. instandgesetzt, daß der Vormarsch über sie ungehindert weiter gehen kann.

1383 t mss. Panzer T 24

1384 Es ist Winter geworden.

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1420

1421

Befestigung, aber unmittelbar „Mustertabellungsbau" etwa 100 km vor Moskau.

1422

1423

Im steinhart gefrorenen Boden – eine schwere Arbeit

1424

Die Winterlandschaft bei Tschubarowo 1941/42

1425

1426

1427

Unsere Leidenszeit beginnt: die Schlammperiode im Winter 1941 in Romanowo an der Rollbahn I

1428

1429

18. November 1941

1430

1431

Stellungskämpfe an der Nara, 80 km vor Moskau.

Hier das Kampfgelände, die Baumreihe kennzeichnet das tief eingeschnittene, nicht einzusehende Nara-Tal. Aus dem Wald im Hintergrund brechen schwere russische Panzer vor und ziehen Infanterie hinter sich her. Es gelang nur nicht, näher an die befohlene Brückenbaustelle an der Nara heranzukommen. Das erforderliche Brückenbaumaterial war schon nach Tschubarowo vorgebracht. Bis hier her und nicht weiter!

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

Ordonnanzkunft der 1/593 in Romanowo Nov./Dez. 1941

1439

1440

1441

1442

1443

In diesem zum Teil eingegrabenen Blockhaus in Romanowo war ich nur eine Nacht, nämlich am 24. Dez. 1941

1444

1445

Rückzug von der Narew-Stellung nach Malo-Jaroslawez

1446

1447

Auf Napoleons Spuren bei Borodino, Mozaisk und Malo Jaroslawez

MIWS/RDF/18913

1448

1449

1450

1451

Unsere an der Mara gefallenen 3 Pioniere

1452

1453

Stellungsbau bei Belousowo

1454

1516

1517

1519

1521

Hier gab es was für die Wölfe, die, den nächtlichen Spuren nach zu urteilen, dort sehr zahlreich waren.

Bilder des Grauens

1518

1520

1522

1523

Wehrmachttransportleitung Nordost
Id

März 1942

# An unsere Osturlauber!

Kamerad! Sicher bist Du lange nicht mit der Eisenbahn gefahren und draußen gelten andere Gesetze. Beherzige deshalb folgende Verhaltungsmaßregeln:

Ohne Ordnung und Disziplin geht's nicht; im Frieden nicht und im Kriege erst recht nicht! Befolge die Anordnungen der Eisenbahner, sieh in ihnen Deine Kameraden! Für Deine Erkundigungen und Wünsche jedoch sind nicht die Beamten der Reichsbahn zuständig, sondern die Bahnhofs-Kommandanturen und die Bahnhofsoffiziere. Auch die Zugkontrollen, die Befehle des Transportführers, die verlangte Ordnung beim Verpflegungfassen und alle anderen Einrichtungen sind nicht geschaffen worden, um Dich zu ärgern. Sie sind notwendig zur glatten Durchführung des Urlauberverkehres. Benimm Dich gegen Schwestern und Helferinnen des DRK so, wie es sich für einem deutschen Soldaten gehört!

Achte auf Anzug und Disziplin. Du hast es nicht nötig, durch eigenwillige Kleidung, verhauenes Auftreten und entsprechendes Benehmen den Frontsoldaten herauszustellen!

Das Überqueren der Geleise und Herumlaufen auf dem Bahnkörper ist für Dich genau so verboten wie für alle anderen.

Denke daran, Kamerad, daß die Urlauberzüge nach Dir noch viele andere Kameraden in die Heimat bringen sollen. Behandle darum die Wagen schonend, auch alle Einrichtungen wie Fensterscheiben, Beleuchtung usw.! Beachte die Verdunklungsvorschriften und wirf nichts aus dem Fenster! Laß nicht überall Papierreste, leere Schachteln, Speisereste usw. herumliegen! Freue Dich, daß Du wieder einmal einen anständigen, sauberen Lokus benutzen kannst. Übrigens wollen das alle anderen mitfahrenden Kameraden auch, also — !

In Brest am Bug wirst Du entlaust, Du kannst Dich waschen und rasieren. Dazu ist selbstverständlich ein gewisser Aufenthalt notwendig.

Die Abfahrt eines sauberen Fronturlauberzuges wird Dir von der Bahnhofs-Kommandantur in Brest bekanntgegeben, von der Du auch eine Platzkarte erhältst.

Erkundige Dich bereits bei der Ankunft nach den Reisemöglichkeiten für die Rückfahrt und sei pünktlich zur Stelle! Nur am vorgesehenen Tage steht Dir ein Platz zur Verfügung.

Und nun:

**Auf ein frohes Wiedersehen in der Heimat und schöne Tage zu Haus!**

Die Gegensätze auf der Fahrt zur Front - April 1942

1714
Auf der Rückfahrt vom Urlaub an die Front. Aufenthalt in Berlin, am Bhf. Zoo.

1715
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (noch nicht zerstört)

1716
Ungarische Truppentransporte bei Brest-Litowsk.

1717
Bhf. Bobruisk.

1718
über die Berezina bei Bobruisk

1720
Ankunft in Wosdwishenka mit dem Kraftfahrzeug abgeholt.

1719

**ANNEXE N°3 :** Mes ancêtres (extrait), écrit par Gertrude Handstein, mère de T. Bresters, fille de Rudolf Handstein, 1939.

*Tu es la chaîne sans fin*
*je ne suis que tes maillons un ?*
*ce que je commence, ce que j'achève,*
*n'est que l'accomplissement de ton être.*
*Ancêtre et petit-fils tombent,*
*seront bientôt réduits à néant.*
*Puissant de nous tous,*
*tu t'élèveras, peuple, vers la lumière.*

