Musée
d'art et d'histoire
du Judaïsme

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Roman Vishniac

De Berlin à New York, 1920-1975

Exposition du 17 septembre 2014 au 25 janvier 2015

[Hall de gare, Anhalter Bahnhof, près de Potsdamer Platz, Berlin] 1929 – début des années 1930 © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

CONCEPTION DE L'EXPOSITION

Maya Benton, conservatrice, Roman Vishniac Archive, International Center of Photography, New York
L'exposition « Roman Vishniac, Rediscovered » a été conçue par l'International Center of Photography. Elle a été rendue possible grâce au soutien de Mara Vishniac Kohn, dont la générosité a permis la création des Archives Roman Vishniac à l'ICP, ainsi qu'à Andrew and Marina Lewin Family Foundation, Estanne and Martin Fawer, The David Berg Foundation, Righteous Persons Foundation, National Endowment for the Arts, Olitsky Family Foundation, the ICP Exhibitions Committee, James and Merryl Tisch, Koret Foundation, et d'autres donateurs anonymes.

International Center of Photography

ART WORKS. National Endowment for the Arts

La présentation de l'exposition à Paris a reçu le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah

Fondation pour la Mémoire de la Shoah

COMMISSARIAT DE L'EXPOSITION À PARIS

Paul Salmona, Directeur, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme
avec la collaboration de **Nicolas Feuillie** et **Dorota Sniezek**, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

SERVICE EDUCATIF

Mathias Dreyfuss, Responsable, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

Raffaella Russo-Ricci, Coordinatrice, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme

Yaële Baranès, **Raphaëlle Krygier**, **Elisabeth Kurztag**, **Cécile Petitet**, intervenantes-conférencières

Renseignements, réservations : 01 53 01 86 62 ou groupes@mahj.org.

Dans le cadre de l'exposition « Roman Vishniac. De Berlin à New York, 1920-1975 », le Service éducatif du Mahj propose :

- **Des visites guidées** de l'exposition à partir de la 4e. Durée : 1h30. Tarif : 55€, TR : 40€
- Un **parcours atelier** « Dans les pas de Roman de Vishniac. De Berlin à New York », à partir de la 3e. Durée : 2h30. Tarif : 75€, TR : 52€.
  A l'issue de la visite de l'exposition, les élèves créent sur ordinateur un album associant des textes libres aux photographies prises par Vishniac à Berlin, à New York, en Europe orientale et en France, avant, pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Une façon de restituer un récit personnel et original de cette période à travers l'œil et la sensibilité d'un de ses grands témoins.

10 fiches d'œuvres « Roman Vishniac. De Berlin à New York, 1920-1975 »

Fiche n°1. [Hall de gare, Anhalter Bahnhof près de Postdamer Platz], Berlin, 1929, Impression jet d'encre, 30,5 x 29.5 cm

Fiche n°2. [La fille de Vishniac, Mara, posant devant une affiche électorale de Hindenburg et Hitler sur laquelle on peut lire « Le maréchal et le caporal. Combattez avec nous pour la paix et l'égalité des droits »], Wilmersdorf, Berlin, 1933, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm

Fiche n°3. [Enfants jouant dans une rue bordée de drapeaux à croix gammée, sans doute dans une banlieue de Berlin, milieu des années 1930], impression jet d'encre 2012, 30,5 x 29 cm

Fiche n°4. [Tiroir contenant des œufs fraîchement pondus, ferme-école Gut Winkel pour jeunes juifs allemands souhaitant émigrer en Palestine], Spreenhagen in der Mark, Brandenburg, Allemagne, 1938, Impression jet d'encre, 2012, 22,9 x 34 cm

Fiche n°5. [Une candidate à l'émigration devant un représentant de la Hilfsverein der Deutschen Juden (Société d'entraide des juifs allemands)], Ludendorffstrasse, Schoeneberg, Berlin, milieu/fin des années 1930, Impression jet d'encre, 2012, 22.9 x 30.5 cm

Fiche n°6. [Sara, assise sur un lit dans une habitation en sous-sol, avec des fleurs imprimées derrière elle], Varsovie, vers1935-1937, photo argentique sur papier platine, 58,7 x 49,5 cm

Fiche n°7. *Épuisé. Un portefaix*, Varsovie, vers 1935-1938, Épreuve gélatino-argentique, 20,5 x 25,4 cm

Fiche n°8. *Écoliers juifs*, *Mukacevo*, vers 1935-1938, Épreuve gélatino-argentique moderne, International Center of Photography, acquisition par l'International Fund for Concerned Photography en 1974 © International Center of Photography

Fiche n°9. [Ernst Kaufmann, au centre, et deux jeunes sionistes non identifiés, en sabots, se formant aux techniques de construction dans une carrière], Werkdorp Nieuwesluis, Wieringermeer, Pays-Bas, 1939, impression jet d'encre, International Center of Photography, 2012, 30,5 x 29,7 cm

Fiche n°10. *Petit garçon debout sur un amas de gravats*, Berlin, 1947, Impression jet d'encre, International Center of Photography, 2012, 30,5 x 29,2 cm

Glossaire, chronologie et carte

Sauf mention contraire, © Mara Vishniac Kohn, Courtesy International Center of Photography, New York.

Rédaction : Cécile Petitet. **Corrections, relectures** : Mathias Dreyfuss, Nicolas Feuillie, Paul Salmona.
© Mahj, tous droits réservés pour les textes. **Nota** : seuls les titres en italiques sont de Roman Vishniac.

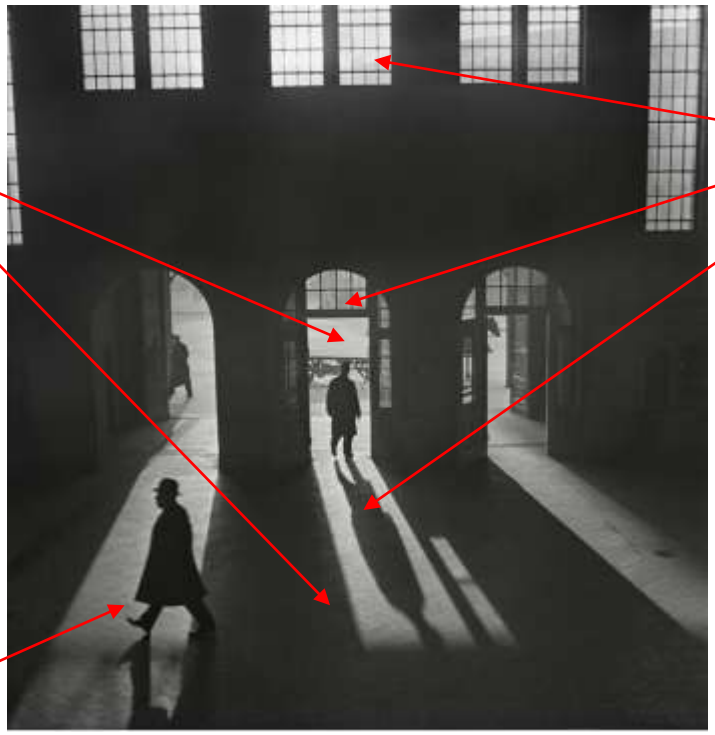
Fiche n°1

[Hall de gare, Anhalter Bahnhof près de Postdamer Platz], Berlin,1929, impression jet d'encre
30,5 x 29,5 cm, International Center of Photography, 2012 © Mara Vishniac Kohn, Courtesy International Center of Photography

Symbole de la grande ville qu'est Berlin dans les années 1920, la gare d'Anhalt (*Anhalter Bahnhof*) était à l'époque la plus vaste infrastructure ferroviaire de la ville et même de l'Europe continentale. Elle se situait à quelques centaines de mètres de la Postdamer Platz, à l'intense activité. Surnommée la « Porte vers le Sud », elle accueillait alors les trains en provenance des anciennes provinces de l'empire austro-hongrois, mais aussi de France et d'Italie. C'est notamment dans cette gare que de nombreux immigrants juifs arrivant d'Europe centrale (Autriche, Hongrie, Tchécoslovaquie notamment) débarquèrent dans les premières décennies du XXe siècle, fuyant des conditions de vie difficiles. Connue pour son immense coupole de verre au dessus des six voies, cette gare servit de décor de cinéma pour le célèbre film d'avant-garde *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1926, 65 min) du réalisateur Walter Ruttman, qui la choisit comme illustration de l'entrée dans Berlin. Dans le même esprit, Vishniac photographie cette gare à l'image d'un temple de mégapole des temps modernes. L'atmosphère créée fait également écho au cinéma expressionniste de Friedrich Murnau (notamment *L'Aurore*, film sorti en salles en 1927) ou encore de Fritz Lang, dont le célèbre *M Le Maudit* sortit en 1931. Placé dans le hall de la gare, en légère plongée sur l'entrée, Vishniac cadre rigoureusement son image en coupant la partie supérieure des baies vitrées qui surmontent les trois portes en arche au centre de l'image. Le format carré du Rolleiflex lui permet un cadrage parfaitement agencé, et confère une monumentalité à l'architecture.
Ironie du sort, dix ans plus tard, en 1939, un tiers de la population juive berlinoise fut déportée depuis cette gare vers Terezín en Tchécoslovaquie. Après les bombardements alliés à la fin de la guerre, seules ont subsisté les ruines de l'entrée de la *Anhalter Bahnhof*. Sur ce pan de mur photographié par Vishniac en 1929, se trouve aujourd'hui une plaque à la mémoire de ces victimes juives déportées.

Le photographe joue sur les contrastes des ombres et lumières filtrées par les baies vitrées et les portes d'entrée, obtenant des détails à la fois dans les noirs et blancs, grâce, entre autre, à la sensibilité des films améliorée dans les nouveaux appareils tels les Rolleiflex.

