05 2003

Le documentarisme en tant que politique de la vérité

Hito Steyerl

Traduit par Yasemin Vaudable

Le film des Marx Brothers "La soupe au canard" comprend une scène célèbre dans laquelle Groucho Marx joue le rôle du président de la république du Balcan dépendant de l'aide des Etats-Unis, Freedonia. L'espion Chico Marx se déguise, se faisant passer pour Groucho, et tente de lui dérober ses plans de guerre. Comme on ne croit pas sa mascarade il finit par s'écrier avec énèrvement: "Who are you going to believe – me or your own eyes?"

Cette sentence paradoxale nous mène directement au coeur du problème: Qui/que devons nous croire? Le président ou ce que nous voyons de nos propres yeux? Est-ce la vérité qui détermine la politique ou est-ce l'inverse? Il s'agit de la manière dont la production de vérité est toujours déjà – dans l'image du président incarnée par Chico en personne – influencée et normée par les rapports de pouvoir. Ce processus a été désigné du terme de "politique de la vérité" par Michel Foucault. Il décrit cette dernière comme étant un ensemble de règles déterminant la production de vérité, distinguant les affirmations vraies de celles qui sont fausses

et établissant les processus de la production de vérité. Ainsi la vérité est une notion qui est aussi toujours réglée politiquement.

J'aimerais discuter de la notion de politique de la vérité en prenant comme exemple les formes documentaires. Ici également, il s'agit de mise au point de processus permettant de distinguer les unes des autres les affirmations vraies et fausses, tout comme il existe des processus que l'on préfère utiliser afin de mettre en scène et de produire des affirmations vraies. Ici non plus il ne s'agit pas de faire de la politique à partir de la vérité mais de faire de la vérité à partir de la politique.

On pourrait citer à titre d'exemple d'une telle politique documentariste de la vérité la politique de l'image mise en oeuvre au sein du Conseil de Sécurité des Nations Unies quant à l'existence d'armes de destruction massive en Irak en 2002 et 2003. Ce conflit était caractérisé par deux points de vue; celle du gouvernement de Bush et celle de l'autorité de l'ONU, *Unmovic*. Le gouvernement de Bush employait, pour asseoir ses prétentions – de manière exemplaire dans le fameux discours du Ministre des Affaires Etrangères Powell devant le Conseil de Sécurité –, des visualisations de témoignages tels que des dessins ou des sous-titrages de documents sonores comme par exemple des entretiens téléphoniques. Une autre composante de leur argumentation visuelle était une série de photos satellites et de prises de vues aériennes dans lesquelles le message principal n'apparaissait qu'après l'insertion d'éléments scripturaux de nature interprétative. Cette référence de signe, traditionnellement perçue comme marque d'authenticité documentaire, n'était que très lacunaire dans les images et graphiques et était principalement soutenue par des sources "secrètes". Malgré cela, cette politique de la vérité s'est tout de même imposée face à celle des inspecteurs de l'ONU, qui, eux, avaient mis au point des processus nettement plus complexes et

codifiés visant à déceler la vérité – comme par exemple la comparaison des hypothèses formulées à partir de matériel photographique et de témoignages avec les mesurages et les informations obtenues sur place.

Le gouvernement par le biais de vérité: documentalité

Comme le montre clairement cet exemple, les formes documentaires peuvent avoir l'effet d'une sorte de gouvernement par le biais de production de vérité. La notion de gouvernementalité a été développée par Foucault et définie comme forme spécifique de l'exercice de pouvoir qui opèrerait à travers la production de vérité.[1] D'après cette notion le problème politique principal ne serait pas la non-vérité des conditions sociales mais plutôt leur vérité, c'est-à-dire la façon dont certains concepts et formes de production de vérité engendrent, soutiennent ou encore contournent voire mettent en question la domination. Des productions médiatiques peuvent également assumer le rôle de structures gouvernementales et fonctionner comme "charnière" gouvernementale entre le pouvoir et la subjectivation.[2]

Je désigne par le terme de "documentalité" ce point d'intersection entre la gouvernementalité et la production de vérité documentaire. La documentalité décrit la pénétration de formations politiques, sociales et épistémologiques supérieures dans une politique spécifique de la vérité documentaire. La documentalité est le point de transfert où des formes de production de vérité documentaire tournent en gouvernement – ou inversement. Elle décrit la complicité avec des formes dominantes d'une politique de la vérité tout comme elle peut décrire une attitude critique vis-à-vis de ces formes. C'est ici que les structures de pouvoir/savoir scientifiques,

journalistiques, juridiques ou authenticistes se conjuguent à des articulations documentaires – comme nous l'avons constaté de manière exemplaire dans le discours de Powell.

