

mémoire des camps

Ce livre a été publié à l'occasion de l'exposition
Mémoire des camps coproduite par les institutions suivantes :
Patrimoine photographique, avec le concours du Ministère de la
Culture et de la Communication (Direction de l'Architecture et du
Patrimoine), Paris, France
Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Suisse
Musée national d'art de Catalogne, Barcelone, Espagne
Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Italie

L'exposition a été conçue et préparée par Patrimoine photographique
qui l'a présentée à l'Hôtel de Sully du 12 janvier au 25 mars 2001.
Commissaires de l'exposition :
Pierre Bonhomme et Clément Chêroux
Commissaire technique, coordination, régie des œuvres et des espaces :
Yannick Vigouroux, assisté de Nicolas Desquinabo et de Daniel
Lourenço pour les œuvres et de Stéphane Brochier, Jean-Philippe K-Bidi
et Vincent Aury pour les espaces
Développement du projet :
Philippe Cougrand
Communication :
Noël Bourcier (conception graphique)
Olivier Bourgoin, assisté de Bérénice Robin (relations médias)
Gestion des livres : Elhabib Es Saadi

ISBN 2-86234-319-6 © MARVAL 2001

ouvrage publié sous la direction de
Clément Chéroux

mémoire des camps

photographies des camps de concentration et d'extermination nazis

(1933-1999)

textes de

Ilse About
Pierre Bonhomme
Clément Chéroux
Christian Delage
Georges Didi-Huberman
Arno Gisinger
Katharina Menzel

entretiens avec

Georges Angéli
George Rodger
Naomi Tereza Salmon

sommaire

introductions

introduction (Pierre Bonhomme et Clément Chéroux)	9
du bon usage des images (Clément Chéroux)	11
<i>les photographies "rescapées"</i>	23

la période des camps (1933-1945)

la photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945) (Ilse About)	29
<i>photographie signalétique</i>	54
<i>témoignage de Wilhelm Brasse sur le portrait signalétique à Auschwitz</i>	58
<i>photographies des expériences médicales à Dachau</i>	60
<i>le reportage photographique de Walter Frenzt à Dora</i>	64
<i>"la transplantation des Juifs de Hongrie"</i>	68
<i>pratiques amateurs</i>	74
<i>entretien avec Georges Angéli</i>	78
<i>photographies clandestines de Rudolf Cisar à Dachau</i>	84
<i>photographies de la résistance polonaise à Auschwitz</i>	86
<i>les camps vus de l'extérieur, les photographies dans la presse étrangère</i>	92
<i>photographies aériennes</i>	98

l'heure de la libération (1945)

<i>"l'épiphanie négative", production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps (Clément Chéroux)</i>	103
<i>Lee Miller (1907-1977) (Katharina Menzel)</i>	128
<i>Margaret Bourke-White (1904-1971)</i>	134

<i>entretien avec George Rodger (1908-1995)</i>	140
<i>Éric Schwab (1910-1977)</i>	144
<i>"le train"</i>	150
<i>les photographes français à Vaihingen</i>	152
<i>Germaine Krull (1897-1985)</i>	156
<i>les photographes amateurs</i>	160
<i>les réactions des déportés face aux photographes</i>	162
<i>les photographies de l'Institut d'anatomie de Strasbourg</i>	166
<i>hôtel Lutétia</i>	168
<i>les gardiens de Bergen-Belsen</i>	170
<i>l'image photographique dans le procès de Nuremberg (Christian Delage)</i>	172

le temps de la mémoire (1945-1999)

<i>un autoportrait d'Erwin Blumenfeld</i>	176
<i>la photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle (Arno Gisinger)</i>	179
<i>Rudolf Herz</i>	204
<i>entretien avec Naomi Tereza Salmon</i>	206
<i>quatre points de vue sur Buchenwald</i>	210

conclusion

<i>les chambres noires, ou l'image absente ? (Clément Chéroux)</i>	213
<i>images malgré tout (Georges Didi-Huberman)</i>	219
<i>bibliographie</i>	243
<i>index des noms cités</i>	245

remerciements

Que soient ici chaleureusement remerciés les centres d'archives, les institutions, les musées, les galeries, les agences, les collectionneurs, les photographes et les particuliers qui, par leur prêt ou par leur aide, ont rendu possible l'exposition et l'ouvrage *Mémoire des camps*.

Grégoire Alexandre, Georges Angéli, Martin Becka, Christophe et Isabelle Berthoud, François Bertrand, Hélène Biesse, Jean-Loup Bodot, Florent Brayard, Pierre Serge Choumoff, Christoph Dahlhausen, Martine d'Arc, Sophie Delpoux, Françoise Denoyelle, Nicolas Derville, Florian Ebner, Tanguy Ferrand, Lionel Fourneaux, Christian Gattinoni, M. et Mme Henri Haut, Rudolf Herz, Françoise Hollenstein, Hee Jin Kang, Elzbieta Karazinska, Michael Kenna, Wolfgang Koop, Claude Lacloche, Véronique Landi, Bernard Lantéri, Régis Léger, Mikael Levin, David Levinthal, Gérard Lévy, Vincent Lowy, Xavier Martel, Ulrich Maaß, Marie-Anne Matard-Bonucci, Reinhard Matz, Érika Nimis, Françoise Ploye, Krzysztof Pruszkowski, Pierre-Marc Richard, Dirk Reinartz, Janek Rosolovski, Naomi Tereza Salmon, Jacqueline Schwab, Jérôme Scorin, Michel Séméniako, Marcel Stourdzé, Sam Stourdzé, Guy Wautier, Annette Wieviorka, Jeffrey A. Wolin.

Agence France Presse, Paris
Jean-François Le Mounier, Michèle Riesenmey
AKG, Paris
Bernard Garrett, Ulrike Haussen
Amicale de Buchenwald, Paris
Suzanne Barès
Amicale des anciens de Dachau, Paris
André Fournier
Amicale nationale des déportés et familles de disparus de Mauthausen et ses commandos, Paris
Paul Le Caer, Pierre Saint-Macary
Bayerische Staatsbibliothek, Munich
BDIC – Musée d'Histoire contemporaine, Paris
Thérèse Blondet-Bisch, Laurent Gervereau
Bibliothèque nationale de France, département des estampes et de la photographie, Paris
Sylvie Aubenas, Anne Sanciaux
Bundesarchiv, Berlin
Catherine Edelman Gallery, Chicago
Centre de Documentation Juive Contemporaine, Paris
Jacques Fredj, Sara Halperyn, Marcel Meslati, Lior Smadja
Centre d'Histoire de la résistance et de la déportation, Lyon
Cosmos Prim, Paris
Marine Robillot
Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives du Ministère de la Défense, Paris
Rose-Marie Antoine, Solange Apik, Daniel Arnaud, Jean-Noël Liabœuf
DITE, Paris
Thierry Éteve
Documentation française, Paris
Catherine Fournial, Anne Nancy-Zourabichvili
Établissement Cinématographique et Photographique des Armées, Ivry-sur-Seine
Général A. Bach, Lucile Grand, Philippe Schillinger, Mme Schneider
Éditions Complexe, Bruxelles
Danielle Vincken
Fédération Nationale des Déportés et Internés Résistants et Patriotes, Paris
Danièle Baron, Dominique Vitrant
Fondation pour la mémoire de la déportation, Paris
Claude Mercier, Yves Lescuré
Fotogram Stone, Paris
Galerie Xippas, Paris
Jane Kim
Gedenkstätte Buchenwald, Buchenwald
Volkhard Knigge, Sabine Stein
Gedenkstätte und Museum Sachsenhausen, Oranienburg
Mme Knop
Institut für Zeitgeschichte, Munich
Imperial War Museum, Londres
Philip Dutton, René Kok, Janice Mullin, Joanne Ratcliffe, Rosemary Tudge

Institut Charles De Gaulle
Mme Trouiller
Keystone, Paris
KZ-Gedenkstätte Dachau, Dachau
Barbara Distel, Albert Knoll
Lee Miller Archives, Chiddingly
Carole Callow, Arabella Hayes, Anthony Penrose
Les fils et les filles des déportés juifs de France, Paris
Serge Klarsfeld
Life Gallery of Photography, New York
Ann Clements, Jennie Hirschfeld, Maryann Kornely, Robert Jackson
Magnum, Paris
Catherine Rouvière
Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück, Fürstenberg
Monika Herzog, Britta Pawelke
Métis images, Paris
Christophe Léger, Emmanuelle Michaud
Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris
Nicolas Feuillie
Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon
Elizabeth Pastwa, Marie-Claire Ruet
Musée d'état d'Auschwitz-Birkenau, Oswiecim
Barbara Jarosz, Stanislaw Jwaszko, Wojciech Ptos, Dorota Ryszka, Jerzy Wróblewski
Museum Folkwang, Fotografische Sammlung, Essen
Ute Eskildsen, Robert Knodt
National Archives and Records Administration, Washington
Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam
R. Kok, Elly Touwen-Bouwsma
Rapho, Paris
Cécile Shiel
Roger-Viollet, Paris
Société française de photographie, Paris
Katia Busch, Thierry Gervais, André Gunthert, Mady Om, Michel Poivert, Paul-Louis Roubert
Staatsanwaltschaft, Dortmund
Staatsanwaltschaft, Düsseldorf
Stedelijk Museum, Amsterdam
Beppie Feuth, Rudi H. Fuchs, Hripsimé Visser
The Israel Museum, Jérusalem
Amalyah Keshet, Nissan N. Perez
Ullstein Bilderdienst, Berlin
U.S. Holocaust Memorial Museum, Washington
Chris Sims
Yad Vashem, Jérusalem
Judith Levin, Nava Silvera
Zidovské Muzeum, Prague
Jana Splíchalová

abréviations employées
dans les textes et les crédits

termes du vocabulaire concentrationnaire
employés dans les textes et les légendes

AFP : Agence France presse.
AFPU (Army Film and Photographic Unit) : service photographique de l'armée britannique.
CDJC : Centre de documentation juive contemporaine.
DMPA : Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives du Ministère de la Défense.
ECPA : Établissements cinématographique et photographique des armées.
FNDIRP : Fédération nationale des déportés, internés résistants et patriotes.
KL (Konzentrationslager) : Sigle officiel pour désigner les camps de concentration.
KZ (Konzentrationslager) : Sigle familier pour désigner les camps de concentration.
NARA (National Archives and Records Administration) : Archives nationales des États-Unis.
NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) : Parti national-socialiste des travailleurs allemands.
RSHA (Reichssicherheitshauptamt) : Office central de sécurité du Reich.
SCA : Service cinématographique (et par extension photographique) de l'armée française.
SHAEF (Supreme Headquarter Allied Expeditionary Forces) : Quartier général des forces expéditionnaires alliées.
SS (Schutzstaffel) : escouade de protection. La SS désigne une troupe armée permanente, distincte de l'armée régulière et mise à la disposition exclusive de Hitler. Une partie de la SS constituait le personnel de surveillance des camps de concentration.
STO : Service du travail obligatoire.
T4 : Nom de code de l'opération d'euthanasie dont la direction se trouvait au n° 4 de la Tiergartenstraße à Berlin.
USHMM : United State Holocaust Memorial Museum.
WVHA (Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt) : Office central pour l'économie et l'administration de la SS. C'est ce service qui gérait et exploitait économiquement les camps de concentration.

Block : désigne l'un des baraquements du camp.
Canada : nom donné aux baraquements de Birkenau dans lesquels étaient conservés les biens qui avaient été confisqués aux déportés dès leur arrivée.
Einsatzgruppen : groupes d'intervention. Unités mobiles de la police de sécurité indépendantes du commandement militaire et opérant à la suite des troupes d'occupation.
Erkennungsdienst : de "Erkennung" : reconnaissance, identification et de "Dienst" : service. Service de l'identification du camp dans lequel se trouvait le laboratoire photographique.
Gestapo (Geheime Staatspolizei) : police politique de l'État.
Hauptscharführer : adjudant.
Kapo : détenu chef d'un kommando ou d'un baraquement.
Kommando : équipe de travail affectée à une tâche particulière et par extension camp annexe.
Musulman : détenu dans un état d'amaigrissement ou de fatigue extrême.
Oberscharführer : sergent.
Politische Abteilung : section politique.
Reichsführer : maréchal. Titre de Heinrich Himmler.
Revier : hôpital, infirmerie du camp.
Signal corps : service photographique de l'armée américaine.
Sonderkommando : équipe de détenus travaillant dans les chambres à gaz ou les crématoires.
Transport : transfert de détenus vers un autre camp ou vers un kommando.
Unterscharführer : caporal.

introduction

Pierre Bonhomme et Clément Chéroux

Des camps de concentration et d'extermination nazis, il demeure généralement dans les mémoires une image confuse ou stéréotypée : un amoncellement de corps décharnés, un visage émacié au regard insondable, des barbelés ou un mirador. Le tout confondu en un immense lexique iconographique de l'infamie au contour mal défini.

Il règne, à vrai dire, à ce sujet, la plus grande confusion : les images trompeuses de la propagande nazie sont mêlées sans souci aux prises de vues de la libération qui, elles-mêmes, avoisinent les images contemporaines des camps transformés en lieux de mémoire ou en musées. De manière plus problématique, ces images sont le plus souvent publiées sans précision sur les faits représentés, sans mention de date ou de lieu, sans l'identité ou ne serait-ce que la nationalité du photographe, comme des sortes d'icônes de l'horreur.

Depuis plus d'un demi-siècle ces images ont, de surcroît, connu des fortunes diverses. Dans l'immédiat après-guerre, le réflexe spontané fut de les montrer, abondamment, sans précaution ni réflexion, comme si elles se suffisaient à elles-mêmes. À cette pédagogie par l'horreur, se substitua, dans les années qui suivirent, une diffusion plus mesurée, gouvernée par la volonté de réconciliation avec l'Allemagne. Aujourd'hui, il semble que l'on puisse tenter de porter un regard plus posé, à la fois critique et analytique, sur cette iconographie. Lorsqu'on sait que c'est le plus souvent par le biais des images que la majorité de nos contemporains sont pour la première fois confrontés à ces événements, il est même nécessaire d'en entamer l'examen historique.

Tandis que les autres modes de représentation (peinture, sculpture, cinéma, littérature, etc.) ont déjà fait l'objet de recherches approfondies, les rapports entre la photographie et l'univers concentrationnaire restent largement inexplorés. Des articles sur les photographies des nazis, quelques livres sur la couverture photographique de la libération des camps ou des ouvrages sur le travail de mémoire des photographes contemporains ont certes été publiés. Mais il n'existe pas, en revanche, de synthèse proposant une analyse spécifique et transversale, précise et globale de cette iconographie. C'est ce que se proposent de faire l'exposition *Mémoire des camps* et le présent ouvrage qui l'accompagne.

Cet ouvrage est conçu en trois parties, chacune abordant une période historique et une pratique photographique distinctes :

LA PÉRIODE DES CAMPS (1933-1945)

La première partie s'étend de 1933 à 1945. Elle montre la diversité de l'univers concentrationnaire entre les camps de concentration et d'extermination, entre la situation des camps avant et pendant la guerre, ou même entre les différentes catégories de populations internées (Juifs, Tziganes, opposants au régime, résistants, prisonniers de droit commun, asociaux, homosexuels, témoins de

Jéhovah, etc.). Diversité dont témoignent précisément les multiples emplois de la photographie par les nazis à l'intérieur même du système concentrationnaire (photographie de reportage, de propagande, anthropologique, médicale, amateur, etc.). Constituée d'images peu ou mal connues, cette partie permet également de rappeler qu'il existe quelques rares cas de photographies réalisées clandestinement par les déportés au péril de leur vie.

L'HEURE DE LA LIBÉRATION (1945)

La deuxième partie s'étend sur un laps de temps beaucoup plus court, entre la fin de l'année 1944 et l'été 1945. Elle est constituée des photographies réalisées à la libération des camps par l'armée (française, anglaise, américaine et soviétique), par la presse (Lee Miller, Margaret Bourke-White, George Rodger, Éric Schwab, Germaine Krull, etc.) et par quelques amateurs. Elle interroge les différentes manières de faire face à l'horreur et tente de comprendre les raisons pour lesquelles ces images marquent une rupture dans l'histoire de la représentation.

LE TEMPS DE LA MÉMOIRE (1945-1999)

La troisième partie couvre une période qui va de la fin de la guerre jusqu'à nos jours. Elle présente les travaux de photographes contemporains sur la mémoire de l'extermination. Quelques-uns retournent sur les lieux (Michael Kenna, Michel Séméniako, Krzysztof Pruszkowski), certains photographient les survivants (Jeffrey A. Wolin, Gilles Cohen), ou les objets conservés dans les mémoriaux (Naomi Tereza Salmon), d'autres, enfin, utilisent les images d'archives léguées par l'Histoire (Christoph Dahlhausen, Rudolf Herz, Bernard Lantéri). Si cette partie pose la question de l'esthétique (le philosophe Theodor Adorno se demandait s'il était encore possible d'écrire des poèmes après Auschwitz), elle poursuit également l'interrogation entamée dans les deux premières sections de l'ouvrage, en questionnant la valeur documentaire des photographies contemporaines. Car si ces photographies ne documentent plus les événements eux-mêmes, elles documentent, en revanche, le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec eux.

Certaines photographies présentées dans cet ouvrage sont la trace de pratiques innommables. C'est un matériau difficile, douloureux, parfois insoutenable qui, perpétuellement, fait douter de la possibilité même de le montrer. Mais ce problème, il faudrait dire de "monstrabilité", ne peut occulter celui de l'existence de ces images. Si nous avons donc décidé de les montrer, c'est d'abord avec un souci permanent de respect pour ceux qui y étaient représentés –et particulièrement pour les victimes. Mais c'est surtout avec la volonté de comprendre, non pas pourquoi mais comment de telles images pouvaient exister, c'est-à-dire en interrogeant les conditions de leur réalisation, en étudiant leur contenu documentaire, et en questionnant leur utilisation. Car toujours, il nous est apparu moins grave de risquer de choquer que de risquer d'oublier.

du bon usage des images

Clément Chéroux

Parmi tous mes souvenirs, celui qui me vient à l'esprit, est un fait qui a eu lieu au printemps 1944. À cette époque-là est arrivé à Auschwitz, annoncé par téléphone de Berlin, un certain Hauptscharführer, délégué par le RSHA, se disant représentant du SS Reichsführer [Heinrich Himmler], pour faire à sa demande une série de photographies d'une importance particulière. Il est arrivé tôt le matin en voiture et a commencé par Birkenau, où arrivait justement un nouveau transport destiné à être gazé. Il a photographié tout ce qui s'y passait, y compris des amoncellements de cadavres sur lesquels se tenaient les SS amusés. Ensuite il a fait des photos dans le camp des femmes, dans les blocks de l'hôpital et dans les endroits où le travail était inhumain, comme s'il voulait saisir les moments les plus extrêmes pour souligner les méthodes criminelles des SS. Puis il est arrivé à l'Erkennungsdienst, nous a donné le film à développer et à sécher immédiatement. Comme il ne nous surveillait pas, nous avons pu très facilement prendre connaissance du contenu de son reportage photographique. Même le pire ennemi des SS n'aurait pu imaginer des preuves aussi compromettantes. Nous étions très surpris. En attendant que le film sèche, il profitait de l'occasion pour faire d'autres photographies d'événements scandaleux par la fenêtre de l'Erkennungsdienst. Envers nous il était très courtois, nous racontant son difficile voyage et la nuit passée à Katowice, nous offrant des cigarettes et parlant d'une prochaine libération, etc. Il est parti vers 15 heures. Le lendemain, le chef de Politische Abteilung, Grabner, est passé chez nous (chose inimaginable), furieux, pour interroger les chefs du kommando et les prisonniers sur la visite de la veille. Des conversations entre eux, j'ai compris que le RSHA ne savait rien de ce photographe¹.

C'est en ces termes qu'Alfred Konstanty Woycicki, résistant polonais emprisonné à Auschwitz, raconte un épisode important de la période durant laquelle il fut contraint de travailler au laboratoire photographique du camp. Cette déposition, réalisée en novembre 1959 pour le procès d'Auschwitz, est, à bien des égards, représentative des problèmes auxquels se trouve confronté l'historien qui souhaite étudier les photographies des camps de concentration et d'extermination. Elle révèle que, malgré une interdiction formelle [18-20], des photographies ont été prises dans l'enceinte du camp et sur les lieux mêmes des exécutions de masse. Elle laisse augurer de ressources iconographiques inédites et importantes pour l'étude historique de ces événements. Malheureusement, la plupart de ces images ont été détruites par ceux-là mêmes qui avaient perpétré le crime, quand elles n'ont pas disparu – comme c'est, hélas, le cas ici. Wilhelm Brasse, un autre déporté polonais employé au laboratoire d'Auschwitz, raconte qu'en janvier 1945, lors de

¹ Alfred Konstanty Woycicki, déposition pour le procès d'Auschwitz, 25 novembre 1959, tapuscrit dactylographié de 14 feuillets conservé au musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau, p. 13-14. Traduit du polonais par Jolanta Bronszewska-Vidart.

1. Photographe anonyme, probablement membre de la police ukrainienne, femmes et enfants juifs du ghetto de Mizocz avant leur exécution, 13-14 octobre 1942 (Główna Komisja Badania Zbrodni Przeciwko Narodowi Polskiemu)



l'évacuation du camp, les archives photographiques furent expédiées dans trois caisses en bois vers une destination inconnue et qu'on lui ordonna de brûler le fichier des photographies signalétiques – ce dont il ne s'acquitta que partiellement². Les historiens des périodes antérieures au XIX^e siècle déplorent souvent de ne pas avoir de documents photographiques pour étayer ou pour illustrer leurs hypothèses. Arlette Farge regrette ainsi que l'on n'ait pas "photographié le siècle des Lumières"³. Jacques Le Goff écrit également : "Comme notre connaissance du Moyen-Âge serait changée, enrichie, étendue, aussi bien vers l'humble quotidien que vers l'événement prestigieux, si la photographie avait existé⁴ !" Que penser alors de la frustration de celui qui connaît l'existence possible de photographies, qui en lit parfois la description, qui en croise souvent l'évocation, mais ne peut pourtant jamais les voir ? Il est comme devant une mosaïque largement incomplète dont il devrait recomposer le dessin à partir de bien rares parcelles. Des camps de concentration et d'extermination nazis pendant leur période de fonctionnement, il ne subsiste que quelques fragments photographiques qui sont parvenus au regard de l'historien de diverses manières : soit qu'ils aient été subtilisés par des détenus travaillant dans les laboratoires des camps, soit que les photographies aient échappé à la destruction. Mais ces photographies ne constituent qu'une part infime de ce qui a existé. Elles sont donc, à proprement parler, des images "rescapées". Primo Levi dans un passage souvent cité de son dernier ouvrage, *Les Naufragés et les Rescapés*, expliquait : "Je le répète, nous, les survivants, nous ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange et dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habileté ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont devenus muets, mais ce sont eux, ces « musulmans », ces engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. Eux sont la règle, nous l'exception⁵". Toute proportion gardée, il en va de même pour les images. Les photographies rescapées ne sont qu'une partie d'un tout largement invisible et ne peuvent, en ce sens, servir de "témoins intégraux".

² Wilhelm Brasse, déposition pour le Procès d'Auschwitz, 14 juin 1959, tapuscrit dactylographié de 6 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 5.

³ Arlette Farge, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, 2000, 4^e de couverture.

⁴ Jacques Le Goff, "Mirages de l'histoire", *La Recherche photographique*, n° 18, printemps 1995, p. 44.

⁵ Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82. Pour les commentaires sur cette phrase, voir notamment Marie-Laure Delorme et Guy Herzlic, "L'art contre l'oubli, entretien avec Jorge Semprun", *Le Monde des débats*, n° 14, mai 2000, p. 13 et Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 177.

Avec ce reliquat d'images auxquelles ont été généralement mélangées les photographies faites à la libération des camps en 1945, ou bien après, subsistent quelques autres problèmes. C'est un corpus important et éclaté. "Plus d'un million et demi d'images dispersées dans plus d'une demi-douzaine de pays et conservées dans plus de trente dépôts d'archives", estime Sybil Milton⁶. Il règne de surcroît autour de ces images la plus grande confusion. Elles sont généralement mal légendées –quand elles le sont. Il est rarement fait mention de la date ou du lieu de prise de vue, de l'identité ou du statut du photographe. Ce qui entraîne bien des contre-emplois : une image de la libération des camps présentée comme la vie quotidienne lors de l'internement, une photographie de propagande considérée comme un document innocent, une image de Buchenwald légendée "Struthof", etc. Pire, une image célèbre [1], réalisée lors de la "liquidation" du ghetto de Mizocz, en octobre 1942, et qui représente près d'une trentaine de femmes et d'enfants juifs nus juste avant qu'ils ne soient fusillés par la police ukrainienne, a pendant longtemps et dans de nombreux livres d'histoire été présentée comme "l'entrée dans la chambre à gaz" [sic]. C'est là un véritable mésusage de l'image. Il ne fait pourtant guère de doute que le photographe connaissait non seulement la date et le lieu de la prise de vue, mais savait aussi ce qu'elle représentait. Dans le cadre de procédures administratives ou juridiques, certaines photographies furent même accompagnées, sur le moment, de comptes rendus ou d'affidavits authentifiant leur contenu. Que s'est-il donc passé entre le moment de la conception, où l'image était "naturellement" renseignée, et celui de sa réception actuelle où elle ne l'est plus ? Comment expliquer un tel dysfonctionnement dans le processus de transmission de l'information ?

Il faut dire qu'il n'est probablement pas d'autres sujets qui aient été autant reproduits par la photographie. Car, dès l'ouverture des camps en 1945, ces images participèrent activement d'une véritable pédagogie par l'horreur. Il fallait les montrer, immédiatement et abondamment. Elles furent donc reproduites, diffusées et dupliquées à nouveau. Aujourd'hui, elles s'intègrent à l'économie des banques d'images qui ne cessent, à leur tour, d'en multiplier les générations successives. La diffusion massive de ces photographies ne peut être blâmée –il faut montrer ces images–, ce n'est pas la présente entreprise qui le démentira. Mais la manière dont furent menées ces campagnes de reproduction mérite, en revanche, quelques critiques. Car nombre d'entre elles se sont contentées, et se contentent encore aujourd'hui, de ne reproduire que l'avant du document, sa face image, en oubliant son revers. Or, c'est précisément là que se trouvent généralement reportées les multiples informations indispensables à la compréhension de l'image : la légende, l'identité du photographe, la datation, etc. De surcroît, ce revers providentiel porte souvent les traces révélatrices de l'histoire de l'image : le visa de censure permet de retracer son cheminement officiel, le tampon d'un organisme de presse indique si elle a été publiée, la marque du papier peut éventuellement aider à la dater, le cachet d'un service administratif révèle parfois la nature de la commande, etc. Autant d'éléments nécessaires à un usage historique de l'image. Les campagnes de reproduction, de microfilmage ou de numérisation massives, lorsqu'elles sont faites sans précaution, représentent donc une double perte d'informations :

- une perte d'information à l'avant de l'image, puisque chaque génération de copie augmente le contraste, réduisant, par là même, la gamme des gris et les détails intermédiaires qui s'y trouvent. Il n'est ainsi pas rare de trouver dans les fonds des reproductions de dixième génération où dominent le noir et... le blanc et dont la lisibilité n'est guère supérieure à celle d'une simple photocopie.
- une perte également des informations du revers de l'image. Ainsi dépouillée de

⁶ Sybil Milton, "Images of the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 1, n° 2, 1986, p. 195. Il est probable que depuis la date de cette estimation, les différentes découvertes aient encore fait augmenter ce chiffre.

STALINE confirme :

L'Humanité

ORGANE CENTRAL DU PARTI COMMUNISTE FRANÇAIS

REDACTEURS : JEAN LAURES, VAILLANT-COUTURIER, MARCEL CACHIN

MARDI 30 AVRIL 1945

ABONNEMENTS : 18, RUE D'ENGLAND, PARIS 7

L'ARMÉE ROUGE DANS BERLIN

Dans la ville pénètrent les troupes de Joukov au nord, de Koniev au sud

Peuple fort, peuple libre

Peuple fort, peuple libre... Un journal de paix avec qui, au lieu de problèmes, nous nous sommes trouvés en désaccord...

Les troupes du premier front de l'Armée rouge pénètrent dans Berlin...



HP

LE 1ER MAI

NOUS REFERONS LE CHEMIN TRADITIONNEL de la Bastille à la Nation

Le Congrès de l'Union des Syndicats de la Région Parisienne décide le Congrès de l'Union des Syndicats de la Région Parisienne qui appelle les organisations de la Résistance à participer à cette manifestation

Le Congrès de l'Union des Syndicats de la Région Parisienne a adopté, hier, à l'unanimité, la résolution suivante :

UNION POUR LA RÉPUBLIQUE ET POUR LA FRANCE!

Une allocution radiodiffusée d'Etienne FAJON

Monsieur Fajon, membre du Bureau Politique du Parti Communiste Français, député de la Seine, membre de l'Assemblée Consultative...

LE 1ER MAI

NOUS REFERONS LE CHEMIN TRADITIONNEL

de la Bastille à la Nation

Le Congrès de l'Union des Syndicats de la Région Parisienne a décidé le Congrès de l'Union des Syndicats de la Région Parisienne qui appelle les organisations de la Résistance à participer à cette manifestation

UNION POUR LA RÉPUBLIQUE ET POUR LA FRANCE!

Une allocution radiodiffusée d'Etienne FAJON

Monsieur Fajon, membre du Bureau Politique du Parti Communiste Français, député de la Seine, membre de l'Assemblée Consultative...

Le camp nazi de Birkenau...

C'ÉTAIT UNE GIGANTESQUE USINE OU SE FABRIQUAIT LA MORT



Au camp d'Orscha ou sont morts des milliers de Polonais, de Juifs et de prisonniers politiques.

Co que le monde attend

Longtemps avant la débâcle Bazaine-Pétain avait trahi SON PROCÈS, QUI S'OUVRIRA LE 17 MAI, LE DEMONTRERA

A NEVERS avec ANDRÉ MARTY 6.000 manifestants réclament le programme du C.N.R. FAIRE PAYER LES TRAITRES

Il est un fait que nous ne pouvons nier...

Longtemps avant la débâcle

Bazaine-Pétain avait trahi SON PROCÈS, QUI S'OUVRIRA LE 17 MAI, LE DEMONTRERA

Histoire de seiches

Un député communiste a été élu à Nevers...

2. L'Humanité, 24 avril 1945, p. 1 (photographie de l'armée britannique réalisée à Bergen-Belsen en avril 1945) (archives privées)

l'ensemble des informations qui la constituent en source historique, l'image devient alors une sorte d'objet non identifié, un véritable document "sans qualité". Un autre argument permet de comprendre pourquoi ces photographies ont "perdu" leur valeur documentaire. En dehors de quelques cas isolés –le procès de Nuremberg, notamment–, il semble que l'on ne se soit guère intéressé à leur potentiel informatif –et ce, dès 1945. Car, dans la pédagogie par l'horreur qui est mise en place alors, la photo-choc l'emporte très largement sur le document. L'image se suffisant à elle-même pour produire le choc, son contexte documentaire devint alors superflu. En somme, plus l'image était horrible, moins elle avait besoin d'une légende précise. Dans cette stratégie visuelle, qui relevait davantage du spectaculaire que de l'historique, les informations originellement attendues à l'image furent donc régulièrement négligées ou oubliées. Ainsi décontextualisées, les photographies des camps devinrent ce que Barbie Zelizer appelle "des images sans substance"⁷ ou pire encore ce que Jorge Semprun décrit comme des "images muettes" : "Muettes surtout parce qu'elles ne disaient rien de précis sur la réalité montrée, parce qu'elles n'en laissaient entendre que des bribes, des messages confus"⁸. Ainsi réduites à des sortes de symboles de l'horreur absolue, ces images se fondirent en un immense répertoire de l'infamie visuelle dans lequel il suffisait de puiser pour illustrer indifféremment "les horreurs des camps" ou "la barbarie des nazis". En témoigne le numéro de *L'Humanité* du 24 avril 1945 [2] qui présente à sa une un article sur Birkenau avec une image de Bergen-Belsen légendée "Ohrdruf". L'important n'était pas ici d'authentifier le discours par un document photographique s'y référant directement, mais plutôt de sensibiliser le lecteur par un symbole fort.

Cette pratique qui consistait à privilégier l'usage symbolique de l'image au détriment de son utilisation documentaire se généralisa dans l'immédiat après-guerre et perdure encore de nos jours. En même temps que les photographies, les erreurs furent donc reproduites, dupliquées et multipliées. L'iconographie qui est aujourd'hui à la disposition des historiens est donc en grande partie constituée "d'images muettes", de clichés symboliques qui ne renseignent guère sur la tragédie et conduisent parfois même à des interprétations erronées. Deux exemples suffiront à le démontrer.

Le premier concerne l'une des photographies les plus connues des camps à leur libération [3]. Elle représente l'enfouissement par un bulldozer d'un monticule de cadavres de déportés. Cette image fut réalisée entre le 17 et le 20 avril 1945, à Bergen-Belsen, par un membre de l'unité photographique de l'armée anglaise : le lieutenant Wilson. Reproduite à de multiples reprises après la guerre, devenue, de l'avis général, l'image la plus insoutenable du film d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (dans lequel elle figure sous sa forme cinématographique), elle représente probablement le plus éloquent symbole de la mort industrielle⁹. Comme si l'outrage fait aux cadavres était, dans le cas présent, perpétré par les nazis eux-mêmes. Pourtant, une étude précise de l'image et de documents conservés à l'Imperial War Museum de Londres¹⁰ révèle que le militaire qui conduit le bulldozer est anglais ; et, loin de vouloir faire subir une dernière offense aux défunts, il les enterre afin de prévenir l'épidémie menaçante. Si l'image montre les efforts sanitaires des alliés pour préserver les derniers survivants, elle est, en revanche,

3. Lieutenant Martin Wilson (AFPU), bulldozer poussant des corps dans une fosse, Bergen-Belsen, 17-20 avril 1945 (Imperial War Museum)



⁷ Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 201.