La photographie est composée en trois registres verticaux et horizontaux. Chaque porte et son prolongement vertical fonctionne comme une image indépendante racontant une histoire, et la scansion des trois portes évoque les photogrammes successifs d'un film. L'impression de mouvement est aussi créée par le passage du personnage de l'ombre à la lumière d'un grand pas.



Les trois portes répondent dans un agencement classique et symétrique aux trois baies vitrées qui les surmontent, et sont prolongées en diagonales par la lumière rasante projetée depuis la rue. Centrées horizontalement et verticalement dans la photo, elles acquièrent un caractère monumental voire sacré

Pour aller plus loin

Paul Strand, *Wall Street*, 1915, Philadelphia Museum of art et Whitney Museum.
Pionnier de la photographie de rue, l'Américain Paul Strand est l'initiateur de la « Straight Photography » ou photographie pure. En réaction au mouvement pictorialiste du début du XXe siècle qui cherche une légitimité à l'art photographique en se rapprochant de la peinture, Paul Strand prône une photographie dont l'art est issu des caractéristiques même du médium : art du cadrage, structures, formes, lumières reconnues et saisies du monde réel sans artifice au tirage. Ses photos sur New York sont devenues des modèles de composition pour des générations de photographes américains et européens. Wall Street, comme la *Anhalter Bahnhof* fonctionne comme une allégorie de la grande ville moderne : même jeu des ombres et lumières, cadrage serré sur la géométrie de l'architecture du J.P Morgan building, contraste encore plus accentué entre la monumentalité de l'édifice et de la petitesse des personnages affairés.

Fiche n°2

[La fille de Vishniac, Mara, posant devant une affiche électorale de Hindenburg et Hitler sur laquelle on peut lire « Le maréchal et le caporal. Combattez avec nous pour la paix et l'égalité des droits »], Wilmersdorf, Berlin, 1933, épreuve gélatino-argentique, 50,8 x 40,6 cm © Mara Vishniac Kohn, Courtesy International Center of Photography

Les photographies prises dans la rue à Berlin entre 1932 et 1933 par Vishniac montrent clairement la volonté du photographe de témoigner de la prise de possession de l'espace urbain berlinois par la propagande du parti national-socialiste qui accède au pouvoir à partir de janvier 1933. Dans deux photographies, Vishniac fait poser sa fille âgée de sept ans devant des éléments de propagande nazie présents dans son quartier de Wilmersdorf. Il ne s'agit plus de scènes de rue prises sur le vif, mais de photographies frontales qui ont valeur de preuve et de dénonciation. La présence de sa fille Mara sur ces clichés permit en outre à Vishniac de trouver un prétexte pour détourner l'interdiction faite alors aux juifs de prendre de telles photographies.

Le maréchal Hindenburg, héros de la Première Guerre mondiale et président du Reich depuis 1925, nomma Adolf Hitler au poste de chancelier du Reich, le 30 janvier 1933, à la suite d'élections démocratiques en novembre 1932 qui virent le parti nazi devenir le premier parti en nombre de voix. L'affiche au-dessous de laquelle pose Mara Vishniac évoque directement la campagne menée par le nouveau chancelier Hitler au lendemain de sa nomination en faveur du désengagement de l'Allemagne de la Société des Nations et de la Conférence de la Paix de Genève, campagne qui aboutira au retrait du pays de ces deux institutions en octobre 1933.

À travers cette photographie, Vishniac dénonce les outils de propagande falsifiant la réalité. En faisant poser sa fille Mara, il met également en garde devant la folie et l'irresponsabilité des adultes et de la classe politique pour l'avenir des jeunes générations.

Vishniac a immédiatement tiré ces photos pour les diffuser dans l'intention d'alerter ses contemporains, et de rappeler aux générations futures que l'accession au pouvoir de Hitler fut le résultat d'élections démocratiques. L'événement fut immédiatement exploité par le parti nazi pour conforter Hitler au pouvoir et déjà, tout l'arsenal de propagande nazie est en place, collé à même les vitres couvertes de blanc de chaux d'une boutique appartenant selon toute évidence à un commerçant juif fermée par les autorités.

La pose de Mara donne la mesure de l'ordonnance calculée du collage d'affiches. Entourant l'affiche monumentale qui associe le chancelier Hitler nouvellement nommé au président Hindenburg, se déploient, en se répétant symétriquement, des affiches appelant au ralliement aux idées nationales-socialistes. La proximité du visage de la fillette de ceux des enfants illustrant l'affiche avec le slogan « La génération qui vient vous accuse » est à souligner. Avec cette photographie, Vishniac rend compte de la redoutable efficacité de la propagande nazie qui n'hésitait pas à diffuser ses messages à hauteur d'enfant. Avec ironie, Vishniac retourne cependant la situation et reprend à son compte le slogan à travers le visage tourné de Mara, les yeux accusateurs fixés sur l'objectif.

Cette affiche est la première éditée après l'accession au pouvoir de Hitler comme chancelier en janvier 1933. Le slogan dit : « le maréchal et le caporal » en référence aux grades des deux hommes lors de la première guerre mondiale. Hindenburg laisse les nazis utiliser son prestige pour leur propagande. Elle vise à attirer sur Hitler la confiance inspirée par la figure paternelle du Maréchal qui décèdera dès l'année suivante, en 1934.

Légèrement située au-dessus de l'affiche destinée aux enfants, se trouve une seconde affiche destinée aux femmes : « Mères, battez vous pour vos enfants ! ». Elle représente en contre-plongée une mère, à laquelle s'agrippent ses nombreux enfants, sous les traits d'une Walkyrie furieuse.

Pour aller plus loin

[La fille de Vishniac, Mara posant devant un magasin spécialisé dans les instruments qui mesurent la différence de taille entre les crânes aryens et non-aryens], Berlin, 1933, épreuve gélatino-argentique, 40,6 x 50,8 cm © Mara Vishniac Kohn, Courtesy International Center of Photography

Légendée par Vishniac en 1983 dans l'ouvrage *Un Monde disparu : le comble de la démence !*, cette photo avec Mara posant devant cette boutique, confisquée à un commerçant juif, fait écho au décret d'avril 1933 qui codifiait l'aryanité par des caractères biologiques. La vitrine fait en effet la promotion d'un instrument de mesure, mis au point par « un chercheur ès races », R. Burger-Villingen, censé prouver que le crâne aryen est long et fin.

Fiche n°3

[Enfants jouant dans une rue bordée de drapeaux à croix gammée, sans doute dans une banlieue de Berlin], milieu des années 1930, impression jet d'encre 2012, 30,5 x 29 cm
© Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

L'attention portée aux enfants traverse toute l'œuvre de Roman Vishniac. Père de deux jeunes enfants dans les années 1930, il a conscience du danger encouru par la jeune génération et de sa vulnérabilité face aux normes que les adultes veulent lui imposer. La présence récurrente des enfants dans ses images dénote aussi son regard résolument tourné vers la vie et l'avenir. Ce groupe d'enfants blonds, plongés dans leur jeu dans une rue ensoleillée des faubourgs de Berlin, paraît être totalement indifférent à la présence du photographe. Celui-ci montre une grande dextérité à voir sans être vu et à saisir de vivantes scènes de rue. L'innocence et le charme de l'image sont cependant rompus lorsqu'on observe avec plus d'attention l'arrière-plan de cette scène : des drapeaux à croix gammée pavoisant trois des fenêtres de la rue, se laissent en effet remarquer. Le contraste entre les jeux d'enfants qui se déroulent tout le long de la rue et la présence mortifère des drapeaux nazis est d'une grande efficacité pour témoigner de la diffusion des idées nationales-socialistes au sein de la population allemande, ici, visiblement dans un faubourg modeste de Berlin. Il constate aussi l'indifférence des enfants, faciles victimes de l'embrigadement, face à la montée du nazisme dans leur environnement quotidien.

Aux premier et second plans, le spectateur a l'attention attirée par deux groupes d'enfants, harmonieusement composés en rondes, entièrement voués à leurs jeux. Le soleil baignant la rue ajoute à l'innocence de la scène. Ce n'est qu'en scrutant la photo qu'il remarque les drapeaux nazis accrochés aux devantures des maisons qui s'alignent le long de la rue. Ce détail n'a évidemment pas échappé à Vishniac qui, en fin observateur de sa ville d'adoption depuis une dizaine d'années, y enregistre les moindres changements au moment de la montée du national-socialisme.

Des drapeaux à l'emblème nazi ont été suspendus aux fenêtres par les habitants de cette rue tranquille des faubourgs de Berlin, signe de l'adhésion d'une grande partie de la population allemande aux idées nationales-socialistes.

Pour aller plus loin

Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bein seinem Eid [Ne te fie ni au renard dans une verte prairie ni à la parole d'un juif], 1936, lithographie offset, 19.7 x 24.3 cm, bibliothèque de l'Alliance Israélite Universelle, Paris (document exposé).

Les livres pour enfants furent un outil central de la propagande antisémite nazie. Les publications comme celle-ci avaient pour intention d'instruire les enfants sur la dangereuse influence des juifs. Son auteur, Julius Streicher, un instituteur, créa *Der Stürmer* (*L'Assaut*), un journal antisémite, à Nuremberg en 1923. Après l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933, Streicher bénéficia d'appuis officiels, et *Der Stürmer* devint omniprésent dans l'espace public, souvent présenté à hauteur d'enfant. *Der Stürmer* décrivait les juifs comme dépravés, grotesques et cupides. Ce livre, illustré par le populaire illustrateur Philipp Rupprecht, était annoncé comme un cadeau de Noël idéal. Dans cette scène, les enfants et les instituteurs juifs sont raillés par leurs camarades et collègues d'autrefois alors qu'ils sont mis à la porte d'une école « aryanisée ». Le livre connut sept éditions et plus de 100 000 exemplaires en furent imprimés.