La politique de la vérité de l'administration des Etats-Unis constitue un parfait exemple de l'interaction documentale entre le pouvoir, le savoir et l'agencement de documents. Par opposition à cela, la documentalité peut cependant tout aussi bien signifier une tentative de contrarier et de problématiser aussi bien des formes dominantes de production de vérité que des formes de gouvernement, comme cela est par exemple le cas dans la tentative du groupe *kinoki,* de créer une cinématographie rouge soviétique[3]. L'objectif de cette dernière était de révolutionner les pratiques de réception et de production à travers la mécanisation de l'oeil et l'organisation planifiée de la production ainsi que le remplacement de la forme de film jusqu'alors prépondérante par le "film des faits" documentaire. L'organisation du film et l'organisation de la société suivaient les mêmes principes matérialistes, scientifiques et en même temps constructivistes-révolutionnaires.

Dans les deux cas, la fonction de ce qui est documentaire correspond à celle des techniques de gouvernement en tant que "forme de pouvoir qui structure le champ d'actions possibles de sujets par la production de vérité."[4] De manière analogue à cette définition, dans le domaine du documentaire il s'agit également de structurer le champ des actions possibles, c'est-à-dire de suggérer, proposer, provoquer, d'empêcher ou de transformer des actions (ou des attitudes) - comme dans le cas de l'allocution de Powell devant le Conseil de Sécurité. Dans cette version des choses, les formes documentaires sont moins le reflet de la réalité que sa création même. Ici, le document fonctionne plutôt comme un élément

heuristique ne retenant pas un état actuel des choses mais un état prévu des choses qu'il veut engendrer.

Les documents deviennent donc souvent des catalyseurs d'actions, ils doivent d'abord produire cette réalité qu'ils entendent documenter. Cependant - et c'est là le problème du concept de politique de la vérité de Foucault – l'on ne peut nullement en déduire que chaque notion de vérité est contingente et relative. En effet, l'articulation, la production et la réception d'un document est d'une part, certes, profondément marquée par des rapports de pouvoir et repose sur des conventions sociales. D'autre part, cependant, le pouvoir du document repose sur le fait qu'il doit aussi prouver ce qui est imprévisible au sein de ces rapports de pouvoir – il doit pouvoir exprimer l'in-imaginable, le non-dit, l'inconnu, ce qui sauve voire même le monstrueux – et ainsi créer la possibilité de changement.

"Sauvetage" ambivalent

Pour ce qui est de la possibilité de représentation du réel, Walter Benjamin a formulé ce paradoxe de la vérité en mettant au point son concept de "l'image dialectique" dans les thèses "Sur le concept d'histoire".[5] Ce concept esquisse une notion de vérité matérialiste dans la représentation, qui relie entre eux le caractère construit de toute représentation et l'impossibilité de relativiser la vérité qui persiste tout de même. L'image dialectique est une image documentaire en ce sens qu'elle expose un reflet particulier, à savoir historico-matérialiste de l'histoire. Selon Benjamin la vérité de cette image qui ne peut être fixée que dans des circonstances clairement définies/délimitées, n'est pas relative ni contingente.

"Lorsque l'on arrête l'histoire dans une image qui jaillit, cette image n'est pas une apparition subjective mais l'expression sous forme d'image d'un endroit réel. Le sujet et l'objet coïncident dans l'image dialectique."[6]

Cette image est une construction radicalement anti-réaliste, dans laquelle se dessine tout de même "l'endroit réel", ou comme l'écrit Adorno: "les cristallisations objectives du mouvement historique"[7]. Selon Benjamin, celui-ci est "identique à l'objet historique"[8]. Il a lieu dans un espace intermédiaire qui est arraché au temps homogène et vide et des rapports de pouvoir dont ce dernier est constitué. L'éclatement brusque, révolutionnaire du temps établi dans l'image dialectique, le moment du danger et l'autre forme de temporalité surgissant dans cet intervalle ouvre une porte que Benjamin interprète comme possibilité d'apparition du Messie et par là même comme possibilité de sauvetage.[9]