⁸ Jorge Semprun, *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 262.

⁹ cf. Armand Gatti, "La sépulture est le propre de l'homme", *Adam Quoi ?*, n° 3, 1993, p. 2.

¹⁰ cf. Frederick Alexander Riches, Interview n° 9937/3 enregistrée le 19 septembre 1987, conservée au département du son de l'Imperial War Museum.

5. (page de droite) Michael Kenna, la porte d'entrée de Birkenau vue de l'intérieur du camp, 1992 (Patrimoine photographique)

la métaphore de la négation par les nazis de la personne humaine. Ainsi, ce que l'image documente est le contraire de ce qu'elle symbolise.

Le deuxième exemple ne concerne pas une image en particulier, mais plutôt un stéréotype d'image. Celui-ci représente la porte de Birkenau par laquelle entraient les convois de déportés. De par sa forme et sa fonction, l'édifice est souvent comparé à un animal maléfique : "Un sinistre oiseau de mort dont les ailes se déploient autour d'une bouche sombre" (Claude Lanzmann¹¹), ou Moloch lui-même, le prince du pays des larmes, généralement représenté la gueule ouverte et les bras étendus pour recevoir ses victimes humaines. Depuis Stanislaw Mucha [133], en février ou mars 1945, peu après la libération du camp, les photographes ont été nombreux à fixer la silhouette de cette porte dans une perspective qui semble conduire directement dans la bouche de la bête immonde. Mais une particularité architecturale fait que la forme de la porte de Birkenau est sensiblement la même lorsqu'elle est vue de l'intérieur ou de l'extérieur du camp [4, 5]. À mieux regarder les multiples photographies de ce motif, il semble d'ailleurs qu'elles aient été réalisées des deux côtés à proportions égales. Une partie des images montre donc l'entrée dans le camp et l'autre sa sortie. Pourtant toutes symbolisent l'engloutissement. Il faut donc, une fois encore, constater que la portée symbolique de ces images va parfois à l'encontre de leur contenu documentaire.



4. Michael Kenna, la porte d'entrée de Birkenau vue de l'extérieur du camp, 1992 (Patrimoine photographique)

Ces deux exemples montrent le danger qu'il y a à considérer ces images uniquement dans une perspective symbolique. C'est non seulement risquer le contresens mais c'est aussi accepter ce que Laurent Gervereau appelle "une forme de trahison documentaire" : "Face aux approximations dangereuses, aux discours tronqués, aux images sélectionnées, se révèle en fait un considérable *besoin d'Histoire*¹²". Il est donc nécessaire de remplacer l'usage symbolique par une utilisation historique de l'image. Mais pour se faire, il faut redonner aux photographies leur valeur documentaire qui a généralement été enfouie sous les générations de reproductions ou sous les multiples strates de leur utilisation symbolique. Il faut, en somme, entreprendre une véritable archéologie du document photographique.

Pour faire l'archéologie de ces photographies, il est cependant important de se souvenir au préalable d'un certain nombre d'évidences méthodologiques dont l'historien fait habituellement usage, dans l'exercice quotidien de son métier, mais qu'il oublie bien souvent lorsqu'il aborde les images.

Dans un premier temps, un certain nombre de questions posées à l'objet photographique lui-même peuvent permettre de mieux en comprendre la nature. Que certaines photographies réalisées dans les camps par les SS aient été montées sur des planches calligraphiées et reliées en albums révèle ainsi qu'elles étaient faites pour être montrées [48-54, 56, 88-94]. La taille de ces albums –petite ou grande– indique également s'ils étaient destinés à circuler ou à être consultés sur place. Le choix de la couleur, dans la série de photographies de Walter Frentz sur la construction des fusées V2 à Dora, témoigne d'un souci de modernité technologique –parfaitement en accord avec le sujet– qui révèle la nature promotionnelle du reportage [85-87]. Enfin, le flou des photographies prises clandestinement par les déportés, à l'intérieur même des camps, rappelle qu'elles furent réalisées dans des conditions de danger extrême, au risque de leurs vies [105-118].

¹¹ Claude Lanzmann, préface au livre de Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, Paris, Pygmalion, 1980.

¹² Laurent Gervereau, *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 204-205.



6. Éric Schwab,
détenu mort dans un wagon,
Dachau, fin avril ou début mai 1945,
tirage diffusé sans légende
par le ministère français de l'Information
(archives privées)



Mais il ne s'agit pas non plus de réduire la photographie à un simple rectangle ou carré-image qui contiendrait en son sein l'ensemble des éléments nécessaires à sa compréhension. Chaque image possède un contexte dont la connaissance est nécessaire à sa compréhension historique. Qu'elles aient été commanditées par la presse ou par l'armée, les photographies de la libération des camps n'ont pas la même fonction, ni la même signification. Savoir qu'Éric Schwab était sans nouvelle de sa mère, déportée à Theresienstadt, lorsqu'il photographiait Buchenwald et Dachau permet de comprendre pourquoi son regard se focalisa davantage sur les rescapés que sur les morts. C'est donc à reconstituer le contexte de ces images, à renouer l'écheveau qui s'est défait que devra s'employer l'historien. Pour cela, il devra croiser les multiples sources qui sont à sa disposition : les documents attenants à la photographie, les travaux historiques, les archives administratives, les plans architecturaux, les témoignages, etc. De ces confrontations naîtront probablement quelques révélations et parfois aussi des contradictions. Un exemple : en 1945, le ministère français de l'Information diffusa abondamment l'image d'un corps martyrisé en habit rayé, celui d'un homme mort amputé de sa jambe gauche [6]. Une légende inscrite dans l'image, en haut à droite, indiquait simplement qu'il s'agissait de Dachau. Dans une fédération d'anciens déportés, un rescapé a écrit au dos d'un autre tirage de la même image : "Attention à l'utilisation de cette image. Elle n'est pas de Dachau / convoi parti de Gross-Rosen, parvenu à Nordhausen fin février 1945 / cadavres restés dans les wagons / déchetés par bombardement 4 avril / photographiés par Services américains 15 et 16 avril 1945. Le cadavre est celui de Louis Joriman..." Enfin, une agence de presse parisienne possède une image du même sujet, photographié d'un autre point de vue, mais la légende indique qu'il s'agit d'un "charnier au camp de concentration de Bergen-Belsen". Alors que croire : Dachau, Nordhausen, ou Belsen... le témoignage ou la légende ? Une réponse ne peut venir que d'une recherche documentaire plus approfondie. D'autres images

découvertes ultérieurement attestent que l'homme se trouve bien dans un wagon parmi d'autres cadavres. En 1999, François Bertrand publiait un livre très documenté qui retraçait l'histoire du convoi ferroviaire, dont il faisait partie, qui quitta Buchenwald le 7 avril 1945 avec 5 080 occupants et arriva à Dachau, 21 jours plus tard, le 28 avril, veille de la libération du camp, avec 816 survivants seulement¹³. Le livre est illustré, mais ne comporte pas l'image étudiée ici. S'il est désormais possible d'augurer du contenu documentaire de cette photographie, il est en revanche difficile d'assurer qu'elle a bien été prise à Dachau. Seule l'identification du photographe permettra, dans ce cas, de lever le doute. L'agence France Presse possède tous les négatifs des images réalisées par Éric Schwab à la libération des camps. Parmi ceux-ci figure l'image en question. Sur la planche-contact, l'image est bien légendée "camp de Dachau" et entourée d'autres photographies qui attestent indiscutablement qu'il s'agit bien de ce camp.

Cette enquête laborieuse sur une seule image – il y en a des millions – révèle deux choses importantes : toute recherche historique sur les photographies ne peut faire l'impasse sur une étude méticuleuse de leur contexte, mais elle peut encore moins faire l'économie d'un travail précis sur les originaux. L'historien qui utilise des documents écrits sait combien il est préférable de travailler sur un original qui n'a pas été copié, recopié, coupé, corrigé ou expurgé. Pour celui qui étudie des photographies, il en va de même. Une part importante de sa recherche consiste à retrouver le tirage de première génération ou le négatif ; ce qui passe souvent par la réattribution de l'image à son auteur. Ces questions d'auteur ou d'original (vintage) ne se posent évidemment pas ici en termes de valeur marchande, comme c'est souvent le cas en photographie, mais en termes de source. Car l'auteur et l'original constituent, en photographie, l'équivalent de la source en Histoire. Leur bonne connaissance est donc indispensable à la compréhension du matériau historique.

Il y a deux raisons pour lesquelles ce travail archéologique sur les sources photographiques est nécessaire. Tout d'abord, il permet que les photographies ne restent pas confinées à un rôle symbolique (et souvent pathétique), mais qu'elles deviennent de véritables documents susceptibles d'aider à la connaissance historique. Mais au-delà, ces photographies ont joué et jouent encore un rôle considérable dans l'élaboration de la mémoire de ces événements. Il est donc primordial de pouvoir constituer cette mémoire collective sur des documents précis et non sur de vagues symboles. "Nous serons alors en mesure, écrit Barbie Zelizer, de construire des instances mémorielles qui ne s'adresseront pas seulement à ceux qui maintiennent cette mémoire, mais aussi à ceux qui la récuse¹⁴". C'est là, en effet, la deuxième raison pour laquelle le travail historique sur les photographies est important. Car, il n'y a qu'à feuilleter les pages des revues négationnistes pour voir combien ils utilisent l'imprécision et la confusion qui règnent autour de ces images pour étayer leurs propos fallacieux. L'analyse de leur usage de l'image révèle, à cet égard, comment, en matière de photographie aussi, ils ont "démésurément agrandi le mensonge", pour reprendre l'expression de Pierre Vidal-Naquet¹⁵.

En 1976, un négationniste autrichien, Udo Walendy, publiait une brochure intitulée *Bild "Dokumente" für die Geschichtsschreibung*¹⁶ ("Documents" photographiques pour écrire l'Histoire) dans laquelle il remettait en cause l'authenticité d'une image de Mauthausen. Cette photographie [7] représentait le retour dans le camp "en musique" d'un détenu repris après son évasion. Cette sinistre mascarade se terminait généralement par l'exécution de l'évadé afin de dissuader toutes autres velléités similaires. Dans un texte, qui mériterait une place d'honneur dans une anthologie de l'imposture, Walendy considérait,

¹³ François Bertrand, *Convoi de la mort. Buchenwald-Dachau (7-28 avril 1945). Notre devoir de mémoire*, Pau-Bizanos, éditions Héraclès, 1999.

¹⁴ Barbie Zelizer [sic], "La photo de presse et la libération des camps en 1945. Images et formes de la mémoire", *Vingtième siècle*, n° 54, 1997, p. 77.

¹⁵ Pierre Vidal-Naquet, *Les Assassins de la mémoire. "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionnisme*, Paris, La Découverte, 1991, p. 9.

¹⁶ Udo Walendy, *Bild "Dokumente" für die Geschichtsschreibung*, Wlotho/Weser, Verlag für Volkstum und Zeitgeschichtsschreibung, 1976.

7. Photographie du service de l'identification de Mauthausen, retour au camp d'Hans Bonarewitz après une tentative d'évasion, 29-30 juillet 1942
(Amicale nationale des déportés et familles de disparus de Mauthausen et ses commandos)



probablement sur la base de mauvaises reproductions, que cette photographie n'était qu'un faux : "Cette photo est une peinture. Des éditions différentes agrandies ne sont pas identiques. La perspective est taillée trop haut et mauvaise dans la grandeur. Premier musicien à droite : il a des jambes trop longues comparées à la taille de sa tête, un pied trop fin et trop élevé (chaussure), une jambe de pantalon peinte, insensible à la lumière, des fesses trop basses, des chaussures de tailles différentes. 4^e musicien : il lui manque la main gauche. Le détenu qui tire au premier plan la charrette a des bras trop longs comparés à la taille de sa tête et de son corps, ou il a des jambes trop courtes¹⁷...", et ainsi de suite. Le texte était également accompagné de comparaisons entre des détails des personnages et des dessins anatomiques qui, selon Walendy, faisaient office "d'images preuves". La publication de cette brochure entraîna une vive réaction du Mémorial de Mauthausen et, en France, de l'Amicale des anciens déportés du camp. Afin de rétablir la vérité et de poursuivre Walendy en justice, une enquête fut réalisée sur cette photographie. Elle révéla que l'image avait été prise par l'un des responsables SS du laboratoire photographique du camp, le 29 ou le 30 juillet 1942, lorsque le déporté autrichien Hans Bonarewitz fut ramené au camp, après une tentative d'évasion infructueuse. Il fut pendu le lendemain, après avoir été roué de coups. Plusieurs anciens déportés se reconnurent sur l'image et témoignèrent de l'authenticité de la scène et de sa représentation photographique. Un médecin attesta également de la conformité anatomique des personnages représentés dans l'image. L'Amicale de Mauthausen possédait en outre de très bons tirages de cette image, puisque le déporté espagnol Francisco Boix, qui avait été employé au laboratoire du camp, en avait dérobé le négatif et l'avait rapporté en France après la libération¹⁸.

Le cas de cette image n'est pas isolé¹⁹. C'est là un exemple symptomatique de la double perte d'information qu'ont subie ces photographies. Lorsque Boix la rapporta, cette image de Mauthausen était de bonne qualité et correctement documentée. Mais elle fut reproduite, copiée, dupliquée et parfois retouchée –c'était là une procédure normale pour toute publication dans la presse longtemps encore après la guerre. C'est donc une image peu précise (dans tous les sens du terme), "sans substance" et qui avait probablement perdu sous la retouche une grande partie de sa matière photographique, qui parvint sous le regard de Walendy. Il ne peut s'agir ici, bien sûr, de faire bénéficier quiconque de circonstances atténuantes, et encore moins d'excuser Walendy. La mauvaise foi aura joué davantage dans cette affaire que la mauvaise qualité de la reproduction. Mais il importe plutôt de montrer combien le peu de soin apporté à la gestion de la mémoire photographique a facilité la falsification de l'Histoire, combien le mésusage de l'image a favorisé le mensonge. Il est donc important de redonner aux images leur juste valeur documentaire, d'enquêter précisément sur les photographies, de retrouver les originaux, d'opposer en somme des négatifs aux négations. Car au-delà de l'imposture c'est la rigueur historique et la mémoire qui sont en jeu.

¹⁷ *Le Monde juif* a republié intégralement les éléments de ce débat. Le texte de Walendy est cité d'après cette source : "La négation des crimes nazis. Le cas des documents photographiques accablants", *Le Monde juif*, 1981, n° 103, p. 96-107.

¹⁸ cf. Ilsen About, *Les photographies du camp de concentration de Mauthausen. Approches pour une étude de l'iconographie photographique des camps de concentration*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Pierre Vidal-Naquet, Université de Paris VII, 1997. Je tiens à remercier ici Ilsen About pour m'avoir signalé cette affaire Walendy.

¹⁹ La réception par les négationnistes (Paul Rassinier et Robert Faurisson notamment) de l'album d'Auschwitz mériterait également une étude approfondie.

Pithiviers 8 Sept 1942

Maman

Je pars avec Lizi dans
un camp de concentration
faite nous parvenez des
colis tpechez - vous S.V.P.
souvez vous.

Embrasse tout le monde

Berthe



8. Lettre de Berthe Haut
à sa mère, envoyée
du camp de Pithiviers
le 8 septembre 1942
(photomaton de Berthe Haut)
(archives de la famille Haut)

les photographies "rescapées"

Berthe Haut était née le 27 mars 1930 à Paris. Parce qu'elle était juive, elle fut arrêtée pendant l'été 1942, internée à Poitiers, à Drancy puis à Pithiviers. Dans les quelques lettres qu'elle put alors écrire à sa famille [8], elle ne manque pas de s'enquérir de leur santé, les rassure sur la sienne, demande des colis et surtout des photographies : "[...] je voudrais des photos de toute la famille, même celles que j'ai déjà vues. Je veux celle de Papa, Maman avec Raymonde, la dernière où elle est si mignonne, Madeleine sur les petites photos d'identité, Henri chéri sur les photos d'identité [...] Des photos je vous en prie, c'est pour moi plus que le manger [...] Des photos S.V.P. c'est tout pour moi¹". Pour la petite fille de 12 ans, ces quelques photos de famille représentaient, sans doute, dans l'angoisse et le tourment des camps français, un ultime réconfort, le dernier lien visuel et émotionnel avec les siens, avec la vie d'avant et du dehors. Mais Berthe Haut n'eut probablement pas le temps de profiter de ces images ou même de les recevoir. Deux semaines après avoir écrit cette lettre, elle était déportée à Auschwitz par le convoi n° 35.

Qu'ils aient été sélectionnés pour le travail ou pour la mort, les déportés étaient de toutes façons, dès leur arrivée à Auschwitz, dépouillés de tout ce qui leur appartenait : bagages, vêtements, papiers d'identité ou personnels et, bien sûr, photographies. Olga Lengyel raconte ainsi la scène : "Quelques-uns de mes voisins tentaient désespérément de garder leurs papiers –certains leur livre de prières, ou des photographies. Mais les gardes avaient l'œil perçant des aigles. Ils lançaient des coups cinglants avec leurs matraques à bout ferré, ou tiraient si fort les cheveux des femmes que les infortunées hurlaient et s'effondraient à terre. « Vous n'aurez plus besoin de papiers d'identité ou de photographies ! » raillaient-ils. J'ai pris place dans ma file, entièrement nue, ma honte engloutie par la terreur. À mes pieds gisaient mes vêtements et au-dessus les photos de ma famille. J'ai regardé une fois encore les visages de ceux qui m'étaient chers. Mes parents, mon mari et mes enfants semblaient me sourire... Je me suis baissée et j'ai glissé ces images chéries dans ma veste chiffonnée au sol. Ma famille ne devait pas voir mon épouvantable dégradation²". D'autres, comme Bertha Ferdeber-Salz, parvinrent habilement à dissimuler leurs intimes reliques : "J'avais sur moi deux photographies, l'une de mes filles et l'autre de mon neveu sur des échasses. Je compris qu'au cours de la fouille ils m'arracheraient mes précieux souvenirs, alors j'ai déchiré les visages et j'ai placé les bouts de papier sous ma langue³".

Lorsqu'elles n'échappaient pas ainsi à la vigilance des gardiens, les photos de famille confisquées allaient grossir le lot des objets jugés non-recyclables qui étaient destinés à être brûlés. Ainsi, le sort de ces images était-il intimement lié à celui des prisonniers. Leur destruction par le feu coïncidait à l'incinération des cadavres des déportés. Elle signifiait même parfois directement leur mort. Ainsi, Jolana Roth qui travaillait au "Canada", dans le baraquement où étaient triés les effets des déportés, comprit qu'elle avait perdu son père lorsqu'elle vit, au milieu des flammes, une image

lui ayant appartenu : "Un morceau d'un portrait de moi pris au lycée commençait à brûler. Mon père l'avait toujours sur lui. Il était si fier. Il n'y aurait jamais renoncé. J'ai tenté de le garder, mais nous ne pouvions rien garder. Il a disparu maintenant, avec le reste⁴".

À Auschwitz, après la guerre, près de 2 400 photographies de famille ayant appartenu à des déportés furent retrouvées dans une valise. Il est difficile de savoir exactement comment, pourquoi et par qui elles avaient été conservées. En tous cas, elles échappèrent à la destruction. Ce qui ne fut pas le cas de la plupart de ceux qu'elles représentaient dans le bonheur de l'avant-guerre.

Ces photographies "rescapées" d'Auschwitz sont souvent l'ultime trace de ceux qui y périrent. Comprenant leur importance commémorative et symbolique, plusieurs institutions⁵ entamèrent dans les années 1990 une importante recherche sur ces images et sur ceux qu'elles représentaient. Pour ne pas les laisser disparaître une deuxième fois dans l'anonymat et dans l'oubli, il fallait pouvoir redonner des noms à ces visages qui n'avaient pas même eu de tombe. Aujourd'hui, l'enquête n'est pas terminée, mais quelques-uns de ces enfants, de ces parents, de ces frères, de ces sœurs et de ces cousins ont maintenant un nom. Ces photographies sont devenues leur cénotaphe [9-16].

C. C.

¹ Berthe Haut, lettre à sa mère envoyée de Pithiviers le 8 septembre 1942, citée par Serge Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, New York, Les Fils et Filles des déportés juifs de France / The Beate Klarsfeld Foundation, 1995, p. 698. Dans une des rares lettres qu'elle put envoyer d'Auschwitz, Marie-Claude Vaillant-Couturier demande également des photographies de sa famille. La lettre est reproduite dans François Bédarida, Laurent Gervereau, *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'histoire contemporaine – BDIC, 1995, p. 95.

² Olga Lengyel, *Five Chimneys*, Londres, Mayflower Books, 1972, p. 30, citée par Val Williams, "Shadows on the body. Photography and the Holocaust", *Warworks. Women, Photography and the Iconography of War*, Londres, Virago Press, 1994, p. 39-40.

³ Bertha Ferdeber-Salz, citée par Anne Freyer, Peter Hellman, Jean-Claude Pressac, *L'album d'Auschwitz, d'après un album découvert par Lili Meier survivante du camp de concentration*, Paris, Seuil, 1983, p. 131.

⁴ Jolana Roth citée par Val Williams, *op. cit.*, p. 39. Déporté à Sobibor, et affecté à une tache similaire, Chaim E. raconte : "Mon boulot consistait à trier les vêtements des personnes de notre convoi qui avaient été envoyées à la chambre à gaz. [...] Quand je me suis mis au travail et que j'ai commencé à trier les vêtements qu'ils avaient apportés, j'ai trouvé les habits de mon frère, ses photos et tout ce qu'il avait sur lui" (Joshua M. Greene, Shiva Kumar, *Témoigner. Paroles de la Shoah*, Paris, Flammarion, 2000, p. 159).

⁵ Le projet est mené conjointement par le musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau, le musée de l'Holocauste à Washington et le Fritz Bauer Institut à Francfort. cf. Krystyna Oleksy, "The World in the Photographs", *Pro Memoria, Information Bulletin, Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State museum*, n° 8, juin 1998, p. 61-66 ; Teresa Amiel Pollin, "Photographs from Auschwitz", *History of Photography*, volume xxiii, n° 4, 1999, p. 350-355 ; Cornelia Brink, "Beim Sichten des fotografischen Nachlasses. Privatfotos in Auschwitz", *Fotogeschichte*, n° 55, 1995, p. 2-9 ; Hanno Loewy, "2 400 Fotografien, gefunden in Birkenau", *Fotogeschichte*, n° 55, 1995, p. 10-18 ; Kersten Brandt, Hanno Loewy, Marek Pelc, "Privatfotos der Ermordeten von Auschwitz-Birkenau", *Fritz Bauer Institut. Newsletter*, 1998, n° 14, p. 13-17.



9. Photographie anonyme, famille Broder. En partant de la gauche : Hadasa Broder, Fajgla Broder, Idka Broder, Lejb Broder, Chénoch Broder, Eli Broder, Pologne, 1925-1926 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau). La photographie a été prise pour constituer un passeport en prévision d'un voyage en Palestine qui ne fut pas entrepris. La plupart des membres de la famille Broder ont péri à Auschwitz



10. Photographie amateur anonyme, Fela Roze et un autre enfant, Pologne, début des années 1930 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



11. Photographie anonyme, Szajndla Erlich (à droite) et une amie de la famille Broder, Pologne, années 1930 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



12. Photographie anonyme, Abraham, Fela et Majloch Roze, Rabka, 1933 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



13. Photograph amateur anonyme, famille Chwat. En partant de la gauche : Aron Chwat, Rachel Chwat, Perla Chwat, Bronka Kohn née Broder, Sonia Erlich, Bronka Bajtner née Erlich, Pologne, fin des années 1930 - début des années 1940 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



14. Photograph anonyme, Edzia Kaner (à gauche) et Benjamin Cukierman (à droite), Pologne, 1941 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



15. Photograph amateur anonyme, Renia et Dawid Kohn, Pologne, fin des années 1930 - début des années 1940 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau).
Renia (née en 1935) et Dawid (né en 1934) étaient les enfants de Bronia (née Broder) et Majer Kohn. En 1941 Majer Kohn et son père furent pendus publiquement à Sosnowiec parce qu'ils avaient demandé à un soldat allemand de bien vouloir les rétribuer pour la marchandise qu'il avait pris dans leur magasin. Toute la ville, les deux enfants et leur mère furent forcés d'assister à l'exécution. Pendant l'été 1942, tous trois furent déportés à Auschwitz et assassinés dès leur arrivée



16. Photograph anonyme, orchestre Rapaport, Bedzin, Pologne, année 1930 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)

17. Photographe amateur anonyme, le commandant de
Buchenwald Karl Otto Koch, avril 1940
(cette photographie constitue le frontispice de l'album
de famille confectionné par Koch pour son fils) (NARA)

*LA PÉRIODE
DES CAMPS*



(1933-1945)



18. Photographie anonyme, panneau placé aux abords du camp du Struthof interdisant notamment de photographier, s. d. (Documentation française)

19. Photographie anonyme, panneau placé aux abords du camp de Buchenwald (?) interdisant notamment de photographier, s. d. (DMFA)



la photographie au service du système concentrationnaire national-socialiste (1933-1945)¹

Ilsen About

20. Photographe anonyme,
panneau placé aux abords du camp de Majdanek
interdisant notamment de photographier, s. d.
(CDJC)

Il était formellement interdit de photographier dans les camps ou aux abords de leur périmètre. Cette interdiction, formulée sur plusieurs panneaux placés le long des barbelés [18-20], est également rappelée par une circulaire du commandant d'Auschwitz, Rudolf Höss : "J'indique une fois encore qu'il est interdit de photographier dans le camp. Je punirai très sévèrement ceux qui ne se conformeront pas à cette ordonnance²". Pourtant, le nombre de photographies produites dans les camps peut être évalué à quelques millions, dont plusieurs dizaines de milliers ont été préservées de la destruction massive des archives. Comment expliquer un tel paradoxe ? L'interdiction n'a-t-elle pas été respectée ou n'était-elle que formelle ? Cet interdit de l'image semble avoir servi à diffuser un sentiment de terreur autour d'un "domaine de pouvoir que personne ne devait quitter, mais que personne ne devait venir voir non plus³". Mais il ne signifiait pas la suspension totale du regard sur le camp. La photographie ne fut pas totalement prohibée, au contraire, elle fut instrumentalisée par l'administration du camp, à son propre profit. L'interdiction, en même temps qu'elle tentait d'empêcher toute production non maîtrisée, s'accompagna singulièrement de l'emploi au profit de l'organisation concentrationnaire de tous les atouts reconnus de l'image photographique (objectivité, capacité de persuasion, etc.). À l'abri de tout regard étranger, l'administration des camps semble ainsi avoir fait de la photographie l'un des outils privilégiés de son fonctionnement en l'employant tour à tour comme un instrument bureaucratique, scientifique et de propagande. L'acte photographique était un droit exclusif de l'administration qui s'en servit dans certaines de ses structures centrales et, en premier lieu, dans la procédure d'enregistrement des détenus.

IDENTIFIER ET COMPTABILISER :

L'IDENTITÉ À L'ÉPREUVE DE LA PHOTOGRAPHIE

Lors de l'incorporation d'un détenu dans un camp de concentration, l'administration intérieure était théoriquement tenue de fournir une photographie signalétique [21], dont un exemplaire était incorporé au dossier individuel établi à cette occasion⁴. Ce dossier, transmis aux instances centrales de la SS⁵, officialisait l'entrée du prisonnier dans les différents registres du camp et permettait de l'inscrire dans l'activité comptable qui rythmait dès lors sa condition. L'obsession de la maîtrise du nombre pesait en effet lourdement sur la vie quotidienne des concentrationnaires⁶ : une surveillance de tous les instants coïncidait avec la stricte répartition de la force de travail, notamment à travers les registres de la Statistique



¹ Par système concentrationnaire, nous entendons l'ensemble des structures (administratives, répressives, productives ou médicales) qui régissaient le fonctionnement des camps de concentration sous le nazisme. Ce terme ne concerne pas les centres de mise à mort, comme celui de Treblinka, dont l'existence temporaire n'a pas permis la constitution de structures administratives durables. Mais il inclut, en revanche, les "camps mixtes" associant camp de concentration et centre de mise à mort, comme Auschwitz-Birkenau et Majdanek.

² Archives du musée d'Auschwitz-Birkenau, Kommandanturbefehle, n° 4/43, item 3 (2 février 1943), vol. II, 117, cité par Sybil Milton, "Photography as Evidence of the Holocaust", *History of Photography*, vol. XXIII, n° 4, 1999, p. 307.

³ Cette expression de Wolfgang Sofsky (*L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 75-77) est appuyée explicitement par les restrictions imposées aux communications entre l'intérieur des camps et la société civile comme dans le "règlement disciplinaire et punitif pour le camp de prisonnier" de Dachau (Disziplinar- und Strafordnung für das Gefangenenlager, 1^{er} octobre, 1933, *Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal Militaire international. Nuremberg. 14 novembre 1945 - 1^{er} octobre 1946. Nuremberg. 1947-1949*, (désigné désormais par TMI, suivi du numéro du volume), XXVI, PS-778, p. 291-297).

⁴ Au terme d'une période de "quarantaine", le détenu, isolé du reste du camp central (Stammlager), pouvait être transféré dans l'un des camps annexes (Kommando), mais il conservait cependant l'immatriculation attribuée au camp central. Pour tout ce qui a trait à l'administration des camps, nous renvoyons à la synthèse d'Olga Wormser-Migot, *Le Système concentrationnaire (1933-1945)*, Paris, PUF, 1968.

⁵ SS (abréviation de "Schutzstaffel") : escouades de protection. La SS désigne une troupe armée permanente, distincte de l'armée régulière et mise à la disposition exclusive de Hitler. Une partie de la SS constitua le personnel de surveillance des camps de concentration. cf. Marlis G. Steinert, "L'Ordre noir de la SS", in *L'Allemagne de Hitler. 1933-1945*, Paris, Seuil / Revue l'Histoire, 1991, p. 96-110.

⁶ Olga Wormser-Migot (*Le Système concentrationnaire (1933-1945)*, op. cit., p. 232) note à ce propos que cette comptabilité s'étendait jusqu'au kommando des chiens de garde qui recevaient dans les camps une immatriculation SS.

21. Photographie du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1942, Piotr Drewnik a été déporté comme "politique russe", il est décédé en 1942 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



du travail (Arbeitsstatistik) en charge des affectations des détenus et de leur mobilité. Cet étroit contrôle se manifestait dès la procédure d'enregistrement confiée, dans tous les camps, au Bureau politique (Politische Abteilung) qui gérait à la fois le fichier des "entrants" et celui des "sortants"⁷.

Le dossier individuel avait pour but de cerner la personnalité et d'établir l'identité du détenu au moment de son incarcération. Le procédé du portrait photographique, perçu, depuis la fin du XIX^e siècle comme l'un des moyens les plus efficaces pour caractériser les singularités d'un individu, a été appliqué en ce sens dans l'ensemble des camps⁸. En revanche, cette pratique ne semble pas avoir été totalement homogène. L'étude des portraits signalétiques, habituellement réalisés dans l'un des services du Bureau politique, le Service de l'identification (l'Erkennungs-dienst⁹), révèle en effet des variations dans les conditions de prise de vue et parfois même un certain empirisme [58-61]. La présence d'un code (constitué de chiffres et de lettres) placé sous le visage et l'insigne cousu sur l'uniforme permettaient d'associer en une seule image : portrait, numéro d'immatriculation, catégorie de détention (voire nationalité dans le cas d'Auschwitz). Cette association apparaît être une constante fondamentale de ces photographies d'identité.

Sur les images de profil, la forme des crânes des détenus, généralement rasés, se dessine très distinctement. Photographiés tous dans la même position (une tige de métal fixait la tête) et dans les mêmes proportions (la distance entre le sujet et l'appareil ne variait pas) ces crânes étaient, par conséquent, théoriquement mesurables ou tout du moins comparables. Il serait tentant de voir dans cette mesure d'hygiène (les cheveux étaient, selon l'administration des camps, des vecteurs d'épidémie) associée à une pratique photographique rigoureusement normée, une forme de prospection scientifique à caractère phrénologique. Cette hypothèse n'est cependant étayée par aucun témoignage ou document administratif¹⁰.

Le contexte des prises de vue apporte des éléments plus révélateurs sur le rôle de ces images. À Auschwitz, par exemple, le laboratoire photographique utilisait un dispositif mobile permettant de faire pivoter facilement la chaise de pose pour les différentes prises de vue. Ce dispositif, que Christian Phéline n'hésite pas à comparer à un mélange de chaise électrique et de guillotine¹¹, fut l'occasion d'humiliations à l'encontre des détenus qui, à la fin des prises de vue, étaient parfois brutalement projetés en avant¹². Malgré quelques variations, les fonctions de la photographie d'identité, ainsi que la contrainte physique qui l'accompagnait, semblent rester les mêmes d'un camp à un autre. Elle donnait avant tout un visage à une série d'informations portées sur un imprimé : la fiche individuelle [22] jointe au dossier qui contenait les motifs de l'arrestation, l'état civil, la profession,

⁷ Le Bureau politique, placé au cœur de l'administration concentrationnaire, dépendait directement du RSHA (Office central de sécurité du Reich) et assurait ainsi la continuité de la répression à l'intérieur des camps. cf. Olga Wormser-Migot, *Le Système concentrationnaire (1933-1945)*, op. cit., p. 245. Les "sortants" dont il est question pouvaient être des détenus principalement de droit commun, libérés, avant 1939, transférés dans un autre camp et, le plus souvent, décédés.