Fiche n°4

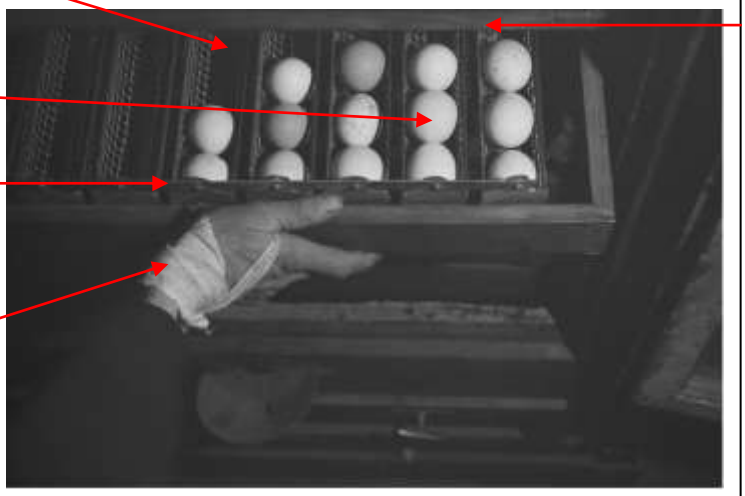
[Tiroir contenant des œufs fraîchement pondus, ferme-école Gut Winkel pour jeunes juifs allemands souhaitant émigrer en Palestine], Spreenhagen in der Mark, Brandenburg, Allemagne, 1938, impression jet d'encre, 2012, 22,9 x 34 cm
© Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

A partir du milieu des années 1930, Vishniac réalise une série de reportages portant sur les actions de diverses organisations juives allemandes créées pour venir en aide aux juifs persécutés. Il documente, entre autres, les activités de la ferme éducative « Gut Winckel » (litt. « Bon angle ») aménagée dans la vaste propriété de l'entrepreneur juif allemand Salman Schocken dans les faubourgs de Berlin. Dans cette ferme, sont dispensées toutes sortes de formations à destination de jeunes gens issus de la ville désireux d'acquérir des compétences agricoles et expérimenter la vie collective dans l'espoir d'intégrer des kibboutz en Palestine mandataire*. Cette série d'images relativement méconnues nous informe sur ces actions très peu documentées menées par les juifs allemands pour surmonter les discriminations dont ils sont alors victimes.

C'est de cette série qu'est issue cette photographie révélée par les tirages modernes que l'International Center of Photography de New York a réalisés spécialement pour cette exposition. Non retenue par Vishniac à l'époque, cette image, au-delà de son aspect descriptif, reprend nombre de leitmotives de la photographie d'avant-garde et permet de réinscrire son auteur dans l'histoire de la photographie la plus moderne. On peut supposer que Vishniac, inscrit dans plusieurs clubs photo berlinois dès les années 1920, est au fait des mouvements artistiques qui naissent à Berlin et en Allemagne au début du XXe siècle : Dada Berlin, le Bauhaus installé à Weimar puis à Dessau et enfin à Berlin en 1933, le mouvement photographique de la Nouvelle Vision…, autant de mouvements qui veulent renouveler l'art à l'aune de la modernité industrielle. Le cadrage serré sur ce tiroir d'œufs entrouvert par une main bandée, interroge le spectateur qui se trouve face à cet objet insolite ; l'association incongrue de ces éléments hétérogènes : des rangées d'œufs, un tiroir, une main bandée, provoque un effet inattendu qu'affectionnait particulièrement la photographie surréaliste de ces mêmes années (Man Ray, Brassaï, Dora Maar, etc.).

Formes pures, organiques et blanches des œufs, structures rigides des lignes formant le tiroir, main bandée tronquée par le cadrage serré, l'association de ces trois éléments confère à l'image une étrangeté qui n'est pas sans rappeler les collages dada, les compositions de Giorgio de Chirico ou encore les photographies de Man Ray, qui aiment à mêler le vivant à l'industriel.

La main tronquée par le cadrage, entourée d'un bandage, ajoute à la bizarrerie de l'image, et apporte une note d'insécurité qui se communique au spectateur. Le « corps éclaté », le fragment, sont un leitmotiv de l'esthétique moderne de ces années 1920 et1930, symboles de « l'homme-machine » renvoyant au traumatisme de la Première Guerre mondiale.



La série est un motif par excellence de la production industrielle que reprennent de nombreux artistes dans les années 1930. Par ce jeu de lignes dynamiques et de formes géométriques, propre au Bauhaus et au constructivisme, Vishniac met en valeur la modernité des installations de la ferme-école. L'alignement des œufs, tels des obus dans une usine d'armement moderne, insuffle l'idée d'efficacité dans l'apprentissage dispensé à Gut Winckel.

Pour aller plus loin

Herbert Bayer (1900-1985), *Glasaugen* (« Yeux de verre »), 1928, MNAM, Centre Pompidou.
Munio Weinraub (1909-1970), *Main Engluée*, étude photographique exécutée dans le cadre de l'enseignement du Bauhaus, années 1930 ?, MNAM, Centre Pompidou © Fondation Gitaï.
Ces images, réalisées par deux élèves du Bauhaus, sont caractéristiques de l'esthétique de la photographie d'avant-garde allemande des années 1930. Herbert Bayer, élève puis professeur au Bauhaus de Weimar en graphisme et typographie, quitte l'Allemagne pour les États-Unis en 1933. Son casier d'yeux de verre joue sur l'étrangeté créée par l'arrangement en série des organes humains des plus signifiants : les yeux. L'œil comme la main sont des motifs récurrents dans l'œuvre des artistes, depuis les surréalistes jusqu'aux constructivistes : symbole du regard et du faire, ils sont les attributs de l'artiste ; fragmentés, alignés, ils reflètent l'image d'un « homme-machine ». La « Main engluée » de Munio Weinraub, élève architecte au Bauhaus de Dessau, émigré en Palestine sous le nazisme, conjugue elle aussi la bizarrerie et l'insécurité. Le liquide dégoulinant de la main, non indentifiable, l'ombre durement marquée sur le mur, interrogent le spectateur et créent le malaise comme pouvait le faire le film du surréaliste *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1930, 63 min). Autant d'esthétiques jugées décadentes et condamnées par le régime nazi.

Fiche n°5

[Une candidate à l'émigration devant un représentant de la Hilfsverein der Deutschen Juden (Société d'entraide des juifs allemands)], Ludendorffstrasse, Schoeneberg, Berlin, milieu/fin des années 1930, impression jet d'encre, 2012, 22.9 x 30.5 cm
© Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

A partir du milieu des années 1930, Vishniac rejoint « T'munah », un club photo juif berlinois créé en 1934 en réaction à l'aryanisation des clubs photos allemands. Dans ce contexte, il répond à diverses missions que lui confient des organisations juives de secours. Celles-ci se sont formées pour venir en aide aux juifs victimes des lois raciales (cf. chronologie) de plus en plus drastiques qui les mettent au ban de la société. Ces photos sont importantes et rares tant la mobilisation des juifs face à la montée du nazisme a été peu documentée et est restée largement méconnue. C'est cette série qui fit connaître le travail de Vishniac aux cercles philanthropiques juifs américains, futurs commanditaires au même Vishniac de grandes missions photographiques sur la vie des juifs d'Europe de l'Est et qui ont fait la postérité de ce dernier. Vishniac assiste en particulier aux entretiens tenus par la Société d'entraide aux juifs allemands* (Hilfsverein den Deutschen Juden) auprès des volontaires à l'émigration. Dans cette photographie, le spectateur est mis en présence d'une femme d'une cinquantaine d'années, appartenant vraisemblablement à la bourgeoisie berlinoise comme en témoigne sa mise élégante, et cherchant à obtenir un visa pour quitter l'Allemagne, pour elle et sa famille. Toute l'attention de cette femme est tournée vers son interlocuteur dont on n'aperçoit que le dos de trois-quarts, la présence des deux personnages rendant parfaitement compréhensible la scène au spectateur. Ce portrait en situation reflète l'empathie de Vishniac pour son modèle : il réussit à faire ressentir la tension qui se noue au sein de cet entretien dont l'issue est vitale. C'est un portrait grave, témoignage bouleversant de la situation désespérée des juifs allemands, intégrés de longue date, mais néanmoins acculés par les lois raciales de Nuremberg de septembre 1935 (cf. chronologie) à l'exil en leur interdisant la plupart des métiers et en confisquant leurs biens.

Le photographe « ferme » son image à gauche par le profil de trois quart dos du représentant de l'organisation juive. La courte focale crée un flou sur ce premier plan, procédé qui dirige le regard du spectateur vers celui de la femme. L'attitude de l'homme est cependant lisible, et on comprend qu'il cherche à trouver des solutions en compulsant les documents devant lui.

La femme est centrée dans la photographie. La mise au point est faite sur son visage tendu à l'écoute des conseils que lui prodigue son interlocuteur. Les sentiments qui la traversent sont palpables, entre angoisse, espérance, et détermination.