Dans cette image c'est non seulement la différence entre objet et sujet qui s'effondre mais aussi l'opposition entre la vérité "en soi" et la vérité "pour soi" qui est supprimée de manière dialectique, étant ainsi peut-être aussi "sauvée", dans le sens ambivalent de la suppression dialectique qui, simultanément, nie l'opposition, la porte à un niveau plus élevé et la conserve. Cette possibilité se voit fortement approuvée par Siegfried Kracauer, par exemple, qui espère "le sauvetage de la réalité extérieure" à travers le média qu'est le film, expliquant, lui, ce sauvetage en des termes technologiques par le fait que le média film possède une "affinité" avec la réalité.[10] L'attitude de Jean-Luc Godard à cet égard est similaire: "même s'il est bondé d'égratignures au point de ne plus être utilisable, un petit rectangle de 35 millimètres est capable de sauver l'honneur de la réalité toute entière."[11]

C'est ainsi que Georges Didi-Huberman parle, lui aussi, "d'images malgré tout"[12] à la vue des quatre seules photos conservées de la procédure d'extermination de masseque des prisonniers d'Auschwitz, s'opposant à une procédure monstrueuse d'éradication de réalité et de mémoire, avaient faites en risquant la mort. Deux d'entre ces quatre photos furent prises depuis l'intérieur "protégé" de la chambre à gaz sombre et montrent l'incinération des prisonniers assassinés dans d'immenses fosses. Une autre photo montre comment se déroulait le déshabillage en plein air d'un groupe de femmes. La dernière photo, manifestement prise sans regarder à travers l'objectif, montre une vue floue du ciel et de quelques branches. La production de ces photos se fit grâce à un plan sophistiqué, calculé exactement de façon à correspondre aux moments de présence/absence des gardes allemands. Cela tombe presque sous le sens de dire qu'en produisant ces prises de vue, les détenus risquaient leur vie.

Auschwitz était un territoire qui, certes, disposait d'un atelier de photographie mais qui ne pouvait en aucun cas être photographié par des personnes non-autorisées. C'est ainsi que des milliers de photos "officielles" d'Auschwitz furent prises, sur lesquelles l'on ne pouvait rien, absolument rien voire de l'extermination de masse qui y avait lieu. Sur ce, des membres de la résistance polonaise décidèrent de faire faire des photos des horribles crimes commis par les membres des dits "Sonderkommandos" d'Auschwitz. Après que les quatres photos eurent été prises, une fois dissimulées dans un tube de dentifrice, elles furent sorties d'Auschwitz clandestinement avec de grandes difficultés. Le but de cette production d'images était la production de preuves de l'extermination de masse.[13] Didi-Huberman compare expressément ces photos, qui furent les seules à être produites par des prisonniers d'un camp d'extermination et à être conservées, à la conception de Benjamin

de l'image dialectique et il précise que Hannah Arendt utilisa, elle aussi, des descriptions similaires d'une vérité articulée de manière inattendue et soudaine, lorsqu'elle écrivit à propos du procès d'Auschwitz :

"Au lieu de la vérité entière le lecteur va néanmoins trouver des *moments de la vérité*, et ce n'est qu'à travers ces instants que l'on peut articuler ce chaos d'horreur et de méchanceté. Ces instants surgissent de manière inattendue, tels des oasis dans le désert (...)"*[14]*

Les moments de la vérité sont donc tout autant enfoncés dans les rapports ou images des processus du crime que ne le fait le temps méssianique dans la conception de l'"à-présent" de Benjamin. Ainsi Didi-Huberman rappelle que les quatre photos prises par les détenus d'Auschwitz par d'immenses efforts représentent des "moments de la vérité". Cette formulation signifie néanmoins deux choses: d'une part, ces photos participent sans aucun doute à la vérité, tout comme les images dialectiques de Benjamin. D'autre part, il serait, selon Didi-Hubermann, inadmissible d'exiger de ces photos "toute la réalité". Il s'agirait de

"minuscules échantillons, prélevés sur une réalité extrêmement complexe, de brefs moments d'un continuum qui n'a pas duré moins de cinq ans. Ces moments constituent néanmoins – par rapport au regard que nous portons sur les faits aujourd'hui – la vérité même, c'est-à-dire une relique de celle-ci, un reste minable de celle-ci: ce qui reste encore de visible d'Auschwitz."*[15]*

Les images montrent donc de la vérité – mais justement il ne s'agit là pas de la "vérité entière". Elles s'avèrent être une construction à double face dans laquelle peuvent s'articuler des "moments de la vérité".