- Wolfram Brockmeier

Après ses premières années d'école, mon père est allé à l'école Klinger à Francfort. A l'époque, la ville était très différente de ce qu'elle est aujourd'hui. Entre la gare centrale et la Konstabler Wache, mais à côté du tramway à chevaux, la vie était aussi très agréable. À l'âge de 8 ans, mon père est arrivé à Biblis suite à la mutation de mon grand-père. Il y fréquente l'école primaire. En 1898, mon grand-père a été muté à Mayence comme chef de gare. Mes grands-parents habitaient dans la gare centrale de Mayence, en face de l'hôtel central. Mon père est entré au Realgymnasium, qui se trouvait encore à l'époque dans le bâtiment de l'ancien couvent des sœurs Welschnonnen, dans la Steingasse. En 1908, il obtint son diplôme de fin d'études secondaires. De 1899 à sa mort en 1910, mon grand-père était chef de gare à Rüsselsheim. C'est devenu le véritable lieu d'origine de mon père. Il y a vécu le développement de l'usine Opel depuis ses débuts les plus modestes. Les travaux de construction et de transformation des chemins de fer, par exemple la construction du pont Kaiserbrücke, du pont sur le Main à Kostheim, la transformation de la gare de Bischofsheim, lui ont donné l'inspiration pour son futur métier d'ingénieur. En 1908-1909, il travailla en tant que stagiaire à la grande transformation du tunnel de Mayence. Il étudie l'ingénierie civile à l'école supérieure technique de Darmstadt et obtient son diplôme d'ingénieur. Lorsque la guerre éclate, mon père se porte immédiatement volontaire pour le 61e régiment d'artillerie de campagne. Jusqu'alors, il avait été ajourné du service militaire pour des raisons professionnelles. Le 26 septembre 1914, il est déjà sur le terrain et participe dès lors à tous les combats de la 25e division de réserve. Au début dans la colonne de munitions d'artillerie lourde 43, à partir de fin 1915 dans la réserve Feld Art. Après quelques semaines dans la forêt d'Argonne, où des positions fixes furent prises après la retraite de la Marne, il partit à marches forcées vers Lille et les Flandres. Le 1er décembre 1914, la division a été embarquée et est arrivée en Pologne russe via Thorn ; elle a passé l'hiver dans les combats de position autour de Varsovie. Au début de l'année 1915, mon père est arrivé dans les Carpates avec la 25e

division de réserve ; en mai, il a participé à l'avancée par le col de Loubkov, puis à la conquête de Przemysl et de Lemberg et à la poursuite de l'avancée Brest-Litokaw. Fin 1915, la division est retournée à l'ouest. Mon père s'est engagé dans l'armée de réserve. Il a participé aux combats et aux batailles en Argonne. En 1916-1917, il est lieutenant devant Verdun, où le régiment est engagé dans d'importants secteurs de combat, puis dans l'Aisne, au printemps 1918 dans la bataille de la percée de l'Avre à Montdidier et enfin dans les combats de retraite à Saint-Quentin et Roye.

Dans l'histoire de la guerre du régiment, que mon père m'a offerte à Noël 1930, il est plusieurs fois mentionné en particulier. Lors des durs combats du fort de Douaumont en 1916, il reçut la Croix de fer 1, après avoir déjà été décoré auparavant en Argonne de la médaille de bravoure de Hesse et de la Croix de fer 2. Il réussit à récupérer, avec 25 hommes volontaires, 8 pièces d'artillerie allemandes qui s'étaient glissées entre les positions du fort lors de l'avancée des Français. Après la fin de la guerre, mon père a repris son travail d'assistant à l'école technique supérieure. A partir de 1920, il a enseigné à l'ancienne école supérieure d'architecture de Darmstadt. En 1933, il a été nommé directeur et chargé de la direction de l'école supérieure de construction de Bingen.

*Texte traduit de l'allemand par deepl.com*

Wehrpass Rudolf Handstein

## **ANNEXE N°4 :** L’interview avec T. BRESTERS, réalisé par Corinna Kranig en mars 2023

**C.KRANIG :** Est-ce que ton grand-père et ta grand-mère se connaissaient déjà pendant la Première Guerre mondiale ?

**T. BRESTERS :** Je ne peux malheureusement que spéculer à ce sujet, je n'ai pas d'informations précises. Lorsque mon grand-père est parti à la guerre, il avait déjà 25 ans. C'est donc possible que ce soit le cas. Ils se sont mariés en 1921, comme l'indique le livret militaire de mon grand-père.

**C.KRANIG :** D'accord, j'ai déjà pensé à cela. Je pose cette question parce que pendant la Première Guerre mondiale, il était courant que les femmes ou les amies participent à la conception des albums.

**C.KRANIG :** Est-ce que tu as parlé avec tes grands-parents de leur expérience de la guerre ?

**T. BRESTERS :** Non, j'étais bien sûr très jeune aussi. Quand mon grand-père est mort, j'avais 14 ans. Mais je n'ai jamais entendu directement parler des guerres de sa part. Ma mère me parlait de temps en temps des ponts qu'il avait construits. Une fois, nous en avons visité un dans la région de Baden-Baden. C'est un souvenir que j'ai. C'est pourquoi je sais qu'il s'occupait de la construction de ponts pendant la guerre, et puis nous avons visité un bâtiment, l'ancienne maison familiale, où la famille avait été logée pendant la guerre. Il y a d'ailleurs quelques photos de cela dans les albums. Je ne connais pas d'histoires de front.

**C.KRANIG :** Ton père a-t-il raconté son expérience de la guerre ?

**T. BRESTERS :** Non, pas non plus. J'ai pu me faire une idée du déroulement de sa guerre grâce à l'énorme quantité de lettres retrouvées, mais nous n'en avons jamais parlé directement. C'est un autre chapitre.

**C.KRANIG :** Cela signifie que tu n'es tombé sur les albums qu'après la mort de tes parents ?

**T. BRESTERS :** Oui, je ne me souviens pas des photographies. Les albums étaient stockés dans la maison de mes grands-parents à Darmstadt, qui a été vidée après la mort de mes parents. C'est là que j'ai trouvé les documents.

**C.KRANIG :** Et comment as-tu trouvé les albums là-bas ?

**T. BRESTERS :** Dans une chambre au grenier. Ils étaient cachés là. Avant cela, je n'en avais jamais entendu parler, je n'en avais jamais parlé. Ni avec mon frère. Je ne sais même pas s'il était au courant. En fait, je ne pense pas non plus. Je pense que mon père a apporté tout cela à Darmstadt, de son vivant, pour l'y placer. Mais bon, tout cela n'est que spéculation. En tout cas, du vivant de ma mère, de mon père et de mes grands-parents, je n'ai pas eu connaissance de cette collection.

**C.KRANIG :** D'accord. Sur la couverture du premier album, il est écrit au feutre "Papy Handstein". Est-ce que tu l'as écrit dessus ou est-ce que c'était déjà noté ?

**T. BRESTERS :** Je ne pense pas que ce soit mon écriture. Je ne m'en souviens pas. Peut-être que c'est écrit par ma mère ou mon père, bien qu'ils n'auraient peut-être pas écrit "grand-père". Tout ce que je peux dire avec certitude, c'est que ce n'était pas Rudolf Handstein.