Pour aller plus loin

August Sander, *Juive persécutée, Frau Oppenheim*, vers 1938.
Grand observateur de la société allemande, August Sander (1876-1964) entreprend à partir du début du XXe siècle un portrait sociologique et photographique de l'Allemagne qui devait être son grand œuvre. Intitulé *Hommes du XXe siècle*, ce vaste travail est resté inachevé. Subdivisé par « catégories socioprofessionnelles », ce portrait comporte une section intitulée « Les derniers des hommes » centrée sur la marginalité sociale ; sans travail, individus clochardisés par la crise économique (notamment celles de 1923 et 1929), mais aussi personnes persécutées pour des raisons politiques et raciales. C'est dans cette section qu'il intègre une série portant sur des « Juifs persécutés ». On peut rapprocher le portait de Mme Oppenheinm, photographiée dans les années 1930, du portait de femme de Vishniac présenté ci-dessus. On retrouve en effet les mêmes expressions d'angoisse et de dignité dans le visage de cette femme issue de la bourgeoisie juive allemande. Si Sander n'est pas autant impliqué que Vishniac dans sa démarche, l'humanisme et la solidarité exprimés envers ses sujets est à remarquer dans ces temps où la compassion pour les victimes du national-socialisme était fort rare. C'est une prise de position forte que de consacrer une telle rubrique dans un portrait de l'Allemagne, en y présentant une « vision d'une société moins homogène sur le plan social et moins pure sur le plan racial qu'elle n'était officiellement censée être » (Ulrich Keller). Sander vit une partie de son travail détruite sous le IIIe Reich.
Cf. August Sander, *Hommes du XXe siècle*, Introduction de Ulrich Keller, Paris, Chêne-Hachette, 1980.

Fiche n° 6

[Sara, assise sur un lit dans une habitation en sous-sol, avec des fleurs imprimées derrière elle], Varsovie, vers1935-1937, photo argentique sur papier platine, 58,7 x 49,5 cm © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

Le travail de commande réalisé par Vishniac sur les organisations juives allemandes de secours (cf. fiche précédente) le fit connaître auprès de l'*American Jewish Joint Distribution Comitee* (ou Joint*), la plus grande organisation juive américaine de secours fondée en 1914 pour venir en aide aux populations juives d'Europe et du bassin méditerranéen.. A l'instar des commandes initiées de 1935 à 1942 par la Farm Security Administration* (FSA) auprès de photographes dans le cadre de la politique du New Deal, le Joint enjoignit Vishniac de documenter la vie des communautés juives appauvries d'Europe de l'Est. Vishniac, investi de cette mission, parcourt pendant quatre ans aussi bien les régions rurales que les grandes villes d'Europe de l'Est, et rapporte un témoignage unique sur la situation de ces communautés durant cette période d'ostracisme à l'égard des juifs. Le style photographique de ces images appartient au genre de la photographie sociale et humaniste qui se développe en Amérique avec des photographes comme Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Sahn.

La mission de Vishniac, qui fut lui-même visé par les lois raciales promulguées en Allemagne, est un vrai engagement non sans danger. La plupart de ces images serviront de supports de campagnes du Joint* pour collecter des fonds et feront l'objet d'expositions à New York dès 1938 puis en 1944. « Sara » est sans doute l'icône de cette série, tant elle a été utilisée dans les campagnes du Joint, du fait de sa faculté à émouvoir. Le point de vue frontal de la photographie, le regard interrogateur et apeuré de l'enfant tourné vers le photographe et donc le spectateur, ont certainement contribué au succès de cette image.

Les fleurs imprimées sur le mur derrière Sara répondent comme par métaphore à la fragilité de cette petite fille, jeune vie en danger.

Le visage de l'enfant est tourné frontalement vers le photographe. Les yeux écarquillés, la bouche ouverte, les cheveux ébouriffés, l'attitude sur le qui-vive expriment la surprise devant la présence de Vishniac, mais aussi la peur, l'inquiétude. La lumière en clair-obscur dessine délicatement le visage et souligne les expressions de l'enfant.

Vishniac réussit à pénétrer dans les habitations en sous-sol dans lesquelles étaient réfugiées de nombreuses familles juives de Varsovie ayant perdu la plupart de leurs moyens de subsistance. Il photographie ces lieux le jour, profitant de l'unique source de lumière filtrée par les soupiraux, créant le délicat clair-obscur sur ce portrait de fillette.

L'enfant, cadré au centre de la photo, semble perdu sous les couvertures qui le recouvrent. Ces réduits en sous-sols n'étaient pas chauffés et Vishniac rapportera que les enfants passaient leur journée enfouis au lit.

Pour aller plus loin :

Lettre d'Edward Warburg de l'American Jewish Joint Distribution Comitee à New-York à Leon Fisher de New York, 22 mars 1938 et n° 224. Carnet personnel de Roman Vishniac, p. 34, années 1940-1950 © Mara Vishniac Kohn, Courtesy International Center of Photography

La photo de Sara fut utilisée à maintes reprises par le Joint, comme en témoignent les coupures de journaux et de brochures que Vishniac a insérées dans son carnet. Emouvante icône, cette photographie illustra toute sorte de supports, tel ce courrier d'invitation à un dîner de bienfaisance en faveur des communautés juives roumaines, avec la photo recadrée de la petite Sara en en-tête, et ce, bien que cette dernière soit polonaise. De la même manière, sur une des coupures du carnet de Vishniac, la photographie est légendée comme étant celle d'une enfant réfugiée en Suède. Vishniac ne s'offusque pas de cette coupe ni de ces légendes erronées, tant son engagement humanitaire est indissociablement lié à son travail de photographe.

Jacob Riis, *One of Four Peddlers Who Slept in the Cellar of 11 Ludlow Street Rear*, 1892

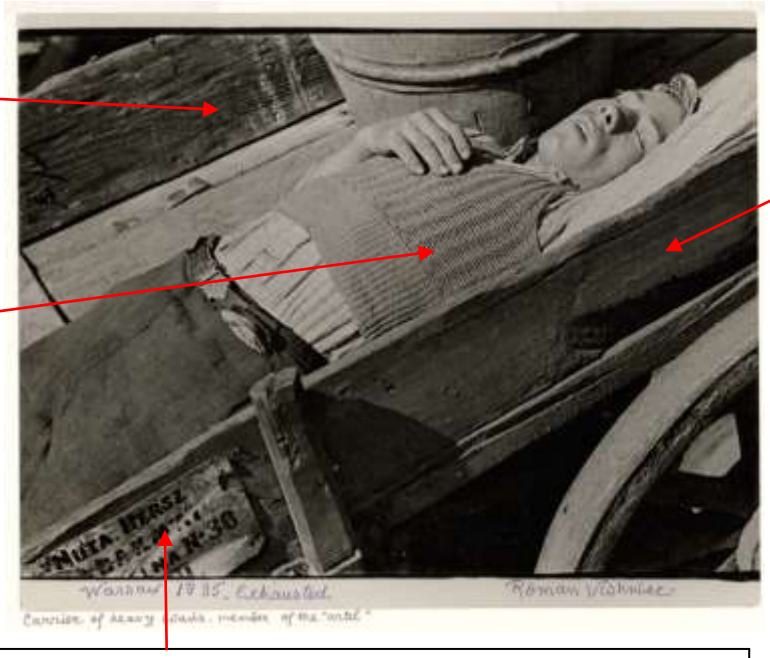
Journaliste et photographe américain d'origine danoise, Jacob Riis (1849-1914) entreprit de 1877 à 1888 une série de reportages pour le *New York Tribune* dénonçant les conditions de vie dans les taudis new-yorkais. J. Riis et son équipe multiplièrent les photographies de rue mettant en scène de jeunes enfants abandonnés à leur propre sort, ou, comme ici, des hommes vivant dans un environnement très délabré. Pour réaliser cette photographie, J. Riis dut recourir à un système sophistiqué de flash jetant une lumière crue sur cet homme au regard hébété. J. Riis ne nomme jamais explicitement les personnes photographiées et adopte une attitude ambivalente mêlée de condescendance et de condamnation morale pour cette population jugée instable. Son travail aboutit à la publication du best-seller *How the Other Side Lives*, paru en 1890.

Fiche n° 7

Épuisé. Un portefaix, Varsovie, vers 1935-1938, Épreuve gélatino-argentique, 20,5 x 25,4 cm © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

Missionné par le Joint* à partir de 1935, Vishniac est chargé de documenter, entre autres, la vie des juifs à Varsovie. Là, il suit particulièrement le travail des porteurs. Ceux-ci s'étaient organisés en artels*, coopératives d'inspiration soviétique qui distribuaient le travail et recevaient tous les gains dont un tiers allait aux autorités et le reste était réparti entre les différents membres de la coopérative. Dans un contexte politique polonais voyant, après la mort du chef de l'Etat le maréchal Jozef Piłsudski en 1935, se multiplier les pogroms et les actions de boycott visant les activités économiques des juifs, le métier de porteur, dur et méprisé, fut investi par de nombreux hommes, des adolescents jusqu'aux vieillards. Contraints d'abandonner leurs métiers, réduits au statut de bête de somme, ces hommes s'équipèrent de charrettes à bras de fortune pour partir à la recherche de courses, et ainsi subvenir aux besoins de leurs familles. L'intention documentaire de ce reportage fourni sur les porteurs ne soustrait pas Vishniac à son souci du cadrage, comme on peut le voir sur cette photographie intitulée *Épuisé*. Il utilise les qualités optiques du Leica pour réaliser une image serrée autour de son modèle, le porteur épuisé par la tâche, abandonné au sommeil dans sa charrette. Ce point de vue en plongée, dans les pures règles de la « Straight Photography »* de Paul Strand, magnifie le sujet et confère à cet homme, modeste porteur, une stature monumentale qui lui rend sa dignité. Vishniac ne pouvait mieux exprimer son admiration « pour le courage et l'endurance inépuisables de (ses) frères » (citation extraite de Roman Vishniac, *Un Monde disparu*, Seuil, Paris, 1983, p.17).