⁸ En France, c'est Alphonse Bertillon (1853-1914) qui posa les bases pratiques et théoriques de la "photographie judiciaire". Il souhaitait faire de la photographie un véritable instrument anthropométrique destiné à l'identification des récidivistes. cf. Christian Phéline, *L'Image accusatrice*, Brax, Les Cahiers de la photographie, 1985. Il reste, semble-t-il, à étudier la transmission de cette pratique de la photographie et les formes de son application en Allemagne, avant comme pendant le nazisme.

⁹ "Erkennungsdiens" : Service de l'identification. Vient de "Erkennung" : reconnaissance, identification et de "Dienst" : service. Le terme d'Erkennungsdiens désignait habituellement le service de la police criminelle chargé des empreintes digitales.

¹⁰ Aucun procédé anthropométrique à partir des portraits photographiques n'est en effet attesté. Rien n'indique que les dossiers des détenus aient été classés en fonction de leur signallement métrique.

¹¹ Christian Phéline (op. cit., p. 105) propose cette qualification à l'égard d'un dispositif identique employé par Bertillon à la Préfecture de Police de Paris.

¹² Entretien avec Wilhelm Brasse, 6 avril 1984, tapuscrit dactylographié de 10 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 2. cf. l'extrait de ce témoignage publié dans le présent ouvrage p. 56.

etc. Elle avait par ailleurs pour but d'accompagner, et finalement de corroborer, un ensemble d'indications inscrites dans les multiples rubriques de cette fiche (taille, corpulence, yeux, nez, oreilles, cheveux, etc.). Enfin, et surtout, la photographie permettait d'établir de manière incontestable une correspondance entre l'individu enregistré et le numéro qui lui était attribué, figurant à la fois sur l'image et sur sa fiche individuelle.

De cette façon, la photographie représentait, pour le prisonnier comme pour l'administration du camp, le franchissement d'un seuil autant symbolique que pratique¹³ : revêtu d'un uniforme, crâne rasé, marqué d'un insigne¹⁴, le détenu pénètre dans l'univers hiérarchisé du camp où son numéro, inscrit sur sa veste et son pantalon¹⁵, prononcé en allemand, lui ferait désormais office de nom. Il se voyait alors confronté à une multitude de signes et à de nouveaux repères qui désignaient distinctement la profonde division de la communauté des détenus¹⁶. En même temps qu'elle attestait l'incorporation dans l'univers du camp, l'immatriculation photographique correspondait à l'introduction non seulement dans l'ordre comptable du camp mais aussi dans sa hiérarchisation protéiforme. Toutefois, si le numéro d'immatriculation déterminait définitivement le nouveau statut de détenu, des critères comme la religion, la nationalité, le motif de l'internement, le comportement dans le camp, le poste acquis dans la hiérarchie des détenus étaient progressivement pris en compte dans le nouvel ordre concentrationnaire. La photographie semble donc avoir fonctionné comme un moyen de fixer le détenu à son point de départ dans la vie du camp et dans sa hiérarchie interne.


En ce sens, la pratique photographique qui consistait à fixer la mort du détenu, sa "sortie" définitive de l'administration du camp, ne paraît pas contredire la logique de l'immatriculation. Bien au contraire, elle conforte le statut, à la fois pratique et symbolique, de la photographie. C'est le même Bureau politique, chargé des immatriculations, qui avait la responsabilité du fichier des sorties où étaient classés les dossiers des détenus libérés, transférés ou décédés. Dès

KL. Weimar-Buchenwald Mauthausen

Häftl.-Nr.: 14.841 F

Lagerstufe:
Häftlings-Personal-Karte

Fam.-Name: Cormier		Überstellt	Personen-Beschreibung:
Vorname: Martin Gustave Felix	am: _____	an KL. _____	Grösse: 170 cm
Geb. am: 10.3.14 in Paris XII			Gestalt: schlank
Stand: mh. Kinder: 1	am: _____	an KL. _____	Gesicht: oval
Wohnort: Paris XX			Augen: grün
Strasse: Rue des Byzantins 89	am: _____	an KL. _____	Nase: gerade
Religion: r.k. Staatsang.: Frankreich			Mund: sch.
Wohnort d. Angehörigen: Chiffon: Alice Cormier, Paris XX, Rue des Byzantins 89	am: _____	an KL. _____	Ohren: sch.
	am: _____	an KL. _____	Zähne: stark
Eingewiesen am: 27.6.43			Haare: schl. blond
durch: B.O.S. Paris/dire	am: _____	an KL. _____	Sprache: französisch
in KL.: Buchenwald			Bes. Kennzeichen: Hand tat.
Grund: Petit Français			Charak.-Eigenschaften:
Vorstrafen: keine	am: _____	durch KL.: _____	
			Sicherheit b. Einsatz:
			Körperliche Verfassung:
Strafen im Lager:			
Grund:	Art:		


12273

22. Fiche signalétique de Martin Cormier, déporté à Buchenwald, 1943 (photographie du Service de l'identification du camp) (FNDRP)

¹³ Il faut ici préciser que l'immatriculation, photographique de surcroît, ne concernait que les détenus admis dans l'organisation du monde concentrationnaire. Les déportés juifs et tziganes à Auschwitz et Majdanek qui étaient assassinés dans les chambres à gaz n'étaient pas immatriculés, de même que tous les déportés des quatre centres de mise à mort (Chelmo, Sobibor, Belzec et Treblinka), hormis peut-être les membres des *Sonderkommandos*. Dans les camps de concentration, la plupart des détenus étaient immatriculés sauf lorsqu'ils étaient destinés à mourir rapidement, comme ce fut le cas, par exemple, de nombreux prisonniers de guerre soviétiques.

¹⁴ Cet insigne, dont il existait près d'une vingtaine de variantes, pouvait se composer de formes géométriques (triangle ou cercle) de différentes couleurs et de lettres. Eugen Kogon (*L'Etat SS, Le système des camps de concentration allemands*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 43) résume ainsi cette variété : "Couleurs, insignes, signes spéciaux... À ce point de vue, le camp tout entier était une maison de fous !"

¹⁵ À Mauthausen, les détenus devaient également porter leur numéro inscrit sur une contremarque en fer blanc au poignet ou au cou. Cette gourmète était peut-être également portée dans d'autres camps, elle est mentionnée par Hans Marsalek, *Mauthausen*, Milano, La Pietra, 1977, p. 32.

¹⁶ Rudolf Höss (*Le commandant d'Auschwitz parle*, Paris, Maspéro, 1979, p. 156) explique que "dans les camps de concentration, c'est l'administration elle-même qui entretenait et attisait ces rivalités, allant jusqu'à faire jouer les différences de races et de catégories, pas seulement politiques".



23-25. Photographes du Service de l'identification de Buchenwald, détenus morts en kommando ou lors de leur transport vers Buchenwald. Les chiffres qui ont été inscrits sur leur front sont probablement leur numéro d'inscription dans le registre du crématoire, 1943-1944 (archives Angéli)



¹⁷ Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, *Les Chambres à gaz secret d'État*, Paris, éditions de Minuit, 1987, p. 42.

¹⁸ En France, par exemple, le marquage au fer rouge des criminels avait été aboli par la loi du 31 août 1832.

¹⁹ Comme Michel Borwicz, Gilles Cohen évoque également des tatouages pratiqués lors de sélections dans le camp au cours desquelles les individus choisis voyaient leur numéro de matricule précédé de la lettre L (Leiche) : pour cadavre. cf. Michel Borwicz, "Les « solutions finales » à la lumière d'Auschwitz-Birkenau", *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale. La condition des Juifs*, n° 24, 1956, p. 56-87 ; Gilles Cohen, *Les Matricules tatoués des camps d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Les filles et les fils des déportés juifs de France, 1992.

²⁰ Ces images, subtilisées par des membres de la résistance du camp, ont été rassemblées aux Archives iconographiques de l'Amicale nationale de Mauthausen (Paris).

²¹ Les détenus décédés étaient également inscrits sur des registres de décès (Totenbücher), dont certains ont été préservés pour les camps d'Auschwitz et de Mauthausen. La catégorie, le nom, le numéro matricule du détenu et le motif de son décès y étaient mentionnés.

²² Déposition de Günther Reinecke (chef du service de l'administration du tribunal SS et juge en chef au tribunal suprême des SS et de la Police), *TMI*, xx, p. 468-470. Contrairement à ce que déclare Reinecke, Michel Fabréguet (*Mauthausen. Camp de concentration national-socialiste en Autriche rattachée (1938-1945)*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 150) note que "cette procédure était toujours arrêtée faute de preuves".

l'opération T4, au cours de laquelle fut pratiquée à grande échelle l'"euthanasie" des malades mentaux, l'identification des morts semble avoir été une préoccupation majeure des dirigeants : "Dès l'arrivée dans l'institut d'euthanasie, des infirmiers conduisaient les malades dans un vestiaire où ils se déshabillaient, puis les menaient à la photographie¹⁷". Le cliché servait dans ce cas à identifier les victimes pour lesquelles un acte de décès individualisé était transmis à la famille. Le prolongement de cette pratique d'identification des morts dans le réseau des camps peut être observé à plusieurs reprises. À Auschwitz, par exemple, l'administration fit usage du tatouage comme l'un des moyens les plus sûrs d'identification des cadavres. Cette réintroduction tardive du marquage des corps humains¹⁸ représente ainsi l'acmé d'un système qui n'admettait aucune omission dans sa comptabilité¹⁹. L'enregistrement des morts au camp de Mauthausen qui s'accompagnait généralement d'un constat photographique, dont de nombreux exemples ont été conservés²⁰ [26, 27], relève de cette même obsession.

Malgré la fréquence des décès du fait de violences, de malnutrition ou de maladies, le Bureau politique du camp distinguait d'une part les cas de "morts naturelles" et d'autre part les cas de "morts accidentelles" parmi lesquelles étaient comptés les suicides. En cas de décès, tous les dossiers individuels des détenus étaient marqués d'une croix rouge et transférés dans le fichier des "sortants²¹". Les cas de "morts accidentelles" faisaient l'objet d'une procédure particulière qui engageait une jurisprudence extérieure au camp. Des officiers de police judiciaire, membres du personnel de surveillance SS, devaient produire des constats "soumis aux tribunaux aux fins de poursuites" comme le rappelle l'un des administrateurs du système : "Ces rapports étaient conçus très exactement. Il y avait, dans les cas de mort non naturelle des détenus, des photographies du théâtre du crime, celles du mort, les résultats de l'enquête, les dépositions de détenus comme témoins et celles des hommes de garde. Ce travail était si précis qu'aucun soupçon ne pouvait s'élever que des crimes eussent pu être commis à l'insu des officiers de police judiciaire. Ces rapports aboutissaient dans tous les cas au jugement du coupable. De tels jugements ont été prononcés pendant toutes ces années²²". Si cette procédure reposait sur de solides fondements juridiques, c'est qu'elle se destinait à légaliser le crime commis et ainsi à légitimer, non pas les

exécutions, dont la réalité se devait d'être maquillée, mais la mort dans les camps, sa réalité autant que sa violence. L'envoi d'un avis de décès (Todesmeldung) aux familles des détenus²³, la constitution de rapports, et leur circulation, devaient contribuer en effet à légitimer le régime de terreur que supposait l'existence des camps sous le nazisme. Élevée au rang de preuve, l'image photographique participait ainsi pleinement à cette légalisation des activités criminelles de la SS dans les camps.

S'il n'est pas possible d'affirmer que cet usage de la photographie ait été précisément défini ou codifié, la multitude des clichés de Mauthausen témoigne en revanche de sa généralisation²⁴. Le sens de cette pratique singulière et son caractère répétitif sont résumés sans détour par Paul Tillard, détenu à Mauthausen : "Quand les autorités nazies du camp voulaient se débarrasser d'un détenu d'une façon légale, elles le faisaient battre jusqu'à ce qu'il pénétrât dans la zone interdite [...]. La sentinelle faisait feu. Un photographe était présent et prenait un cliché des lieux et du cadavre. En cas de réclamation, tout était prêt : «Voyez photo. Tué au cours d'une tentative d'évasion²⁵»".

L'existence de portraits de cadavres à Buchenwald²⁶ [23-25] confirme la fréquence des photographies des morts dans les camps. Ces images semblent relever d'une relation particulière à la mort qui caractérise la société allemande sous le nazisme. L'obsession de la mort et du sang, perçus comme des vecteurs d'éternité capables d'accomplir un atavisme séculaire²⁷, coïncidaient en effet singulièrement avec une familiarité confinante à l'indifférence, au traitement bureaucratique et mécanique de la mort de tous ceux qui, ontologiquement, ne pouvaient être intégrés au Peuple (Volk) restauré²⁸. Le souci, répété, formalisé par la loi, d'enregistrer photographiquement les détenus exécutés semble en ce sens correspondre à cette indifférence. Un réel mépris vis-à-vis de ces morts se dégage de ces photographies de corps, parfois ensanglantés, désarticulés et suspendus sur les lignes de barbelés [26].



26. Photographe du Service de l'identification de Mauthausen, kapo allemand jeté dans les barbelés électrifiés. Sur la pancarte en haut à gauche on peut lire : "Hochspannung Vorsicht ! Lebensgefahr" (Haute tension Attention Danger de mort). Cet avertissement fixé sur une planche en bois simplement posée sur le sol semble avoir été placé pour la photographie. Mauthausen, printemps 1942 (FNDIRP)

27. Photographe du Service de l'identification de Mauthausen, détenu exécuté lors d'une prétendue "tentative de fuite", Mauthausen, 1942-1945 (FNDIRP)

²³ Rappelons que dans la première partie de l'existence des camps, alors que la majeure partie des détenus des camps de concentration étaient Allemands ou issus de pays annexés, les prisonniers restaient en contact avec leur famille qui, malgré la censure, pouvaient communiquer avec l'intérieur du camp.

²⁴ Un déporté ayant travaillé au Service photographique d'Auschwitz mentionne l'existence d'images similaires pour ce camp. Entretien avec Wilhelm Brasse, *op. cit.*, p. 4.

²⁵ Paul Tillard, *Mauthausen*, Paris, Editions Sociales, 1945, p. 19. L'expression "tué par balle au cours d'une tentative de fuite" (auf der Flucht erschossen) qu'il emploie est l'une des formules galvaudées par les formulaires administratifs et le langage des camps.

²⁶ Cet ensemble d'une dizaine de photographies a été subtilisé au laboratoire photographique de Buchenwald par Georges Angéli. Voir son témoignage *infra*.

²⁷ Edouard Conte et Cornélia Essner (*La Quête de la race. Une anthropologie du nazisme*, Paris, Hachette, 1995) n'hésitent pas à parler, à propos du nazisme, d'un dogme néo-païen dans lequel la célébration quasi-religieuse des morts participerait au processus de "résurrection" du peuple allemand. Ils traitent à ce propos de l'autorisation du mariage avec les morts qui constitue une forme singulière d'apprivoisement de la mort et du projet d'immense nécropoles qui devaient émailler l'espace vital (Lebensraum) nouvellement conquis.

²⁸ Dans un tout autre contexte, Michel Vovelle (*Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort aux XVII et XVIII siècles*, Paris, Callimard-Juliard, 1974, p. 39) a étudié ces deux sortes d'attitudes face à la mort.



28-31. Photographe du Service de l'identification de Buchenwald, photographies d'identité de SS, Buchenwald, 1944-1945 (archives Angeli)

C'est précisément à partir de la notion de "Communauté du Peuple" (Volksgemeinschaft), l'un des piliers de la doctrine nazie, que l'on peut dégager la singularité de la photographie d'identité, des vivants et des morts, dans les camps. Une série de portraits du personnel chargé de la surveillance du camp de Buchenwald [28-31] permet d'aborder cette question. Ces portraits étaient intégrés au dossier personnel de chaque SS du camp, classé dans une cartothèque de la Kommandantur. Les laissez-passer (Ausweis), réclamés en cas d'entrée ou de sortie du camp, comportaient également une photographie de leur propriétaire. Utilisant un format d'identité classique, ces portraits photographiques pris de face représentent des soldats dont l'appartenance à l'ordre SS est manifestée par un ensemble de symboles iconiques très forts : les insignes militaires sur les épaulettes ou le col, le signe "SS", l'uniforme, voire la coupe des cheveux. La réalisation de portraits d'identité aussi typés, qui semblent presque relever d'une esthétique prônée par le régime nazi lui-même²⁹, s'effectuait précisément dans le Service de l'identification du camp. Les mêmes équipements et probablement les mêmes photographes ont donc simultanément contribué à l'élaboration de la figure du SS et à celle du détenu, rasé, coiffé d'une toque de bagnard, vêtu d'un vêtement civil anodin ou d'un uniforme rayé immédiatement identifiable à celui "des exclus ou des réprouvés"³⁰.

Le portrait du détenu peut être perçu comme la partie singularisée d'un corps que la société concentrationnaire devait pouvoir tout à la fois "comprendre et punir, exclure et investir, réduire et légiférer"³¹. La dépersonnalisation perçue au quotidien par de nombreux déportés qui en décrivent précisément les causes –absence de miroir, absence d'hygiène personnelle, vêtements uniformisés, usés et de taille inadaptée, enfin disparition du nom et son remplacement par un numéro– était ainsi accentuée un peu plus par la photographie d'immatriculation. Apparaît alors un singulier retournement : "Conçue d'abord aux fins de différencier les individus, l'image signalétique en arrive à totalement banaliser les traits personnels"³². Le portrait signalétique participait ainsi à l'acquisition d'une nouvelle identité. L'inscription du visage dans un cadre, la contrainte du corps dans un système technique (la chaise pivotante, la tige métallique, les différentes poses face à l'appareil) et symbolique (le port de l'uniforme, d'un insigne, d'un numéro) faisait du "passage" à la photographie une véritable intronisation du détenu dans le monde du camp. Par le biais de l'image photographique, l'administration concentrationnaire assurait ainsi la conformité du détenu à un type, à la fois physique et social. D'autres applications de la photographie, à la classification des types humains ou à des expérimentations médicales pratiquées sur les détenus, semblent, d'une manière différente, prolonger cette fixation photographique de la nouvelle identité des prisonniers des camps.

CLASSIFIER ET EXPÉRIMENTER :

LE CORPS À L'EXAMEN DE LA PHOTOGRAPHIE

Dès sa fondation, l'État raciste, prôné par Hitler, devait assurer l'accomplissement de la "conception du monde" nazie (Weltanschauung). C'est dans le cadre de ce projet global que le régime favorisa l'essor d'une "science allemande" (Deutsche Wissenschaft) dont l'une des prérogatives fut de définir les races ou les "types humains" jugés inférieurs ou nuisibles. Cette science nazie utilisa les différentes recherches de l'Institut Kaiser-Wilhelm d'anthropologie, d'hérédité humaine et d'eugénisme, fondé en 1927, pour établir une définition biologique des races³³. L'utopie consistant à améliorer biologiquement l'espèce humaine se réalisa progressivement par le recours à de nombreuses stérilisations, puis par l'"euthanasie" des malades mentaux³⁴. À l'application radicale et meurtrière de

²⁹ "La saisie monumentale des visages" est en effet l'objet d'une promotion vigoureuse de la part de photographes proches du nazisme comme Erna Lendvai-Dirksen, qui déclarait : "Le grand ça gouverne ce visage vers lequel, en tant qu'individu et peuple, il nous faut retourner. Une physionomie émergera alors des lois de notre nature, une physionomie vers laquelle une époque nouvelle cherchera à tendre". Erna Lendvai-Dirksen, "Schau und Gesicht" (Exposition et visage), *Druck und Reproduktion. Betriebsausstellung auf der "Kamera"*, Berlin, n° 15, 12 nov. 1933, p. 12-16, cité par Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 436.

³⁰ Michel Pastoureau, *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 5.

³¹ C'est l'expression qu'emploie Michel Frizot ("Corps et délits. Une ethnologie des différences", in Michel Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro - Bordas, 1995, p. 260) pour désigner ce que l'usage de la photographie au XIX^e siècle révèle des relations de la société au corps humain.

³² Christian Phéline, *op. cit.*, p. 113.

³³ Voir les travaux de synthèse de Josiane Olf-Nathan, *La Science sous le troisième Reich. Victime ou alliée du nazisme ?*, Paris, Seuil, 1993 ; Michael Pollack, "La «science nazie»", in *L'Allemagne de Hitler. 1933-1945*, Paris, Seuil / Revue l'Histoire, 1991, p. 187-193 et Benoit Massin, "De l'eugénisme à l'«Opération euthanasie» : 1890-1945", *La Recherche*, n° 227, décembre 1990, p. 1562-1568.

³⁴ Particulièrement lors de l'opération T4 durant laquelle des "établissements de santé et de soins" furent transformés en "instituts d'euthanasie". cf. Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, *op. cit.*, p. 24-71.



32-35. Friedrich Franz Bauer, portraits anthropométriques de détenus à Dachau, 25 mai 1933 (Gedenkstätte Dachau)

ce programme prétendument "eugénique" fut associée l'élaboration d'une cartographie des types humains³⁵ destinée à légitimer cette "quête de la race"³⁶. L'anthropologie physique, fondée sur la description, et son corollaire, l'anthropométrie, furent largement mis à contribution et ces champs de recherche trouvèrent dans la photographie un outil idéal d'observation, des visages comme des corps. En témoignent les publications de portraits de détenus dans la presse illustrée³⁷ qui, tout en diffusant une image des camps comme centres de rééducation, de répression et d'épuration de la société, proposaient d'améliorer les connaissances sur la race [36, 40]. L'iconographie présentée s'appuyait très souvent sur des procédés comparatifs, opposant des jeunes gens censés incarner la pureté de la race aryenne à des détenus présentés comme physiquement dégradés³⁸.

Dans l'élaboration de cette imagerie particulière, les camps de concentration faisaient, semble-t-il, office d'inépuisable réserve. Ainsi que l'exprima laconiquement Heinrich Himmler, les camps cumulaient à la fois des fonctions de répression (vis-à-vis des opposants, réels ou supposés, au régime), de prévention (à l'encontre d'individus susceptibles de corrompre l'idéal racial du nazisme) et, par un glissement naturel, de musée : "Soyez d'abord convaincus que dans les camps personne n'est interné à tort ; c'est l'écume du crime. Ce sont des êtres marqués. Il n'existe pas de démonstration plus vivante de la réalité des lois héréditaires et raciales qu'un camp de concentration. On y trouve des hydrocéphales, des gens qui louchent, des individus difformes, des demi-Juifs, un nombre considérable de personnes inférieures du point de vue racial"³⁹. Ce propos semble donner ainsi aux camps le statut de véritable laboratoire d'études et d'observations pour la "Connaissance de la race" (Rassenkunde) alors entreprise par les scientifiques nazis.

Dans plusieurs reportages consacrés au camp de Dachau, le photographe Friedrich Franz Bauer semble avoir photographié des détenus à des fins clairement anthropométriques [32-35]. Au milieu de portraits de face ou de profil, des clichés sont centrés distinctement sur l'oreille des détenus photographiés [37-39]. Un extrait de cette même enquête photographique fut publié en décembre 1936 [40] ; elle montre parmi les images d'alignements de baraquements et de détenus des portraits légendés par des mentions comme "Juifs criminels du peuple" (Jüdische Volksverbrecher) ou "le visage du criminel politique" (Das Gesicht des politischen Verbrechers)⁴⁰. Ce type de publication n'est pas sans rappeler certains usages classiques de la physiognomonie du XIX^e siècle⁴¹ et notamment l'utilisation de tableaux synoptiques de photographies des parties du visage. Dans d'autres publications, à caractère scientifique ou pseudo-scienti-

³⁵ Se référant aux recherches antérieures de Galton, Schallmayer et Ploetz, Benoît Massin (*loc. cit.*, p. 1562-1568) rappelle que les origines de l'eugénisme moderne sont à chercher dans la conjonction d'une idée de décadence et du paradigme sélectionniste darwinien.

³⁶ Pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Edouard Conte et de Cornélia Essner (*op. cit.*).

³⁷ Parmi ces revues mentionnons *Volk und Rasse* (Peuple et race, sous-titrée : Revue illustrée pour le peuple de souche allemande, la raciologie et l'entretien de la race), *Neues Volk* (Nouveau peuple, Revue de l'Office de la Politique Raciale du NSDAP), *Der Völkische Beobachter* (L'Observateur du Peuple), *Das Schwarze Korps* (Le Corps noir, Organe officiel de la SS) et *Der Stürmer* (L'Assaillant, journal dirigé par le théoricien de l'antisémitisme hitlérien Julius Streicher).

³⁸ Cf. Joshua M. Greene, Shiva Kumar, *Témoigner. Paroles de la Shoah*, Paris, Flammarion, 2000, document p. 45.

³⁹ Discours d'Himmler devant des officiers de la Wehrmacht, cité par Olga Wormser-Migot, *L'Ere des camps*, Paris, Union générale d'édition, 1973, p. 45.

⁴⁰ "Konzentrations-Lager Dachau", *Illustrierter Beobachter*, 3 décembre 1936, p. 2014-2017.

⁴¹ Cf. Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (xv^e-début xix^e siècle)*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

⁴² "Nutzbringend verwandt", *Das Schwarze Korps*, 26 juin 1941, p. 8.

⁴³ Eugen Kogon (*L'Etat SS, op. cit.*, p. 244) cite également le témoignage de Hans Baermann, Juif allemand de Cologne, déporté en décembre 1941 vers Riga, puis envoyé dans le camp provisoire de Salaspils (Lettonie) : "Alors que j'étais devenu maigre comme un squelette, on me photographia pour le *Stürmer*".

⁴⁴ Michel Frizot, "Corps et délits. Une ethnologie des différences", *loc. cit.*, p. 259.

fique, les procédés iconographiques sont plus radicaux encore. En juin 1941, par exemple, l'un des organes officiels de la SS, le journal *Das Schwarze Korps*⁴² (Le Corps noir), publie des photographies de détenus, présentés sous la forme d'une galerie de portraits "d'éléments productifs" (Nutzbringend verwandt) [36]. L'auteur ajoute ironiquement qu'il ne s'agit pas d'exemples tirés d'un "musée de cire ou des anormalités" (einem Wachs- und Abnormitätenkabinett)⁴³. Assimilé à un phénomène de foires, le détenu du camp de concentration paraît incarner dans l'imaginaire national-socialiste la figure du réprouvé. La photographie, employée selon des techniques qui font directement référence à l'anthropométrie, semble explorer le corps du détenu, saisi comme "le symptôme premier, le symptôme global de tout ce qui reste encore voilé, aussi bien dans chaque individu que dans le corps social"⁴⁴. L'appareil de Bauer, en même temps qu'il explore les types humains incarcérés à Dachau, contribue ainsi à l'élaboration d'une nouvelle grille anthropologique chargée de définir les individus mis à l'écart du mouvement d'uniformisation qui touche la société allemande sous le nazisme⁴⁵.

Cette exposition du corps des détenus à travers la photographie trouve, dans l'appareil de propagande mis en place à l'intérieur des camps, une forme encore plus radicale. À Dachau⁴⁶, les salles d'exposition d'un "musée du déporté"⁴⁷, proposaient aux visiteurs du camp des exemples caractéristiques de "dégénérescence" physique de détenus : au milieu des tatouages découpés sur les cadavres (ou parfois photographiés dans d'autres camps⁴⁸), des dizaines de bocaux contenant des parties de corps humains atteints de difformités particulières, côtoyaient des moulages de visages et des photographies de leaders politiques sociaux-démocrates ou communistes, de criminels ou de détenus juifs. Ces pièces étaient censées témoigner des tares indéfectibles et caractéristiques des prisonniers et, par là même, légitimer aux yeux des visiteurs de Dachau l'épuration accomplie par les camps de concentration. Dans le cadre de ces études de la "civilisation indo-germanique de race nordique", les photographies fonctionnèrent donc comme les pièces d'"un musée de paléanthropologie funèbre offert aux générations aryennes à venir"⁴⁹. Au cœur de ce projet muséographique, la photographie devait offrir la trace d'une essence anthropologique de l'infériorité de détenus en voie d'éradication. Elle devait également permettre de révéler et de stigmatiser chez les êtres situés aux niveaux inférieurs de l'échelle raciale du nazisme, et notamment chez les Juifs, "les caractéristiques physiques repoussantes [...] expression d'une âme vile"⁵⁰. Mais l'image photographique ne se contenta pas d'attester l'appartenance des détenus à une humanité déclassée, elle conserva également la trace de la dégradation progressive de leur identité humaine lorsqu'ils étaient utilisés comme



36. "Nutzbringend verwandt" (Éléments productifs), *Das Schwarze Korps*, 26 juin 1941, p. 8. (photographies de l'opérateur Exter de la compagnie de propagande SS) (archives privées)

⁴⁵ cf. Hélène Miard-Delacroix, "Uniformisation de la société allemande sous le signe de la «Volksgemeinschaft»?", Françoise Knopper, Gilbert Merlio, Alain Ruiz, *Le National-socialisme : une révolution ?*, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 1997, p. 125-141.

⁴⁶ Ce camp, créé en mars 1933 près de Munich, a constitué un camp modèle dont le règlement intérieur fut appliqué à l'ensemble du système concentrationnaire. Un "esprit de Dachau", selon l'expression d'Olga Wormser-Migot (*Le Système concentrationnaire nazi* (1933-1945), op. cit., p. 119), permet-il de supposer l'existence d'une "image de Dachau" dont l'influence aurait été étendue aux autres camps ?

⁴⁷ L'expression est de Louis-Marie Bureth, *Le "Revier" du camp de concentration de Dachau : contribution à son histoire*, thèse pour le doctorat en médecine, université Louis Pasteur, faculté de médecine de Strasbourg, 1989, p. 80. Voir également Paul Berben, *Histoire du camp de concentration de Dachau (1933-1945)*, Bruxelles, Comité international de Dachau, 1968, p. 10. Dans les camps, il semble que l'existence de salles de ce genre exposant une documentation sur la population des détenus ou les expériences scientifiques dont ils faisaient l'objet ait été fréquente. Ernst Klee (*La Médecine nazie et ses victimes*, Paris, Acte sud, 1999, p. 40) mentionne ainsi la présence d'un "musée de la pathologie" à Gusen (camp annexe de Mauthausen).

⁴⁸ Un intérêt pour les tatouages des détenus semble avoir été manifeste dans plusieurs camps (Dachau, Buchenwald, Auschwitz). Rudolf Höss (op. cit., p. 112) écrit précisément lorsqu'il évoque sa période passée au camp d'Oranienburg-Sachsenhausen (1938-1939) : "Nous avions ordre de photographier, pour les besoins des services anthropométriques, tous les tatouages trouvés sur le corps des internés".

⁴⁹ Édouard Conte et Cornelia Essner, op. cit., p. 256-257.

⁵⁰ L'expression est de Saul Friedländer, *L'Antisémitisme nazi. Histoire d'une psychose collective*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 82.

37-39. Friedrich Franz Bauer, portraits anthropométriques de détenus à Dachau, 28 juin 1938 (Gedenkstätte Dachau)

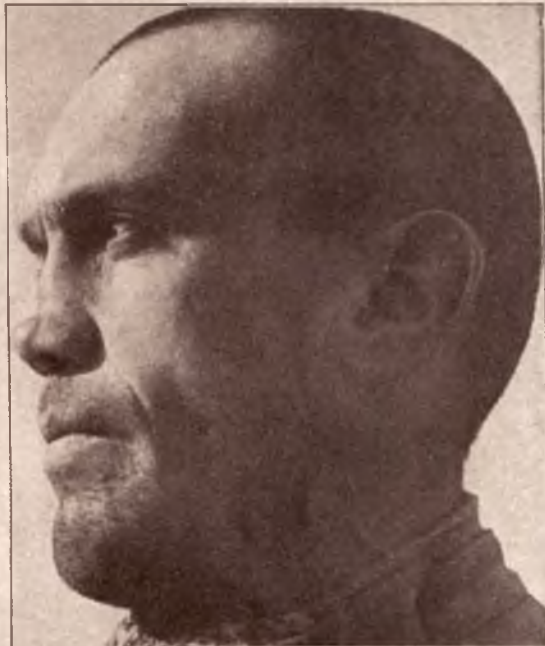
40. (double page suivante) "Konzentrationslager Dachau" (Camp de concentration de Dachau), *Illustrierter Beobachter*, n° 49, 3 décembre 1936, p. 2016-2017 (photographies de Friedrich Franz Bauer) (archives privées)





Politische Rückfallige.

Eine Gruppe von Häftlingen, die ihre agitatorische Tätigkeit und Mühlarbeit gegen den neuen Staat selbst nach einer ersten Inhaftierung nicht lassen konnten.



Das Gesicht des politischen Verbrechers.

Zum Schutze der Volksgemeinschaft hat der deutsche Staat Toden dieser Gattung für immer von der Gemeinschaft mit den übrigen Volksgenossen ausgeschlossen.



Müßige Volksverbrecher.

Zwei Vertreter der im Konzentrationslager Dachau internierten jüdischen Volksschäbeline, rechts ein Hasselbänder.



Verlangene während der Mittagspause.

Das Interesse an den Tagesereignissen wird durch Überlastung von deutschen Zeitungen unterbunden. Die nationalsozialistische Presse ist ein wichtiges Mittel, irrengeleitete Volksgenossen auf den rechten Weg zurückzuführen.