**C.KRANIG :** Très bien. Et ensuite, comment as-tu procédé avec les albums ?

**T. BRESTERS :** En fait, je les ai remis assez rapidement aux archives de la ville de Darmstadt, parce que je pensais qu'il s'agissait de documents précieux, qui sont aussi liés à l'histoire de la ville. Ils ont été stockés là pendant des années, dans des cartons d'archives. Il ne s'est pas passé grand-chose. J'espérais qu'ils seraient examinés par des historiens et des collaborateurs des archives, mais cela n'a pas été le cas. Toutes les lettres de la poste de campagne y étaient également rangées. Lorsque je suis allé récupérer le tout, j'ai vu que les documents n'avaient pas été touchés. Il n'y avait qu'un collectionneur de timbres qui découpait tous les timbres des lettres.

**C.KRANIG :** Et ensuite, tu as fait des recherches toi-même une fois qu'ils étaient de nouveau en ta possession ?

**T. BRESTERS :** Dès que les documents ont été déposés aux archives municipales, j'ai fait une copie de tout pour les faire traduire du Sütterlin. Quelque temps plus tard, lorsque j'ai vendu l'ancien appartement familial, je suis retourné à Darmstadt et j'ai tout récupéré dans les archives. Au début, je n'ai pas fait grand-chose avec les photos. Ce n'est venu qu'après. J'ai essayé de contacter des chaînes de télévision pour qu'elles mettent les images à disposition, mais je n'ai pas eu de retour. Parmi les documents trouvés, il y a aussi un poignard avec une croix gammée, qui montre clairement les sympathies. Mon père voulait le léguer à ses petits-enfants, les enfants de mon frère. Mais nous avons refusé avec véhémence et le poignard se trouve maintenant dans le musée de Gdansk où sont conservés les albums. Il n'était pas question de la vendre.

**C.KRANIG :** Tu m'avais déjà dit lors d'autres entretiens que tu avais visité le musée de Gdansk lors de tes voyages de recherche. Pourquoi as-tu décidé d'y remettre l'album ?

**T.BRESTERS :** Oui, c'était en 2020, j'ai visité un lieu dans le nord de la Pologne où mon père avait été stationné et nous sommes ensuite allés à Gdansk. Je ne savais pas qu'il y avait un musée là-bas, mais quand nous sommes arrivés en ville, nous l'avons visité et nous y avons passé quelques heures. Nous avons constaté, ma femme et moi, que toute l'histoire de la Seconde Guerre mondiale y est traitée, et pas seulement la perspective polonaise. Comme la guerre a également commencé là-bas en 1939, j'ai pensé que ce serait un endroit approprié pour y placer les albums de mon grand-père. En tout cas pour les deux albums de la Seconde Guerre mondiale.

**C.KRANIG :** et comment s'est déroulé le premier contact ? As-tu contacté le musée par mail ?

**T. BRESTERS :** J'ai envoyé une lettre, mais bien plus tard. Après avoir fait une partie de mes propres recherches, je me suis décidé à le faire. C'est aussi parce que je n'ai pas vu beaucoup de possibilités de donner les albums en Allemagne. Il y a le centre d'accueil des archives militaires à Fribourg, avec lequel j'étais également en contact, mais j'avais l'impression qu'ils prenaient aussi la poussière sur les étagères et que rien ne se passait.

**C.KRANIG :** Mais en Pologne, les albums seront exposés ?

**T. BRESTERS :** Est-ce qu'ils t'ont dit quelque chose à ce sujet ?

**C.KRANIG :** Pas directement. Mais ils m'ont assuré que les albums avaient été regardés. J'ai aussi vu des marques de crayon en polonais dans les albums et une numérotation des photos.

**T. BRESTERS :** Oui, c'est bien. J'ai également fourni toutes les informations de fond, tout est copié. J'ai signé des contrats pour le prêt permanent et j'ai vraiment l'impression que c'est en de bonnes mains là-bas. Il y a bien sûr d'autres instituts qui s'occupent de la guerre. J'ai aussi regardé en Russie, mais c'est devenu difficile maintenant. Il était important pour moi de transmettre les albums dans un contexte d'Europe de l'Est, car une grande partie des lieux de tournage de mon grand-père se trouvaient justement sur le sol russe et polonais. J'ai également envoyé la partie française à deux communes françaises sous forme numérique, qui ont réagi et trouvé cela agréable.

**C.KRANIG** : Était-il clair pour toi dès le début que tu voulais remettre les albums ?

**T. BRESTERS:** J'ai beaucoup échangé avec d'autres héritiers et cela m'a aidé dans ma décision. Mon frère ne s'intéresse pas à cette histoire et je savais donc que la décision me revenait. Comme je n'ai pas d'enfants à qui transmettre les documents, la conclusion logique pour moi a été de donner les albums à un institut de recherche. Cela a aussi beaucoup à voir avec la génération actuelle, qui doit être informée sur cette période, et la meilleure façon de le faire est de tout rassembler en un seul endroit.

**C.KRANIG :** Tu as également mené tes propres recherches et réalisé des albums dans lesquels tu essaies de rencontrer ton passé familial avec tes propres photographies. Qu'as-tu photographié exactement ? Comment as-tu procédé ?

**T. BRESTERS :** J'ai visité d'anciens sites de guerre et j'ai photographié ce à quoi ils ressemblent aujourd'hui. Je suis par exemple allé sur les anciens champs de bataille de Verdun. C'est là que je me suis le plus rapproché de mon grand-père. Il y a des indications dans les albums sur l'endroit exact où il se trouvait, et c'est là que je me

suis rendu en 2018. Les tranchées sont en partie reconstituées et peuvent être visitées. J'ai également eu l'occasion d'échanger avec d'autres descendants qui s'intéressent à ce passé et qui essaient de ne pas le laisser tomber dans l'oubli. C'est là que j'aimerais aussi mettre l'album de la Première Guerre mondiale. Verdun est aussi à nouveau un musée global qui prend en compte les côtés français et allemand. De plus, les photos ont été prises à proximité immédiate.

## **ANNEXE N°5 :** La biographie de Lothar Kranig, écrit par Wolfgang Kranig, mars 2023

Lothar Erich Kranig est né le 24 février 1932 à Mehlsack (arrondissement de Braunsberg) en Prusse orientale, de ses parents Erich Kranig et Irmgard Kranig (née Lach). Le 29 juillet 1933, sa sœur Marianne est également née à Mehlsack.