Le rendu des matières éclairées par une lumière rasante est parfaitement enregistré grâce aux qualités optiques des excellents objectifs du Leica utilisé par Vishniac. Les veines des planches de bois vermoulu qui forment la charrette, les mailles grossières du tricot trop court, l'étoffe du pantalon, ont la rugosité d'une pierre gravée et sculptée. Cette densité de la matière ajoutée au très gros plan donne au sujet une monumentalité et une universalité au sujet si modeste du porteur. Cette mise en valeur des basses classes sociales appartient à la tradition de la peinture réaliste illustrée notamment par Gustave Courbet.



L'ensemble des éléments de la photographie est agencé en une diagonale ascendante. Les diagonales formées par les portants de la charrette penchée, accompagnent en effet la direction du corps allongé dont le visage se retrouve placé dans le registre haut à droite. Il est encadré par les deux formes circulaires coupées de la roue sur sa gauche et du tonneau sur sa droite. Cette construction savamment géométrique confère, paradoxalement, à cette image d'homme épuisé une dynamique accentuée par l'idée d'élan en avant produite par la roue et par le bras levé se poursuivant hors du cadre.

Le fragment de plaque fixée à la charrette, sur laquelle est noté le nom de l'homme et un numéro, rend son identité à l'homme endormi. Il contextualise l'image et documente le phénomène des coopératives de porteurs formées avant-guerre à Varsovie par des hommes interdits de travail par le boycott antisémite.

Henri Cartier-Bresson, *Marseille*, 1932 © 1982 par Henri Cartier-Bresson (1908-2004)

Dans les mêmes années, Henri Cartier-Bresson, équipé comme Vishniac d'un Leica 24x36, forge son style documentaire, humaniste et engagé. Dans cette vue prise à Marseille, l'attitude de l'ouvrier au premier plan, abandonné au sommeil et à la fatigue, se rapproche de l'image du dormeur de Vishniac. La photographie traduit une même attention respectueuse portée aux membres des classes sociales laborieuses ou déshéritées, et un regard d'esthète sur les formes des situations offertes à l'objectif, qui guident la composition. Peu adepte du gros plan, comme Vishniac le pratique ici, Cartier-Bresson est reconnu pour ses images parfaitement agencées et sa théorie de « l'instant décisif », qu'il définit lui-même comme la « reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait ». Certaines photographies de Vishniac semblent adopter en tous points la formule de Cartier-Bresson et se rapprochent de façon évidente de celles du photographe français dans leurs composition et intention : on peut ainsi dresser des parallèles intéressants entre différentes photographies prises par l'un et l'autre dans ces mêmes années : *Villageois dans les Carpates* (Vishniac vers 1935-38, n° 73) et *Madrid* (Cartier-Bresson, 1933) ou bien *Dans le quartier juif, Bratislava* (R. V. vers 1935-38, n° 72) et *Hyères, France* » (H. C.-B., 1932) ou *Aquila degli Abrazzi, Italie* (H. C.-B., 1932).

Fiche n° 8

Écoliers juifs, Mukacevo, vers 1935-1938, Épreuve gélatino-argentique moderne, International Center of Photography, acquisition par l'International Fund for Concerned Photography (1974).

De 1935 à 1938, Roman Vishniac parcourt l'Europe de l'Est pour y réaliser une série de reportages commandités par le Joint* sur la vie des communautés juives. Durant ces quatre années, il se rend à plusieurs reprises dans la ville de Mukacevo, alors partie de la Tchécoslovaquie (actuellement en Ukraine). Là, il découvre une communauté pieuse, dont les membres semblent tous dévolus à la stricte observance. Mukacevo, célèbre pour ses rabbins et ses *yeshivot** (écoles religieuses), était un centre important d'études religieuses pour les juifs de Tchécoslovaquie, de Hongrie et des Carpates. Vishniac réussit à pénétrer dans les lieux les plus fermés, la grande salle d'étude, les écoles. Malgré de difficiles conditions d'éclairage, il photographie certains des membres les plus éminents de la communauté, entre autre le rabbin Baruch Rabinowitz et d'autres grands rabbins venus des régions environnantes, malgré les réticences que ces derniers pouvaient exprimer à l'encontre de toute reproduction de la figure humaine. Mais Vishniac passe outre, tant il ressent le besoin de documenter ces traditions qui perpétuent le judaïsme traditionnel que la propagande nazie veut faire disparaître. Dans ses publications et expositions, Vishniac tend à montrer, à travers ces images de juifs orthodoxes, identifiables à leurs vêtements traditionnels, pleinement investis dans l'étude et la prière, leur capacité de résistance aux milieux hostiles dans lesquels ils vivaient. Dans cette série sur Mukacevo, Vishniac s'attache une fois de plus à la vie des enfants. Il se rend à plusieurs reprises dans les écoles religieuses pour fixer l'intense activité d'étude. Cette photographie d'écoliers dans la cour d'une yeshiva fut choisie par Marion Wiesel pour illustrer la couverture de l'ouvrage posthume de photographies de Vishniac *To give them light* (Simon & Schuster, New York, 1993). La vivacité de l'expression de cet enfant en costume traditionnel hassidique*, avait retenu l'attention des éditeurs pour illustrer cette culture alors bien vivante dans ces terres d'Europe centrale et orientale.

L'enfant qui avait retenu l'attention des éditeurs est placé au centre d'un groupe dont la disposition s'agence harmonieusement en ronde de lui. La photo est cadrée très serrée sur le groupe, ne laissant quasiment aucun espace vide, hormis un petit triangle de fond clair au dessus du garçon. Ce petit espace blanc découpe par le vide le chapeau de l'enfant et permet de le détacher du reste du groupe.

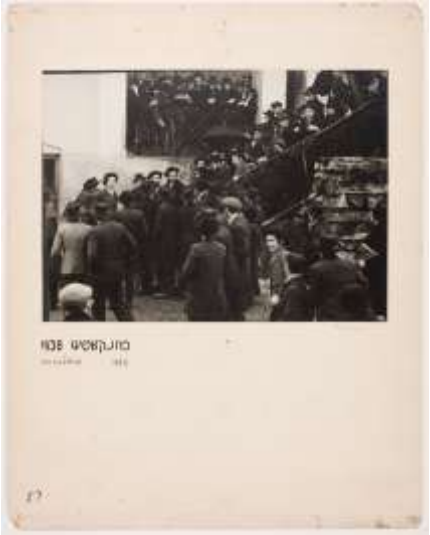
La photo est un parfait exemple de la notion d'« d'instant décisif » théorisée par Cartier-Bresson : c'est-à-dire une conjonction précise de formes qui confère à un temps et à un lieu donnés leur expression idéale. Dans ce groupe en mouvement, Vishniac a su capter l'instant furtif du regard et du sourire si expressifs de l'enfant, l'attention happée par un de ses camarades à sa droite. Tous les éléments de la photographie, le jeu des regards, des mains, font converger le regard du spectateur vers lui. Vishniac a su enregistrer le moment le plus représentatif de cette joyeuse compagnie.

Autre moyen de mettre en valeur le garçon, le photographe fait la mise au point sur lui, ou plutôt sur le plan de la scène qui le lie au garçon parfaitement net, mais coupé, à sa droite. Les autres protagonistes restent dans le flou bien que leurs expressions soient toujours lisibles. C'est le cas du garçon hilare du premier plan, élément qui ajoute à cette photo une note de vitalité joyeuse, sans gêner cependant la lecture de la photo portée sur l'enfant au centre. Ce cadrage serré transmet le sentiment d'immersion dans ce petit groupe, tel que le photographe l'a vécu.

Pour aller plus loin

Rabbi Rabinowitz avec des disciples, Mukacevo 1935/1938, épreuve gélatino-argentique, 50.8 x 40.6 cm, © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

Alors que la guerre fait rage en Europe, Vishniac organise au YIVO Institute (*Yiddisher Visnshaftlekher Institut*), à New York, deux grandes expositions : « Images de la vie juive dans la Pologne d'avant-guerre » (1944), et « Juifs des Carpates » (1945). Ce panneau d'exposition fait partie de la deuxième manifestation qui présente des communautés juives paysannes de Ruthénie subcarpatique, ainsi que l'univers des juifs religieux et des écoles talmudiques de Galicie (alors en Pologne). Cette photo graphie prise à Mukacevo est issue du même reportage que celle représentant le groupe d'enfants. L'empressement autour de Baruch Rabinowitz (1914-1997), alors fraîchement nommé grand-rabbin de la communauté hassidique de Mukacevo, illustre la dense vie intellectuelle et religieuse des juifs de ces contrées. Là encore, Vishniac révèle son talent de portraitiste de groupe, en composant parfaitement son image ; le rabbi, « désigné » par le parapluie qui le protège, est cadré au centre de ses disciples, regards tournés vers leur maître, disséminés en groupes qui l'entourent ou le suivent.