In einem der Verlangenen-Schlafsaale.

Neben der Förderung geistlicher Sauberkeit und Ordnung wird das Bekämpfen der Verlangenen, die Räume auszuscheiden, von der Lagerführung gefördert.



41. Photographe anonyme, expériences sur la résistance du corps humain plongé dans un liquide à basse température, Sigmund Rascher (à droite), Ernst Holzlöhner (à gauche), Dachau, été 1942 (Gedenkstätte Dachau)

“sujets d’expériences” (Versuchspersonen⁵¹) pour reprendre le terme employé alors. Après que certains médecins se furent livrés de manière individuelle à des expériences, l’Institut d’hygiène des Waffen-SS de Berlin voulut réglementer l’installation de centres d’expérimentations dans les camps et profiter ainsi de leur inépuisable “matériel humain⁵²”. L’entrée en guerre et la systématisation de ces pratiques médicales engagèrent l’Armée de l’air, la Marine et certaines firmes pharmaceutiques (I. G. Farben-industrie, Behring) à profiter de ces centres expérimentaux.

Parmi les documents photographiques conservés, ceux qui concernent les recherches à des fins militaires au camp de Dachau font apparaître le rôle complémentaire de la photographie dans les relevés à caractère scientifique⁵³. Ces images enregistrent les différentes étapes de l’expérience, témoignent des réactions des détenus et

conservent la trace de l’aboutissement du protocole scientifique [41, 72-84]. Réduit à l’état de matériau d’expérimentation, le détenu est éprouvé, voire éliminé, sans autre mention qu’une ligne dans un rapport signalant le nombre de sujets décédés. En même temps qu’elle transforme le détenu de Dachau en cobaye ou en mannequin, la photographie interroge son identité dans le camp. La correspondance du médecin responsable de ces expériences, Sigmund Rascher, montre en effet que l’expression de “matériel humain” a pris un sens étrange, sinon sinistre. Himmler répondit en effet à l’un de ses rapports : “Si cette expérience réussit, le condamné à mort aura sa peine commuée en emprisonnement à vie, dans un camp de concentration⁵⁴”. La rééducation perpétuelle, présentée comme une mesure de clémence vis-à-vis de détenus destinés à mourir, est loin d’être paradoxale. Cette proposition révèle le degré d’opportunisme des médecins nazis et l’incohérence paroxystique du système concentrationnaire qui exploite, réprime, rééduque et tue dans le même temps. De l’anthropologie à l’expérimentation médicale, la photographie capte cette identité trouble du détenu : à la fois spécimen, dont on veut préserver la rareté, et “matériau humain”, que l’on éprouve et assassine. Dans ces deux types de contexte scientifique, c’est l’intérêt national qui est mis en avant, comme l’explique Himmler : “Je considère les gens qui préféreraient laisser mourir les soldats allemands d’hypothermie, plutôt que d’approuver les expériences humaines, comme de véritables traîtres à la patrie⁵⁵ [...]”.

Les recherches expérimentales, encouragées par les cadres dirigeants du nazisme qui y voyaient l’expression du progrès civilisateur accompli par le régime, ne disposèrent pas de la photographie comme si elle était un instrument traditionnel d’étude. Dans un contexte de valorisation excessive du protocole expérimental⁵⁶, la photographie a pu apparaître comme l’outil scientifique par excellence : la vérité de l’instant présent qu’elle prétendait incarner, la modernité qu’elle était censée représenter contribuèrent très certainement à légitimer son utilisation intensive lors des procédures scientifiques. Cette force d’incarnation attribuée à l’image photographique semble lui avoir donné un statut tout à fait particulier dans les camps : technologie d’un pouvoir en marche, elle devait certifier la réalité du monde concentrationnaire et en valoriser la prétendue modernité.

⁵¹ Ce terme était employé par les scientifiques qui pratiquaient ce type d’expériences, il est composé sur le même modèle que “Versuchstier” : animal de laboratoire. cf. Ernst Klee, *op. cit.*, p. 357.

⁵² Lettre de Sigmund Rascher à Himmler datée du 15 mai 1941 où est employé le terme “Menschenmaterial” (matériel humain). cf. TMI, xxvii, PS 1602, p. 381-383.

⁵³ Il faut mentionner également la documentation photographique sur les expériences à caractère scientifique ou anthropologique menées à Auschwitz-Birkenau. Voir au sujet des expériences de Emil Kashub et de Josef Mengele, Ernst Klee, *op. cit.*, p. 155-158, 346 et Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Fayard, 1975, p. 329. Un extrait du journal de Johann Paul Kremer (*Auschwitz vu par les SS : Rudolf Höss, Pery Broad, Johann Paul Kremer*, Oswiecim, musée d’État d’Auschwitz-Birkenau, 1998, p. 174), professeur d’anatomie à l’université de Munich qui étudiait à Auschwitz le phénomène de dénutrition et d’amaigrissement témoigne d’un emploi similaire de la photographie : “13 novembre 1942 : J’ai prélevé du matériel vivant (foie, rate et pancréas) sur un détenu juif très atrophique que j’ai photographié auparavant. Comme toujours j’ai conservé le foie et la rate dans du Carnoy et le pancréas dans du Zenker”.

⁵⁴ Lettre de Himmler à Rascher du 13 avril 1942, reproduite par François Bayle, *Croix gammée contre caducée*, Paris, Imprimerie nationale, 1951, p. 328.

⁵⁵ Lettre de Himmler à Rascher, datée du 24 octobre 1942. cf. TMI, xxvii, PS-1609, p. 383-385.

⁵⁶ Jean-Paul Cahn (“La recherche en science de la nature et le national-socialisme”, in Françoise Knopper, Gilbert Merlio et Alain Ruiz, *op. cit.*, p. 163-189) rappelle ainsi que la démarche spéculative fut jugée a-scientifique par certains savants nazis.

⁵⁷ cf. Sybil Milton, “Die Konzentrationslager der dreißiger Jahre im Bild der in- und ausländischen Presse”, in Ulrich Herbert, Karin Orth, Christoph Dieckmann, *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur*, Band I, Göttingen, Wallstein Verlag, 1998, p. 135-147.

⁵⁸ Breslau-Dürrgoy fait partie avec Stettin des camps appelés “Wilde Lager” (camps sauvages), dirigés et administrés par la S.A. Ce reportage conservé aux archives NS - Zeit - Innenpolitik, Politische Verfolgungen, Schutzhaft, est reproduit dans Henry Friedlander, Sybil Milton, *Archives of the Holocaust. An international collection of selected documents*, Vol. 1, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Part 1., 1933-1939, New York, Londres, Garland publishing, 1990, n.p., documents 69 à 74.

⁵⁹ cf. Sybil Milton, “Images of the Holocaust”, *Holocaust and Genocide Studies*, Vol. 1, n° 1, p. 28.

⁶⁰ cf. SA-Sturmabführer Schäfer, *Konzentrationslager Oranienburg. Das Anti-Braunbuch über das erste deutsche Konzentrationslager*, Berlin, Buch- und Tiedruckgesellschaft, 1934 : “Erster Blick ins Konzentrationslager”, *Münchener Abendzeitung*, n° 82, 23 mars 1933 ; “Im Konzentrationslager Oranienburg bei Berlin”, *Berliner Illustrierte Zeitung*, n° 17, 30 avril 1933, p. 634 ; “Besuch im

Konzentrationslager, *Deutsche Illustrierte Zeitung*, 30 mai 1933, p. 4.

⁶¹ Membre du NSDAP, Friedrich Franz Bauer était collaborateur de l’*Illustrierter Beobachter* depuis 1930. Début 1933, il était membre du cabinet de Reinhard Heydrich et en juillet 1933 il adhéra à la SS. cf. Detlef Hoffmann, “Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager”, *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 3-20.

⁶² “Die Wahrheit über Dachau”, *Münchener Illustrierte Presse*.

EXALTER ET DOCUMENTER :

LA PHOTOGRAPHIE AU SERVICE DE L'“IDÉAL” CONCENTRATIONNAIRE

Dès 1933, la presse illustrée relata l'ouverture des premiers centres de détention et l'arrestation des leaders sociaux-démocrates ou communistes⁵⁷. Un reportage photographique retrace par exemple l'internement de Paul Löbe et Hermann Lüdemann, dans l'un des premiers camps, celui de Breslau-Dürrgoy, créé en février 1933⁵⁸. Une série de cartes postales fut même diffusée en mai 1933 lors de l'arrestation du socialiste Ludwig Marum au camp de Kislau⁵⁹. Oranienburg et Dachau, ouverts à la même période, firent également l'objet de nombreuses parutions sous la forme de livres ou d'articles⁶⁰. Les reportages réalisés à Dachau par le photographe Friedrich Franz Bauer⁶¹ magnifient le fonctionnement et la puissance de contrôle du camp [40, 42-47, 57]. Ses photographies publiées dans un numéro du *Münchener Illustrierte Presse* [44-46] montrent un mélange d'ordre et de détails soignés (l'ordonnancement des baraques, les plates-bandes fleuries, etc.⁶²). L'apparente harmonie du monde des détenus et leurs saines activités exaltent ainsi la vertu régénératrice du camp. Les prisonniers sont même présentés, dans une des légendes, comme des membres futurs de la communauté nationale : “Ces hommes qui, une fois leur éducation achevée, rejoindront les rangs du national-socialisme allemand⁶³ [...]”.

À travers ces reportages, la presse, assujettie au régime, tente d'affranchir ce nouveau système coercitif de son image répressive, d'en éloigner la violence visible et de montrer l'ordre admis. Le camp de concentration apparaît comme un lieu de rééducation et d'apprentissage de vertus que l'appareil d'État présente comme formatrices (ordre, discipline et travail). Ce travail de propagande s'élabore à travers la mise en place d'une imagerie apaisante où des photographies parfois insipides (des détenus assis sur un banc, d'autres assis en cercle par terre) côtoient un ensemble de légendes qui insistent sur des thèmes récurrents (la propreté, la cohésion, les exercices sportifs ou le travail physique).

Mais l'image du camp comme une prison modèle ne suffisait pas à son administration. Placée au service d'intérêts civils ou militaires, celle-ci souhaitait également montrer combien son organisation était solide et efficace. Oswald Pohl, chef de l'administration du système concentrationnaire et promoteur de l'exploitation économique de la force de travail des détenus, s'adressant aux commandants des KZ, déclara ainsi : “À l'avenir, il faut impérativement fixer par l'image la moindre étape de l'évolution (des camps). J'attends de tous les employés concernés un engagement sans faille afin de ne plus rien négliger⁶⁴”. Cette recommandation en forme d'injonction eut pour corollaire la mise en place d'un service photographique spécialisé dans la documentation sur les camps⁶⁵. La firme photographique Leonard, après un reportage sur Dachau, se vit retirer l'autorisation de photographier dans les camps par le bureau chargé de la Construction (Bauten) dans l'organigramme de la SS. En juin 1940, le chef de l'Inspection des camps de concentration, Richard Glücks accorda cette autorisation à une entreprise rattachée à la SS et contrôlée par Friedrich Franz Bauer, l'auteur des reportages photographiques sur Dachau⁶⁶.

16 juillet 1933, p. 850-856.

⁵⁷ *ibid.*, p. 854.

⁵⁸ Document n° 3702, Bil. 172f, Bundesarchiv Koblenz cité par Sigrid Jacobeit, “Fotografien als historische Quellen zum Frauen-KZ Ravensbrück : Das Ravensbrücker «SS-Fotoalbum»”, in Insa Eschbach, *Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück : Quellenlage und Quellenkritik*, Berlin, Zentrale Universitätsdruckerei der Freien Universität Berlin, 1997, p. 33.

⁵⁹ Une série de lettres issues de l'Inspection des camps de concentration (I.K.L. située à Oranienburg) nous a été communiquée par le musée de Ravensbrück. Cette correspondance, incomplète, concerne directement l'attribution de contrats concernant la documentation photographique des camps.

⁶⁰ cf. Sigrid Jacobeit, *loc. cit.*, p. 34. Cette décision semble avoir été entérinée par le service II E, chargé du personnel, dans l'organisme responsable de la construction (Bauten) pour l'organisation



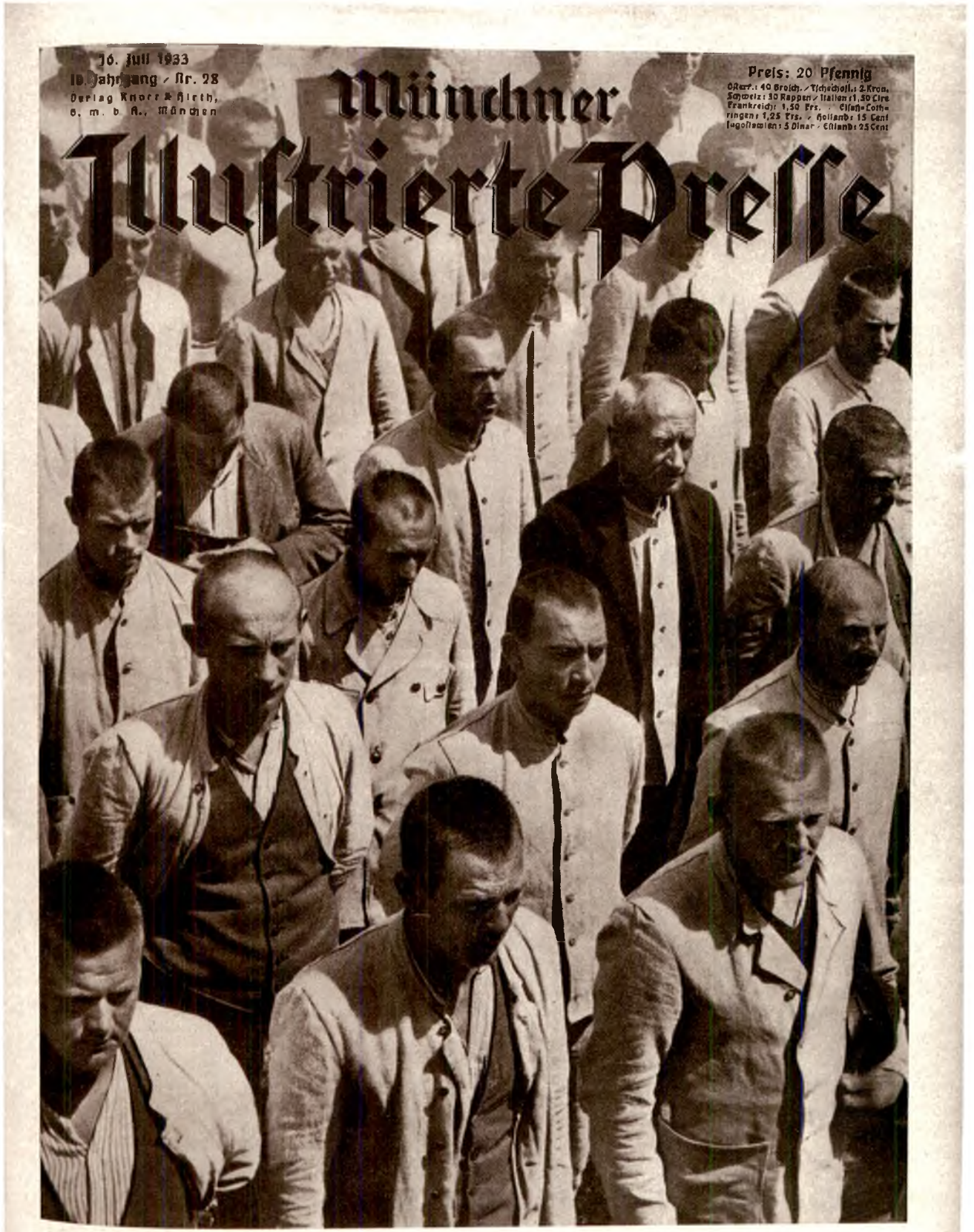
42. “Konzentrationslager Dachau” (Camp de concentration de Dachau), *Illustrierter Beobachter*, n° 49, 3 décembre 1936, couverture (photographies de Friedrich Franz Bauer) (archives privées)

43. Friedrich Franz Bauer, détenus au travail, Dachau, 20 juillet 1938 (Gedenkstätte Dachau)



SS. Il faudrait enquêter sur les services responsables des albums photographiques après la création en février 1942 du WVHA. L'organigramme de cet organisme révèle en effet un service “artistique” (Amt C-IV) dans la branche “Construction” et un service “Livres et photos”, liés aux éditions Nordland et Deutscher Bilderdienst. cf. Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988, p. 749-754.

44. "Die Wahrheit über Dachau" (La vérité sur Dachau), *Münchner Illustrierte Presse*, 16 juillet 1933, couverture (photographies de Friedrich Franz Bauer) (archives privées)



16. Juli 1933
10. Jahrgang / Nr. 28
Verlag Knorr & Airth,
G. m. b. H., München

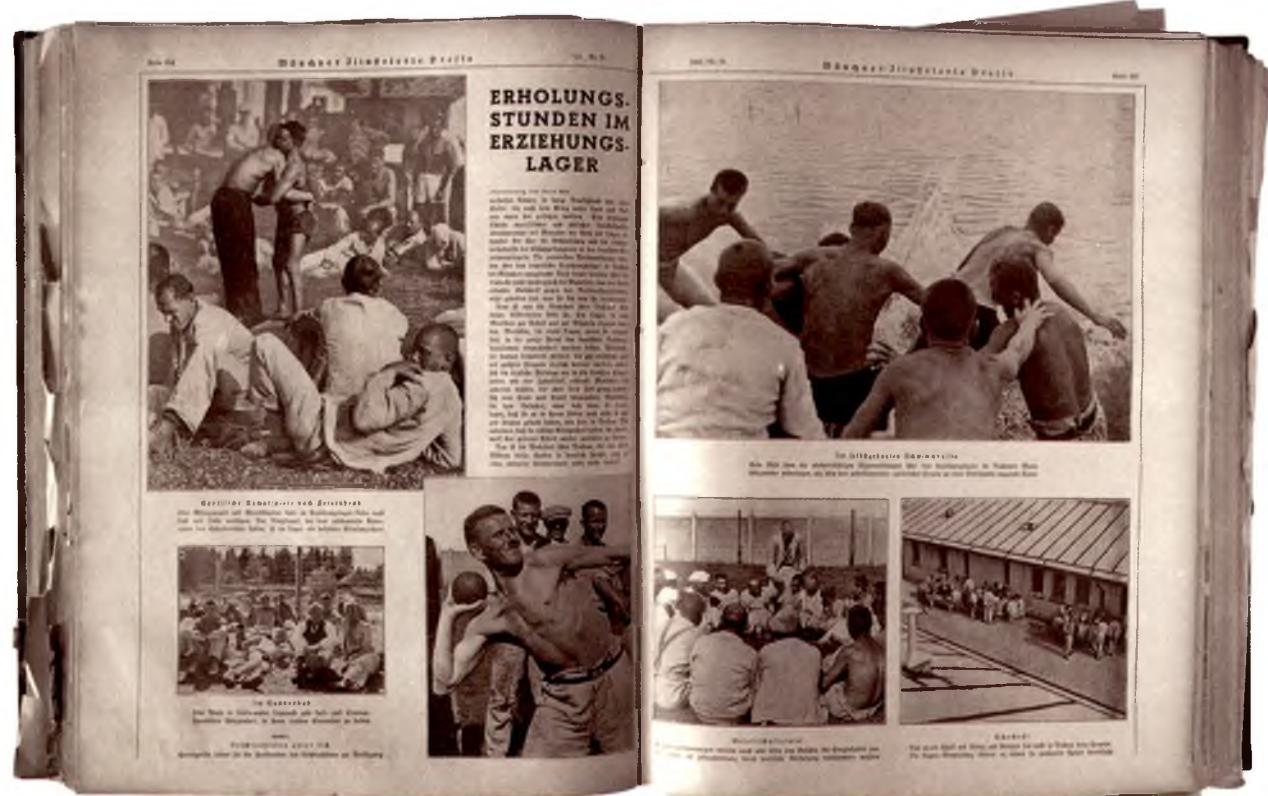
Preis: 20 Pfennig
Österr.: 40. Griech.: 1/2 Reichsmark. 2 Kron.
Schweiz: 30. Rumän.: Italien: 1.50 Lire
Frankreich: 1.50 Frs. - Elfenbein-Cost
Kingen: 1.25 Frs. - Holland: 15 Cent
Jugoslawien: 5 Dinar - Ceylon: 25 Cent

Münchner Illustrierte Presse

Frühappell im Erziehungslager
Disziplin erzieht zu gemeinschaftlicher aufbauender Arbeit

Aufnahme: Bauer-München

45. "Die Wahrheit über Dachau" (La vérité sur Dachau), *Münchener Illustrierte Presse*, 16 juillet 1933, p. 850-851 (photographies de Friedrich Franz Bauer) (archives privées)



46. "Die Wahrheit über Dachau" (La vérité sur Dachau), *Münchener Illustrierte Presse*, 16 juillet 1933, p. 854-855 (photographies de Friedrich Franz Bauer) (archives privées)

Ces documents attestent tout d'abord de la mainmise du WVHA⁶⁷ sur les images produites et conservées par l'administration concentrationnaire. L'inscription de l'agence de Bauer dans la SS montre également combien les photographies des camps ne pouvaient plus bénéficier de la même diffusion qu'entre 1933 et 1939. Si l'entrée en guerre a donc coïncidé avec un contrôle accru des photographies réalisées dans les camps⁶⁸, cette surveillance ne s'est pas pour autant traduite par une réduction de la production photographique, bien au contraire. La documentation, comme le montre un ensemble convergent d'indices, était réunie sous la forme d'albums de plusieurs dizaines de photographies dont il existe des exemples pour les camps de Dachau, Buchenwald [52-54] Ravensbrück [48-51] et Auschwitz [56]⁶⁹. En liaison avec le laboratoire photographique, l'administration confiait à un personnel spécialisé le soin d'effectuer les prises de vues, de classer le matériel réuni et de l'organiser en albums. Une telle pratique témoigne de la volonté de constituer une documentation en images de l'évolution des camps, de leur organisation spatiale et de leur fonctionnement : "[des] films et [des] photos [étaient faits] partout dans le camp pour suivre le "processus", l'histoire du camp", explique un employé de l'Erkennungsdienst de Mauthausen⁷⁰.

47. Friedrich Franz Bauer, visite de Heinrich Himmler à Dachau le 8 mai 1936 (Gedenkstätte Dachau)



Ces albums étaient généralement conservés à l'intérieur du camp dans le Service de l'identification, comme le confirme Georges Angéli⁷¹. Les dimensions considérables de certains d'entre eux réduisaient leur maniabilité et contraignaient certainement à une consultation sur place.

Il faut rappeler que les nombreuses visites réglementaires de l'inspection générale du système concentrationnaire, celles des dignitaires du régime ou des invités de marque, militaires, cadres politiques, industriels, etc. [47, 49], ont multiplié les allées et venues dans les camps⁷². La consultation des albums semble avoir été l'un des moments privilégiés de ces visites qui avaient essentiellement pour but de constater les réalisations d'un système associant politique répressive et effort économique⁷³. Un reportage au camp de Dora témoigne du traitement photographique particulier dont pouvait bénéficier une usine au caractère hautement stratégique.

Le premier objectif de ces images semble avoir été de mettre en valeur la fonctionnalité et l'efficacité des installations industrielles du camp [85-87]. L'un des visiteurs habituels de Dachau explique : "Tout ce que j'ai vu lors de ces visites était en ordre à tout point de vue. On montrait les installations des cuisines, les infirmeries, les salles pour les soins dentaires, les salles d'opération, les salles de douches, les baraques, et on avait également l'occasion de voir d'innombrables détenus qui, d'après mon jugement [...] donnaient l'impression d'être nourris normalement⁷⁴". Cette perception, naturellement partielle, semble correspondre à l'image que l'administration voulait donner du fonctionnement du camp. Les albums semblent en ce sens avoir acquis un rôle clé dans

⁶⁷ WVHA (Wirtschafts- und Verwaltungshauptamt) : Office central pour l'économie et l'administration de la SS.

⁶⁸ Comme on peut le déduire du témoignage de Francisco Boix à Nuremberg (*TMI*, vi, p. 280), la reproduction éventuelle de certaines images destinées à être conservées dans des albums privés était probablement fréquente : "[...] Beaucoup de SS voulaient toujours des collections de toutes les photos des visites qui étaient faites au camp".

⁶⁹ Les albums étudiés sont au nombre de quatre :

- *Buchenwald Jahresende 1943* [Buchenwald fin 1943], format 29x38 cm, 53 pages, 231 photographies, musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon. Nous en profitons pour remercier Marie-Claire Ruet pour les informations qu'elle nous a transmises sur cet album.

- *F.K.L.R. [Frauen Konzentrationslager Ravensbrück : Camp de concentration de femmes de Ravensbrück]*, format 50x67 cm, 92 photographies, Mahn- und Gedenkstätte, Ravensbrück.

- *Besichtigung des Konzentrationslagers Dachau am 20. 1. 41 durch Reichsführer SS in Begleitung des Herrn A. A. Mussert, Leiter der NSB der Niederlande* [Visite du camp de concentration Dachau le 20 janvier 1941 par le Général d'armée SS (Himmler) accompagné de A. A. Mussert, chef du NSB de Hollande], format inconnu, 58 photographies, Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, Amsterdam.

- *Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz* [Bureau des constructions de la Waffen-SS et de la police du camp de concentration d'Auschwitz], format 36,5x45,1 cm, 90 pages, 400 photographies (3 manquantes), Yad Vashem, Jerusalem.

⁷⁰ Déposition de Francisco Boix à Nuremberg, *TMI*, vi, p. 283.

⁷¹ Il est toutefois possible que d'autres albums photographiques concernant le camp aient été transmis à des services administratifs extérieurs ou offerts à des visiteurs de passage. Citant le document NG-645 de Nuremberg, Raul Hilberg (*op. cit.*, p. 834) écrit : "Après le passage du ministre de la Justice Thierack à Auschwitz, le 8 janvier 1943, Höss envoya à celui-ci un album de photographies accompagné d'un billet, dans lequel il exprimait l'espoir qu'elles «feraient plaisir» au Reichsminister". Nous n'avons malheureusement pas retrouvé la trace de cet album.

⁷² Dans sa déposition à Nuremberg, Friedrich Karl von Eberstein (*TMI*, xx, p. 323), préfet de Police et chef supérieur des SS pour la région de Munich, énumère les visiteurs de Dachau comme le

"Ministre de l'Intérieur du royaume de Yougoslavie, [des] fonctionnaires supérieurs de la police américaine, un grand nombre de commandants de camps de prisonniers de guerre, [des] personnalités politiques italiennes très importantes et d'autres personnalités de ce genre".

⁷³ L'album de Dachau indique par son titre qu'il se présente lui-même comme une visite du camp par Himmler. L'arrivée de celui-ci au camp ouvre l'album qui se poursuit par un panorama général des nombreux secteurs d'activité du camp : un atelier de couture, une cordonnerie, un cabinet de dentiste, une serre, une bibliothèque, un élevage de lapin, etc.

⁷⁴ Déposition à Nuremberg de Friedrich Karl von Eberstein, *TMI*, xx, p. 323.



48. Couverture de l'album *Frauen Konzentrationslager Ravensbrück* (camp de concentration de femmes de Ravensbrück), fin 1940 - début 1941 (Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück)

49. "Reichsführer - Besuch" (Visite du Reichsführer), visite d'Heinrich Himmler à Ravensbrück, janvier 1941, page 1 de l'album *Frauen Konzentrationslager Ravensbrück* (camp de concentration de femmes de Ravensbrück), fin 1940 - début 1941 (photographies d'un SS, peut-être Friedrich Franz Bauer ou l'un de ses employés) (Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück)





Kammer

50. "Kammer" (réserve), buanderie, ateliers de tressage et de réparation des chaussures, page 14 de l'album *Frauen Konzentrationslager Ravensbrück* (camp de concentration de femmes de Ravensbrück), fin 1940 - début 1941 (photographies d'un SS, peut-être Friedrich Franz Bauer ou l'un de ses employés) (Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück)



51. Ateliers de cordonnerie et de tissage, page 17 de l'album *Frauen Konzentrationslager Ravensbrück* (camp de concentration de femmes de Ravensbrück), fin 1940 - début 1941 (photographies d'un SS, peut-être Friedrich Franz Bauer ou l'un de ses employés) (Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück)



Dinerzimmer des Adjutanten



H-Hilfshaus



H-Heilighaus



52-54. Quartiers SS (en haut), cinéma des prisonniers (en bas), construction de la gare (à droite), pages de l'album *Buchenwald Jahresende 1943* (Buchenwald fin 1943) (photographies d'un SS anonyme, probablement du service de l'identification du camp) (musée de la Résistance et de la Déportation)



Hilf-Kino





*Bahnbau
Baubeginn*

l'“exposition” du camp au regard extérieur. Ils pouvaient, en effet, aisément remplacer une visite intégrale du camp ou proposer des images de secteurs qui, pour une raison ou pour une autre, avaient été dérobés au regard du visiteur. Ils permettaient, en somme, de donner une image figée et magnifiée du camp pour mieux en voiler la réalité quotidienne et triviale.

Ces albums proposent, selon une progression similaire, qui n'empêche pas des présentations sensiblement différentes⁷⁵, une vision parfaitement soignée du

camp. L'aspect matériel de ces albums renforcés de cuir, la mise en pages souvent aérée, la calligraphie élégante⁷⁶ tendaient sans doute à donner à celui qui les consultait une image favorable du camp. En 1943, ceux qui parcourent l'album de Buchenwald [52-54] peuvent ainsi observer une succession de bâtiments et de grands espaces désertés. Pages après pages les différents services administratifs se succèdent (Bureau du commandant, Administration, Camp de détention, etc.) ; cette suite fastidieuse des constructions et de leurs intérieurs est parfois émaillée de pauses : les appartements privés du commandant, une étable et, en dernière page, une orfraie en plan rapproché. Tout comme celui de Ravensbrück, l'album de Buchenwald propose l'image d'un centre de détention idéal à travers une véritable visite guidée de tous les aspects du camp : l'administration veille sur les prisonniers qui disposent dans leurs quartiers de toutes sortes d'équipements pour leur santé (une infirmerie), leur hygiène corporelle (une blanchisserie) et même mentale (une bibliothèque, un cinéma). L'effort auquel doivent être soumis les détenus est illustré par des images neutres : images d'une carrière ou d'un établissement horticole par exemple. Il y a bien au milieu de l'album quelques pages qui semblent trancher sur l'apparente sérénité de l'ensemble : un feuillet consacré au crématoire et plus loin, face à face, la porcherie et la cuisine des détenus. Mais le regard porté par ces albums sur les camps, qui témoigne d'un projet commun et centralisé de documentation photographique, donne l'impression d'un univers concentrationnaire parfaitement ordonné et voué sereinement à sa tâche répressive et productive. Ces images tentent de saisir l'espace du camp dans son état le plus accompli, tout en évacuant la violence et les rapports de force qui en constituaient pourtant la réalité. La photographie sert ainsi à magnifier l'équilibre et la parfaite harmonie des différentes structures concentrationnaires. Les images de la construction des camps sont d'ailleurs vraisemblablement à l'origine du projet des albums. Une série de photographies sur la construction de Buchenwald [55], commanditée par la police criminelle de Weimar, rappelle l'intérêt des autorités pour ce type de documentation⁷⁷. Un ensemble considérable de photographies du même type illustre la construction du camp de Mauthausen : son architecture en pierre, rappelant une forteresse médiévale est magnifiée par des vues lointaines, des contre-plongées jouant sur l'effet de perspective⁷⁸. L'album de la Direction centrale pour la construction d'Auschwitz⁷⁹ traduit particulièrement ce désir de donner au camp l'allure d'une cité en pleine mutation [56]. Auschwitz y apparaît comme une ville pionnière et

55. Photographe anonyme de la police criminelle de Weimar, construction d'une baraque de garde du camp de Buchenwald, 4 août 1937 (Gedenkstätte Buchenwald)



⁷⁵ La mise en pages de l'album de Buchenwald est aérée : pages de deux, cinq ou sept photographies, formats verticaux ou horizontaux des images, légendes écrites de biais en lettres calligraphiées. À l'opposé, l'album de Ravensbrück est régulier et monotone : sur un seul côté de chaque feuillet, quatre images sont disposées les unes à côté des autres sans aucune fantaisie.

⁷⁶ À l'Erkennungsdienst, un détenu semble avoir été spécialement employé pour la calligraphie. À Auschwitz ce travail était confié à Tadeusz Myszowski (déposition de Wilhelm Brasse pour le procès d'Auschwitz, 14 juin 1959, tapuscrit dactylographié de 6 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 2), à Buchenwald, c'est Rudolf Opitz qui s'en chargeait (témoignage de Georges Angéli, voir *infra*).

⁷⁷ Un courrier de la Staatliche Kriminalpolizei - Kriminalpolizeistelle de Weimar indique ainsi que l'évolution des travaux de construction doit être accompagnée d'une documentation photographique. Chaque image est complétée d'une mention indiquant le numéro de l'image dans la série, la date de la prise de vue (parfois même l'heure) et le sujet photographié. Une copie de ce courrier ainsi que les photographies précisément légendées par la police criminelle de Weimar sont conservées au musée de Buchenwald.

⁷⁸ cf. Jean-Louis Cohen, «La mort est mon projet» : architecture des camps», in François Bédarida et Laurent Gervereau, *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, musée d'Histoire contemporaine - BDIC, 1995, p. 32-41.