En 1936, la famille déménage à Johannisburg en Prusse orientale (Mazurie). Là-bas, la famille maternelle avait des propriétés et des commerces et était aisée.

En 1938, il est scolarisé à Johannisburg.

En février 1939, changement de domicile à Berlin, où le père travaillait déjà depuis environ un an pour la société E. Taeschner Chemisch-Pharmazeutische Fabrik, Potsdam. Leur produit principal était le sirop contre la toux de la marque Pertussin, encore commercialisé aujourd'hui.

Jusque-là, Lothar avait vécu une enfance heureuse dans l'aisance et dans un environnement de nature riche.

La vie dans la grande ville de Berlin représentait en revanche une césure.

Les parents (Valentin Kranig et Elisabeth) et la famille de la sœur (Elisabeth Haug, dite Lilly, née Kranig) de son père Erich vivaient à Berlin depuis un certain temps déjà.

C'est là qu'en 1937, Lothar a assisté à une grande parade des nationaux-socialistes. Enfant, il s'est fait passer au premier rang des badauds et a vu passer Hitler tout près de lui, le bras levé pour le saluer. Cette expérience est restée dans sa mémoire et il l'a racontée dans sa vieillesse.

Il s'est bien intégré à l'école primaire du Prenzlauer Berg et a été admis à la Schinkel Ober Realschule en 1942.

Également en 1942, après son 10e anniversaire, membre des Jeunesses hitlériennes (HJ). 98% des enfants de 10 à 14 ans en Allemagne en étaient membres. Le "service obligatoire pour la jeunesse", prescrit par la loi depuis mars 1939, obligeait tous les jeunes âgés de 10 à 18 ans à entrer dans la sous-organisation de la HJ prévue pour eux, où ils devaient effectuer un "service" deux jours par semaine. L'accent était mis sur la formation physique et idéologique ; elle comprenait une première formation paramilitaire et un endoctrinement idéologique raciste. Mais des randonnées communes, des camps de toile et des exercices physiques en plein air étaient également organisés afin de créer un sentiment d'appartenance "völkisch" et un esprit d'aventure.

L'examen passé par Lothar pour devenir un Pimpf, le Pimpfenprobe, lui permettait de porter, en plus de l'uniforme du Jungvolk composé d'un pantalon de service, d'un ceinturon en cuir avec serrure de ceinturon, d'une chemise brune, d'un foulard et d'un nœud en cuir, la bandoulière et un couteau de voyage.

Comme il l'a raconté dans sa vieillesse, l'éducation nationale-socialiste a eu son effet. L'enfant de dix et onze ans a vécu ses années passées à la HJ comme des événements passionnants et aventureux. L'Allemagne était la patrie, l'Allemagne était engagée dans une guerre juste pour atteindre un avenir doré et millénaire à la hauteur de sa grandeur. Servir pour cela dans la communauté du peuple et plus tard en tant que soldat allait de soi.

Si en Prusse orientale, la nature et la ferme du grand-père étaient des terrains de jeu pour le petit enfant, à Berlin, une grande collection de jouets de guerre se constituait, de préférence de la société Hausser. Les "victoires" de la Wehrmacht allemande étaient reproduites avec des soldats, des chars, des avions et des bateaux.

Son développement scolaire a été très bon, il a été rapidement considéré comme doué pour les sciences et a reçu une recommandation pour aller dans une Napola à Berlin ou à Potsdam. L'objectif de ces internats était de former une élite d'inspiration nationale-socialiste.

Son père, critique envers le parti et le national-socialisme depuis son exclusion du parti national-socialiste en 1932, a empêché cela avec véhémence. Du point de vue actuel, c'est une grande chance.

1942 Septembre, le père Erich est enrôlé dans la Wehrmacht. Parallèlement, les bombardements commencent à affecter la vie, si bien que la famille reçoit un ordre d'évacuation pour les enfants et doit retourner à Johannisburg en Prusse orientale début 1943.

Une grande partie de la maisonnée doit alors rester à Berlin. Entre autres, une grande partie de sa chère collection de jouets militaires.

Une deuxième césure dans la vie de l'enfant Lothar. Mais comme le père ne vit plus à la maison, mais qu'il est stationné en Grèce, un pays relativement calme, et qu'il reçoit régulièrement du courrier, une vie plus calme et relativement heureuse se forme bientôt à nouveau. Les grands-parents sont prospères, les lacunes du ménage sont comblées et le paysage intact des lacs de Mazurie offre des expériences et des aventures formidables avec la nature. Les collections d'insectes côtoient les jouets militaires, des poissons frais sont pêchés pratiquement tous les jours dans les eaux. L'école et la jeunesse hongroise ne jouent plus guère de rôle.

Cette période relativement heureuse prend fin avec l'aggravation continue de la guerre pour l'Allemagne. En septembre 1944, la famille est à nouveau évacuée, un dernier train les emmène à Braunau, dans l'est des Sudètes. Là, une grande ferme à Hauptmannsdorf devient leur nouvelle maison pour quelques mois. La famille n'a sauvé ici que ce qui pouvait être emporté dans des valises. Il n'y aura plus de retour en Prusse-Orientale et la famille maternelle perd tout, le grand-père meurt dans le grand exode de Prusse-Orientale, les biens et les affaires sont perdus.

Le temps passé dans la ferme de Hauptmannsdorf ne dure que jusqu'à la capitulation de l'Allemagne en mai 1945. Premiers Allemands à être désignés plus tard comme déplacés, tous ceux qui ne sont pas originaires des Sudètes et qui ont été évacués vers cette région doivent quitter le pays. Commence alors une période dramatique, pleine d'expériences traumatisantes. Certes, Lothar, sa sœur et sa mère ne sont pas directement exposés à des mauvais traitements allant jusqu'au viol, mais ils doivent les craindre et les voir arriver à d'autres.

C'est à pied que commence une longue marche avec deux chars à bancs en direction de Berlin, il faut surmonter les maladies infectieuses qui menacent la vie de la sœur et de la mère, les camps d'accueil pour les personnes déplacées et les réfugiés servent parfois d'hébergement pendant des semaines, la survie quotidienne dépend de coups de chance (un dépôt de nourriture encore aménagé par la Wehrmacht est pillé en commun avec d'autres personnes déplacées), de la mendicité et de petits vols.