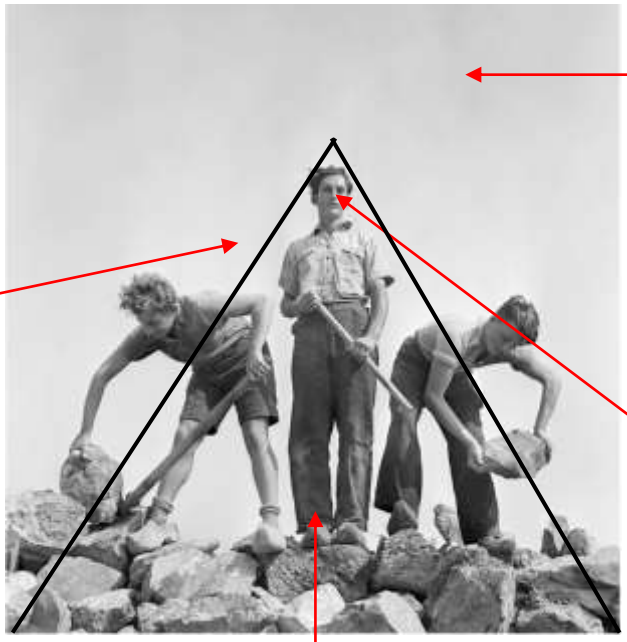
[Ernst Kaufmann, au centre, et deux jeunes sionistes non identifiés, en sabots, se formant aux techniques de construction dans une carrière], Werkdorp Nieuwesluis, Wieringermeer, Pays-Bas, 1939, impression jet d'encre, International Center of Photography, 2012, 30,5 x 29,7 cm © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

En 1939, Roman Vishniac est envoyé par le Joint* en Hollande pour documenter la vie du camp d'entraînement à la vie agricole de Werkdorp Nieuwesluis à Wieringermeer (Pays-Bas). Créé en 1934 par la Stiching Joodse Arbeit (Fondation pour le Travail Juif) sur un terrain donné par l'Etat néerlandais, ce camp formait les jeunes aspirants à l'émigration en Palestine mandataire* aux rudiments de l'agriculture, de l'élevage et des techniques de construction. Ces jeunes gens étaient pour beaucoup originaires d'Allemagne où ils étaient en butte aux mesures antisémites promulguées par le régime nazi dès 1933. Tous étaient mus par le désir de partir pour le « foyer national juif » (selon les termes de la Déclaration Balfour du 2 novembre 1917) en Palestine mandataire*, afin d'y construire un monde nouveau. Cet épisode précédant de quelques mois le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, est peu connu. C'est pourquoi cet ensemble sur le camp de Werkdorp, que seul Vishniac a photographié, est unique. Il revêt une importance particulière dans la mesure où il donne un visage à des « pionniers » qui pour la plupart, sont morts en déportation, le camp ayant subi une rafle de la Waffen SS à la suite de l'invasion des Pays-Bas par l'Allemagne en mai 1940.

Lorsque Vishniac pénètre dans le camp, il est visiblement impressionné par les forces vives qui le composent. Pour magnifier l'énergie de ces adolescents, il adopte un style jusque-là jamais expérimenté dans ses travaux. Lignes ascendantes et contre-plongées affirmées, silhouettes se détachant sur de larges cieux lumineux, la construction des images de Vishniac emprunte au style constructiviste initié par le photographe russe Alexandre Rodtchenko (1891-1956), qui a considérablement influencé les avant-gardes allemandes comme les photographes de la Nouvelle Vision*. Ce style initié par Rodtchenko pour exalter l'homme nouveau à l'issue de la révolution d'Octobre avait pour finalité d'associer l'homme et la machine dans une même utopie productiviste. Ici, Vishniac utilise ce langage constructiviste pour glorifier la force et la vitalité d'une jeunesse juive confiante en l'avenir. La modernité des formations dispensées dans ce camp en vue de la construction d'un monde nouveau en est l'illustration.

Autre leitmotiv de la photographie constructiviste, le ciel immense et lumineux sur lequel se détachent graphiquement la gestuelle des modèles.

La disposition des trois jeunes garçons, l'un placé frontalement debout au centre, les deux autres baissés de trois-quarts, de part et d'autre de leur camarade, est inscrite dans un triangle. Le socle de cet « édifice humain » pyramidal est constitué par un amas de grosses pierres. La contre-plongée de la prise de vue accentue encore l'impression ascensionnelle de l'image. Cette composition en triangle, forme qui appartient au domaine rationaliste de la géométrie et de la construction du fait de sa stabilité, peut être interprétée comme une allégorie de la construction et de la régénération.



Seul le garçon au centre de la photo a été identifié comme étant Ernst Kaufman. Il fut arrêté en juin 1941 et assassiné en août de la même année au camp de Mauthausen, en Autriche. De nombreux jeunes du camp connurent le même destin tragique à la suite de sa fermeture par les Waffen-SS en 1941; sur les 315 jeunes qui y séjournaient en mai 1940, 175 périrent dans des camps de concentration et d'extermination.

Les jeunes sont chaussés des sabots de bois traditionnels portés par les paysans hollandais.

Pour aller plus loin

Hildo Krop, *Une nation qui vit construit pour l'avenir*, 1935, bas-relief, bronze, Afsluitdijk, Pays-Bas.

La photographie de Vishniac présente une ressemblance frappante, par sa composition et son sujet, avec un bas-relief réalisé par l'artiste néerlandais Hildo Krop (1884-1970), en 1935 pour le monument de la digue Afsluitdijk. Cette dernière fut inaugurée en 1933 dans le nord des Pays-Bas, à proximité du camp de Werkdorp. On y voit trois tailleurs de pierre sous l'inscription « Une nation qui vit construit pour l'avenir ». L'architecte moderniste Willem Dudok (1884-1974) est l'auteur du monument sur lequel fut posé la plaque de Krop en 1935 ; cette digue représentait alors une prouesse de l'ingénierie hollandaise et une fierté nationale. Les résidents du Werkdorp ont sans doute emmené Vishniac au Afsluitdijk, où ce monument exaltant le nationalisme nééérlandais l'a manifestement inspiré dans l'élaboration du cliché ci-dessus.

*Petit garçon debout sur un amas de gravats, Berlin,*1947, Impression jet d'encre, International Center of Photography, 2012, 30,5 x 29,2 cm, © Mara Vishniac Kohn, courtesy International Center of Photography

Après la Seconde Guerre mondiale, Vishniac, devenu citoyen américain, accepte à nouveau des missions du Joint* et de l'United Jewish Appeal* (Appel juif unifié). Il retourne donc en Europe pour photographier l'action des organisations humanitaires dans les camps de personnes déplacées*. Au cours de son voyage, il se rend à Berlin, hanté par les souvenirs de la ville où il avait vécu pendant près de vingt ans. Là, il réalise un reportage d'une rare qualité sur cette mégapole si vivante avant-guerre, désormais jonchée d'immenses tas de gravats, entre lesquels semblent errer les habitants. Sa connaissance intime de la ville, qu'il avait photographiée avec passion dans les années 1920 et 1930, le guide à travers les quartiers qu'il fréquentait, tel Wilmersdorf où il va jusqu'à photographier la Pariserstrasse depuis l'appartement qu'il habitait avant son exil. La mise en parallèle des images de Vishniac sur Berlin, avant et après le conflit, donne ainsi au spectateur le sentiment tangible de la guerre, de sa durée, de sa violence. La proximité du photographe avec la ville livre une série particulièrement émouvante qui se distingue des images documentaires qu'ont pu produire des photographes souvent missionnés par les armées alliées, américaines ou soviétiques. Vishniac photographie en toute indépendance, son regard étant dénué de toute orientation politique et de tout esprit revanchard et ce, bien qu'il ait été le témoin rapproché des discriminations et des exactions dont les populations juives d'Europe centrale et orientale furent victimes. Comme dans tous ses travaux ultérieurs, l'objectif de son appareil photo vise obstinément la vie, les hommes et les enfants. Ainsi, sur cette photographie, le tas de gravats d'un immeuble entièrement effondré est-il surplombé par un petit garçon blond, riant en direction du photographe. A travers ce portrait, Vishniac rend un hommage universel et plein d'humanité à l'enfance, première victime des guerres. Cette photographie confirme son irréductible optimisme qui lui fait espérer le renouveau après le pire. Ses photographies d'après-guerre sont ainsi paradoxalement des témoignages de la reconstruction des êtres, comme en témoignent également ses reportages dans les camps de rescapés et auprès des organisations de solidarité. Contrairement aux reporters accompagnant l'armée américaine, telle Lee Miller (1907-1977), Vishniac n'a pas vu les camps de la mort. Deux ans après la guerre, son œuvre est définitivement ancrée dans la vie.

Le ciel qui occupe toute le registre supérieur gauche du cadre ouvre largement l'image. Limité, d'une part, par les lignes dynamiques et ascendantes que forme la rangée d'immeubles en arrière-plan, et, d'autre part, par le pan de mur vertical derrière le garçon, le ciel forme une pyramide inversée par rapport à celle créée par le monticule de gravats sur lequel est perché l'enfant. Celui-ci, placé à la limite du ciel et des ruines, semble aspiré dans un mouvement ascendant. Usant des leitmotivs de la photographie constructiviste* par cet agencement tout en lignes de forces, Vishniac plaide pour la vie incarnée par l'enfance.

La prise de vue en contre-plongée projette la frêle silhouette de l'enfant sur un large pan de ciel lumineux. Le garçon semble ainsi dominer l'immense tas de ruines. Le contre-jour parfaitement dosé permet de distinguer le sourire espiègle que l'enfant adresse au photographe.

Pour aller plus loin

Roberto Rossellini, photogramme extrait du film *Allemagne, année zéro*, 1948, 1h18.

Autre grand témoignage sur le Berlin d'après-guerre, le film de Roberto Rossellini (1906-1977) a pour décor spectaculaire la ville en ruine en 1947. Centré sur le jeune Edmund Köhler, garçon d'une douzaine d'années, le film livre un implacable récit de la survie difficile et du traumatisme consécutif à la guerre vécu par les jeunes Allemands. Au contraire de Vishniac, Rossellini décrit un enfant détruit par la guerre, à l'image de son environnement encore miné par l'idéologie nazie, et incapable de reprendre vie. Cette vision pessimiste de l'avenir de l'Europe conclut la « trilogie de la guerre » que le réalisateur avait initiée dès 1945 avec *Rome ville ouverte*, 1945, et poursuivie avec *Païsa*, tourné en 1946.