Moments de la vérité

Didi-Huberman lui aussi, explique ici le paradoxe résidant dans le fait que ce concept de l'image est pensé comme étant à la fois médiat et immédiat, construit et participant à la réalité. L'image montrerait donc selon lui de la réalité et de "l'obscurité", c'est-à-dire un caractère flou ainsi que d'autres paramètres faisant glisser les images jusqu'à l'incompréhensibilité.[16] Cette réalité incomplète en partie assombrie et souvent aussi tout à fait insupportable serait néanmoins la seule dont nous disposons. La difficulté que présente le traitement de ces images pour les historiens réside, selon lui, dans le fait que l'on en attend en même temps trop et trop peu de ces images: lorsque l'on en attend trop - "la vérité entière" – c'est la déception: les images ne sont désormais que des lambeaux déchirés, des petits morceaux de film et deviennent donc inadéquates. Lorsque l'on n'en attend pas assez et que l'on les classe ainsi dans le domaine du simulacre, elles sont cette fois exclues du champ historique. En effet, les historicistes déduisent alors du caractère de simulacre des images, que l'univers des camps est absolument impossible à représenter, étant donné "qu'il n'y a aucune vérité de l'image, de l'image photographique ou filmée aussi peu que de l'image peint ou modelé".[17] Les images se voient donc échouer aux deux pôles de cette mise en rapport avec la vérité. L'image n'est pas capable de vérité, ce qui signifie en même temps qu'a posteriori, elle sombre dans l'abîme de l'extermination à laquelle elle s'efforçait d'échapper par d'immenses efforts.

Mais qu'en est-il, si ces images insistent? Si "malgré tout" elles représentent, et qu'elles ne représentent pas seulement n'importe quoi mais bien la vérité? Didi-Huberman parle ici à nouveau de

deux pôles, entre lesquels a lieu le paradoxe de la vérité: d'une part l'insistance sur une vérité historique absolument indispensable d'un point de vue éthique, qui resterait vraie même si toute preuve en était détruite; d'autre part la prise de conscience du fait que la perception de cette vérité ne peut se faire qu'au sein d'une construction transmise de façon médiate (socialement et politiquement) et donc manipulable et opaque.

Les quatre photos dont traite Didi-Huberman peuvent être comprises comme moments de la vérité qui percent la couverture idéologique presque fermée des documentalités nationales-socialistes en l'espace d'un bref intervalle dont la création a nécessité d'immenses efforts et dans lequel l'on parvient à montrer ce qui doit absolument rester invisible et sans image dans le système fasciste. Cependant, il n'a pas été vu à l'époque et aujourd'hui encore, explique Didi-Huberman avec répulsion, des historiens n'hésitent pas à manipuler les images d'une manière parfois horrible afin de les rendre ainsi "plausibles" en tant que documents historiques. Ce qui est ainsi supprimé de l'image lors du cadrage – un extrait filmé de travers, le cadre sombre de la chambre à gaz, depuis laquelle deux de ces photos ont été prises, les parties floues et les parties brouillées – sont justement les aspects dans lesquels le moment de danger, tel que l'entend Benjamin, s'est nettement gravé, le moment d'une production en péril d'un intervalle de temps minuscule, qui perce le contrôle national-socialiste sur toute production d'image dans un endroit clairement délimité.