En septembre 1945, ils arrivent tous les trois à Berlin, amaigris. La maison de la Ahlbecker Straße est encore debout, mais l'appartement est occupé par trois autres petites familles. Heureusement, la demande de logement a pu être satisfaite, deux familles sont expulsées et on partage les locaux avec la troisième pendant plus d'un an.

C'est comme un miracle, mais dès octobre, Lothar peut reprendre sa scolarité à l'école secondaire Schinkel. Pour nourrir la famille, on "s'organise" en commettant des petits vols, on mendie. Point culminant de l'organisation : en collaboration avec d'autres garçons et hommes du voisinage, un wagon de marchandises est forcé et Lothar s'empare d'une cartouche de cigarettes américaines. Sur le "marché noir", les cigarettes sont une monnaie d'échange.

Dans la zone d'occupation russe, les services publics ne couvrent que le strict nécessaire.

A partir de 1948, la situation s'améliore peu à peu. A la fin de l'été, son père Erich revient et retrouve rapidement un emploi d'employé de commerce.

Les résultats scolaires de Lothar sont bons et il est particulièrement attiré par la chimie. Il est nommé professeur auxiliaire à partir de 1949 et a notamment l'occasion d'enseigner la matière à l'acteur Horst Buchholz, qui deviendra plus tard célèbre ("Pas doué en chimie, mais énorme effet sur les femmes").

1951 : Baccalauréat. S'ensuit un stage de deux ans en chimie à la Chemische Fabrik Grünau (plus tard, en RDA, VVB Pharma Berlin). Premiers revenus personnels.

En 1953, il étudie la chimie technique à l'école d'ingénieurs HTL Beuth à Berlin-Ouest. Lothar passe son examen final en février 1956. Il est désormais ingénieur FH en génie chimique. Les perspectives professionnelles sont excellentes.

La famille déménage à Berlin-Ouest, Wilmersdorf.

Les premiers postes professionnels de Lothar, dont la rémunération s'améliore à chaque fois, de 1956 à 1961, sont les suivants :

Metallwerke Unterweser AG (Nordenham) pendant trois mois, Deutsche Shell à la raffinerie de Hambourg Harburg et Esso AG de 1957 à 1961, également dans une raffinerie de Hambourg Harburg. C'est à cette époque qu'un fils, Michael Lothar Fröhlich, naît d'une brève liaison. Il ne le verra jamais, mais reconnaîtra sa paternité et versera en conséquence une pension alimentaire à la RDA.

La prospérité s'accroît, la première voiture (une Ford 17M, d'occasion) est achetée en mars 1959. Il propose un covoiturage de Hambourg à Berlin et fait ainsi la connaissance d'Ilse Schreyer, qu'il épouse à la Saint-Sylvestre 1959. Ils habitent dans la Bornemannstraße à Hambourg Harburg.

Leur premier fils, Wolfgang, naît le 19 janvier 1961.

La Reichhold Chemie offre plus d'argent que la Esso - d'octobre 1961 à mars 1963, Lothar y travaille dans l'unité de planification de l'ingénierie jusqu'à ce que l'offre qui déterminera la suite de sa vie professionnelle vienne de la région Rhin-Main. Les géants américains du pétrole Texaco et Chevron fondent une entreprise commune, Caltex, et planifient la construction d'une nouvelle raffinerie à Raunheim, près de l'aéroport de Francfort.

Lothar suivra la vie de cette raffinerie de Caltex en tant qu'ingénieur des procédés, du début (avril 1963) à la fin (1985) et au-delà, jusqu'au démantèlement (elle sera reconstruite en Chine) et à la réhabilitation des sols du site. La vie professionnelle prend fin le 31 décembre 1993.

D'avril 1963 à novembre 1964, Lothar vit dans des hôtels et comme sous-locataire pendant la semaine à Rüsselsheim, l'épouse et l'enfant dans la Birkenallee à Hambourg-Rahlstedt. Toutes les deux ou trois semaines, un retour à la maison et un week-end ensemble.

Enfin, en novembre 1964, l'appartement d'entreprise de Caltex est prêt et s'ensuit le déménagement et l'emménagement à Raunheim, Weserstraße 4. Lothar fait carrière, il monte en grade jusqu'à devenir directeur de la technique des procédés, il est ainsi responsable de la production et de l'exploitation et fait partie du cercle de direction. Cinq cents employés relèvent de sa compétence. Un poste bien rémunéré.

1966 Le 4 juillet, le deuxième fils Reinhard naît.

Depuis la deuxième évacuation jusqu'à maintenant, il a d'abord fallu faire face à la perte de l'enfance heureuse à la fin de la guerre, au danger de mort, à la détresse physique, financière et matérielle de l'après-guerre. L'école, les études et l'insertion professionnelle sous la pression et le désir de construire une vie stable et assurée, la carrière et la construction de sa propre famille, qui devait "bien s'en sortir", ont déterminé le chemin de la vie. Jusqu'ici, il s'agissait toujours d'aller de l'avant, de se créer un avenir. Le passé, surtout celui d'avant la vie professionnelle et la famille, n'est pas présent. Il n'y aura pas de travail sur les expériences traumatisantes de l'enfance et Lothar ne commencera d'ailleurs à en parler qu'à plus de 80 ans.

Maintenant, à partir de 1966 ou 1967, pour la première fois depuis l'enfance brusquement et traumatiquement interrompue, il y a du temps pour soi, la famille vit dans une bonne aisance, le planning familial est terminé, le métier est exigeant et intéressant, mais l'ambition professionnelle pour plus de carrière s'est éteinte.

En plus de la famille et du travail, il y a désormais de la place pour les loisirs. Cela commence par la construction d'un train miniature, qui occupera la moitié d'une salle de loisirs. Le projet est toutefois achevé au début des années 1970.

Maintenant, le passé redevient présent. Lothar commence à collectionner des modèles militaires, des chars, des bateaux et des figurines, surtout en rapport avec la Seconde Guerre mondiale. Il rassemble avec passion des

objets de grande qualité et coûteux. Il expliquera à son fils Wolfgang la technique et le contexte et l'intéressera également à tout ce qui a trait à la Seconde Guerre mondiale, surtout sur le plan militaire. Les victoires et les défaites deviennent compréhensibles. Le destin des soldats et des marins sera vécu de manière émotionnelle. Le fier navire Bismarck est coulé, les chars supérieurs comme le Panther et le Tiger sont vaincus par le nombre impressionnant de chars russes et alliés. Les erreurs de la conduite de la guerre allemande dues à l'arrogance et à l'incapacité, toute l'entreprise de la guerre expliquée par le sentiment de supériorité totalement exagéré des nationaux-socialistes. Le manque d'égards envers ses propres soldats, la population et le fait d'accepter que l'Allemagne "périsse".