Glossaire, chronologie et carte :

Sommaire

Glossaire, chronologie et carte : 1

Glossaire : 2

Artel : 2

Camps de personnes déplacées (Displaced Persons Camps) : 2

Farm Security Administration : 2

Hassidisme : 2

Heder : 2

Joint (abréviation d'American Jewish Joint Distribution Committee ou JDC): 2

Nouvelle Vision : 3

ORT : 3

Palestine sous Mandat britannique (ou Palestine mandataire) : 3

Photographie constructiviste : 3

Photographie humaniste : 4

Photographie surréaliste : 4

Société d'entraide aux Juifs Allemands (Hilfsverein den Deutschen Juden) 4

« Straight Photography » (photographie directe ou pure) : 4

United Jewish Appeal : 5

Yeshiva (-ot) : 5

Chronologie : 5

Carte des déplacements de Roman Vishniac à travers l'Europe de 1920 à 1941 : 9

Glossaire :

Artel :

Association de travailleurs autogérée sur le modèle de la coopérative de production d'inspiration soviétique. La terre, le bétail et les outils de travail étaient la propriété de la coopérative.

Camps de personnes déplacées (Displaced Persons Camps) :

Entre 1945 et 1952, des millions de personnes déplacées par la guerre furent rapatriées par les troupes alliées dans leurs pays d'origine. Mais des centaines de milliers de personnes, dont plus de 250 000 refugiés juifs, ne purent pas ou ne voulurent pas retourner dans leur pays. La plupart des juifs préférèrent quitter l'Europe à destination de la Palestine sous mandat britannique* ou des Etats-Unis. L'*United Nations Relief and Rehabilitation Administration* (UNRRA), sous l'égide des Nations-Unies les logea en attendant dans des camps dans l'Allemagne occupée et en Autriche.

Farm Security Administration :

La *F.S.A.* (1935-1942) est créée dans le cadre de la politique américaine du New Deal dans le but de relancer l'agriculture, secteur particulièrement touché par la crise économique de 1929. Placé à la tête du projet, le sociologue Roy Stryker charge une équipe de photographes (dont W.Evans, D. Lane, B. Sahn, A. Rothsein, J. Vachon et G. Parks) de documenter les conditions de vie et de travail dans les campagnes américaines, afin d'inciter l'opinion publique à soutenir l'action gouvernementale. Les clichés réalisés sont largement diffusés dans la presse, publiés et exposés.

Hassidisme :

Mouvement de renouveau religieux juif, fondé au XVIIIe siècle en Europe orientale. Ses origines idéologiques et historiques sont généralement associées à la figure et aux enseignements d'Israel ben Eliezer, connu sous le nom de *Ba'al Shem Tov* (« Maître du Bon Nom » ; acronyme « Besht »). Les *hassidim* insistent particulièrement sur la communion joyeuse avec Dieu, en particulier par le chant et la danse. Le *rebbe* dirigeant une communauté hassidique accède à son poste par voie héréditaire, et porte fréquemment le titre d'*Admor*, acronyme signifiant « notre seigneur, maître et rabbin ».

Heder :

École élémentaire traditionnelle répandue dans l'ensemble du monde ashkénaze jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Y étaient enseignés les rudiments de judaïsme et d'hébreu. L'enseignement était traditionnellement dispensé aux seuls garçons, à partir de l'âge de 5 ans jusqu'à la Bar-mitsvah, célébrée à l'âge de 13 ans.

Joint (abréviation d'American Jewish Joint Distribution Committee ou JDC):

Organisation humanitaire juive fondée à New York en 1914 dans le but de porter secours aux populations juives déshéritées dans le monde et particulièrement à partir du début des années 1930 en Europe centrale et orientale. Le *Joint* finança des orphelinats, des centres pour les enfants, des écoles, des hôpitaux, des maisons communautaires, des soupes populaires et diverses institutions culturelles. Après la Seconde Guerre mondiale, cette organisation eut un rôle actif dans l'aide distribuée dans les camps de personnes déplacées*puis, après 1948, dans l'aide à l'immigration vers l'Etat d'Israël.

Nouvelle Vision :

Héritier du mouvement constructiviste, la *Nouvelle Vision* est théorisée par L. Moholy-Nagy (1895-1946) dans son ouvrage *Malerei, Fotografie, Film* [« Peinture, Photographie, Film »], (1925). Il y insiste sur la nécessité de développer une expression moderne, impersonnelle et objective, qui reposerait sur une pratique photographique inédite et expérimentale. Plongée ou contre-plongée, jeu des angles et des bords-cadre, basculement de la ligne d'horizon sont des techniques privilégiées par ce mouvement, aidé en cela par la miniaturisation et la portabilité de l'appareil (le Leica 24x36 est proposé au public dès 1925). La Nouvelle Vision photographique met aussi l'accent sur les structures ou les textures des matériaux, sur l'image " accidentelle " ou spectrale de l'objet dans son rapport direct à la lumière (photogramme).

ORT :

ORT est l'acronyme de la phrase russe « *Obshestvo Remeslennogo i zemledelcheskogo Truda sredi evreev v rossii »* qui signifie en français « Organisation pour la formation aux métiers de l'artisanat et de l'agriculture parmi les Juifs », retranscrite en français par l'acronyme Organisation Reconstruction Travail. L'ORT est une société philanthropique fondée à Saint-Pétersbourg en 1880 dans le but de favoriser le travail manuel, artisanal et agricole des populations juives nécessiteuses de Russie. Progressivement, cette société a étendu son champ d'action à l'ensemble du monde juif européen et du bassin méditerranéen. Dans les années 1930 et 1940, elle a notamment assisté les réfugiés juifs allemands et autrichiens victimes du nazisme, en offrant des cours et créant des écoles professionnelles ou des centres de formation pour adultes à leur attention. Ce réseau d'écoles professionnelles existe toujours et accueille des jeunes personnes de toutes confessions.

Palestine sous Mandat britannique (ou Palestine mandataire) :

Etabli sous l'égide de la Société des Nations en 1923, le Mandat britannique en Palestine avait pour objectif la mise en place en Palestine d'un « foyer national pour le peuple juif [...] étant clairement entendu que rien ne sera fait qui puisse porter atteinte aux droits civiques et religieux des collectivités non juives existant en Palestine », tel que défini par la Déclaration Balfour de 1917 et repris dans les dispositions du mandat. Les Britanniques, incapables de concilier les aspirations nationalistes des Arabes et des Juifs de Palestine, remirent la question de la Palestine et leur mandat à l'ONU en février 1947.

Le Mandat britannique aboutit à la fondation du Royaume hachémite de Transjordanie le 25 mai 1946 et de l'État d'Israël à son terme, le 14 mai 1948. Il vit également l'échec de la mise en place d'un État arabe palestinien indépendant, après la grande révolte de 1936-1939 et la guerre de 1947-1948.

Photographie constructiviste :

Le terme de constructivisme est inventé dans l'élan novateur de la Révolution Russe de 1917 autant pour qualifier la construction d'un monde nouveau que pour mettre en valeur les moyens mis au service de cette construction : l'industrie, la machine, la ville moderne. Alexander Rodtchenko (1891-1954) illustre particulièrement le constructivisme en photographie. Plongées, contre-plongées, déséquilibres volontaires de la composition de l'image, cadrages nouveaux, perspectives nouvelles, déformations, images fortement structurées par des lignes forces et des contrastes de lumière sont les leitmotivs de la photographie constructiviste. Quand cette photographie s'attache à l'humain, c'est également en contre-plongée et à travers des cadrages inédits qui veulent produire le portrait d'un homme nouveau, entièrement dirigé vers l'avenir. Le constructivisme russe influence

grandement les arts des années 1930, et gagne en particulier le Bauhaus en Allemagne, et le mouvement de Stilj au Pays Bas.

Photographie humaniste :

Les traumatismes psychologiques de la Seconde Guerre mondiale et le désir de témoigner des dégâts matériels et économiques participent à développer, dans les années 1940, principalement en France avec des photographes comme Robert Doisneau (1912-1994), Willy Ronis (1910-2009), ou Izis (1911-1980), le courant humaniste de la photographie. La génération des années 1930, déjà rompue à la photographie de rue, s'attache à décrire la vie quotidienne, à remettre l'homme au centre de ses préoccupations. Le corpus photographique produit par les photographes ayant participé aux missions de la F.S.A., (Farm Security Administration : voir ci-dessus) peut être considéré comme précurseur du mouvement photographique humaniste. L'exposition « The Family of Man », montée par Edward Steichen en 1955 au Museum of Modern Art de New York, peut être considérée comme l'apothéose de ce courant photographique centré sur l'humain.

Photographie surréaliste :

Dans tous les champs de l'art, le Surréalisme s'intéresse à l'automatisme, au hasard, aux associations d'idées, autant de « techniques » qui veulent faire surgir le caché derrière le manifeste, le merveilleux dans le banal. Image latente, la photographie correspond en tout point à cette démarche : montage, plan rapproché, images étranges, mais aussi images de la ville dans laquelle les surréalistes, adeptes de la modernité, aiment dériver. Raoul Ubac (1910-1985), Claude Cahun (1894-1954), Man Ray (1890-1976), Dora Maar (1907-1997), font partie des photographes surréalistes, mais les images d'autres photographes (Henri Cartier-Bresson, Brassaï, Eli Lotar, etc.), extérieurs au groupe, sont regardées comme surréalistes par leur caractère insolite. L'esthétique surréaliste s'internationalise rapidement dans les années 1930 et influence grandement la photographie, depuis la photographie de rue et d'art, jusqu'à la publicité.