⁷⁹ cf. Ute Wrocklage, «Architektur zur «Vernichtung durch Arbeit». Das Album der «Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz» », *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 31-43.

Neue Bauleitungsbaracke



56. Page de l'album *Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K. L. Auschwitz*
(bureau des constructions de la Waffen-SS et de la police du camp de concentration d'Auschwitz), 1942
(photographies du SS Dietrich Kamann)
(Yad Vashem)

57. Friedrich Franz Bauer,
appel des détenus,
Dachau, 28 juin 1938
(Gedenkstätte Dachau)



dynamique dans l'euphorie d'une triomphale "Poussée vers l'Est" (Drang nach Osten⁸⁰). Illustré de 400 photographies, cet album retrace pas à pas la construction du complexe d'Auschwitz-Birkenau : camp de détention, usines, crématoires, routes en cours de terrassement, milliers de baraques qui s'élèvent de nulle part, réseau tentaculaire qui s'étend en quelque mois sous la surveillance de Himmler, de ses architectes et ingénieurs que l'on aperçoit marchant dans la poussière, plans sous le bras. L'existence d'un laboratoire photographique propre à cette Direction centrale de la construction⁸¹, la constitution de ce gigantesque album à des fins historiques et techniques, témoignent du désir de préserver les traces du gigantesque effort accompli.

Cet album semble ainsi exalter la compétence et le soin apporté à la construction par les dirigeants du camp. Le commandant d'Auschwitz ne déclarait-il pas : "[...] la construction et l'agrandissement du camp étaient ma tâche essentielle et devaient le rester au cours des années suivantes, même lorsque maintes autres besognes vinrent s'y ajouter. C'est à cette tâche que je vouai tout mon temps, toutes mes pensées. C'est à elle que je devais subordonner tout le reste, car c'est seulement ainsi que je pouvais diriger l'ensemble⁸²". La contiguïté troublante entre d'une part les installations de répression et de mort et d'autre part l'œuvre architecturale et industrielle est ainsi remarquablement perceptible dans l'étude des albums des camps. Pour l'un des dirigeants d'IG Farben, le Dr. Ambros, le "projet Auschwitz" permettait à la firme de remplir "un très haut devoir". En déployant tous ses efforts pour y construire des installations industrielles considérables, l'entreprise voulut contribuer à créer "une base solide" pour établir à l'Est, comme le rappelle Arno J. Mayer, "une puissante et saine germanité⁸³". La photographie ne devait donc pas seulement rappeler les étapes de la construction des camps, elle devait également en exalter le rôle et l'efficacité dans la conquête de l'espace vital (Lebensraum).

L'interdit de la photographie, dont nous avons rappelé la réalité, devait sans doute correspondre à l'application du régime de censure exercé jusque dans le regard porté sur les camps de concentration. Le seul regard autorisé semble avoir été celui que la propagande et l'administration produisirent par l'usage fréquent de la photographie. Vraisemblablement cet instrument devait contribuer à l'élaboration d'une image officielle qui aurait synthétisé la réalité protéiforme du monde complexe des camps. C'est en particulier par la photographie que le nazisme a suscité une image du détenu en réprouvé, exclu d'une communauté du Peuple (Volksgemeinschaft) en construction. C'est par la photographie que fut également élaborée une image du camp comme espace accomplissant le projet répressif et économique du nazisme, mais tout en gommant son caractère meurtrier. La stricte maîtrise des pratiques photographiques impliquait donc l'élaboration d'une vision unique. C'est notamment à travers les photographies qui devaient s'imposer comme seule réalité, voire se substituer à elle, que le régime voulut donner forme à une "utopie", celle de l'univers concentrationnaire⁸⁴.

⁸⁰ cf. Arno J. Mayer, *La "Solution finale" dans l'histoire*, Paris, La Découverte, 1990, p. 402.

⁸¹ C'est le SS Dietrich Kamann qui était le responsable de ce laboratoire et très certainement l'auteur des photographies de l'album.

⁸² Rudolf Höss, *op. cit.*, p. 139.

⁸³ Compte rendu du Conseil d'administration d'IG Farben du 7 avril 1941, cité par Arno J. Mayer, *op. cit.*, p. 401. Voir aussi Deborah Dwork, Robert Jan van Pelt, *Auschwitz. 1270 to the Present*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996.

⁸⁴ La présente étude doit beaucoup au travail préparatoire de Clément Chéroux. Nous n'aurions pu la mener sans le considérable et très exigeant travail documentaire et critique qu'il a accompli et a bien voulu nous transmettre. Nous l'en remercions chaleureusement.

photographie signalétique

Parmi les nombreuses procédures administratives que devait subir le déporté à son arrivée dans le camp, figurait la réalisation d'un portrait signalétique. Celui-ci était réalisé dans l'Erkennungsdienst (Service de l'identification), qui jouxtait généralement les installations où s'effectuait l'incorporation des détenus (enregistrement, magasin d'habillement, salle de désinfection, etc.¹). Ce service, qui comprenait un studio de prise de vue, un laboratoire, ainsi qu'une salle de montage et d'archivage [103], employait un nombre de détenus qui variait en fonction de la taille du camp et de la quantité de travail (une douzaine à Auschwitz, une dizaine à Buchenwald, près de quatre à Sachsenhausen et à Mauthausen). Ces prisonniers étaient généralement choisis pour leurs compétences photographiques ; c'est le cas, par exemple, de Georges Angéli à Buchenwald, de Francisco Boix à Mauthausen ou de Wilhelm Brasse à Auschwitz. L'Erkennungsdienst réalisait tous les travaux photographiques du camp² : reportages, constats de décès, photographies officielles, identités pour les SS et même parfois développements de leurs photos privées. Son rôle principal était cependant d'effectuer les portraits signalétiques : "Le travail consistait à faire trois prises usuelles de chaque détenu. De chaque prise, on faisait trois copies, dont deux jeux allaient au service politique et le troisième restait dans notre service", explique Bernhard Walter, le responsable SS du laboratoire d'Auschwitz³.

En 1933, à Oranienburg, il semble que l'on ait photographié les détenus uniquement de face [58]. Puis, à partir de l'ouverture de Sachsenhausen en 1936, la pratique du triple portrait se généralise. Mais quel que soit le type de prise de vue, la constance principale de ces photographies est l'association, dans l'image même, du visage du déporté et de son matricule [58-61]. La codification de ce matricule varie cependant selon chaque camp. La plupart comportent le nom du KL (Konzentrationslager), suivi d'un ou de plusieurs chiffres, parfois du jour d'arrivée [59], du patronyme et de la date de naissance du déporté [61], ou d'un sigle le qualifiant [62-70]. Mais la disparition de la plupart des archives des laboratoires et la trop grande rareté des exemples de portraits signalétiques empêchent de définir précisément les règles auxquelles était soumise leur codification. Seul le corpus d'Auschwitz, avec près de 39 000 portraits qui ont échappé à la destruction, permet d'envisager une étude détaillée du système de classification des détenus et de sa traduction photographique⁴. Le matricule était fixé sur une règlette rivée au siège de pose. Cette règlette, probablement aimantée, comportait généralement une lettre indiquant

la nationalité du déporté, un sigle définissant la raison de son internement, et un chiffre rappelant son numéro de matricule. Les tableaux ci-dessous présentent les termes et les abréviations les plus fréquemment utilisés⁵ :

Lettre	Nationalité en allemand	Nationalité en Français
C ou Prot. ou T	Tschechisch	Tchèque ou résident du protectorat de Bohême-Moravie
F	Französisch	Français
H ou N	Holländisch ou Niederländisch	Hollandais ou Néerlandais
P ou Pol.	Polnisch	Polonais
R	Russisch	Russe
S	Slowenisch	Slovène
Y	Jugoslawisch	Yougoslave
Aucune	Reichsdeutsch	Allemand ou Autrichien
Sigle	Qualification en allemand	Qualification en français
Aso	Asozialer	Asocial
BV	Berufsverbrecher	Criminel professionnel
IBV ou BV	Internationale Bibelforscher-Vereinigung	Association internationale des sectateurs de la Bible (témoins de Jéhovah)
Jude ou Jud. ou J	Jude	Juif
PH	Polizeihäftling	Prisonnier de Police
Pol	Politischer	Politique
Ppole	Politischer Pole	Politique polonais
PSV	Polizeisicherungsverwahrter	Arrêté par mesure de sécurité
Z	Zigeuner	Tzigane

Il est impossible, compte tenu des nombreuses destructions et des réattributions successives de matricules, de savoir exactement combien de portraits signalétiques furent réalisés à Auschwitz, pendant la période où le laboratoire fonctionna, de fin 1940 à début 1945. De plus, tous les déportés n'étaient pas photographiés. Les Juifs et les Tziganes arrivés en masse après 1942, qui étaient destinés à être assassinés, n'entraient pas, sauf exception, dans le système comptable du camp et n'étaient, par conséquent, pas photographiés. Dans le complexe d'Auschwitz-Birkenau, le portrait signalétique constituait ainsi une sorte de barrière symbolique entre le camp de concentration et le camp d'extermination, entre une survie à plus ou moins brève échéance et une mort immédiate.

I. A. et C. C.

¹ Les diverses informations concernant l'Erkennungsdienst et le portrait signalétique proviennent d'un entretien avec Georges Angéli réalisé par les auteurs le 13 mars 2000, d'une déposition de Wilhelm Brasse, 6 avril 1984, tapuscrit dactylographié de 10 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 1-10 et de l'étude d'Ilsen About, *Les Photographies du camp de concentration de Mauthausen*, mémoire de maîtrise d'Histoire sous la direction de Pierre Vidal-Naquet, université de Paris VII, 1997, p. 55-61.

² Cas particulier, le camp d'Auschwitz-Birkenau possédait un laboratoire photographique spécifique pour tous les travaux concernant la construction ou les réaménagements du camp. cf. Ute Wrocklage, "Architektur zur «Vernichtung durch Arbeit». Das Album der

«Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz», *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 31-43.

³ Déposition de Bernhard Walter au procès d'Auschwitz, citée par Serge Klarsfeld, *L'Album d'Auschwitz. Lili Jacob's Album*, The Beate Klarsfeld Foundation - Les Fils et Filles des déportés juifs de France, Paris, 1981, n.p.

⁴ cf. Teresa Swiebocki, Henryk Swiebocki, "Vorwort - Introduzione", in Giuseppe Zambon, *Abels Gesichter - Volti di Abele*, Francfort, Zambon Verlag, 1995, p. 3-6.

⁵ Étant données la complexité et l'évolution permanente du système de classification des détenus à Auschwitz ces tableaux ne peuvent prétendre ni à l'exhaustivité, ni à l'infailibilité.



Ernst Heilmann

Franz Künstler

Gerhard Seger

58. Photographe du Service de l'identification d'Oranienburg, Ernst Heilmann, Franz Künstler, Gerhard Seger, 1933 (archives privées)



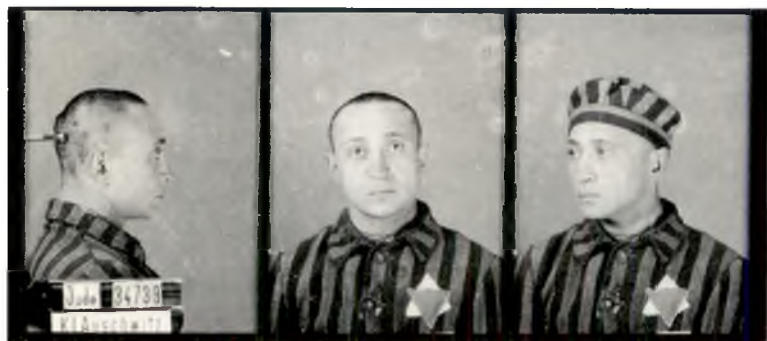
59. Photographe du Service de l'identification de Buchenwald, trois détenus non-identifiés arrivés le 24 juin 1944 à Buchenwald (archives Angéli)



60. Photographe du Service de l'identification de Buchenwald, détenu tzigane non identifié, 1943-1945 (archives Angéli)



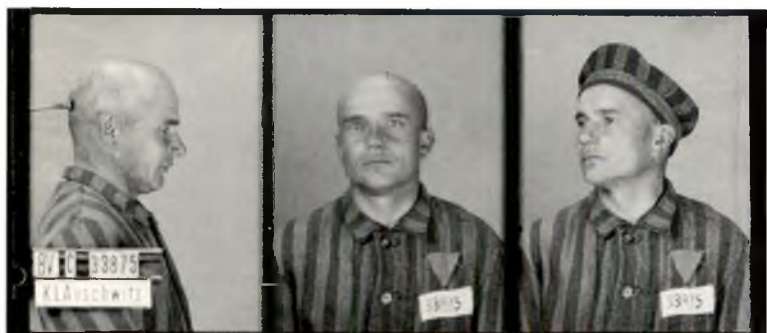
61. Photographe du Service de l'identification de Dachau, Albert Heis, 1942 (Gedenkstätte Dachau)



62. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1942, Maks Königsberg a été mis en détention comme "Juif", il est décédé en juin 1942 (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



63. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, personne non-identifiée mise en détention comme "Politique russe" (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



64. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, personne non-identifiée mise en détention comme "Criminel professionnel tchèque" (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



65. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, Rozalia Kowalczyk, détenue comme "Politique polonaise", elle fut transférée au camp de concentration pour les enfants de Lodz où elle survécut jusqu'à la libération (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



66. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, personne non-identifiée mise en détention comme "Tzigane" (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



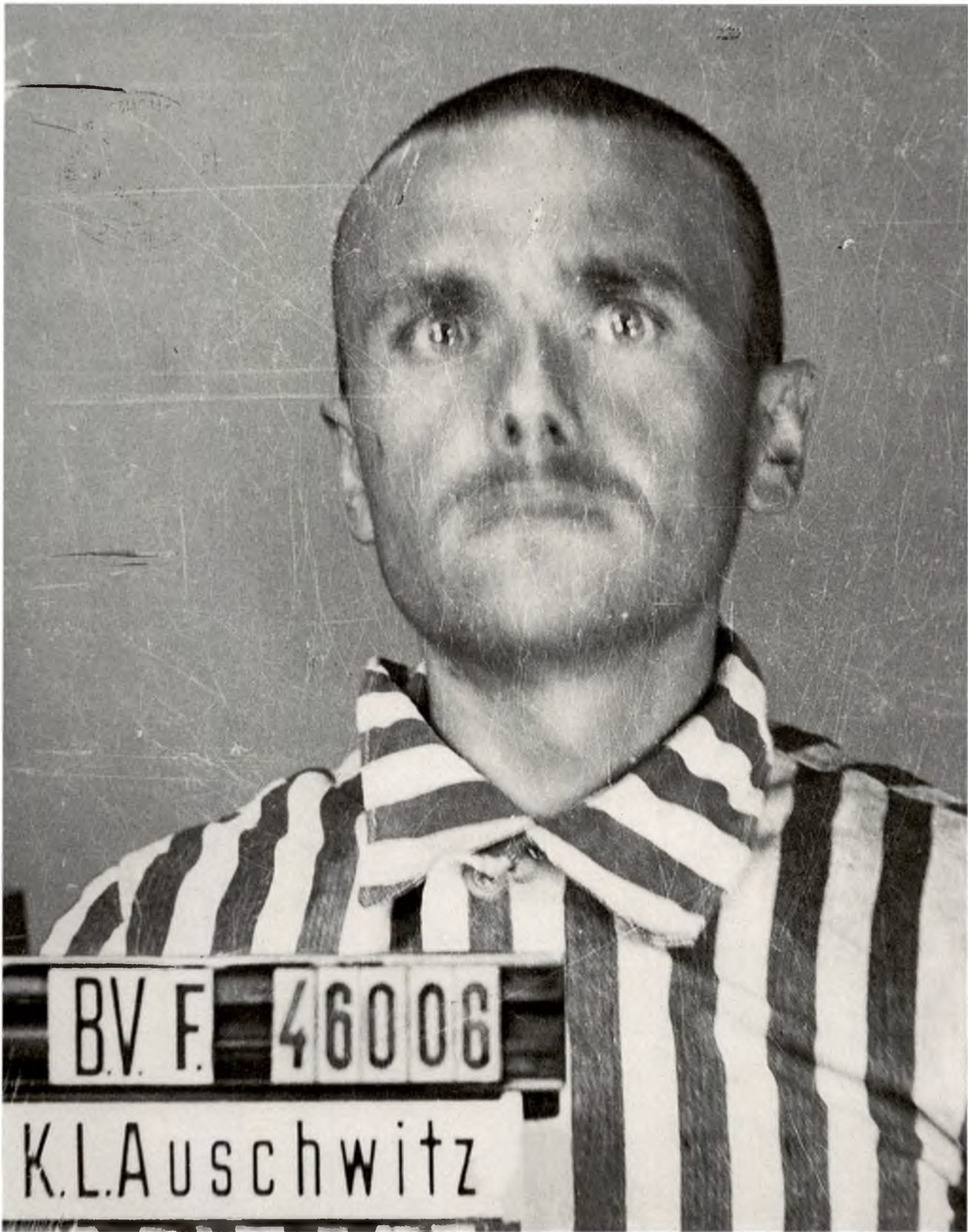
67. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, Michael Mozalkow mis en détention comme "Asocial russe" (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



68. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1942, Noachim Leiman a été mis en détention comme "Juif", il est décédé en mai 1942 (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



69. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique entre 1940 et 1945, Maria Smialek a été mise en détention comme "Juive", puis transférée au camp de Ravensbrück en janvier 1945 (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



70. Photographe du Service de l'identification d'Auschwitz, portrait signalétique, 1942, Émile-André Poupleau a été déporté comme "Criminel professionnel français", il est arrivé à Auschwitz le 8 juillet 1942, il est décédé le 17 août 1942 (DMPA)

témoignage de Wilhelm Brasse sur le portrait signalétique à Auschwitz

Wilhelm Brasse, né le 3 décembre 1917 à Zywiec, fut interné à Auschwitz en août 1940, sous le numéro de matricule 3444. Photographe de son état, il fut affecté au Service de l'identification du camp.

Le matériel pour faire les photographies des prisonniers venait du KL Sachsenhausen. Le système comportait un appareil de photographie dans lequel on introduisait un châssis avec un film spécial sur lequel il était possible de faire trois prises de vues à la suite : de face, avec la tête légèrement tournée et de profil. Cela était possible grâce à un pont roulant fixé sur le châssis. Je me rappelle que les films étaient commandés à l'usine de Bydgoszcz, celle qui existait entre les deux guerres, reprise après l'invasion par les autorités allemandes. Dans tous les cas, c'étaient des films prêts à l'emploi de format 6x12,5 cm.

En dehors de l'appareil photo lui-même, l'installation était composée d'un socle, sous la forme d'un cube, sur lequel s'asseyait la personne. Ce socle comportait une barre de fer fixée dans la partie arrière, sur laquelle il y avait un appui, en forme de demi-lune, situé à la hauteur de la tête du prisonnier. Cela constituait une délimitation qui permettait de conserver toujours la même distance de la tête du prisonnier à l'appareil photo. Ainsi, le photographe n'était pas obligé de régler à chaque fois la mise au point. Sur le socle était fixée, horizontalement et d'une manière permanente, une sorte de poignée avec une réglette métallique dans laquelle on pouvait glisser une plaquette indiquant en abrégé le type de prisonnier, par exemple "Aso", "Ppole", "BV", etc. Un autre élément faisant partie de cette tablette était le numéro du prisonnier que l'on indiquait par des chiffres peints séparément en les alignant sur un support.

Le siège était fixé sur une plate-forme ronde tournante, d'une épaisseur de 10 cm environ. Au milieu de la plate-forme il y avait un creux qui permettait de la fixer sur un pivot métallique lui-même fixé dans le plancher. Grâce à ce système, la plate-forme avec le siège pouvait tourner autour de son axe. Il faut cependant préciser qu'à l'intérieur du siège et de la plate-forme se trouvait un système mécanique qui permettait au photographe de faire bouger la plate-forme avec la personne photographiée pour la présenter soit face à l'objectif, soit de profil. Ce système permettait au photographe d'effectuer les manipulations, sans changer de place.

Il est évident que se faire photographier n'a pas été une occupation habituelle dans la vie des prisonniers. Chaque personne n'a été photographiée qu'une seule fois. Le prisonnier, en entrant dans l'endroit où se trouvait l'appareil photographique, posait les pieds sur la plate-forme et s'asseyait. Deux photos étaient prises de face, dont une avec la tête légèrement tournée vers le côté, la troisième était de profil. Pour changer la position de la personne photographiée par rapport à l'objectif, il fallait activer le mécanisme qui faisait tourner la plate-forme. Lorsque le photographe avait terminé les trois poses, il criait "weg" (dehors). À ce moment-là, le prisonnier devait se lever un peu du siège, glisser sur la plate-forme et ensuite poser les pieds par terre. Pendant un court instant, le corps du prisonnier se trouvait légèrement penché en avant pour ensuite se mettre debout. C'est précisément ce moment que choisissait le kapo Maltz, quand c'était lui qui faisait les photos, pour faire tourner la plate-forme avec le siège, très brusquement, et immédiatement après avoir crié "weg". Le prisonnier surpris perdait l'équilibre et tombait par terre à la grande joie de Maltz.

(propos recueillis par Tadeusz Iwaszko à Oswiecim le 6 avril 1984, tapuscrit dactylographié de 10 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 2-4.)





71. Photographe anonyme, une prise de vue dans le Service de l'identification de Sachsenhausen, février 1941 (Cosmos Prim)

photographies des expériences médicales à Dachau

Cet ensemble de photographies constitue la documentation iconographique des expérimentations menées par des médecins de l'armée de l'Air et de la SS dans le camp de Dachau. La première série [72-77] concerne les expériences aéronautiques pratiquées entre février et mai 1942 à l'aide d'une chambre à basse pression installée dans le laboratoire expérimental du camp. Sigmund Rascher, médecin détaché de l'armée de l'Air, demanda en mai 1941 à l'État-Major personnel de Himmler du "matériel humain" pour effectuer ses recherches sur les vols à haute altitude. Dans ce courrier, il évoque précisément des "criminels de profession" ou des "faibles d'esprit" qui pourraient être utilisés à ces essais, "au cours desquels, comme il va de soi, les sujets d'expériences peuvent trouver la mort¹". Des 180 à 200 détenus utilisés, 80 moururent en effet au terme des expérimentations. Ni la catégorie, ni la nationalité de ces prisonniers ne sont clairement mentionnées dans les rapports conclusifs, mais Rascher souligne, dans sa correspondance avec Himmler, avoir employé de nombreux "Juifs, criminels de profession, qui avaient commis le crime de *souillure de la race*²".

Ces expériences avaient pour objet d'évaluer les conséquences sur l'organisme d'une dépressurisation de la cabine de pilotage à très haute altitude (jusqu'à 20 km). Un caisson hermétiquement fermé, dont la pression interne et le degré d'oxygénation de l'air pouvaient être contrôlés, permettait d'effectuer de nombreuses expériences aux paramètres variables (altitude et durée de la chute, libre ou freinée, avec ou sans masque à oxygène). La capacité de résistance des détenus, dont l'activité cardiaque était suivie par électrocardiogramme, devait permettre de déterminer le moment opportun de l'ouverture du parachute en situation réelle.

Les photographies ci-contre constituent peut-être une suite de photogrammes d'un des deux films, commandés par Himmler et projetés en septembre 1942 au ministère de l'Aéronautique³. Ces images montrent un détenu qui subit ce que les rapports nomment le "mal des aviateurs". Ses réactions, parmi lesquelles des troubles auditifs et des pertes de lucidité, correspondent aux observations notifiées dans le protocole expérimental du rapport général⁴. Ces images peuvent donc être considérées comme les relevés iconographiques d'une procédure à caractère scientifique : la stimulation des réactions du sujet s'accompagnait de leur enregistrement à la fois écrit et visuel.

Au cours de cette série d'expériences, un "Juif en bon état général" agonisa pendant plusieurs minutes et son cœur ne s'arrêta qu'au bout d'une demi-heure. Une autopsie fut alors pratiquée pour étudier l'état du cœur et du cerveau et elle s'acheva par des relevés photographiques de ces organes. Suite au premier de ces comas, Rascher conclut à l'importance de ces expériences et Himmler le conforta dans ce sens : "Considérant la longue action soutenue du cœur, les expériences doivent être exploitées de

façon à déterminer si ces hommes peuvent être rappelés à la vie. Si cette expérience réussit, le condamné à mort aura sa peine commuée en emprisonnement à vie, dans un camp de concentration⁵".

La seconde série de photographies [41, 78-84] provient des protocoles expérimentaux concernant les effets du froid sur l'organisme humain⁶. Au cours de l'été 1942, à la suite des expériences de dépressurisation, les responsables de l'armée de l'Air et de la Marine s'accordèrent pour confier à plusieurs médecins de Dachau ces nouvelles expériences qui se déroulèrent d'août 1942 à mai 1943. La procédure consistait à plonger pour un temps variable, dans de l'eau refroidie à 3° C par des blocs de glace, des détenus, nus ou vêtus de différentes tenues de vol, anesthésiés ou non. Divers moyens de réchauffement étaient ensuite envisagés : l'alcool, les bains chauds, voire des prostituées venues de Ravensbrück et chargées de ranimer les détenus inconscients. À la suite des 360 à 400 séances d'expérience, près de 90 détenus moururent. Franz Blaha, médecin tchécoslovaque affecté à l'hôpital rappelle dans sa déposition à Nuremberg les troubles mentaux occasionnés par ces essais dont la durée dépassait parfois 24 heures⁷.

Dans cette série de photographies, destinées à rendre compte du protocole expérimental, le détenu est vêtu d'une combinaison chauffante composée de sous-vêtements rembourrés d'une matière chimique dégageant, au contact de l'eau, du CO₂. Neuf expériences furent menées avec cette combinaison modifiée à plusieurs reprises par l'institut allemand de recherches du textile de Mönchengladbach. Dans leur rapport, les médecins chargés des expériences notèrent que "grâce à [ces] vêtements protecteurs spéciaux, le temps de survie après l'immersion en eau froide peut atteindre le double du temps de survie des sujets qui ont été immergés sans vêtements protecteurs⁸".

I. A.

¹ Lettre du 15 mai 1941 où est employé le terme *Menschenmaterial* (matériel humain). cf. *Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal Militaire international. Nuremberg. 14 novembre 1945 - 1^{er} octobre 1946. Nuremberg, 1947-1949, tome xxvii, PS 1602, p. 381-383* (désigné désormais par TMI, suivi du numéro du volume) et les documents relatifs à cette série d'expériences dans François Bayle, *Croix gammée contre caducée. Les expériences humaines en Allemagne pendant la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Imprimerie nationale, 1950, p. 321-450. Cet ouvrage constitue le rapport d'un membre de la *Commission scientifique française des Crimes de guerre* chargée de rendre compte des expériences médicales humaines réalisées en Allemagne pendant la guerre et jugées lors du Procès de Nuremberg.

² L'expression, en allemand *Rassenschande*, désignait sous le nazisme le mariage de Juifs avec des Allemandes de race "pure".

³ Paul Berben (*Histoire du camp de concentration de Dachau (1933-1945)*, Bruxelles, Comité international de Dachau, 1968, p. 129) précise que ces films montrant le déroulement complet d'une expérience ainsi qu'une autopsie furent découverts après la guerre au domicile de Rascher à Dachau. Ernst Klee (*La Médecine nazie et ses victimes*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 159) mentionne la présence d'une copie de travail d'un film intitulé *Le Vol au-dessus de 10 000 mètres avec oxygène* et produit par l'Office cinématographique central du cinéma du ministère des Transports aériens du Reich, conservé à l'Imperial War Museum de Londres. Nous n'avons pas eu la possibilité de voir ce film.

⁴ Ce rapport daté du 5 avril 1942 est reproduit dans l'ouvrage de François Bayle, *op. cit.*, p. 325-328.

⁵ Lettre de Himmler à Rascher du 13 avril 1942, reproduite par François Bayle, *op. cit.*, p. 328. En conclusion de ces expériences, un rapport recommanda l'adoption d'un parachute avec une ouverture à contrôle barométrique et d'un appareil portatif à oxygène pour le saut.

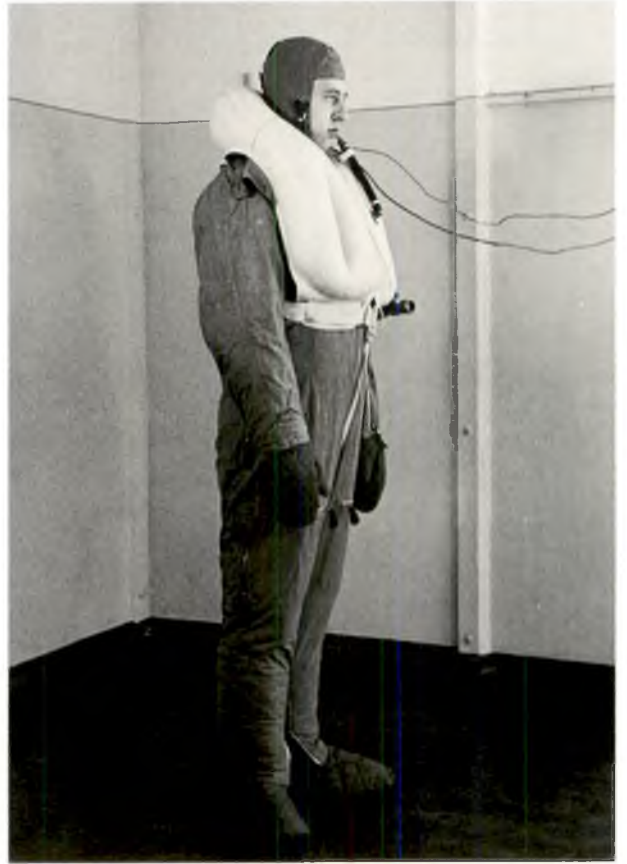
⁶ Malgré la destruction des données brutes de ces expériences, on peut consulter le document PS-400 déposé au procès de Nuremberg. cf. TMI, xxv, p. 536-607 et la documentation reproduite par François Bayle, *op. cit.*, p. 451-535. Un article de Pierre Thuillier ("Les expérimentations nazies sur l'hypothermie", *La Recherche*, n° 227, décembre 1990, p. 1568-1575) propose une critique scientifique de ces expériences.

⁷ Rapport sous serment du 9 janvier 1946. cf. TMI, xxxii, PS-3249, p. 56-64.

⁸ Daté du 21 octobre 1942, ce rapport est reproduit dans le document PS-400 déposé au procès de Nuremberg, *op. cit.*, p. 561-601.



72-77. Photographe anonyme, expériences du Dr. Sigmund Rascher sur la résistance du corps humain aux basses pressions, réactions du détenu à la dépressurisation, Dachau, février - mai 1942 (CDJC)



78-84. Photographe anonyme, expériences du Dr. Sigmund Rascher (au premier plan à gauche sur la figure 82) sur la résistance du corps humain plongé dans un liquide à basse température, habillement du détenu et immersion dans un bac d'eau glacé, Dachau, été 1942 (Gedenkstätte Dachau)



Le reportage photographique de Walter Frenz à Dora

Cette série de photographies [85-87], réalisée au camp de Dora-Mittelbau¹ entre mai et juillet 1944 par Walter Frenz², est exceptionnelle à plus d'un titre. En dehors du fait qu'il soit en couleur, ce reportage a pour sujet l'un des vastes complexes souterrains établis par l'industrie militaire du Reich à partir de l'été 1943. Car c'est à Dora que fut installée l'usine d'assemblage et de construction des fusées V2³ destinées, entre autres, au bombardement de l'Angleterre. L'auteur de ces images, né en 1907, était proche du parti nazi dès les années 1930. Il fut affecté, à partir de 1939, en tant que photographe et cinéaste⁴, au quartier général de Hitler dont il suivit certains des déplacements, comme celui de juin 1940 à Paris. Au printemps 1944, les services d'Albert Speer, alors ministre de l'Armement et de la production de guerre, lui confièrent la réalisation d'une enquête photographique à Dora. À ce tournant de la guerre, les revers de l'armée allemande se multipliaient et Speer avait soumis à une "planification centrale" l'industrie militaire, notamment les usines ultra secrètes de Mittelwerk à Dora dont il contrôlait personnellement les installations.

Alors que la chaîne de montage était interrompue par une modification des modèles de fusées, le reportage de Frenz visait sans doute à présenter les usines du tunnel pratiquement achevées et prêtes à délivrer des centaines de fusées pour la contre-offensive. Pour le commandant du camp et les ingénieurs militaires, soumis à une forte pression hiérarchique, il s'agissait de rassurer les dignitaires du régime sur la viabilité des installations de Dora et leur capacité productive. Le choix de la couleur allait probablement dans ce sens. Si cela obligeait le photographe à utiliser des projecteurs et des temps de pose plus longs, c'était en revanche pour les images un gage de modernité technologique⁵. Cette caractéristique du reportage de Frenz correspond ainsi parfaitement à l'image des fusées V2, entourées du secret militaire et présentées par les responsables du projet comme le fleuron de l'industrie de guerre allemande. Aspects techniques et idéologiques du reportage convergent ainsi dans la maîtrise du cadrage et de la lumière, dans le choix des prises de vues, de la position et de l'attitude des personnages.