"La vérité entière" n'apparaît néanmoins que sur base d'une contextualisation précise ou de "l'inscription" de telles images, comme on peut le voire dans l'exemple de la controverse portant sur le traitement des photos documentant des crimes dans le cadre de la "Wehrmachtsausstellung" (l'exposition sur les "Crimes de la

Wehrmacht"). Après qu'il eut été remis en question par d'autres historiens si les photos exposées montraient vraiment les crimes perpétrés par la Wehrmacht ou ceux des services secrets soviétiques, une reconstruction exacte du déroulement des faits se fit nécessaire, ce dernier ne pouvant, en effet, aucunement être immédiatement déduit du visible et imposant aux historiens cette tâche de la lecture et de l'inscription exactes, que Benjamin avait déjà prédit à son photographe: révéler "la culpabilité" dans les images, et "désigner le coupable". La reconstruction mena alors non seulement à l'inscription de nouveaux intitulés sur les photos en question mais aussi à une réflexion plus exacte sur la valeur documentaire de photos. [18]

Cette discussion permet cependant de montrer clairement, à quel point la question d'une politique de la vérité persiste et ne peut nullement être rejetée sur base d'objections purement relativistes. L'objection relativiste à l'image en tant que pure construction sert ici l'intérêt de l'objection révisionniste à l'investigation sur les auteurs du crime. Le résultat serait une éradication continue de moments de la vérité. Le caractère "urgent" du documentaire réside dans le dilemme éthique consistant à devoir témoigner des événements, qui, en tant que tels, ne peuvent pas être communiqués mais contiennent nécessairement des éléments de vérité aussi bien que d'"obscurité". D'autre part, cette nécessité d'un "sauvetage" peut se transformer en un moment appellatif que peuvent s'accaparer des motifs humanitaires et caritatifs pour l'intégrer dans le discours de documentalité libéral-humanitaire. L'impératif du "sauvetage" est ici réinterprété et transformé en appel interventionniste et ainsi dirigé vers de nouvelles formes de gouvernementalité et de politique de la vérité humanitaire focalisée sur des "victimes". Les formes d'image de voyeurisme de misère développées par cette idée de "sauvetage" font partie des

documentalités du temps présent les plus fortes et rendent aussi légitimes des invasions militaires que celles d'ordre économique.

Le problème qui apparaît ici est de nature éthique et politique. La notion de "sauvetage" s'avère aussi ambivalente que la politique de la vérité dans laquelle elle s'inscrit: D'une part, elle renvoie, comme dans l'exemple de Didi-Huberman, à "la tradition des opprimés"[19] de Benjamin, qui nous demande une compréhension de l'histoire refusant les exterminations massives de représentation fasciste et fait preuve d'un respect dûs aux rares contre-images produits dans des conditions demandant d'indicibles efforts. Nous devons dans ce cas insister sur une lecture méticuleuse et un dégagement des "moments de la vérité" conservés dans ces photos, sans quoi le fait même de parler de vérité devient inutile. D'autre part, la notion de "sauvetage" est profondément empêtrée dans des conceptions vitalistes d'une authenticité qui ne vient que trop souvent à devoir être consolidée par la référence voyeuriste et instrumentalisante "à la vie nue", selon Giorgio Agamben le point zéro de l'existence humaine[20]. D'une part il parvient éventuellement, comme dans l'exemple de Didi-Huberman, à défier une politique de la vérité dominante, dans ce cas fasciste. D'autre part, cette politique de la vérité se référant à la vie nue ne se constitue qu'à travers la figure du "sauvetage" même, comme par exemple dans les politiques de la vérité du tournant de millénaire.

C'est ce paradoxe qui se trouve résumé par Chico Marx dans son irrésistible lueur d'idée: "Who are you going to believe – me or your own eyes?" Il n'existe guère de visibilité, qui ne soit pas imprégnée – si bien que nous pouvons presque dire que ce que nous voyons est toujours déjà prévu par des rapports de pouvoir. D'autre part, le doute formulé à l'égard de ces visibilités persiste avec une opiniâtreté, elle même capable de constituer une propre forme de pouvoir. La question de Chico est par conséquent une

question à laquelle, en principe, aucune réponse ne peut être apportée. Nous devons la laisser ouverte – et espérer que ce vide troublant fraiera le chemin menant à d'autres visibilités.

Literatur:

Adorno, Theodor W. (1970). Über Walter Benjamin. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Agamben, Giorgio (2002). Homo Sacer. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Anderson, Dag T. (2000). Destruktion/Konstruktion. Benjamins Begriffe. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Arendt, Hannah (1967b). Wahrheit und Politik. Wahrheit und Lüge in der Politik. Munique, Piper: pp. 44-92.