Tout cela est clairement expliqué au fils. Il n'y a pas non plus de doute sur l'immense catastrophe que représentait pour le monde et l'Allemagne la guerre qu'elle a déclenchée. Et que l'Holocauste est ce qui distingue à jamais cette guerre des autres guerres et sera à jamais associé à l'Allemagne.

On prend conscience de la beauté incomparable de la nature, de la Prusse orientale et de la Mazurie, avec leur culture et leur histoire propres, qui avaient disparu pour l'Allemagne. La patrie de ses ancêtres.

Lothar n'est pas revanchard, ce qui est perdu est perdu. La République fédérale est la nouvelle Allemagne, il faut y créer une nouvelle patrie. Démocratique et libre. C'est sur cela que repose la nouvelle fierté de l'Allemagne. Et Lothar est un homme de famille. Ses deux fils, ses petits-enfants, c'est à eux et à leur sécurité, à leur possibilité de se sentir libre matériellement et professionnellement, qu'il accorde son attention et le remplit de fierté avant tout le reste.

En même temps, il est clair que pour l'enfant Lothar, il y avait aussi un côté fascinant dans l'Allemagne nationale-socialiste. La fierté nationale qui s'était emparée de toute la société, la fascination des masses, la fierté des succès initiaux dans la guerre, les expériences vécues en tant que pimbêche dans la communauté des jeunesses hitlériennes.

Dans les années 1980, Lothar commence également à collectionner la littérature sur la guerre. Au début, il se concentre sur l'histoire et la technique militaires. Mais bientôt s'y ajoutent des livres et des films qui situent la période sur le plan historique et politique, des biographies. C'est la grande tentative, en cours depuis des décennies, de représenter et d'illustrer cette période du soi-disant Troisième Reich par des faits, des modèles et des personnages (bientôt, les personnalités de Churchill, Staline, Roosevelt à De Gaulle et Mussolini côtoieront les soldats), des images et des films. Peut-être ainsi comprendre l'incompréhensible, combler le décalage entre son propre vécu et l'énorme poids de l'injustice et du crime commis.

Et la collecte est une compensation. Compensation de la perte vécue dans la phase finale de la guerre. Par deux fois, pratiquement tous les biens matériels de la famille et de l'enfant ont été perdus.

Les voilà tous de retour, les soldats, les véhicules. Et au fil des ans, ils remplissent les étagères et les armoires, une bonne partie de la maison dans laquelle la famille s'installe en 1969 à Nauheim, près de Groß Gerau.

L'amour de la nature connaît également une reprise. Dès le milieu des années 1980, une bonne partie du temps libre est consacrée à la pêche en pleine nature.

En 1993, Lothar quitte la vie professionnelle à l'âge de 63 ans.

Quelque part dans les années 2000, son intérêt pour cette période "malheureuse" pour l'Allemagne diminue, de plus en plus de bateaux civils, de plus en plus de figures d'autres époques viennent le rejoindre.

Il exprime un jour, à la suite d'une référence à une émission de télévision prétendument intéressante : "J'en ai assez vu et appris - ça suffit !"

Au lieu de cela, il se préoccupe de ce qu'il a perdu, de l'horreur de ses années d'enfance de 1944 à 1947. Et il en parle à plusieurs reprises.

Plus de changement de domicile après 1969.

2.4.2021 décédé à l'hôpital de Rüsselsheim.

*Texte traduit de l'allemand par deepl.com*

**ANNEXE n°6 :** Les notes de Lothar Kranig sur la fuite de la Prusse vers Berlin.

Fam. Kranig – 1945 Juni – Sept, Rückkehr nach Berlin, ①

Mitte
~~In der 2. Hälfte~~ 1943 wurde angeordnet, daß wegen der zunehmenden Bombardierung Berlins, alle Kinder unter 15 Jahren in ländliche Gegenden zu evakuieren sind. Dazu wurden wir, meine Mutter Irmgard, Schwester Marianne und ich, mit staatlicher Unterstützung nach Johannisburg/Masuren verbracht, wo die Familie Lach (Eltern meiner Mutter) einige Anwesen hatte. Wir bezogen das leerstehende Haus meines Onkels Bruno Lach (zum Wehrdienst eingezogen).
Im September 1944 wurden wegen unmittelbarer Nähe der Russenfront (differenz. Gewehrfeuer hörbar!) behördlich veranlaßt alle Frauen mit Kinder mit einem letzten Personenzug über nacht nach Braunau/Ost Sudetenland verbracht, und dort in der Stadt u. im Ortsteil Hauptmannsdorf auf geeignete vorbereitete Unterkünfte verteilt.
Nach der Kapitulation u. Einmarsch russischen Militärs wurde von der Tschechisch. Reg. angeordnet, daß alle Reichsdeutschen innerhalb von 3 Tagen bis zum 31. Mai 1945 das Tschech. Staatsgebiet zu verlassen hätten.
Wir konnten noch am Ort 1 kl. u. 1 etwas größ. Bollerwagen erwerben, beladen mit Kleidung u. Nahrungmitteln u. a. zogen am 1. Juni vormittags zu Fuß Mutter, Schwester u. ich Richtung Grenzübergang Los (Tschech./Polen).

Rückweg nach Berlin

Fußmarsch zusammen mit wechselnden anderen Leuten 15–25 Km/Tag.
Nächtl. Unterkünfte/Aufenthalte:
z. Teil offizielle Flüchtlings-Durchgangslager (Registrierung, Hygiene, medizin. Versorgung, Küche)
meist aber provisorische Gelegenheitsunterkunft (leerstehende Schulen, Siedlungshäuschen, Bauernhöfen u.ä.)
am Abend Betteln gegangen.
Verlauf (s. anlieg. Straßenkarte, dunkel markiert) Braunau →
Dittersbach
Friedland
Waldenburg