Les alignements de fuselages et les chaînes d'assemblage semblent en effet se perdre au loin dans de profondes perspectives qui donnent l'image d'un inépuisable arsenal d'armement [87]. Figés et hiératiques, les détenus, vêtus d'uniformes impeccables, sont photographiés alors qu'ils effectuent, apparemment de manière consciencieuse, l'assemblage des parties stratégiques des engins (éléments de guidage, moteur et fuselage). Cet ensemble iconographique, qui fait abstraction de la dimension répressive du camp (aucun SS ou kapo n'apparaît dans le champ) contribue à donner l'image d'une machinerie efficace fonctionnant grâce aux efforts collectifs des détenus et à leur apparente cohésion. Selon certaines estimations, 26 500 détenus (sur un effectif

d'environ 40 000) périrent cependant à Dora-Mittelbau entre septembre 1943 et avril 1945. Au cours des derniers mois, l'accélération brutale de la production (86 fusées produites en juillet 1944, 374 en août, puis en moyenne 630 par mois jusqu'en février 1945) entraîna la dégradation croissante des conditions de vie dans le camp et une aggravation considérable de la mortalité⁶.

I. A.

¹ Jusqu'à l'automne 1944, Dora est l'un des camps annexes de Buchenwald. Le 1^{er} novembre 1944, l'Arbeitslager (camp de travail) Dora est transformé en Konzentrationslager (camp de concentration) Mittelbau, du nom de cette région située autour de Nordhausen (Thuringe). cf. André Sellier, *Histoire du camp de Dora*, Paris, La Découverte, 1998, p. 262.

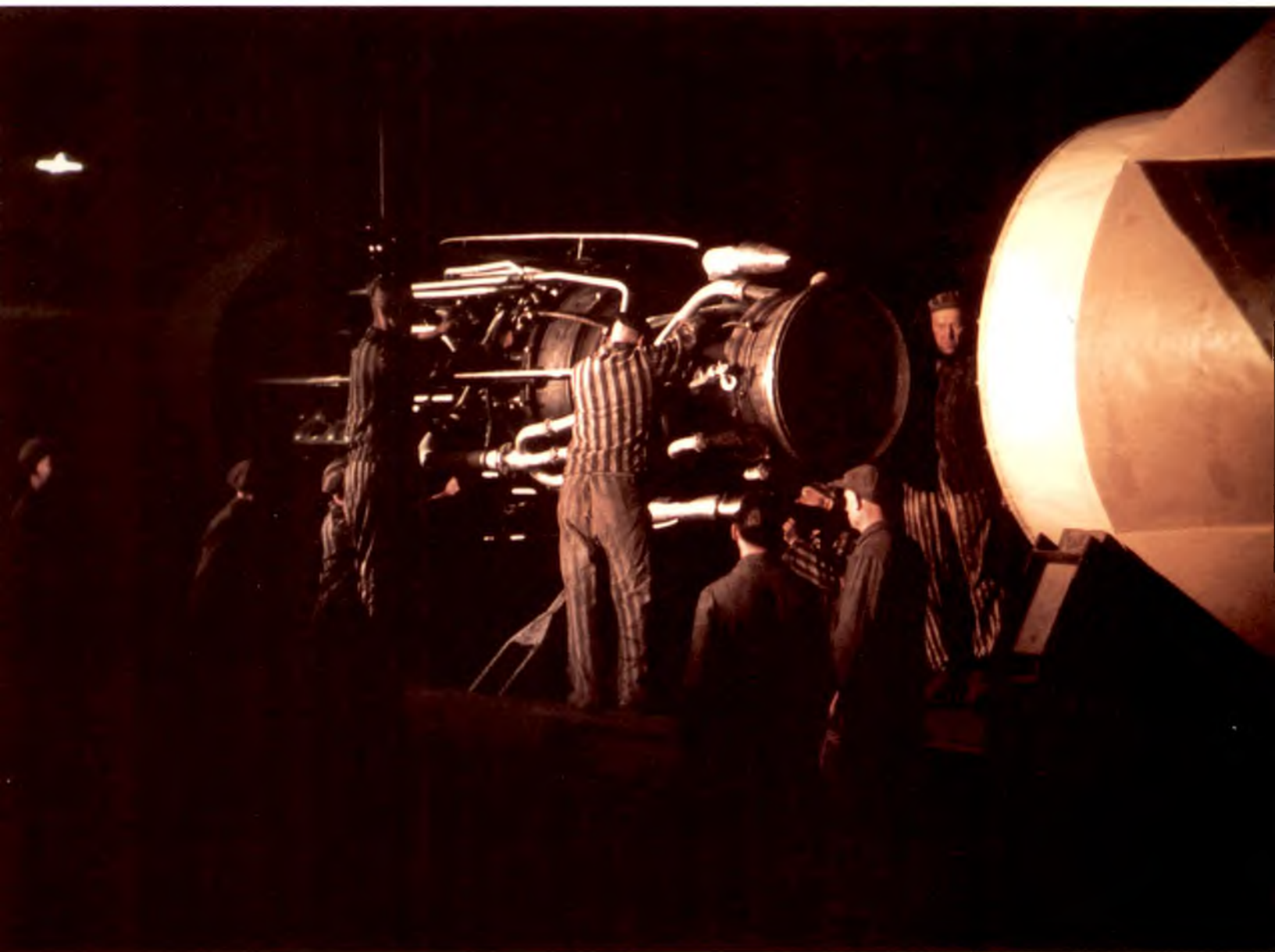
² Yves Le Maner et André Sellier ont présenté cet ensemble de plus de trente photographies qui a été remis en 1998 par le fils de Frenz à une agence de presse photographique de Berlin, Ullstein Bilderdienst. cf. Yves Le Maner, André Sellier, *Images de Dora 1943-1945. Voyage au cœur du III^e Reich*, La Coupole - Centre d'histoire de la guerre et des fusées, s.d. (1999).

³ "V" pour Vergeltungswaffen (armes de représailles).

⁴ Frenz collabora également au tournage du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefensthal.

⁵ Présentant une couverture en couleur du magazine illustré *Photoblätter*, Rolf Sachsse note "l'effort très important [...] entrepris pour la propagation de la photographie en couleur" dans l'Allemagne nazie. cf. "L'Allemagne : le III^e Reich", in Jean-Claude Lemagny, André Rouillé, *Histoire de la photographie*, Paris, Bords, 1986, p. 154.

⁶ Voir en particulier le chapitre consacré au bilan de Dora-Mittelbau par André Sellier, *Histoire du camp de Dora*, op. cit., p. 399-409.



85. Walter Frenz, montage des V2 dans le tunnel B de Dora, phase d'empennage : le corps central et le moteur sont fixés à la queue de la fusée, mai - juillet 1944 (Ullstein Bilderdienst)



86. Walter Frenz, montage des fusées V2 à Dora, deux détenus travaillent au câblage des connexions électriques des compartiments de guidage des fusées, mai - juillet 1944 (Ullstein Bilderdienst)



87. Walter Frenz, dix détenus travaillant au montage des fusées V2 à Dora, au fond à droite, devant l'un des projecteurs employés par Frenz, un déporté de Grenoble, Léon Navaro, s'est retourné pendant la prise de vue, mai - juillet 1944 (Ullstein Bilderdienst)

“la transplantation des Juifs de Hongrie”

Parmi les documents photographiques préservés, l'un des plus importants est probablement celui qui est communément appelé “l'album d'Auschwitz¹”. Cet album, d'un format traditionnel (25x35 cm), réunit 193 photographies (197 à l'origine²) réparties sur 28 feuillets agrémentés de légendes calligraphiées. Réalisé entre fin mai et début juin 1944, probablement par plusieurs photographes SS, il a pour sujet, comme un titre apparemment anodin l'indique : “La transplantation des Juifs de Hongrie”. Cet été 1944 fut, dans l'histoire du camp, la période la plus meurtrière. Raul Hilberg estime que ce sont plus de 400 000 Juifs hongrois qui furent alors assassinés³. Pour supporter l'arrivée quotidienne des 12 000 à 14 000 personnes, il avait d'ailleurs fallu réaménager les accès ferroviaires et renforcer les effectifs du Sonderkommando et du Canada⁴. C'est peut-être pour documenter et démontrer cette efficacité que fut alors conçu l'album.

Celui-ci retrace attentivement l'arrivée des déportés, leur descente du train, puis la sélection [88]. À partir de là, une distinction apparaît nettement entre deux catégories de déportés, deux destinées. Il y a d'un côté ceux qui sont aptes au travail et de l'autre ceux qui ne le sont pas : les “productifs” et les “improductifs”, comme les désignent explicitement les légendes de l'album⁵. Page à page, le regard suit tout d'abord la colonne des futurs travailleurs (hommes et femmes) qui se dirige vers l'enregistrement ; puis il revient près de la rampe où sont restés les enfants, les personnes âgées, malades, ou handicapés qui n'ont pas été désignés pour le travail [89, 90]. Les photographies qui suivent relatent le cheminement de ces déportés vers une destination qui n'est pas indiquée [91]. La légende a d'ailleurs totalement disparu. Mais il ne fait guère de doute, comme le démontre l'étude topographique de leur parcours, qu'ils sont à proximité des chambres à gaz et des crématoires. Là, dans le petit bois de bouleaux qui donne son nom à Birkenau, le photographe a encore fixé l'attente des déportés –innocente pour certains, angoissée pour d'autres [92]. Aucune page ou photographie ne fait ici défaut, mais il semble pourtant manquer quelque chose. Si l'album relate précisément la sélection et l'enregistrement des déportés considérés comme aptes au travail, il omet en revanche totalement d'expliquer ce qu'il advient de la majorité des autres. Les photographies montrent le processus d'incorporation des déportés au système, mais pas leur extermination⁶. L'album reprend d'ailleurs immédiatement son implacable logique narrative avec quelques images des déportés “productifs”, en habits rayés et la tête rasée [93], qui se dirigent vers le camp de travail. Il se termine enfin sur le Canada où sont entreposés, triés et recyclés les effets personnels dont les déportés viennent d'être dépouillés au profit de l'économie du Reich [94].

Aucun document administratif n'indique précisément les raisons pour lesquelles fut réalisé ce reportage. Dans sa déposition pour le Procès d'Auschwitz, Wilhelm Brasse, qui travaillait au service photographique du camp, précise cependant que les photogra-

phies avaient été prises par le chef de l'Erkennungsdienst, Bernhard Walter et son assistant, Ernst Hoffman, sauf une partie qui avait été tirée d'un film négatif déposé personnellement au laboratoire par le commandant Rudolf Höss⁷. Selon Brasse, l'album avait ensuite été monté et légendé par Tadeusz Myszowski pour Höss lui-même. Il est vrai que ce dernier, qui avait été commandant d'Auschwitz de mai 1940 à novembre 1943, était revenu au camp pendant l'été 1944 pour mener l'“Aktion Höss”, c'est-à-dire l'extermination massive des Juifs de Hongrie⁸. Il avait donc tout intérêt à conserver quelques traces de son efficacité. Ce qu'il fit probablement en utilisant tous les pouvoirs qui étaient les siens et les ressources du laboratoire ou de ses employés. Une incertitude sur le parcours de l'album après sa réalisation demeure cependant. Elle est due, en partie, à la dédicace inscrite en deuxième page et signée d'un certain Heinz qui n'a pas été identifié : “en souvenir de ton cher et inoubliable et toujours fidèle Heinz⁹”. L'album a probablement changé de mains, il a été offert, ou peut-être “récupéré” lors de la débâcle. Il fut en tout cas retrouvé, au début du mois de mai 1945 près de Dora, par une rescapée juive hongroise du nom de Lili Jacob qui le découvrit au fond d'une armoire, alors qu'elle cherchait des vêtements pour se vêtir. Malgré les efforts répétés de plusieurs personnes après la libération, Lili Jacob refusa de se séparer de l'album. Lorsqu'elle rentra en Hongrie, avant d'émigrer aux États-Unis, il était son unique bagage. À la manière d'un étrange album de famille, il constituait le seul souvenir de sa communauté ; car au fil de ses pages, elle avait reconnu le rabbin de son village, ses deux jeunes frères, ses grands-parents, son cousin, sa tante, les visages de quelques proches et finalement elle-même sur une photo de groupe. Après la guerre, l'album connut de multiples péripéties¹⁰. En 1946, le conseil juif de Prague fit réaliser une série de reproductions de l'album qui demeura pendant longtemps la seule source de ces images. Lili Jacob partit aux États-Unis avec l'album et l'on en perdit la trace. Il réapparut dans les années 1960 lors du procès d'Auschwitz¹¹, puis fut redécouvert en 1980 par Serge Klarsfeld. Il est aujourd'hui conservé au Yad Vashem.

I. A. et C. C.

¹ Les diverses informations sur cet album proviennent de la publication en *fac-similé* de Serge Klarsfeld, *L'Album d'Auschwitz. Lili Jacob's Album*, New York, Paris, The Beate Klarsfeld Foundation - Les Fils et Filles des déportés juifs de France, 1981 et de deux éditions critiques sensiblement identiques : Peter Hellman, Lili Meier, Beate Klarsfeld, *The Auschwitz Album : A Book Based upon an Album Discovered by a Concentration Camp Survivor*, Lili Meier, New York, Random House, 1981 ; Anne Freyer, Peter Hellman, Jean-Claude Pressac, *L'Album d'Auschwitz. D'après un album découvert par Lili Meier survivante du camp de concentration*, Paris, Seuil, 1983.

² La propriétaire de l'album jusqu'en 1980, Lili Jacob, a fait don de quelques photographies à des personnes qui avaient reconnu des proches sur les photographies.

³ cf. Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988, p. 738.

⁴ cf. Randolph L. Braham, *The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary*, vol. II, New York, Columbia University Press, 1981, p. 634-685.

⁵ Si le reportage a certainement été réalisé dans le désordre, lors de l'arrivée de plusieurs transports, l'organisation des images en album, les titres de chapitres qui le structurent et la progression logique (malgré quelques incohérences) révèlent cependant une volonté narrative.

⁶ Si l'extermination n'est pas montrée *stricto sensu*, elle est pourtant partout omniprésente, en filigrane.

⁷ Wilhelm Brasse, déposition pour le Procès d'Auschwitz, 14 juin 1959, tapuscrit dactylographié de 6 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 6.

⁸ cf. Jerzy Rawicz, “Préface”, in *Auschwitz vu par les SS : Rudolf Höss, Pery Broad, Johann Paul Kremer, Oswiecim*, musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 1998, p. 6.

⁹ La dédicace qui comporte six fautes d'orthographe est reproduite dans Serge Klarsfeld, *op. cit.*, n.p.

¹⁰ cf. Ota Kraus, Erich Kulka, “200 Hitherto Unknown Photos of Auschwitz”, *Yad Vashem Bulletin*, n° 3, 1958, p. 22.

¹¹ Erich Kulka, “Photographs as Evidence in the Frankfurt Court”, *Yad Vashem Bulletin*, n° 17, décembre 1965, p. 56-58.



27



28



88. Page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), arrivée d'un ou de plusieurs convois de déportés juifs hongrois à Birkenau, la sélection sur la rampe, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)

89. "Nicht mehr einsatzfähige Männer"
 (hommes improductifs), page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), après la sélection sur la rampe, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)



Nicht mehr
 einsatzfähige Männer



Nicht mehr einsatzfähige Frauen u. Kinder.

90. "Nicht mehr einsatzfähige Frauen u. Kinder"
 (femmes et enfants improductifs), page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), après la sélection sur la rampe, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)



112 V



120



111



121 V



134 V



136 V



91. Page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), femmes et enfants jugés "improductifs" après la sélection sur la rampe, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)

92. Page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), femmes et enfants jugés "improductifs" après la sélection sur la rampe, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)



146

Nach der Entlausung.

147 ✓



93. "Nach der Entlausung" (après l'épouillage), page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), hommes jugés "productifs" après la sélection et "l'épouillage", fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)



184



186 ✓



94. Page de l'album *Umsiedlung der Juden aus Ungarn* (La transplantation des Juifs de Hongrie), trie et récupération des bagages des déportés, fin mai - début juin 1944 (photographies d'un des responsables du Service de l'identification d'Auschwitz, Bernhard Walter ou Ernst Hoffman) (Yad Vashem)

pratiques amateurs

Parmi les différentes catégories photographiques pratiquées au cœur du système concentrationnaire, il en est une qui étonne par son existence même, c'est la photographie d'amateur ou de familiale. Le très strict interdit, auquel était soumise la photographie dans l'enceinte des camps, ne semble avoir été que très rarement transgressé par les soldats situés au bas de la hiérarchie militaire. Cas isolé, le gendarme tchèque Vasicek, chargé avec sa compagnie de la surveillance du ghetto de Theresienstadt, réalisa entre 1942 et 1943 une série de photographies souvenirs de ses collègues en faction, des rues du camp ou de son crématoire [95-97]. Les exemples de ce type sont, en revanche, beaucoup plus nombreux dans l'état-major nazi. A. G. Gemmeker réalisa ainsi un album personnel et un film amateur sur le camp de Westerbok, dont il était le responsable¹. Kurt Franz, le dernier commandant de Treblinka, confectionna également un album de sa vie au camp dont l'une des pages portait le titre : "Schöne Zeiten" (Le bon temps²) [100]. Enfin, tandis qu'il était encore le commandant de Buchenwald, Karl Otto Koch réalisa un album de photographies destiné à son fils, né en 1938 au camp. L'album est entièrement consacré à l'enfant que l'on voit grandir au fil des pages, jouer avec son père, se faire dorloter par sa mère (la sinistre Ilse Koch) et évoluer dans un bonheur familial dont seules les légendes rappellent qu'il prend place à Buchenwald [98].

Plus que la transgression de l'interdit officiel, ce qui frappe ici c'est la contiguïté des deux univers : la réalité invisible du camp et l'apparente insouciance des albums. Comme s'il était possible de vivre normalement au sein de ce système assassin. Finalement, c'est là, en image, le témoignage accablant de la "banalité du mal"³.

C. C.



95-97. Vasicek, Theresienstadt : le crématoire (en haut), un poste de garde avec un gendarme tchèque (au milieu), une rue du ghetto avec un gendarme tchèque et un détenu juif (en bas), 1942-1943 (musée juif de Prague)

¹ L'album et le film sont aujourd'hui conservés à l'Institut d'État de documentation de la guerre à Amsterdam.
² cf. Detlef Hoffmann, "Fotografierte Lager", *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 19, note 34 ; Sybil Milton, "Images of the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies*, vol 1, 1986, p. 29-30 ; Ernst Klee, Willi Dressen, Volker Riess, *The Good Old Days. The Holocaust as Seen by Its Perpetrators and Bystanders*, New York, Konecky and Konecky, 1991, p. 225-227, 244-249.
³ cf. Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem : rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1966.



MIT · PAPI · IM · ZOO · BUCHENWALD · OKT. 1939



98. "Mit Papi im Zoo Buchenwald - Okt. 1939" (Avec papa dans le zoo de Buchenwald - octobre 1939), page de l'album constitué par le commandant Karl Otto Koch pour son fils, Buchenwald, octobre 1939 (photographies d'un amateur anonyme, peut-être Ilse Koch) (NARA)



99. Page de l'album personnel de Kurt Franz, excavateurs utilisés à Treblinka pour exhumer les cadavres des détenus enterrés afin de les incinérer, 1943.
Fin 1943, le terrain fut replanté et une ferme fut reconstruite à l'emplacement du camp
(photographies réalisées probablement par Kurt Franz) (Staatsanwaltschaften, Dortmund/Düsseldorf)



100. "[Schöne] Zeiten" (le bon temps, le mot "Schöne" a été effacé), page de l'album personnel de Kurt Franz, la gare de Treblinka (en haut, à gauche), Franz sur la côte adriatique (en haut, au milieu), Franz avec son frère (en haut, à droite), Franz Stangl et Kurt Franz devant un baraquement à Treblinka (en bas) (deux photographies ont été retirées du bas de la page), 1942-1943 (photographies de Franz et d'autres photographes anonymes) (Staatsanwaltschaften, Dortmund/Düsseldorf)

entretien avec Georges Angéli

(photographe déporté à Buchenwald, employé au laboratoire photographique du camp)

Après son certificat d'étude, Georges Angéli est employé comme apprenti chez un photographe. En juillet 1939, à l'âge de 19 ans, il devance l'appel et signe pour un service militaire d'une durée de trois ans. Pendant qu'il effectue ses classes à Caen, la guerre est déclarée. À Marseille, sur le bateau qui l'emmène en Algérie, il apprend que l'armistice est signé. Il finira cependant son service à Blida. En 1942, il rentre en France et reprend quelques mois son métier de photographe à Poitiers. Là, il est requis par le Service du travail obligatoire pour construire le mur de l'Atlantique. Il décide de désertier et prend des contacts pour passer en Espagne. Début 1943, il est arrêté près de Perpignan et interné au Castillet puis à Compiègne. Au mois de juin 1943, il est déporté à Buchenwald.



101. Photographe du Service de l'identification de Buchenwald, portrait signalétique de Georges Angéli, Buchenwald, 27 juin 1943 (archives Angéli)

DANS QUELLES CONDITIONS S'EST EFFECTUÉE VOTRE ARRIVÉE À BUCHENWALD ?

Nous sommes arrivés à Buchenwald à la belle saison. Après avoir franchi la porte du camp, il y a tout d'abord une vue magnifique sur la plaine. Les baraquements étaient en dur avec des parterres de fleurs. Nous avions l'impression que c'était un endroit... convenable. Ce n'est qu'après, au petit camp, que le décor a changé. Nous avons été appelés, puis dirigés vers un bâtiment. Là aussi, les choses se sont faites d'une manière assez convenable par rapport à d'autres : nous devions donner nos affaires et un secrétaire notait au fur et à mesure : une bague, une montre, des bijoux éventuellement. C'était une organisation méticuleuse. Tout était conservé dans des petits sachets en toile avec un numéro. Ainsi démunis et totalement nus, nous sommes allés à la salle de douche, puis au "frizer", c'est-à-dire le tondeur qui rase la tête et tout ce qu'il y a à raser. Là aussi, nous avons eu un régime de faveur par rapport à d'autres qui étaient plongés dans une vasque en aluminium remplie de grésil pour être désinfectés ; nous avons simplement eu un coup de "fly-tox" sous les bras et les jambes. Puis, nous avons été dirigés vers le magasin d'habillement. Il y avait là des casiers et un long comptoir sur lequel on nous balançait une veste, une chemise, un pantalon, des chaussures, une couverture ; nous avons eu des galoches en bois, mais d'autres transports n'avaient que des claquettes. Il fallait alors s'échanger les vêtements avec d'autres pour avoir la bonne taille. Nous avons également reçu deux bandes de tissu avec notre matricule –une pour la veste et l'autre pour le pantalon– et un triangle rouge avec le "F" des Français et le numéro à cinq chiffres.

AVEZ-VOUS ÉTÉ PHOTOGRAPHIÉS À VOTRE ARRIVÉE ?

Le lendemain nous passons à la Fotoabteilung, c'est-à-dire à la photo signalétique, afin d'être photographiés de face et de profil pour notre dossier. La baraque était juste en face du bureau du commandant, à côté de l'administration et de la Gestapo. Nous faisons la queue en attendant d'être photographiés. Devant le baraquement, je jette un coup d'œil à l'intérieur et dis à mes camarades en plaisantant que ça ne me déplairait pas d'être affecté là. Lorsque vient mon tour, le SS qui avait une liste avec les noms, adresses et professions me dit en français et –chose étonnante de la part d'un SS– en me vouvoyant : "Vous êtes photographe, depuis combien de temps ?" Je lui ai répondu : "Oui, depuis l'âge de 14 ans." Il m'a dit d'aller me faire photographier puis de revenir le voir. J'ai été photographié, de face et de profil, sur la chaise pivotante [101], c'était très rapide, puis je suis retourné le voir. Il m'a posé quelques questions pour savoir si je ne racontais pas de bobards. Et le lendemain, j'étais affecté au service photographique. Ce fut ma grande chance.

Je ne peux pas dire que j'ai honte d'avoir été dans ce kommando-là, non, ça s'est trouvé comme ça ; mais, par rapport aux autres camarades, j'avais conscience du privilège que j'avais, sans avoir rien fait. En étant au kommando photo, j'ai bénéficié d'un régime de faveur absolu.

QUELS ÉTAIENT LE RÔLE ET L'ORGANISATION DU SERVICE PHOTOGRAPHIQUE ?

Le laboratoire servait à réaliser les photographies de face et de profil, mais aussi à fixer les différentes phases d'avancement ou de transformation du camp. C'était également une sorte de magasin photo, une véritable petite entreprise gérée par les SS, où ils pouvaient venir acheter une pellicule pour leur usage personnel et la faire développer. D'ailleurs, il y avait toujours plus de travail en début de semaine, parce qu'il y avait eu le week-end.

Dans le service, il y avait deux SS et 11 ou 12 prisonniers qui étaient tous des camarades allemands anti-nazis. Le kapo, Edo Leitner, que nous appelions Pep, était emprisonné depuis douze années. C'était un communiste allemand qui parlait français et était passionné d'espéranto. J'ai appris à le connaître et je l'appréciais beaucoup. À part lui, aucun n'avait de notion de photographie ; il y avait un boulanger, un orfèvre, un menuisier, etc. Chacun avait sa

102. Carte d'accès de Georges Angéli au Service de l'identification (archives Angéli)





103. Photographie du Service de l'identification de Buchenwald, intérieur de l'atelier de photographie, Rudolf Opitz (à gauche) et Karl (à droite). Cette photographie fait partie de l'album *Buchenwald Jahresende 1943* (Buchenwald fin 1943) (musée de la Résistance et de la Déportation)

spécialité. Karl, qui était témoin de Jéhovah, était chargé des choses artistiques : de confectionner des albums, d'en faire la calligraphie, les titres et les légendes, etc. Il faisait même des cartes d'anniversaires au pochoir pour les Allemands. Mon travail, de juin 1943 à août 1944, c'était le laboratoire, je faisais uniquement le tirage des négatifs qui étaient développés par un autre prisonnier. Je n'ai jamais eu l'occasion d'assister à une prise de vue, ni d'en faire. Le laboratoire, avec ses deux postes de travail identiques était très bien équipé [104]. Il y avait aussi une grande salle de classement des clichés [103]. Dans cette salle, il y avait le bureau de l'Oberscharführer, le SS principal, et puis un autre petit bureau d'un Autrichien qui était peut-être caporal. Dans la salle de classement des photos, j'avais découvert quelque chose qui m'intéressait particulièrement : c'était cinq ou six albums photos, qui retraçaient l'évolution du camp depuis sa création : le défrichage des arbres, les fondations et la vie du camp.

L'ALBUM QUI EST AUJOURD'HUI CONSERVÉ À BESANÇON EN FAISAIT-IL PARTIE ?
L'album de Besançon [52-54] fonctionne sur le même principe, mais c'était l'album personnel du commandant Koch. Il a d'ailleurs probablement été retrouvé chez lui par les alliés. L'album a été réalisé avant que je n'arrive au laboratoire, mais par la suite j'ai eu à retirer certains clichés qui sont dedans. C'est Koch qui avait choisi les vues car il devait pouvoir montrer un camp modèle, un camp de rééducation. Alors bien sûr, dans cet album, il n'y avait pas d'images d'exécutions comme dans les autres albums. Dans ceux qui étaient conservés au kommando, il y avait des photographies contre les Juifs, des pendaisons, des "schlags". En découvrant ces albums, je m'étais d'ailleurs dit : il va falloir, un dimanche matin, que je relève les références des photos les plus parlantes. Ce jour-là, nous allions au kommando, mais nous ne travaillions pas et l'Oberscharführer venait juste faire une brève apparition, plutôt symbolique, vers 11 heures. Un dimanche, je m'étais justement permis de feuilleter les albums. J'avais commencé à relever les numéros de certaines photos dans l'intention de tirer les clichés dès que l'occasion se présenterait. Mais, à un moment, le caporal SS est arrivé et a découvert ce que j'étais en train de faire. J'ai pensé que j'étais

foutu. J'essayais de ne pas paraître affecté et continuais à feuilleter l'album pendant un moment. Le SS était autrichien et il m'avait fait comprendre qu'il avait l'uniforme SS comme mobilisé. Je redoutais le pire, mais il ne m'a pas dénoncé.

L'OCCASION S'EST-ELLE REPRÉSENTÉE ?

Lorsque je faisais des tirages, j'ai vu passer des photos d'exécutions ou de morts que j'ai tirées en double et que j'ai cachées. J'en ai quelques-unes montrant des morts en transport. Ils étaient photographiés à l'arrivée, avant de passer au crématoire, où un numéro était inscrit sur leurs fronts [23-25], pour les reconnaître. J'en ai une autre représentant un Russe avec une balle dans la nuque. Ces images étaient compromettantes pour les nazis, mais c'était leur perfectionnisme, dans le mauvais sens du terme. Je pense que, lorsque Himmler venait visiter les camps, ils devaient pouvoir montrer comment ils opéraient. Parce que Himmler était le grand maître, c'est lui qui décidait de tout, alors il fallait lui donner des preuves que ce qu'il avait ordonné avait bien été exécuté.



104. Photographie du Service de l'identification de Buchenwald, l'agrandisseur sur lequel travaillait George Angéli. Cette photographie fait partie de l'album *Buchenwald Jahresende 1943* (Buchenwald fin 1943) (musée de la Résistance et de la Déportation)

À l'époque, je me doutais fort bien de ce qui serait advenu si j'avais été découvert. J'étais conscient du risque. C'est cependant bien plus tard que j'ai appris ce qui était arrivé à mon prédécesseur au laboratoire : Rudolf Opitz. Condamné à trois ans de camp, il avait été libéré peu de temps avant mon arrivée. Avant son départ, il avait réalisé au laboratoire son portrait qu'il avait agrandi et encadré. Au moment de partir, il est fouillé ; le gardien trouve le cadre et lui demande ce que c'est. Opitz explique que c'est pour sa femme. Mais, d'un geste violent, le garde casse le cadre et découvre entre la photo et le fonds des clichés qui représentaient des pendants. Il a été enfermé pendant trois jours dans le bunker et martyrisé jusqu'à la mort.

VOUS AVEZ CEPENDANT PRIS DES RISQUES PLUS IMPORTANTS EN RÉALISANT DES PHOTOGRAPHIES CLANDESTINES À L'INTÉRIEUR DU CAMP ?

Un autre dimanche matin, en fouillant dans le grenier de la baraque, j'avais également découvert un carton avec des appareils amateurs très rudimentaires qui avaient dû être réformés. J'en ai pris un que j'ai observé, pour vérifier s'il fonctionnait, et je l'ai même démonté pour nettoyer l'objectif. Il a fallu que je vole deux pellicules dans le stock. Je les ai prises dans le dernier paquet, en prenant soin de les remplacer par des bobines de films développés entourées de papier de protection et soigneusement remises dans leur emballage. On n'y voyait rien et le SS qui a acheté ça n'aura eu que du papier d'emballage.

Un dimanche après-midi, c'était en juin 1944, j'ai décidé de faire des photographies dans le camp et suis donc revenu du laboratoire avec l'appareil enveloppé dans un papier journal. J'avais demandé à mon camarade belge José Fosty de me servir de paravent ainsi qu'à Raymond Montégut et André Maes de nous suivre de loin et, éventuellement, de faire semblant de s'engueuler pour détourner l'attention. Le dimanche après-midi, à vrai dire, à part les sentinelles dans les miradors, c'était rare qu'il y ait des SS dans le camp. Mais c'était aussi le moment où il y avait le plus de prisonniers dans le camp, puisque, à ce moment-là, personne ne travaillait. Comment avoir confiance, parmi les droits communs, les bandits et les autres ? Il y en a qui auraient étranglé n'importe qui pour avoir des cigarettes ou d'autres choses. Nous craignons surtout les indiscretions : s'il était venu aux oreilles des nazis qu'on avait vu quelqu'un photographier dans le camp, cela aurait été un risque considérable.

Donc, l'appareil était enveloppé dans un journal que j'avais déchiré à l'emplacement de l'objectif. Je tenais le paquet sous le bras ou sur l'estomac et je l'orientais, sans avoir besoin de regarder dans le viseur, vers ce que je voulais photographier. J'avais aussi déchiré le journal pour atteindre la molette d'enroulement que je tournais au jugé pour faire le cliché suivant. C'étaient des pellicules 6x9 cm, donc il y avait normalement 8 vues, deux fois ; mais, comme je tournais la pellicule sans regarder les numéros, il n'y en a eu qu'une douzaine d'utilisable. C'était assez facile parce qu'il n'y avait pas de réglage à faire. Le seul problème, ça a été pour recharger l'appareil avec la deuxième pellicule. Nous nous sommes cachés, avec José Fosty, près des lavabos du petit camp qui étaient

barricadés pour cause de réparation, pendant que les autres faisaient le guet.

Je ne pouvais pas photographier de prisonniers squelettiques parce que, avec cet appareil, il n'était pas possible de faire des premiers ou des gros plans. Il n'y avait pas de mise au point, la profondeur de champ était seulement de trois mètres à l'infini. J'avais cependant repéré ce qui m'intéressait dans le camp : la place d'appel, le poste d'entrée, le crématoire [106], l'arbre de Goethe avec la cuisine et le magasin d'habillement [109], l'infirmerie du petit camp, le block des cobayes, les latrines, le cinéma [105], etc. J'ai dû prendre en tout une douzaine de vues.

QU'AVEZ-VOUS FAIT ENSUITE DE L'APPAREIL ET DES PELLICULES ?