Benjamin, Walter (1966). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1978). Geschichtsphilosophische Thesen. Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982). Gesammelte Schriften. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges (2003). Bilder trotz allem. Über ein Stück Film, das der Hölle entrissen wurde. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, gehalten an der Akademie der Bildenden Künste Wien, 14.12.02. Vienne.

Godard, Jean-Luc (1984). Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Francfort-sur-le-Main.

Hamburger Institut Für Sozialforschung (2002). Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944. Ausstellungskatalog. Hambourg, Hamburger Edition.

Handelman, Susan (1991). Fragments of Redemption. Bloomington/Indianapolis, University of Indiana Press.

Hattendorf, Manfred (1999). Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Constance, UVK Medien.

Kracauer, Siegfried (1964). Theorie des Films. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp.

Lemke, Thomas (1997). Eine Kritik der politischen Vernunft. Hambourg, Argument Sonderband neue Folge AS251.

Pasquino Pasquale, Fontana Allessandro (1978). "Wahrheit und Macht" Gespräch mit Michel Foucault vom Juni 1976. Dispositive der Macht. Berlin, Merve.

Vertov, Dziga (1998). Vorläufige Instruktion an die Zirkel des Kinoglaz. Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Eva Hohenberger. Berlin, Verlag Vorwerk: pp. 87-93.

---

[1] Lemke 1997, p. 32.

[2] Voire aussi pour ces notions Lemke 1997, p.31.

[3] Vertov 1998, p.88.

[4] Lemke 1997, p.348.

[5] Benjamin 1978, p.93.

[6] Anderson 2000, pp.147-185, p.181.

[7] Adorno 1970, p.24

[8] Benjamin 1982, p.595.

[9] Benjamin 1978, p.94 [ndlr: "sauvetage" traduit ici le terme allemand Rettung qui, dans le contexte de la pensée benjaminienne, renvoie clairement au concept méssianique de "délivrance" (Erlösung)].

[10] Kracauer 1964, p.11.

[11] Jean-Luc Godard, Histoire(s) du Cinéma, Paris 1998, p.86. cit. d'après Didi-Huberman 2003.

[12] Didi-Huberman 2003, p.17 et suivantes.

[13] Didi-Huberman 2003.

[14] Cit. d'après Didi-Huberman, p.18. Voire l'original dans: Hannah Arendt, Der Auschwitzprozess. Dans: Nach Auschwitz. Essays und Kommentare I. Publ. Eike Geisel und K. Bittermann. Berlin, éd. Tiamat. pp. 99-136, p.102. Caractères en italique dans l'original.

[15] Didi-Huberman 2003, p.23.

[16] Didi-Huberman 2003, p.19.

[17] Cit. d'après Didi-Huberman 2003. p.20. Original dans Laurent Gerverau: „Représenter l´univers concentrationnaire". Dans: BÉDARIDA François, GERVEREAU Laurent, La

Déportation et le Système concentrationnaire nazi, musée d'Histoire contemporaine, BDIC, 1995. p.244.

[18] Cf. également: Hamburger Institut für Sozialforschung 2002, surtout pp. 108-120: "La photographie est considérée comme *le* média qui dépeint la vérité de manière authentique et fidèle à la réalité. Ainsi l'image n'est toujours qu'un extrait de ce qui s'est déroulé devant l'objectif, elle montre un petit moment du laps de temps. Comme tout document écrit, la photographie demande, elle aussi, à être traitée avec une attitude critique vis-à-vis de ses sources. A la différence du texte abstrait l'image figurative suggère à l'observateur qu'il ou elle est témoin des événements. La photographie est une source encore peu utilisée. Les problèmes que présente la vérification de l'authenticité et de la réalité du contenu semblent trop complexes. De plus, les indications absentes ou contradictoires figurant dans les archives accroissent l'insécurité toujours éprouvée dans le traitement des sources imagières. Les outils de travail permettant de procéder de manière méthodique à l'interprétation adéquate de photos n'ont guère été mis au point jusqu'à présent" (p.106).

[19] Benjamin 1978, p. 84.

[20] Agamben 2002, par ex. pp. 17-21.