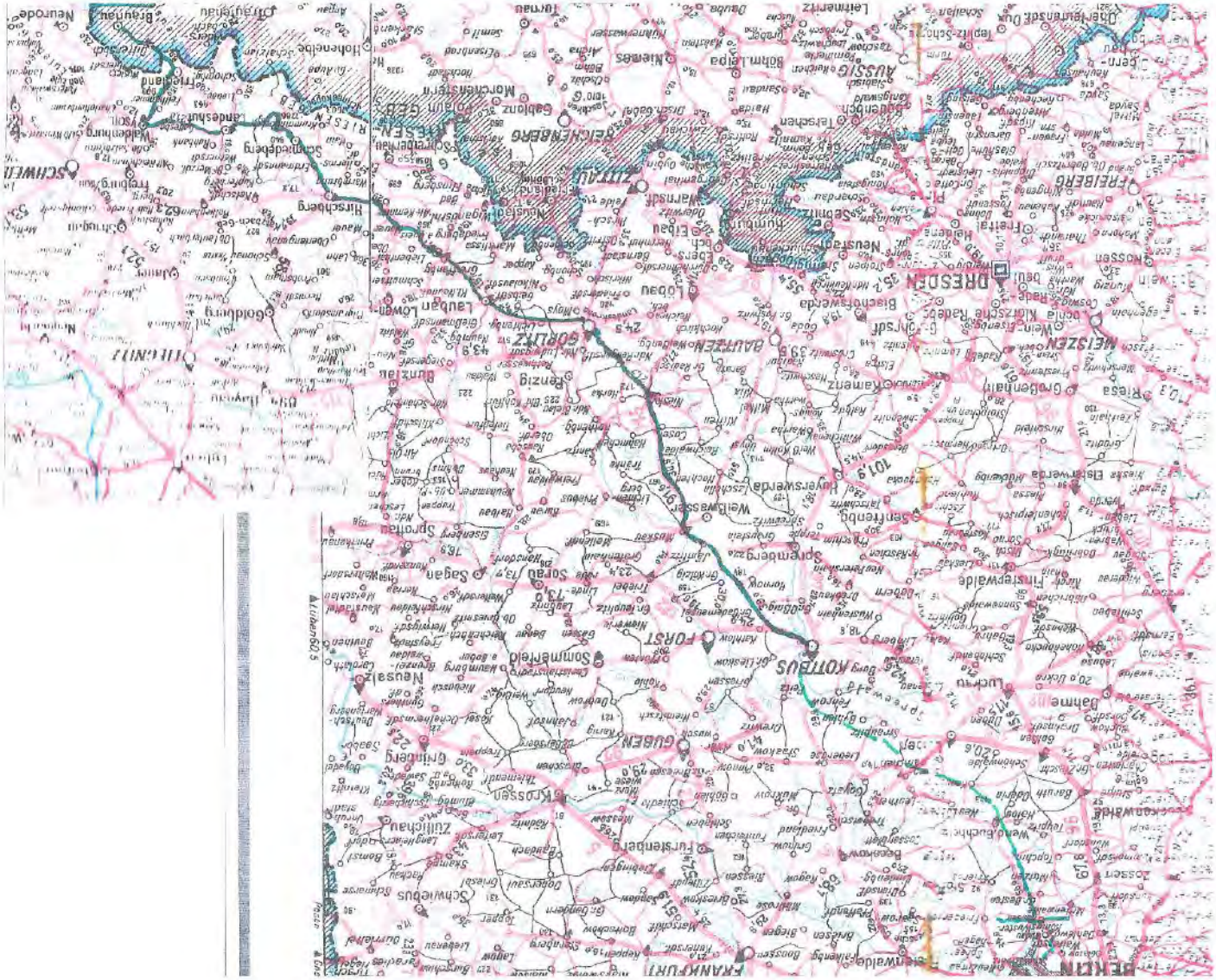
(2)

Landeshut
Schmiedeberg
Hirschberg (ca. 20 Tage, Schwester Hochfieber-Infektionskrankheit, Groß-Lager mit ärztl. Betreuung)

Lauban
Görlitz offizieller Grenzübergang Polen/Ostdeutschland (ca 1 Woche, gr. Auffang-Lager → Registrierung, Hygiene, ärztl. Versorgung, Wartestellung bis Erlaubnis Grenzübertritt)

Niesky
Muskau/Weißwasser (ca 1 Woche, Mutter fiebriger Infekt)
Kottbus (3-4 Tage, Reichsbahn Mitfahrtgelegenheit nach Berlin)
Von Königswusterhausen über Nahverkehrs- u. S-Bahn nach Prenzlauer Allee (Ahlbecker Str. 8)

Berlin Anfang Sept. 1945 in unsere Wohnung, die mit 3 fremden Kleinfamilien (je 2 Person.) belegt war.
Kommunist. Straßen-Obmann/Vorsteher namens Rosenow sorgt dafür, daß 2 Familien aus- u. umquartiert werden, sodaß wir 2 Zimmer unserer 3 Zi-Wohnung bewohnen konnten.


Hohneiche
Brauhau
Neurode
Hirschberg
Goldberg
Lauban
Görlitz
Zittau
Bautzen
Kamenz
Dresden
Meissen
Freiberg
Riesa
Großenhain
Elsterwerda
Senftenb.
Hoyerswerda
Weißwasser
Spremberg
Sprottau
Sagan
Sorau
Forst
Kottbus
Guben
Sommerfeld
Neusalz
Crossen
Zullichau
Schwiebus
Fürstenberg
Müncheberg
Strausberg
Berlin
Potsdam
Brandenburg
Belzig
Treuenbrietzen
Jüterbog
Luckau
Lübben
Cottbus
Finsterwalde
Senftenberg
Calau
Ruhland
Hoyerswerda
Weißwasser
Niesky
Bautzen
Kamenz
Pirna
Freital
Dippoldiswalde
Meißen
Radebeul
Großenhain
Riesa
Torgau
Oschatz
Grimma
Leipzig
Delitzsch
Eilenburg
Wurzen
Borna
Altenburg
Zeitz
Weißenfels
Merseburg
Querfurt
Sangerhausen
Eisleben
Hettstedt
Aschersleben
Bernburg
Köthen
Zerbst
Dessau
Roßlau
Wittenberg
Jessen
Herzberg
Luckenwalde
Jüterbog
Teltow
Potsdam
Brandenburg
Rathenow
Nauen
Oranienburg
Eberswalde
Bernau
Fürstenwalde
Frankfurt
Seelow
Müncheberg
Strausberg
Berlin
Spandau
Charlottenburg
Wilmersdorf
Steglitz
Zehlendorf
Tempelhof
Neukölln
Treptow
Köpenick
Lichtenberg
Hohenschönhausen
Pankow
Weißensee
Prenzlauer Berg
Mitte
Tiergarten
Wedding
Reinickendorf
Tegel
Spandau
Charlottenburg
Wilmersdorf
Steglitz
Zehlendorf
Tempelhof
Neukölln
Treptow
Köpenick
Lichtenberg
Hohenschönhausen
Pankow
Weißensee
Prenzlauer Berg
Mitte
Tiergarten
Wedding
Reinickendorf
Tegel