Le lendemain, j'ai remis l'appareil photo dans le carton après avoir essuyé les empreintes. Les deux pellicules non développées sont allées rejoindre les photographies, que j'avais tirées en double, dans une boîte en fer que je cachais sous le plancher. Quelques mois plus tard, en août 1944, il y a eu le bombardement du camp. Dans les décombres de la baraque, j'ai pu sauver ma boîte que j'ai cachée un moment sous ma paillasse. Mais j'étais très embarrassé,



car il suffisait qu'il leur prenne la fantaisie de fouiller. Ma grande hantise c'était aussi de partir dans un kommando extérieur, car depuis que le laboratoire était détruit, je n'avais plus de travail. Finalement, j'ai enterré la boîte au pied de l'escalier qui menait à l'étage supérieur du block 40. Le lendemain de la libération, j'ai récupéré ma boîte et j'ai gardé l'œil dessus jusqu'au rapatriement, sans dire à personne ce qu'il y avait dedans. De retour en France, j'ai été accueilli chez les parents de mon ami, Marcel Vittet. J'ai ouvert la boîte et tout le monde était très étonné de voir les photos. Mais ce n'était pas tout, il y avait encore les deux pellicules à développer. Marcel Vittet connaissait un photographe chez qui nous sommes allés et qui m'a laissé développer les deux bobines. Voilà comment ça s'est passé. Si j'ai fait ces photos et en ai dérobé d'autres, c'était dans l'espoir d'être libéré et d'apporter un témoignage. La seule chose que je peux dire encore, c'est qu'à mon retour, je les ai montrées immédiatement, mais que ça n'a pas rencontré beaucoup d'intérêt.

(propos recueillis par I. About et C. Chéroux à Châtellerault le 13 mars 2000)



105. (page de gauche) Georges Angéli, Buchenwald, le cinéma du camp, juin 1944 (archives Angéli)
 "En 1941, un cinéma fut installé dans le camp grâce à une ruse de la direction interne. Le Kapo du kommando de la photographie expliqua aux SS avec qui il était en relation qu'une telle institution pourrait leur rapporter énormément d'argent : il suffirait de louer de vieux films et de faire payer les places assez cher. Les SS, qui ne pensaient qu'à s'enrichir, furent séduits par ce plan. La location d'un vieux film revenait à 35 marks. Ils fixèrent le prix de la place à 35 pfennings. Au bout de six mois, le bénéfice était de 23 000 marks que se partagèrent les officiers. Les détenus s'en moquaient. Malgré la mauvaise qualité des films, un peu d'air extérieur était entré dans le camp. Lorsqu'arrivèrent les étrangers – et notamment les Français – ceux-ci fréquentèrent peu le cinéma, essentiellement pour des questions de langue, semble-t-il. Quoique comprenant l'allemand, je crois n'y avoir jamais mis les pieds. Les détenus travaillant dans certains kommandos percevaient de temps en temps quelques «marks» spéciaux marqués «Buchenwald» avec lesquels ils pouvaient, parfois, acheter quelques objets : savon, dentifrice, par exemple et payer le cinéma".
 Pierre Durand, *Les Armes de l'espoir. Les français à Buchenwald et à Dora*, Paris, Messidor / Editions sociales, 1982, p. 111.

106. Georges Angéli, le crématoire de Buchenwald, juin 1944 (archives Angéli)



107. Georges Angéli, blocks du grand camp et malades, Buchenwald, juin 1944 (archives Angéli)



108. Georges Angéli, le petit camp, Buchenwald, juin 1944 (archives Angéli)





109. Georges Angéli, l'arbre de Goethe et les blocks du grand camp, Buchenwald, juin 1944 (archives Angéli)

photographies clandestines de Rudolf Cisar à Dachau

En 1942, le tchèque Rudolf Cisar [112], membre de l'organisation de résistance RUDA, est déporté à Mauthausen. En novembre de la même année, il est transféré à Dachau, où il sera rapidement affecté, comme infirmier, au *Revier* du block 7. Au sein même du camp, Cisar poursuit ses activités de résistance. Par l'intermédiaire des équipes chargées des travaux de plantation, il reprend contact avec l'organisation RUDA à Prague. Grâce à une certaine M^{me} Weber, épouse d'un travailleur civil à la plantation, il parvient à faire entrer clandestinement dans le camp des médicaments et un appareil photographique. Avec celui-ci, il réalise, au printemps 1943, une série de photographies clandestines depuis l'intérieur du *Revier* vers les blocks 5 et 9. Prises à la sauvette, dans l'ombre de la fenêtre du block, ces photographies donnent une image "en creux" de la réalité du camp : des déportés en train de discuter, d'effectuer de menus travaux, ou bien d'attendre en profitant des premiers rayons de soleil du printemps 1943 [110, 111, 113]. Toujours par l'intermédiaire de M^{me} Weber, Cisar fit parvenir les pellicules non développées à RUDA. Les images étaient ensuite destinées à l'ambassade soviétique à Stockholm. Par ce même canal, Cisar envoya également à l'organisation d'autres documents sur le camp : descriptions des conditions de détention, morceaux de peau humaine tatouée, dérobés dans le block du musée du déporté, etc. Selon un autre prisonnier à Dachau, Stanislav Zamecnik, Cisar aurait réalisé des images plus compromettantes encore, qui montraient une exécution. Malheureusement, il fut contraint, par précaution, de les détruire avant de pouvoir les envoyer. En novembre 1944, selon Zamecnik, Cisar fut transféré à Prague pour être interrogé sur l'organisation RUDA. Plus aucune nouvelle de lui ne parvint à Dachau par la suite¹.

C. C.



¹ Toutes les informations sur Rudolf Cisar ont été aimablement communiquées par Albert Knoll du musée de Dachau. Qu'il en soit ici vivement remercié.



110-113. Rudolf Cisar, trois photographies clandestines prises depuis l'infirmerie de Dachau (à gauche et ci-dessus) et un autoportrait (page de gauche, en bas), printemps 1943 (Gedenkstätte Dachau)

photographies de la résistance polonaise à Auschwitz

Parmi les rares cas de photographies réalisées clandestinement par les déportés, quatre images [115-118] prises à Birkenau, en août 1944, sont particulièrement importantes : elles n'ont pas cette fois-ci pour sujet les équipements concentrationnaires, mais bien les installations de mise à mort. Durant cet été 1944, l'horreur était à son comble dans le camp. L'immense et abject "abattoir" humain fonctionnait alors à son maximum de rendement, et, selon Peter Hellman¹, plus de 20 000 personnes étaient assassinées chaque jour. La résistance polonaise à l'intérieur du camp décida alors de fixer par l'image ces "instants de criminelle démesure"².

L'opération fut organisée comme suit. Un appareil (de format 6x6³) contenant une pellicule entamée fut tout d'abord récupéré. Plusieurs hypothèses sont envisagées quant à sa provenance : soit qu'il ait été introduit clandestinement dans le camp, soit qu'il ait été dérobé parmi les bagages dont les déportés étaient dépossédés à leur arrivée. Le toit d'une des chambres à gaz de Birkenau fut ensuite volontairement endommagé, afin qu'une équipe de prisonniers soit envoyée pour le réparer. C'est cette équipe qui introduisit l'appareil (caché dans un seau) dans la zone des chambres à gaz. Cinq des personnes qui participèrent à l'opération sont aujourd'hui connues : Alex (un Juif de Grèce dont le nom de famille est demeuré inconnu), Szoljme Dragon, son frère Josef, Alter Szmul Fajnzylberg et Dawid Szmulewski à qui l'on attribua longtemps les images⁴. Sur place, l'appareil fut transmis à l'un des membres du *Sonderkommando* chargé de la crémation des victimes, probablement Alex. Quittant un instant sa tâche macabre, celui-ci réalisa alors quatre photographies près du crématoire V. Une première image [115]⁵ fut probablement prise par inadvertance. Rien n'y est reconnaissable si ce n'est l'environnement forestier du petit bois de bouleaux (Birken) qui donne son nom à Birkenau. Pour la deuxième image [116], le prisonnier a dirigé son appareil vers un groupe de femmes contraintes à se déshabiller avant d'entrer dans la chambre à gaz. Viser aurait été trop voyant, ne pouvant porter l'appareil à la hauteur de son regard, l'opérateur l'orienta au jugé, probablement à bout de bras, depuis une position relativement basse. Il en résulte une image totalement "désorientée" qui fut régulièrement recadrée [119] et retouchée [121, 123] lors de ses usages ultérieurs. Ainsi, sur certaines versions de ces images, il n'est pas rare de voir que des visages ont été ajoutés aux trois femmes anonymes du premier plan, tandis que leurs corps semblent avoir été rajeunis [121, 123]. Il y a là une contradiction que le retoucheur ou ses commanditaires ne semblent pas avoir soupçonnée, car les femmes dans la force de l'âge étaient sélectionnées pour le travail forcé et non pour la chambre à gaz. Ensuite, le photographe contourna le bâtiment du crématoire V et se dissimula à l'intérieur même de la chambre à gaz pour prendre, à deux reprises, dans l'embrasure de la porte, les corps des victimes qui s'amoncelaient au-dehors et le travail du *Sonderkommando*. L'appareil repassa de mains en mains.

L'opération était finie, elle n'avait duré, selon David Szmulewski, qu'une vingtaine de minutes⁶.

La chronologie de l'opération, telle qu'elle est ici décrite va à l'encontre de celle qui est habituellement proposée. Il est habituellement convenu que les images réalisées depuis la chambre à gaz précèdent celles qui ont été prises dans le bois⁷. Une étude plus précise des documents photographiques permet de démontrer le contraire. Le musée d'État d'Auschwitz-Birkenau possède quatre petits tirages contacts de ces images qui ont été donnés en 1985 par la veuve d'un ancien membre de la résistance polonaise : Danuta Pytlik⁸. Sur le bord du contact de l'une des photographies [117], réalisée depuis la chambre à gaz, apparaît une fine bande d'image. Et cette image précédente, dans la continuité du film, mais aussi dans la chronologie de la prise de vues, n'est autre que celle réalisée dans le sous-bois de Birkenau [116]⁹. Les membres du *Sonderkommando* auront sans doute voulu documenter le processus d'extermination dans sa chronologie : la phase qui précédait l'opération de gazage, puis celle qui lui succédait. Pour des raisons évidentes de surveillance, il leur était impossible de prendre une image de l'intérieur même de la chambre à gaz. Ils choisirent donc de montrer en une sorte de diptyque particulièrement démonstratif ce qui se passait avant et après la chambre à gaz, comment Auschwitz transformait les corps nus en corps morts.

Par la suite, les photographies furent envoyées à la résistance polonaise à Cracovie, accompagnées d'un message [114] rédigé le 4 septembre 1944 par Józef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski.

Malheureusement, ces images, qui franchirent les barbelés du camp, n'atteignirent jamais leur but et ne remplirent pas l'office accusateur pour lequel elles avaient été réalisées, au risque de bien des vies.

C. C.

¹ Anne Freyer, Peter Hellman, Jean-Claude Pressac, *L'Album d'Auschwitz, d'après un album découvert par Lili Meier survivante du camp de concentration*, Paris, Seuil, 1983, p. 17.

² *ibidem*.

³ L'appareil utilisé ne pouvait être un Leica comme l'évoque Alter Szmul Fajnzylberg dans son témoignage (cité par Teresa Swiebocka, *Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim, Bloomington, Indianapolis, Warsaw, The Auschwitz-Birkenau State museum / Indiana University Press / Książka i Wiedza, 1999, p. 43), car il n'existait pas en 1944 de Leica de format 6x6.

⁴ C'est le juge Jan Sehn qui le premier les attribua à Szmulewski. Mais ce dernier affirma toujours être resté sur le toit pendant l'opération.

⁵ Si l'on tente de reconstituer le déroulement de la pellicule, cette image ne peut avoir été réalisée qu'au début ou à la fin de l'opération. Mais la présence d'arbres dans l'image laisse plutôt supposer qu'elle a été faite juste avant la photographie du sous-bois [116] et non après celles prises dans la chambre à gaz [117 et 118].

⁶ cf. Jean-Claude Pressac, *Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, The Beate Klarsfeld Foundation, 1989, p. 424.

⁷ C'est notamment l'hypothèse de Jean-Claude Pressac, *op. cit.*, p. 423-424.

⁸ On ne sait pas aujourd'hui où sont les négatifs de ces images.

⁹ Il faut ici préciser que l'image du bois [116], sous exposée par rapport à celle de la chambre à gaz [117], a nécessité, au tirage, un temps de pose plus court. Lorsque le tireur a posé plus longtemps pour l'image de la chambre à gaz, certains détails de l'image précédente sont apparus dans les feuillages et le tronc de l'arbre est devenu un peu plus large.

...wzrost. S piersza jest julem, bo aby by zlepiej
 solit sypial, eo by znowy chosac tak. Nlugo bych
 verumbech i wicod gestulata, kopos o lotym pnie
 Nio a Anio.

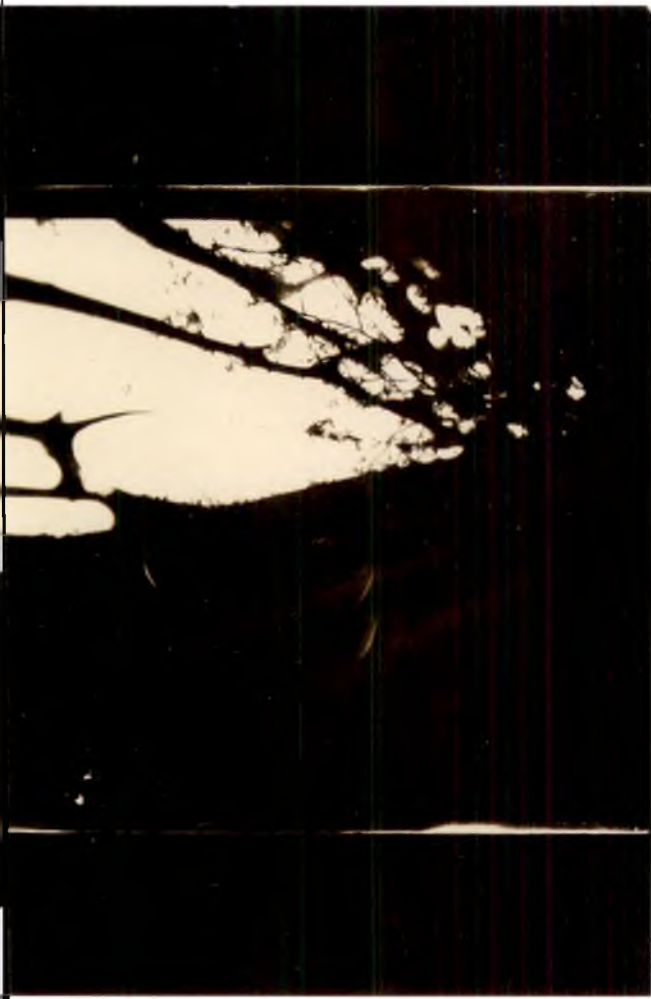
2. Pilna: Trzy siojcie julem, julem, julem
 zlesem julem do zyma fotograf. 6x9.
 Jest mialim zwlozania. Nijci. - Pucy tamy
 Nam zoljcie z Birkenau - z aboji garowentoi
 Zoljcie pualitania. Nlugo jesten ze stozoi
 na rolnym porotna - Nlugo julem na lotym ob
 julem tury, gaj. Nlugo julem na lotym ob
 nie awie mialim z pulem. Pualitania
 leiz turycehajece na mialim na stoz.
 2 Nijci mialim, pualitania jedno z mialim
 o lastki; gaj. Nlugo rozhorajz sie nekama
 do jez pnie i potym i Nlugo na gaz. Rolko pualitania
 julem julem. Te ratowane z Nlugo wylizajcie
 walychmial na Tell. - z Nlugo pualitania
 awia mialim, wylizajcie Nlugo.

3. Piemik bogio pualitania pualitania
 w tym tygostmial. - awia mialim, wylizajcie
 wialim tego mialim.

4. Pualitania pualitania pualitania 13, 15,
 5, 9, 15, 18, 1, 5 - w walychmial 5 - 6 KM. w walychmial - chodni
 o plan mialim pualitania tygostmial, hior pualitania
 mialim 11, 13, 23, - 15, 5, 6, 23, 11, 17, 3, 7, 9, - 3 - 22, 13, 10, 18, 5,
 - mialim wylizajcie pualitania mialim. Pualitania
 1 - w walychmial z pualitania mialim mialim - hior
 pualitania pualitania pualitania mialim mialim pualitania.
 Pualitania o plan mialim w walychmial. (13, 24, 17, 11, 17, 5, 11, -
 14, 11, 20, 32.) (356)

114. Message écrit le 4 septembre 1944 par deux membres de la résistance polonaise d'Auschwitz (Józef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski) et envoyé avec un film non développé (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)

Traduction du deuxième paragraphe :
 2. Urgent : Envoyez le plus rapidement possible 2 rouleaux de film en métal pour appareil photographique 6x9. Il y a possibilité de faire des photos. Nous vous envoyons les photos de gazage de Birkenau. La photo représente l'un des bûchers sur lequel on brûlait les cadavres, le crématoire n'étant pas suffisant. Devant le bûcher se trouvent des cadavres en attente d'être brûlés. Une autre photo représente un des endroits dans le bois où les gens doivent se déshabiller pour aller soi-disant à la douche, mais en réalité ils vont être gazés. Envoyez les rouleaux le plus rapidement possible. Envoyez les photos jointes immédiatement à Tell - nous pensons que la photo agrandie peut être envoyée plus loin.



115. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), photographie réalisée clandestinement près du crématoire V, sujet non-identifié (le sens de l'image donné ici est celui du film comme l'indique les deux voiles blancs sur les bords inférieurs et supérieurs du négatif. Cependant il est probable qu'au moment du déclenchement l'appareil ait été penché. Pour avoir le sens probable de cette image il est donc nécessaire de lui faire subir une rotation de 90° dans le sens contraire des aiguilles d'une montre), août 1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



116. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), femmes nues près du crématoire V de Birkenau, photographie réalisée clandestinement, août 1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



117. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), crémation des corps des détenus gazés, photographie réalisée clandestinement depuis l'intérieur de la chambre à gaz nord du crématoire V de Birkenau, août 1944 (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



118. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), crémation des corps des détenus gazés, photographie réalisée clandestinement depuis l'intérieur de la chambre à gaz nord du crématoire V de Birkenau, août 1944 (musée d'Etat d'Auschwitz-Birkenau)



119. Détail de la figure 116



120-123. Détails des retouches effectuées sur la figure 116

les camps vus de l'extérieur, les photographies dans la presse étrangère

Dans l'ensemble de l'iconographie concentrationnaire, c'est le point de vue de l'intérieur qui est largement le plus représenté par la masse des photographies nazies et les quelques exemples d'images réalisées clandestinement par les déportés. Le point de vue extérieur est en revanche beaucoup plus rare. Il est le fait de photographes de presse exceptionnellement accrédités ou clandestins.

Ainsi, dès mai 1933, le magazine français *VU* aborde-t-il la question des camps à travers deux longs articles illustrés sur le III^e Reich [124]¹. Pour déjouer la censure nazie, les deux reporters ont voyagé "incognito" à travers l'Allemagne. Leur compte rendu étonne par sa lucidité. Un chapitre intitulé "Du côté ombre, mort aux Juifs" dresse clairement le portrait de la situation. Un autre, consacré aux camps de concentration, évoque le traitement des prisonniers : "Les fortes têtes, on les élimine dès le début. Le moyen est classique. On les envoie en courant chercher n'importe quoi de l'autre côté du camp et puis on tire dessus. Administrativement ça s'appelle «Abattu pendant qu'il tentait de s'enfuir²»". Ne pouvant entrer dans les camps de Dachau et d'Oranienburg, les deux reporters "rôdèrent autour" pour y glaner images et informations. Deux des quatre images qui illustrent ce chapitre ont ainsi été prises à la sauvette à travers la clôture [125]. Le photographe n'était autre que Marie-Claude Vogel, la fille du directeur de *VU* : Lucien Vogel. "En 1933, écrit-elle, j'avais vingt ans et j'étais reporter-photographe. Trois mois après la prise de pouvoir par Hitler, mon journal m'a envoyée en Allemagne comme "touriste" pendant les vacances de Pâques. J'ai connu cette atmosphère d'hystérie chauvine et raciste chez les uns, de crainte permanente chez les autres. J'ai rencontré les premiers résistants à Hitler, des militants clandestins du Parti communiste. En cachant mon appareil avec une écharpe, j'ai pu photographier l'entrée du camp de concentration de Dachau et, à travers les grillages, des détenus au camp d'Oranienburg³". Dix ans plus tard, sous le nom de Marie-Claude Vaillant-Couturier, elle devait retrouver, comme résistante déportée à Auschwitz, le système concentrationnaire, mais cette fois-ci de l'intérieur.

En 1934, le magazine anglais *The Illustrated London News* publiait un reportage exceptionnel sur la vie des opposants au régime dans les camps allemands⁴ [127]. Les illustrations de l'article donnaient une vision du camp parfaitement lénifiante et probablement conforme à celle du régime nazi. Ces huit photographies provenaient d'une "source française et fiable" ; leur auteur n'a pas été identifié, mais il était certainement, comme le précise l'article, "le premier journaliste à être autorisé à prendre des photographies dans le camp⁵".

Entre 1933 et 1939, la majorité des photographies sur les camps, qui paraissent dans la presse européenne et américaine, proviennent des nazis eux-mêmes. Il n'est ainsi pas rare de trouver des articles dénonçant les camps de concentration, mais utilisant des images de propagande destinées, au contraire, à vanter leurs mérites⁶. Le numéro de *VU* du 3 mai 1933 juxtapose, par exemple, sur la même page, les photographies clandestines de

Marie-Claude Vaillant-Couturier et des extraits d'un reportage de Willi Ruge et Möbius à Oranienburg, régulièrement publié dans la presse et les ouvrages de propagande nazie de l'époque⁷ [126]. Plus tard, entre 1938 et 1940, le magazine *Match* publia également quelques reportages illustrés sur le sujet. Le 10 novembre 1938⁸ et le 7 septembre 1939⁹ paraissaient ainsi deux reportages consensuels... ou crédules [128-130]. Sur les images, les concentrationnaires sont impeccablement vêtus de leurs tenues rayées et sourient parfois. Sous la surveillance bienveillante de quelques gardiens non armés, ils travaillent en bon ordre à des travaux de terrassement, de construction ou de forage. Les images ne sont pas créditées, mais leur contenu trahit leur provenance. Pour avoir ainsi été réalisées à l'intérieur des camps, elles ne pouvaient provenir que de la propagande nazie elle-même. Un autre reportage, publié le 11 janvier 1940, semble plus conscient de la situation¹⁰ [129]. À l'occasion de la publication d'un document inédit, "Le règlement secret des camps de concentration", paraissent deux images plus alarmantes que d'ordinaire. S'étalant sur une



demi-page, la première représente un détenu dans une situation inquiétante : du haut d'un obstacle, il semble sauter, ou tomber, la tête en avant. Cette photographie, régulièrement présentée dans la presse nazie comme un exercice sportif destiné à l'hygiène physique du détenu, devient ici la preuve des tortures infligées aux détenus. La seconde image est celle d'un homme visiblement décédé, le visage couvert d'ecchymoses : "Ce prisonnier n'a pu résister aux mauvais traitements infligés", précise la légende¹¹.

La parution d'images aussi ouvertement accusatrices est un cas rare dans la presse de l'époque. Mais cela s'explique par la date de publication. Lorsque sont réalisés les deux premiers reportages (10 novembre 1938 et 7 septembre 1939), la France n'est pas encore entrée en guerre contre l'Allemagne (la déclaration eut lieu le 3 septembre 1939, date à laquelle le numéro du 7 devait déjà être sous presse) et une diplomatie conciliante est de rigueur. En revanche, lorsque paraît le troisième reportage (11 janvier 1940) la drôle de guerre a déjà commencé et les images des camps trouvent tout naturellement leur place dans la campagne de discrédit menée contre l'Allemagne nazie. Par la suite, la France étant occupée et la presse sous contrôle, ce type de reportage ne pourra plus guère paraître. Les journaux de la résistance publient certes des articles sur les camps, mais leurs moyens logistiques ne leur permettent pas de les illustrer de photographies. Quant à l'étranger, les images des camps ont disparu des journaux, les sources d'illustration s'étant taries avec le début de la guerre.

C. C.

Nous ne savions pas où. On devait nous conduire quelque part.

À une station de tramway, nous retrouvâmes la jeune fille qui s'était chargée d'organiser notre résistance. Elle nous demanda :
— Vous êtes sûrs que vous n'êtes pas malades ?
— Vous ne le croirez pas, mais pour en avoir le cœur net nous fâmes un long détour à travers les rues désertes.

En passant devant une station de métro, un homme se joignit à notre groupe. C'est lui — Du fraticide ? demandons-nous.

— Oh vous voulez, mais de présence en suivant les rues délaissées ou il y a beaucoup de monde.

— Nous prenons le boulevard, en finant, la cigarette aux lèvres.

— Maintenant vous pouvez poser vos questions.

Racontez-nous ce qui sont devenus les communistes.
La réponse, une réponse qui se prolonge durant les heures que nous apprécions les rues de la ville nocturne, était comme un regard dans l'abîme, les nous trahissaient au plus profond de l'ombre hitlérienne. Les supplices de la Heidenstraße, de la Friedrich, de la Papenstraße et de Tausen surgit du parti communiste, devenu Horst-Wessel-Haus.



Tableau de la cuisine photographé dans les camps de concentration. (Archives privées)

les morts anonymes dont les cadavres mutilés sont ramassés quotidiennement dans les forêts, autour des villes, comme en témoignent les communications de la presse ; les arrestations en masse ; les persécution, les entrées dans les camps de concentration. Tout cela c'est le côté négatif. C'est positif : l'effort des communistes pour se retrouver malgré la Terreur, pour créer un appareil régulier, et pour maintenir leur propagande orale et écrite.

— La phase actuelle, c'est la dénonciation à l'ennemi l'homme. Mais nous vivons à l'heure de la tâche. Plus la Terreur s'accroît et plus nous nous sommes de volontaires.

— Alors vous ne croyez pas qu'une guerre éventuelle serait le seul moyen de faire peser la balance de votre côté ?

— Non. L'homme armé équivalrait à une addition pour un communiste. Nous sommes à nous organiser à rebâtir un parti fort. Alors nous serons prêts pour toutes les éventualités. Ça sera long mais nous travaillons.

CAMPS DE CONCENTRATION

Il y a un paradoxe étrange, c'est la Friedenstrasse d'une rue de la Paix, qui conduit au camp de Dachau à dix kilomètres au nord de Munich est une ancienne prisonnière qui continue à nous.

Plus quelques milliers de prisonniers politiques. Le camp se trouve à la sortie du village de Dachau, village bavarois typique, composé de maisons peintes à la chaux sans des toits de tuiles.

Nous n'avons pas visité le camp. Pour cela il aurait fallu venir officiellement, muni d'une autorisation spéciale. Mais nous avons pu assister, grâce aux renseignements que nous nous sommes procurés par conversations de hasard.

— Les convois de prisonniers arrivent ici deux ou trois fois la semaine, sous la protection



Tableau de la cuisine photographé dans les camps de concentration. (Archives privées)

Mais comme il est difficile de se procurer à Dachau la grande variété de légumes, on a dû recourir à l'expédition de légumes de l'étranger. (Archives privées)



Tableau de la cuisine photographé dans les camps de concentration. (Archives privées)

Un petit café d'en face. Généralement, ils arrivent la nuit, en camion. Aujourd'hui même nous attendons un nouveau convoi. Ça lui est convenu à être un peu serré à l'arrière.

— Où est-ce qu'on leur fait faire ?

— Oh, pas grand-chose, pour le moment en dehors du nettoyage. Ils doivent s'occuper pas mal, vu qu'ils n'ont pas de visites. On les entretient beaucoup, mais cela doit faire partie de la consigne. Et puis ils font des exercices d'entraînement.

Ses paroles me rappellent ce que j'avais déjà dit un jour de Munich.

— Nous ne leur laissons pas beaucoup de lois pour se lamenter. Leur vie de chaque heure est

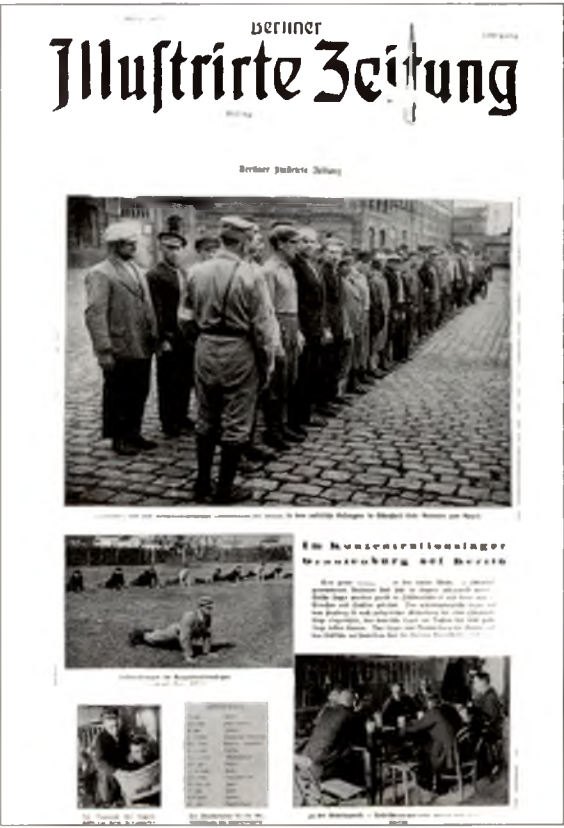


Tableau de la cuisine photographé dans les camps de concentration. (Archives privées)

N° 268 P 676

124-125. "VU explore incognito le III^e Reich", VU, n° 268, 3 mai 1933, couverture et p. 676, photographies de Marie-Claude Vaillant-Couturier (au milieu) et graphiques de Willi Ruge ou Möbius de l'agence Fotoaktuell (en haut et en bas) (archives privées)

126. Berliner Illustrierte Zeitung, n° 17, 30 avril 1933, manchette et p. 634 (photographies de Willi Ruge et Möbius de l'agence Fotoaktuell) (FNDIRP)



BERLINER Illustrierte Zeitung
 Die Konzentrationslager
 Die Konzentrationslager sind ein Teil der nationalsozialistischen Weltanschauung. Sie sind ein Mittel zur Erziehung der Bevölkerung und zur Bekämpfung der Feinde des Reiches. Sie sind ein Beispiel für die Disziplin und die Ordnung, die im Reich herrschen. Sie sind ein Zeichen für die Stärke und die Macht des Reiches. Sie sind ein Vorbild für alle Völker der Welt. Sie sind ein Symbol für die Einheit und die Brüderlichkeit der Völker. Sie sind ein Beweis für die Gerechtigkeit und die Fairness des Reiches. Sie sind ein Zeichen für die Hoffnung und die Zukunft des Reiches. Sie sind ein Beispiel für die Disziplin und die Ordnung, die im Reich herrschen. Sie sind ein Zeichen für die Stärke und die Macht des Reiches. Sie sind ein Vorbild für alle Völker der Welt. Sie sind ein Symbol für die Einheit und die Brüderlichkeit der Völker. Sie sind ein Beweis für die Gerechtigkeit und die Fairness des Reiches. Sie sind ein Zeichen für die Hoffnung und die Zukunft des Reiches.

- 1 "VU explore incognito le III^e Reich", VU, n° 268, 3 mai 1933, p. 670-676 et "Le premier 1^{er} mai hitlérien", VU, n° 269, 10 mai 1933, p. 718-720.
- 2 "VU explore incognito le III^e Reich", loc. cit., p. 676.
- 3 Marie-Claude Vaillant-Couturier, "Avant-propos", in Marie-Louise Coudert, Paul Hélène, Elles. La résistance, Paris, Messidor, 1983, p. 11-12.
- 4 "Life in a German Concentration Camp for Political Opponents of the Nazis", The Illustrated London News, 10 février 1934, p. 210-211.
- 5 ibid., p. 210.
- 6 cf. "Dans le III^e Reich", Regards, n° 22, 15 juin 1935, n.p. ; Egon Ervine Kisch, "Mon dernier jour en Allemagne", Regards, n° 17, mai 1933, n.p.
- 7 Willi Ruge de l'agence berlinoise Fotoaktuell est connu pour avoir réalisé la photographie de l'affiche de l'exposition Film und Foto en 1929 ; il travailla pendant la guerre pour l'armée de l'Air allemande. Les images de son reportage sur Oranienburg sont autant publiées dans le livre de propagande du SA-Sturmabführer Schäfer, Konzentrationslager Oranienburg, de 1934, que dans des périodiques français comme Regards, VU ou Match.
- 8 "Prisonniers des nazis. Premières photos exclusives du camp de Dachau", Match, n° 19, 10 novembre 1938, p. 14-15.
- 9 "Thaelmann n'a pas compris. Le chef communiste allemand a vu s'ouvrir les portes des camps de concentration", Match, n° 62, 7 septembre 1939, p. 22-23.
- 10 "Un document. Le règlement secret des camps de concentration", Match, n° 80, 11 janvier 1940, p. 20-21, 40.
- 11 À la Documentation française, à Paris, une légende indique que cette photographie représente "Hans Beißler, assassiné par les SA" ; il n'a pas été possible de vérifier le bien-fondé de cette information.

LIFE IN A GERMAN CONCENTRATION CAMP FOR POLITICAL OPPONENTS OF THE NAZIS.



IN THE CONCENTRATION CAMP FOR GERMAN POLITICAL PRISONERS AT DACHAU, NEAR MUNICH: A PRISONER BEING INTERROGATED BY BAVARIAN POLICE.