Société d'entraide aux Juifs Allemands (Hilfsverein den Deutschen Juden) :

Fondée en 1901 par Paul Nathan, cette association d'entraide a dans un premier temps porté assistance aux immigrants juifs d'Europe de l'Est. A partir de 1933, elle concentre son action sur l'aide à l'émigration des juifs allemands vers les pays d'Europe et du continent américain.

« Straight Photography » (photographie directe ou pure) :

Né au début du XXe siècle aux Etats-Unis, le courant de la « Straight Photography » est une réaction au pictorialisme qui prônait une utilisation artistique de la photographie au-delà du rendu parfait de la réalité. Flou, accentuation de la lumière, sacrifice des détails, intervention manuelle sur les négatifs, procédés pigmentaires savants, appartenaient à la démarche pictorialiste. Le photographe Paul Strand (1890-1976), à l'origine de la « Straight Photography », veut au contraire parvenir à une esthétique directement issue du médium photographique et de ses caractères propres : netteté, art du cadrage, lumière naturelle, image de la réalité sociale. Il est ainsi un des premiers photographes à concevoir une esthétique de la photographie de rue. Les images de Strand furent notamment diffusées dans la célèbre revue *Caméra Work* dirigée par Alfred Stieglitz, ce qui contribua à diffuser largement cette nouvelle démarche photographique.

United Jewish Appeal :

Organisation humanitaire juive fondée à New York en 1939 sous l'égide l'American Jewish Joint Committee* dont la vocation était l'appel de fonds pour encourager et apporter un soutien matériel à l'immigration juive en Palestine sous Mandat britannique*.

Yeshiva (-ot) :

Centre d'étude de la Torah et du Talmud dans le judaïsme. L'enseignement y est destiné aux hommes exclusivement, mais il existe une structure équivalente pour les jeunes filles : les séminaires.

Chronologie :

1897

Roman Vishniac naît à Pavlovsk, près de Saint-Pétersbourg, au sein d'une famille juive aisée. Il grandit à Moscou.

1904

Pour son septième anniversaire, il reçoit un appareil photo et un microscope.

1904-1914

Il étudie la biologie et la zoologie, teste différents objectifs et grossissements, et photographie les résultats.

1917

Prise du pouvoir par les bolcheviks en octobre.

1917-1920

Tandis que ses parents quittent la Russie pour l'Allemagne, Vishniac reste à Moscou pour continuer ses études de biologie et de zoologie à l'institut Chaniavski. Il se passionne pour la photographie.

1920

Vishniac s'exile à Riga et épouse Luta Bagg, originaire de Lettonie. Le couple émigre à Berlin, capitale de la République de Weimar.

Années 1920

Vishniac est un membre actif de plusieurs clubs berlinois de photographes amateurs. Il aménage un laboratoire photo entièrement équipé dans son appartement de Wilmersdorf, un quartier où réside une importante communauté de juifs russes fortunés. Il poursuit ses recherches en microbiologie, tout en devenant un photographe de rue accompli.

1922

Naissance de son fils Wolf.

1926

Naissance de sa fille Mara.

1933

Adolf Hitler est nommé chancelier du Reich. Ouverture du premier camp de concentration à Dachau.

1934-1938

Vishniac photographie l'action des organisations juives allemandes de secours qui opèrent à Berlin sous le régime nazi.

1935

Promulgation des lois de Nuremberg. Les juifs d'Allemagne sont soumis à d'innombrables mesures discriminatoires. Le boycott des commerces juifs et d'autres restrictions visant les juifs s'étendent à la Pologne.

1935-1938

À la demande de la direction européenne du Joint* (American Jewish Joint Distribution Committee, la plus grande organisation juive d'entraide dans le monde), Vishniac photographie les communautés juives appauvries d'Europe orientale.

1935-1942

Aux États-Unis, Roy Stryker, directeur du département de l'information de la Farm Security Administration, recrute des photographes – Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn notamment – pour témoigner de la détresse des populations rurales du Sud touchées par la Grande Dépression.

1938

L'Allemagne annexe l'Autriche.

Vishniac est chargé par le Joint de photographier les milliers de juifs déportés d'Allemagne qui échouent dans la petite ville de Zbąszyń, à la frontière polonaise.

Dans la nuit du 9 au 10 novembre, des synagogues, des biens et des commerces juifs sont saccagés dans toute l'Allemagne lors de la « Nuit de cristal ». Environ 30 000 juifs sont ensuite arrêtés et envoyés dans des camps de concentration.

Les photographies des communautés juives d'Europe orientale prises par Vishniac sont exposées dans les locaux du Joint* à New York. C'est la première fois que son travail est montré aux États-Unis.

Vishniac réalise pour le Joint deux films muets sur les juifs de Ruthénie subcarpatique et de Galicie. Ces films sont perdus durant la guerre, mais des rushes écartés du montage final referont surface des années plus tard.

1939

L'Allemagne et l'Union soviétique signent un pacte de non-agression. Le 1er septembre, l'Allemagne envahit la Pologne. Deux jours plus tard, la Grande-Bretagne et la France déclarent la guerre à l'Allemagne. Instauration du premier ghetto juif en Pologne.

Répondant à une commande du Joint, Vishniac séjourne aux Pays-Bas pour photographier le Werkdorp Wieringen, un camp de préparation à la vie agricole où, dans l'attente de visas pour la Palestine, de jeunes juifs allemands reçoivent un enseignement adapté.

Vishniac s'installe en France comme photographe indépendant. Sa femme Luta s'efforce d'obtenir des visas d'émigration pour toute la famille. Mara est mise à l'abri en Suède ; son frère Wolf l'y rejoint peu après.

De Paris, Vishniac se rend à Nice, où sont réfugiés ses parents. Il réalise un film documentaire sur une école professionnelle de l'Organisation Reconstruction Travail (ORT, œuvre philantropique de formation au travail artisanal et agricole) à Marseille ; ce sera sa dernière mission photographique pour le Joint jusqu'à son retour en Europe, en 1947.

Vishniac est arrêté et interné pendant trois mois au camp du Ruchard, en Indre-et-Loire.

1940

Capitulation de la France et instauration du régime de Vichy.

À Paris, Vishniac confie ses négatifs à son ami Walter Bierer, qui lui promet de les emporter aux États-Unis.

Vishniac retrouve Luta, Wolf et Mara à Lisbonne. Ils embarquent tous les quatre sur le *SS Siboney* à destination de New York.

1941

Les Vishniac arrivent à New York le 1er janvier.

L'Allemagne envahit l'Union soviétique. Le Japon attaque la base navale de Pearl Harbor. L'Allemagne déclare la guerre aux États-Unis. Premières déportations en masse des juifs de Pologne.

Vishniac ouvre un studio dans son appartement de l'Upper West Side à Manhattan ; il se spécialise dans le portrait et tente de se faire connaître comme photographe scientifique. Au cours des dix années suivantes, il effectue diverses missions photographiques pour le compte d'organisations juives américaines.

Les parents de Vishniac vivent cachés dans le sud de la France.

1942

La conférence de Wannsee réunie à Berlin met en œuvre et coordonne la « solution finale de la question juive ».

Walter Bierer arrive aux États-Unis, via Cuba, avec les négatifs de Vishniac ; ils sont confisqués par les douanes. Après une longue procédure, les négatifs sont restitués à Vishniac, qui aussitôt commence à les exposer et à les publier.

1943

Une exposition de photographies de Vishniac, « Children of Want and Fear : Europe Before the War » (Enfants de la misère et de la peur dans l'Europe d'avant-guerre), se tient à la bibliothèque du *Teachers College*, à Columbia University.

1944

Une importante exposition de photographies de Vishniac, « Pictures of Jewish Life in Prewar Poland » (*Images de la vie juive dans la Pologne d'avant-guerre*), ouvre au YIVO Institute for Jewish Research, à New York.

1945

Le 7 mai, capitulation de l'Allemagne. L'armée soviétique libère le camp d'Auschwitz. La reddition du Japon en septembre met fin à la Seconde Guerre mondiale.

Le YIVO Institute organise une deuxième grande exposition de Vishniac, « Jewish Life in the Carpathians » (Vie juive dans les Carpates).

1946

Vishniac devient citoyen américain.

1947

À la demande du Joint, de l'United Jewish Appeal et du quotidien yiddish *Forverts (The Forward)*, Vishniac retourne en Europe et photographie les camps pour personnes déplacées. Il photographie également Berlin, son ancienne ville d'adoption à présent en ruines.

Parution à New York de la première monographie de Vishniac, *Polish Jews : A Pictorial Record* (*Juifs de Pologne. Un témoignage en images*).

1948

Création de l'État d'Israël.

1955

Vishniac participe à la grande exposition « The Family of Man », organisée par Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York.

1971

Parution de son livre de photomicroscopie en couleur, *Building Blocks of Life : Proteins, Vitamins and Hormones* (Assembler des briques de la vie : Protéines, vitamines et hormones).

L'International Fund for Concerned Photography de Cornell Capa présente l'exposition « Concerns of Roman Vishniac » (Les engagements de Vishniac) au Jewish Museum de New York.

1983

Parution de l'album *A Vanished World* (*Un Monde disparu*), qui rassemble un large choix de ses photographies des communautés juives d'Europe orientale. Salué dans le monde entier, il remporte le National Jewish Book Award. Une exposition organisée par l'ICP circule aux États-Unis et à l'étranger jusqu'en 1988.

1990

Roman Vishniac meurt à New York, à l'âge de quatre-vingt-douze ans.

Carte des déplacements de Roman Vishniac à travers l'Europe de 1920 à 1941 :