## **ANNEXE N° 7:** Quelques mots sur moi, écrit par Wolfgang Kranig, mars 2023

Après ma naissance le 19 janvier 1961, mes parents (Ilse Kranig, née le 27 septembre 1934 et mon père Lothar Erich Kranig, du 24 février 1932 au 2 avril 2021) ont vécu avec moi à Hambourg pendant deux bonnes années. Début 1963, mon père est passé d'Esso à Caltex, une entreprise commune des deux géants du pétrole Chevron et Texaco. Caltex prévoyait de construire une raffinerie à Raunheim, à proximité immédiate de l'aéroport de Francfort. Mon père a d'abord été formé à Rotterdam et, à partir de l'été 1963, il a accompagné la construction et le rodage de la raffinerie à Raunheim. Ma mère et moi sommes restés à Harburg pendant cette période, la famille n'était ensemble que toutes les deux ou trois semaines, le week-end. Tous les deux mois, ma mère rendait visite à mon père à Rüsselsheim, où il avait pris ses quartiers pour l'occasion. Lors de ces visites, j'étais à nouveau hébergé chez mes grands-parents maternels à Hambourg Hamm.

En novembre 1964, nous avons pu emménager à Raunheim dans un nouvel appartement de quatre pièces mis à disposition par Caltex. La famille était à nouveau réunie. Le 4 juillet 1966, mon frère Reinhard est venu au monde. En 1969, en août, nous avons emménagé dans notre propre maison à Nauheim.

Aux alentours de mon dixième anniversaire, mon père m'a offert des soldats miniatures de la Seconde Guerre mondiale de la société Airfix et c'est ainsi que j'ai commencé à m'intéresser aux jouets militaires. Les kits de construction de bateaux, d'avions et de chars d'assaut ont occupé de nombreux après-midi. Parallèlement, des figurines de la société Hausser-Elastolin ont été achetées pour moi et ont peu à peu constitué une collection plus importante. Mais comme aucun produit faisant référence à la Seconde Guerre mondiale ou au national-socialisme n'était ou ne pouvait plus être distribué, il s'agissait de chevaliers, de Romains, de cow-boys ou de lansquenets. Mon père avait lui-même beaucoup de plaisir avec tous ces jouets et soutenait les acquisitions. Il m'a également expliqué les références historiques et m'a fait rejouer des batailles et mettre en scène le naufrage du cuirassé Bismarck.

Mais à 14 ans au plus tard, j'avais perdu tout intérêt pour ce jeu, mon attitude envers tous ces "trucs militaires" était même devenue critique et s'est terminée plus tard par des controverses avec mon père. Pour lui, tout n'était qu'un jeu, une miniature bien faite et n'avait aucune connotation éducative ou politique.

Mon frère ne s'intéressait pas du tout aux soldats et à l'armée, il a plus tard refusé de faire son service militaire et a fait des travaux d'intérêt général dans les soins aux personnes âgées. Je me suis engagé dans la Bundeswehr fin 1979. Et ce, sans que je me sois fait une idée du service militaire. Il était tout simplement évident de l'effectuer et le refuser aurait entraîné une procédure difficile.

Pendant au moins trois décennies, la passion de mon père pour la collection de miniatures militaires ne m'a pas intéressé ou touché. J'ai secoué la tête d'incrédulité lorsque, vers l'âge de 70 ans, il a commencé à acheter également des personnalités nazies, des figurines SA ou des figurines des jeunesses hitlériennes de la société King and Country. Lorsque je lui ai demandé pourquoi il faisait cela, il m'a répondu que c'était en rapport avec son passé qu'il ne pouvait pas vraiment comprendre, mais qu'il avait été ce qu'il était et qu'il ne changerait pas si on ne le représentait pas ou si on l'ignorait.

En ce qui concerne ses propres expériences durant la période la plus sombre, ses réponses sont longtemps restées très en surface. Pas de vécu spécifique, pas d'aperçu des blessures infligées. Seulement "en tant que pimbêche, c'était passionnant !", "c'était une période sombre", "c'était la guerre" "la Prusse orientale a une nature magnifique" "il s'agissait de survivre". Et "regarder en avant, c'est fini" "ici et maintenant, nous vivons merveilleusement bien". Des questions plus approfondies n'ont pas été souhaitées.

Outre des figurines et des modèles militaires, des étagères entières de livres en rapport avec les deux guerres mondiales ont été achetées. Des ouvrages d'histoire militaire, des catalogues et des descriptions techniques de navires de guerre et de chars, ainsi que des biographies de l'époque.

Et puis, à la fin de sa huitième décennie, quelque chose a changé : plus de nouveaux livres sur les guerres mondiales, presque plus de modèles ou de figurines. Si tant est qu'il y en ait, c'est surtout du civil, comme des

navires marchands en miniature. En réponse à une remarque sur un nouveau livre sur Stalingrad, il dit : "Ça suffit, j'en ai assez lu sur toutes ces conneries !".

Et quelque chose a encore changé, les propres souvenirs ont tout de même été évoqués, ce qui était avant la guerre et pendant les premières années de guerre, les expériences personnelles terribles et traumatisantes autour de "l'effondrement". La perte de tous les biens, l'expulsion, la peur pour sa propre vie, la violence, la maladie, la détresse, le père va-t-il revenir ?  Nous autres, dans la famille, avons enfin pu nous faire une idée de ce qu'il avait vécu et de ses conséquences.

Pour ses funérailles, il a demandé la chanson "Nobody knows the trouble I've seen". C'est compréhensible pour moi aujourd'hui.

Qu'est-ce que je pense de sa collection ? Qu'adviendra-t-il de cette collection lorsque ma mère ne sera plus de ce monde et que cet héritage posera la question de savoir ce qu'il faut en faire ? La disperser et la vendre ? La conserver comme un bien de famille pour la prochaine génération ?

Je la trouve intéressante, intéressante par rapport à ce qu'elle transmet sur mon père. Comment elle reflète la volonté de comprendre l'inconcevable. Ce mélange de fascination et d'horreur que mon père a associé à son enfance.

Mais si nous allons la garder, la conserver, dans toute son ampleur ?

Je ne sais pas.

*Texte traduit de l'allemand par deepl.com*