HITHERTO little has been available by way of illustration of the German concentration camps for political prisoners under the Nazi régime, about which there has been so much rumour and discussion. Unique interest consequently belongs to these photographs, lately to hand from a French source, and secured, it is stated, on the first occasion on which a journalist has been authorised to take pictures in the camp at Dachau. Although as far back as last October a message from Berlin stated that the camps were to be abolished, and that "most of them had already been closed down," recent news does not fulfil that prophecy. On January 26 Herr Gerhardt Seger, former secretary of the German Peace Society, was reported to have said that there were still sixty concentration camps in Germany, containing 50,000 political prisoners. Meanwhile, however, there seems to be no doubt that large numbers of prisoners have been released from time to time, partly in view of the Nazi electoral triumph, and also as a gesture of goodwill at Christmas, preference being given to prisoners of good behaviour and especially to fathers of large families. Those released were urged to enter the Nazi fold, and at the same time were warned that any relapse on their part into hostility towards the Government would meet with "rigorous, unrelenting, and final measures." A recent sidelight on the question was thrown by the case of three Roman Catholic priests, arrested last November, who were sentenced on January 24, at Munich, to several months' imprisonment. One of the priests was accused of having fabricated stories of atrocities said to have been committed in the camp at Dachau, and the others of having passed on these stories. It may be recalled also that, some few months ago, attention was drawn, by Major-General Sir Neill Malcolm, to alleged ill-treatment of a well-known prisoner, Herr Ebert, son of the first President of the German Republic, "to whom (said General Malcolm) Germans

(Continued opposite.)



AT WORK IN THE SPACIOUS KITCHENS OF THE DACHAU CONCENTRATION CAMP: ONE OF THE FEATURES THAT IMPRESSED A FOREIGN VISITOR AS AN ADVANCEMENT OF GERMAN ORGANISATION.



SERVING BREAKFASTS IN THE CAMP HOSPITAL AT DACHAU: THE SOCIALIST DOCTOR WHO IS ONE OF THE PRISONERS—GOING THROUGH THE BEDS WITH FOOD.



"DACHAU IS, IN EFFECT, A HIGHLY UP-TO-DATE 'FACTORY,' AND ALL THE WORKSHOPS ARE PROVIDED WITH MODERN MACHINERY: ONE OF THE GERMAN POLITICAL PRISONERS INTERNED THERE AT WORK AT A CARPENTER'S BENCH.

teeth, and from a turret in a corner two machine-guns point to the gate. 'There are here,' said the Commandant, '2500 prisoners, 400 guards. That is why our men are armed and we have wire charged with electricity. So far we have set free, probably nearly 600 prisoners, of whom only about 50 have returned. Prisoners were ordered to build a memorial to Horst Wessel, and

THE FIRST AUTHORISED PRESS PHOTOGRAPHS
TAKEN IN THE GREAT CAMP AT DACHAU.



MONUMENT TO ERNST WEISEL, THE NAZI "MARTYR-POST," WHICH THE NAZIS AT DACHAU WERE ORDERED TO BUILD: AN EFFORT TOWARDS POLITICAL CONVERSION.



CAMP GUARDS ON PARADE AT DACHAU: MEMBERS OF A FORCE OF FOUR HUNDRED MEN IN CONTROL OF TWO THOUSAND FIVE HUNDRED POLITICAL PRISONERS.

owe far more than many of them are now willing to admit." In a letter to "The Times," all the more impressive from its sympathetic tone towards Nazi rule, General Malcolm made the following statements (here somewhat abridged): "I am not one of those who can see no virtue in the Hitler régime. To me it seems that his Government, like most other Governments, has done much that is good. It has certainly restored to a great majority of Germans that feeling of national self-respect which is perhaps the most precious possession of a great people. Nevertheless, in common with other revolutionary movements, the Hitler régime has an unpleasant side, which is doing Germany much harm in the eyes of the outside world. I believe that there are very many right-minded Germans who know little or nothing of the administration of the concentration camps. I believe there are others who do know and heartily disapprove." Some three weeks later General Malcolm made known, "without comment," an account of a visit to Herr Ebert, at the Börgemoor camp, by a member of the Prussian Ministry of the Interior, to whom Ebert said he had experienced no ill-treatment. At the same time it was reported from Berlin that, while no denial of General Malcolm's statements, or reference to them, had apparently been published in Germany, Herr Ebert had suddenly appeared at another camp, at Lichtenburg, where he was seen, looking physically fit and well-fed, by a group of foreign visitors including a British journalist. The correspondent from whom the above photographs came, describing his visit to Dachau, writes: "To this camp the Hitler Government has sent its most formidable opponents. Dachau is a little village on a hill thirty kilometres from Munich. The motor-bus from the station is always full, for the camp commandant allows the prisoners' parents to bring them, from time to time, food, linen, and tobacco. All about the camp were guards in green uniform, armed to the

(Continued below) on left.



THE PRECAUTIONS IN ORDER TO PREVENT THE ESCAPE OF PRISONERS: A FORMIDABLE SYSTEM OF BARBED WIRE, ELECTRICALLY CHARGED, ROUND THE DACHAU CAMP.



RECREATION, EN DÉSHABILLE, FOR POLITICAL PRISONERS IN THE CONCENTRATION CAMP AT DACHAU: A GAME OF CHESS, AND A PIPE, OUTSIDE THE BARRACKS, APPARENTLY DURING THE PREVALENCE OF A HEAT-WAVE.

barrack walls with portraits of Hitler, and the swastika sign, appears on workshop walls, work-tables, and even tools. The situation of the camp is excellent, and when inspecting the dormitories, the mess quarters, the kitchens, and the hospital, one recalls that meticulous attention is the chief virtue of the Germans. The workshops are provided with modern machinery, and Dachau is, in effect, a highly up-to-date 'factory.' "

127. "Life in a German Concentration Camp for Political Opponents of the Nazis", *The Illustrated London News*, 10 février 1934, p. 210-211. (photographies d'un reporter français non-identifié) (Bibliothèque nationale de France)

photographies aériennes

En 1993, Larry King, présentateur de la chaîne CNN, déclarait : "Si la télévision avait été inventée plus tôt, l'histoire aurait été changée. Il n'y aurait pas eu de camps de concentration parce que les satellites les auraient repérés et que le monde aurait réagi". Quelle n'eût pas été sa surprise si un interlocuteur bien informé lui avait répondu, qu'à défaut de satellites, des avions de reconnaissance alliés avaient réalisé des photographies aériennes sur lesquelles figuraient certains des camps parmi les plus meurtriers : Auschwitz-Birkenau, Sobibor, Buchenwald, Bergen-Belsen, etc. Certes, les missions de reconnaissance concernaient les sites industriels qui puisaient leur main-d'œuvre dans les camps attenants (les usines de V2, Gustloff, IG Farben, etc.) et non les camps eux-mêmes ; mais toutes les informations sur les activités de concentration et d'extermination apparaissent avec un luxe de détails qu'apprécient les historiens d'aujourd'hui. C'est ce que découvrirent, à la fin des années 1970, deux chercheurs du Centre national de l'interprétation photographique (NPIC) en enquêtant dans les archives de l'armée américaine². Sur les images du complexe d'Auschwitz-Birkenau [131], réalisées au cours d'une dizaine de vols de reconnaissance³, ils constatèrent qu'il était possible de distinguer le nombre des wagons des convois, les files de prisonniers et les chambres à gaz elles-mêmes (dont c'est là une des rares représentations photographiques contemporaines des massacres). Mais cette analyse n'était, selon eux, possible que *a posteriori* grâce aux recoupements des divers informations et témoignages sur le camp. L'interprète de l'époque, les yeux rivés sur les usines IG Farben, ne pouvait guère imaginer que se pratiquait à côté une autre forme d'industrie... une industrie de mort. En somme, tout était là à l'état latent. Mais pour "changer le cours de l'histoire", comme le suggérait le présentateur de CNN, il aurait fallu savoir voir et vouloir voir.

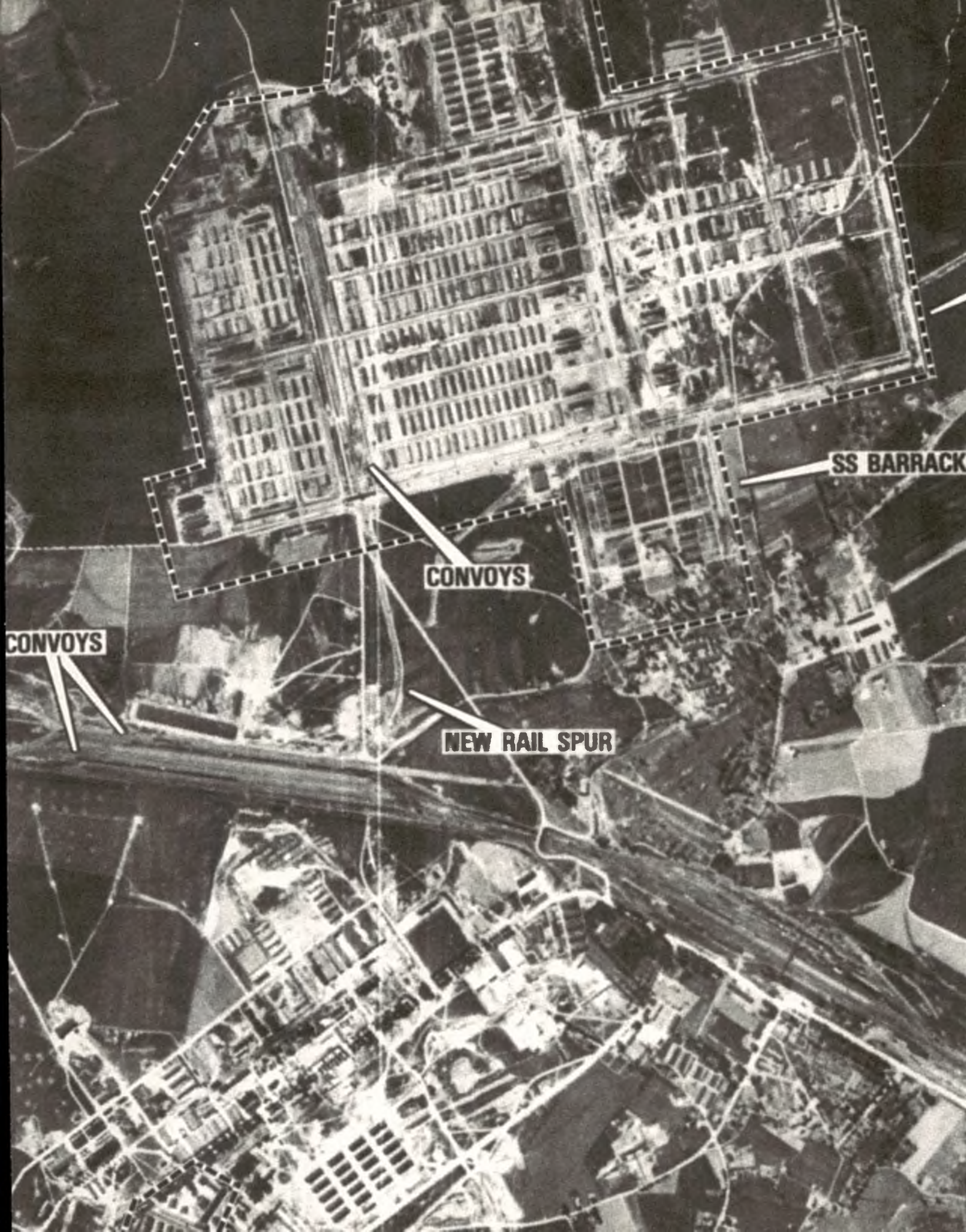
C. C.

¹ Cité par Benjamin Stora, "Les limites des images", *Libération*, 24 mars 1998, supplément, p. III.

² Dino A. Brugioni, Robert G. Poirier, "Auschwitz à vol d'oiseau. Retour à l'Holocauste. Une analyse rétrospective du complexe d'extermination d'Auschwitz-Birkenau", *Le Monde juif*, n° 97, 1990, p. 1-22.

³ 4 avril 1944, 26 juin 1944, 26 juillet 1944, 25 août 1944, 13 septembre 1944, 29 novembre 1944, 21 décembre 1944, 14 janvier 1945, 21 janvier 1945.

131. Photographe du Service photographique de l'armée de l'air américaine, vue aérienne du complexe d'Auschwitz-Birkenau, 26 juin 1944 (US Holocaust Memorial Museum)



SS BARRACK

CONVOYS

CONVOYS

NEW RAIL SPUR

*L'HEURE DE
LA LIBÉRATION*



(1945)



133. Stanislaw Mucha, la porte d'entrée de Birkenau vue de l'intérieur du camp, entre mi-février et mi-mars 1945 (CDJC)

“l'épiphanie négative” production, diffusion et réception des photographies de la libération des camps¹

Clément Chéroux

*Les camps de concentration
grouillaient de photographes.*

ROBERT CAPA²

134. Stanislaw Mucha, cadavres de détenus dans le
block 11 d'Auschwitz, entre mi-février et mi-mars 1945
(CDJC)

En matière de stratégie militaire, l'image qui convient le mieux pour décrire les dernières phases de la guerre contre le III^e Reich est probablement celle de la tenaille ou de l'étau. En progressant tant à l'est qu'à l'ouest, les forces alliées réduisaient certes l'Allemagne nazie à une portion de plus en plus congrue, mais elles découvraient en même temps ses reliefs les plus abjects : les camps de concentration et d'extermination³.

Le 23 juillet 1944, l'Armée rouge entre dans le camp de Majdanek près de Lublin. La plupart des détenus ont été évacués au printemps, les SS ont quitté le camp la veille, seuls demeurent quelque 1 500 prisonniers faméliques et les traces de l'extermination de masse : les effets des déportés, des monticules de cendres, les fours crématoires, etc.⁴ C'est la première station sur le chemin de l'infamie et, en même temps, le début d'un va et vient macabre entre les découvertes de l'est et celles de l'ouest. Le 23 novembre 1944, les troupes américaines atteignent le camp du Struthof sur les contreforts des Vosges. Le site est désert, le transfert des prisonniers vers Dachau ou les kommandos du Neckar ayant eu lieu pendant l'été. En écho à la découverte de Majdanek, le Struthof devient alors pour la presse occidentale le “Lublin de l'Alsace”⁵. Un certain nombre de points communs : les barbelés, les fours crématoires et ce que l'on appelait alors les “chambres d'asphyxie”⁶ permettent, en effet, d'associer les deux camps et d'esquisser, en même temps, une première image de l'univers concentrationnaire –une image lacunaire mais déjà effroyable⁷. Celle-ci se précise quelques mois plus tard lorsque, le 27 janvier 1945, deux divisions de l'Armée rouge pénètrent dans le complexe d'Auschwitz-Birkenau. Plus de 7 000 prisonniers malades et affamés s'y trouvent encore, tandis que des centaines de cadavres gisent abandonnés dans le camp. Et dans les six magasins qui n'ont pas été incendiés par les SS, les Soviétiques découvrent des montagnes d'objets : “368 820 costumes d'homme, 836 255 manteaux et robes de femme, 5 525 paires de chaussures de femmes, 13 964 tapis, une quantité considérable de vêtements d'enfants, de brosses à dents, fausses dents, pots et casseroles [...], sept tonnes de cheveux”⁸. Ce sont les restes des populations juives d'Europe assassinées dans le camp. La découverte de ces premiers camps, qui sont pourtant parmi les plus meurtriers n'aura guère de retentissement auprès du grand public⁹. Des commissions d'enquête russes et polonaises effectuent des campagnes photographiques à Majdanek et à Auschwitz [133-134]. Les services photographiques de l'armée américaine (Signal Corps) réalisent un reportage sur le Struthof, mais ces images ne sont pas diffusées à l'époque. C'est encore de Majdanek que parvient le plus



¹ Pour décrire les événements qui marquèrent la fin des camps de concentration et d'extermination nazis entre juillet 1944 et juillet 1945, j'emploie tout à tour les termes de libération, de découverte ou d'ouverture. J'ai tenté à chaque fois d'utiliser le terme qui était le plus approprié à la situation historique. Pour le titre, j'ai choisi le terme de libération qui est le plus communément employé tout en sachant que pour certains déportés la libération ne fut pas le moment paroxystique et généralement festif qui est associé à ce mot, mais se dilua plutôt dans le laps de temps flottant qui sépara la fuite des SS et l'arrivée des alliés. Je tiens à remercier ici pour leur aide précieuse Florian Ebner, Arno Gisinger, Vincent Lowy et Ilse About.

² Robert Capa, *Slightly out of Focus*, New York, Henry Holt and Company, 1947, p. 235.

³ Il existe de nombreux ouvrages sur la libération des camps. Ceux de Robert H. Abzug, de Barbie Zelizer ou de Marie-Anne Matard-Bonucci et Edouard Lynch m'ont été particulièrement utiles pour cette recherche.

⁴ Tomaz Kranz, Janina Kielbon, “Les sources d'archives et l'état de la recherche sur l'histoire du camp de Majdanek”, in Jacques Fredj, *Les Archives de la Shoah*, Paris, CDJC/L'Harmattan, 1998, p. 177-196.

⁵ cf. “The Lublin of Alsace: The Nazi Order as It Operated in France”, *New York Times*, 18 décembre 1944, p. 3, cité par Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 53.

⁶ L'expression est utilisée, au singulier, par Roger Vaillant, “Quatre ans de terreur nazie”, *Action*, 15 décembre 1944, p. 9.

⁷ cf. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 50-51.

⁸ Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988, p. 850.

⁹ En ce qui concerne les quatre autres camps d'extermination : Belzec, Chelmno, Sobibor, Treblinka, ils ne furent pas libérés car ils avaient été détruits par les SS eux-mêmes entre le printemps 1943 et juillet 1944.

d'informations. Une délégation de journalistes et de reporters américains y a été invitée au mois d'août 1944¹⁰. Ce sera pendant longtemps la source d'information essentielle pour la presse occidentale¹¹. En France, les articles sur le sujet sont peu précis et paraissent souvent avec beaucoup de retard. Ce n'est qu'après six mois, les 11-12 février 1945, que *L'Humanité* publie deux images de Majdanek accompagnées d'un court texte signalant que l'extermination était conduite "au moyen de l'appareil «Cyclone¹²»" [135]. Le journal *L'Avant-Garde* attend, lui, le retour d'un rescapé pour publier, le 2 mars 1945, un article sur Majdanek¹³ [136]. Sur Auschwitz, les informations sont tout aussi rares et les images quasiment invisibles. Ainsi, la presse française ne semble pas avoir publié d'images d'Auschwitz dans les mois qui suivirent la libération du camp. Comparativement à l'intérêt qu'elle portera au sujet quelques mois plus tard, la presse occidentale semble, en somme, avoir peu ou mal suivi l'ouverture de ces premiers camps.

Comment expliquer un tel défaut d'informations ? Certes, les renseignements venant de la zone soviétique sont difficiles à obtenir (ils sont de surcroît sujets à caution et quasiment invérifiables). Le Struthof n'est qu'à quelques heures de Paris, mais il est vide, ce qui est peu suggestif. Mais, au-delà de ces contingences, il semble bien qu'une certaine prudence, voire une véritable censure ait freiné la divulgation de ces informations. C'est particulièrement le cas pour la France. Au sein du Ministère Frenay, chargé des prisonniers, l'une des tâches prioritaires va à la collecte de renseignements sur ceux qui sont encore détenus sur le territoire du Reich¹⁴. Mais, selon une ordonnance du 6 mai 1944, "toutes informations et publications susceptibles de compromettre la sécurité de l'armée ou celle des populations soumises à l'oppression de l'ennemi" sont encore exposées à la censure¹⁵. Car les prisonniers sont des otages potentiels dans les négociations qui sont en cours. Par ailleurs, le Ministère ne souhaite pas "stigmatiser" une catégorie particulière de prisonniers. Selon la politique d'unité prônée par le général De Gaulle, il s'agit de ne pas trop différencier les Français retenus en Allemagne : déportés, prisonniers de guerre et requis du travail obligatoire (STO). Ces "absents" doivent former un tout cohérent¹⁶. Enfin, après les arguments militaires et politiques, intervient également le facteur humain. Il ne faut pas inquiéter les familles des prisonniers en diffusant des informations ou des images par trop alarmantes. La crainte était pour le moins justifiée, comme en témoignent les lettres reçues par le Ministère Frenay quelques mois plus tard, alors que la censure n'était plus guère opérante. Olga Wormser-Migot qui y travaillait alors écrit : "Pour ceux qui attendent toujours, un nouveau supplice a commencé avec les publications de photographies, avec les projections aux actualités, des épisodes de la libération des camps, des bourreaux debout près des charniers. Une nouvelle série de lettres déferle au ministère : "Dans tel numéro des *Dernières nouvelles d'Alsace*, ou des *Bretons de Paris*, j'ai vu la photographie d'un groupe de libérés de Dachau. Or, je suis certaine que le deuxième à partir de la droite est mon fils. Je n'ai pas eu de nouvelles de lui depuis son arrestation en mai 1944. Pourriez-vous faire une enquête sur cette photographie¹⁷ ?"... Un autre écrit : "Par égard pour les familles, la censure n'aurait-elle pas dû interdire la publication de nouvelles si alarmantes et peut-être pas toujours exactes, ou au moins remettre leur divulgation à plus tard¹⁸".

Visiblement, la censure, qui avait si bien fonctionné lors de la découverte des premiers camps, n'opéra plus à partir d'un certain moment. Ce moment intervient précisément le 6 avril 1945 avec la découverte du camp d'Ohrdruf. Ohrdruf est un kommando de Buchenwald, près de la ville de Gotha. Son nom de code : SIII, dissimule un chantier destiné à creuser une usine souterraine dans

¹⁰ cf. Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 51.

¹¹ cf. "Lublin funeral", *Life*, 28 août 1944, p. 34 ; "The Most Terrible Example of Organised Cruelty in the History of Civilisation. Mass Murder by the German at the Majdanek «Camp of Annihilation»", *The Illustrated London News*, 14 octobre 1944, p. 442-443 ; Edgar Snow "Here the Nazi Butcher Wasted Nothing", *Saturday Evening Post*, 28 octobre 1944, p. 18-19. Le faible retentissement médiatique de la découverte de ces premiers camps a été analysé par Ute Wrocklage, "Majdanek und Auschwitz in der internationalen Bildpresse 1945", in Yasmin Doosry, *Representations of Auschwitz. 50 Years of Photographs, Paintings and Graphics*, Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum, 1995, p. 35-45.

¹² "Majdanek camp de l'horreur", *L'Humanité*, 11-12 février 1945, p. 4.

¹³ Michel Debonne, "Ils ont tué 21 000 personnes devant moi...", *L'Avant-Garde*, 2 mars 1945, p. 1.

¹⁴ Sur le Ministère Frenay, on se reportera à l'étude détaillée d'Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 31-76.

¹⁵ Cité par Édouard Lynch, "Les filtres successifs de l'information", in Marie-Anne Matard-Bonucci, Édouard Lynch, *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, éditions Complexe, 1995, p. 164.

¹⁶ cf. l'affiche publiée par le gouvernement français intitulée "Ils sont unis. Ne les divisez pas" reproduite dans François Bédarida, Laurent Gervereau, *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, musée d'Histoire contemporaine - BDIC, 1995, p. 221 ; Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷ Olga Wormser-Migot, *Quand les alliés ouvrirent les portes. Le dernier acte de la tragédie de la déportation*, Paris, Robert Laffont, 1965, p. 308-309.

¹⁸ Archives nationales, F. 3135, lettre du 18 avril 1945, transmise le 30 avril au ministère par le Commissaire de la République de Nancy, citée par Édouard Lynch, *loc. cit.*, p. 171.



**MAIDENEK
CAMP DE
L'HORREUR !**

En haut, un tortionnaire nazis, le SS Oberscharführer Ternek doit reconnaître : « Le 21 octobre 1943, le docteur du camp SS Untertammbücher Hinfelich m'a dit : « 200 enfants, entre 2 et 10 ans, ont été asphyxiés dans la chambre à gaz au moyen de l'appareil « Zyklon B ». En bas : Voici une des innombrables fosses où les Allemands jetaient, pilemés, cadavres et mourants qu'ils n'avaient pas le temps d'inhumer !



**Plus de pitié pour les bourreaux
déclare le général Patton**



Les troupes de l'armée Patton, en occupant le camp de Maidanek situé à 8 km, d'Ohreduf, près de Lodza, ont découvert septante-deux cadavres de prisonniers abattus par leurs tortionnaires, mais ils les trouvaient trop faibles pour les cuire dans leur retrait.

Le photo étésus montre les soldats américains entourant treize et un cadavre massacré dans la cour du camp.

Les troupes américaines ont également trouvé dans un hangar, nus, empilés les uns sur les autres, quarante corps de prisonniers mitraillés ou tués à coups de balonnette, que les bourreaux n'avaient pas eu le temps d'inhumer.

Les quelques survivants de ce camp étaient à plus de trois mille le nombre des évacués commis dans ce camp au cours de l'hiver dernier.

Devant tant de barbarie, le colonel commandant cette unité américaine a fait annoncer vingt-huit civils allemands du voisinage devant ce spectacle d'horreur : ils ont dû se tenir au procès des criminels responsables de tant de morts.

Lorsque le général Patton a appris cette découverte et qu'on lui a également annoncé l'assassinat du commandant d'une de ses unités blindées, Maitre Rose, par les Allemands qui voulaient de le faire prisonnier, il a porté lentement la main à sa poche, en a tiré son dictionnaire anglo-allemand et, d'un trait, a effacé le mot : « Pitié ».

“Ils ont tué 21.000 personnes devant moi...”

NOUS DIT CORENTIN LE DU, LE RESCAPÉ DE MAIDANEK

QUAND je suis arrivé à Maidanek, en février 1944, c'était pendant le « nettoyage habituel » ! Les SS jetaient dans la cour les habitants de toute une baraque et les tuaient à coups de matraque de fer.

Les « verts » et les « rouges »

Il y avait au camp des bagnards, des criminels venus de tous les bords d'Allemagne. Les Allemands les avaient habillés de vestes vertes, d'où leur surnom. Nous, nous portions un losange rouge sur le bras. Le « vert » avait droit de vie et de mort sur le « rouge ». Ils nous suivaient avec des molozes en laïac lorsque nous partions au travail, et souvent ils les lâchaient...

— Que vous donnaient-ils à manger ?
— Nous étions au régime de l'herbe et de l'eau.
— Mais vous arriez des colts ?
— Ah ! parlons-en !

La dernière prière !

Lorsque nous touchions des colts, ils nous obligeaient à tout manger. Souvent des camarades, à jeun depuis de longues semaines, tombaient

malades après ces repas et parlaient à l'infirmerie. Le médecin boche leur faisait inévitablement une piqûre calmante et jamais plus ils ne se réveillaient.

Mais le crime le plus affreux auquel j'ai assisté dépasse tout cela par son horreur.

Un matin, les SS rassemblèrent 21.000 personnes. Français, Polonais, Russes, etc., et leur firent creuser une grande fosse. Lorsqu'elle fut assez profonde, ils obligèrent une rangée de ces malheureux à se placer au bord et les abattirent à la mitrailleuse. Les suivants repoussaient les corps et prenaient la place de leurs camarades assassinés et ainsi jusqu'à la dernière victime.

Pendant ce temps, dominant les cris d'appel de ces milliers de mourants, des haut-parleurs diffusaient des fox-trots et des valses.

Michel DEBONNE.



C'est dans ces fours crématoires du camp de Maidanek que les malheureuses victimes trouvaient une mort atroce. A gauche, on aperçoit des corps calcinés.

135. (en haut, à gauche) "Maidanek camp de l'horreur!", *L'Humanité*, 11-12 février 1945, p. 2 (photographie d'un opérateur non identifié) (archives privées)

136. (en haut, à droite) "Ils ont tué 21 000 personnes devant moi...", *L'Avant-Garde*, 2 mars 1945, p. 1 (photographie d'un opérateur non identifié) (archives privées)

137. (en bas, à gauche) "Plus de pitié pour les bourreaux déclare le général Patton", *Ce Soir*, 12 avril 1945, p. 1 (photographie d'un opérateur non identifié, probablement de l'armée américaine) (archives privées)

138. *The Illustrated London News*,
28 avril 1945, couverture
(photographie de l'armée
américaine réalisée
à Ohrdruf le 12 avril 1945)
(archives privées)

THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

The World Copyright of all the Editorial Matter, both Illustrations and Letterpress, is Strictly Reserved in Great Britain, the British Dominions and Colonies, Europe, and the United States of America.

SATURDAY, APRIL 28, 1945



**THE USUALLY GENIAL GENERAL EISENHOWER SHOWS BY HIS GRIM ASPECT HIS HORROR OF GERMAN BRUTALITY:
THE MACABRE SCENE OF VICTIMS MURDERED BY S.S. GUARDS AT OHRDRUF CAMP.**

The scene of the appalling massacre at Ohrdruf camp, about 10 miles south of Gotha, was visited recently by General Eisenhower, with Generals Bradley and Patton. The General, standing in the centre of the group, square-jawed and grim, indicates by his pose how he regards this grisly atrocity. Here, the partly-clad bodies of thirty-one men lay huddled grotesquely together where they had been murdered by S.S. guards because they were too ill to be moved. In a wooden

shed near by, many more bodies were found, which had been sprinkled with quicklime. Those in the hut had died either from starvation, torture or disease, or they had been beaten to death. Those in front of the hut had been shot in the back of the head, excepting for one American shot in the throat. According to one prisoner who hid, some 2000 others died, and were taken in trucks to adjoining woods and burnt. U.S. Army authorities have compelled civilians at Ohrdruf to witness the horrors.

les montagnes de Thuringe. Le 2 avril 1945, l'avancée alliée se faisant plus pressante, Heinrich Himmler donne l'ordre par téléphone au capitaine SS Olderburhuis de "liquider" le kommando¹⁹. Quelques jours plus tard, le 6 avril 1945, le correspondant de guerre américain Meyer Levin et le photographe français Éric Schwab entrent dans le camp : "Nous avons passé le portail et coupé le moteur. Un cercle d'hommes morts gisait là, vêtus des uniformes rayés des esclaves que nous voyions maintenant pour la première fois ; ces cadavres étaient décharnés ; à l'arrière de chaque crâne rasé et émacié une balle avait fait un trou. [...] C'était comme si nous avions enfin pénétré au centre du cœur noir, dans l'intérieur grouillant de ce cœur de haine²⁰." Les exécutions sommaires, les fosses fraîchement creusées et les brasiers encore fumants témoignent de la manière dont le SS Olderburhuis s'est acquitté de la mission confiée par Himmler. La réaction américaine est très rapide. Le 12 avril, une visite officielle est organisée pour les généraux George Patton, Omar Bradley et Dwight Eisenhower [138]. Patton est pris de malaise. Eisenhower s'obstine à voir le camp dans ses moindres détails et déclare : "Je n'ai jamais, de ma vie, éprouvé un choc aussi profond²¹". La décision est immédiate : face à de telles horreurs toute censure tacite ou officielle doit sauter, le monde entier doit savoir et pour cela la presse doit retransmettre l'information au plus vite. Dès son édition de fin de journée, le quotidien français *Ce Soir* publie d'ailleurs à sa une la réaction du général Patton et l'image d'un charnier²² [137].

Dans les jours qui suivent la découverte d'Ohrdruf, la progression des forces alliées s'accélère encore, empêchant les nazis d'évacuer les prisonniers et les conduisant souvent à des mesures de plus en plus expéditives. L'étau se resserre et l'horreur va croissante. Les découvertes des camps se multiplient : Nordhausen et Buchenwald le 11 avril, Bergen-Belsen le 15, Sachsenhausen le 22, Dachau le 29, Ravensbrück le 30, Mauthausen le 5 mai et Theresienstadt le 24 juillet. Eisenhower télégraphie à Washington : "Nous découvrons sans cesse des camps allemands dans lesquels sont détenus des prisonniers politiques et où règnent des conditions indescriptibles²³".

Les mesures d'ouverture médiatique prises à Ohrdruf se généralisent. D'autres visites sont organisées pour la presse ou pour les membres du Congrès américain. Eisenhower souhaite également que les militaires basés à proximité des camps les visitent pour comprendre contre quoi ils se battent²⁴. Mais la mesure la plus spectaculaire est probablement celle qui oblige les populations civiles à se rendre dans les camps pour voir la tragédie de l'intérieur²⁵ [139, 147]. "Petit à petit, écrit Annette Wieviorka, s'institue un rituel de la visite, une manière de tourisme de l'horreur"²⁶. Les commentaires de l'époque s'accordent d'ailleurs pour souligner l'importance de cette vision directe : "J'ai vu Belsen [...] J'ai vu ces morts... J'ai vu les vivants à côté de ces morts... J'ai vu des enfants arpenter cet enfer" raconte un reporter américain²⁷. "Il faut le voir pour le croire", ajoute un autre²⁸. Et John Berkeley précise : "Il n'est pas vrai que nous ne connaissions pas les horreurs des camps de concentration nazis avant leur libération par l'avance alliée à travers l'Allemagne. Nous les connaissions. Mais il y a une différence entre connaître et voir. D'une façon ou d'une autre, nous avons tous, tous tant que nous sommes, nous avons réussi à échapper à ce que nous savions, à regarder ailleurs et à passer outre. Maintenant nous ne pouvons plus longtemps regarder ailleurs. L'abomination est sous nos yeux, avec tous ses détails nauséabonds. Les portes de l'enfer sont ouvertes²⁹."

139. Margaret Bourke-White, visite des habitants de Weimar, Buchenwald, avril 1945 (Time-Life)



¹⁹ cf. Eugen Kogon, *L'État SS. Le système des camps de concentration allemands*, Paris, éditions de la Jeune Parque, 1947, p. 372-373 ; Olga Wormser-Migot, *op. cit.*, p. 85, 167.

²⁰ Meyer Levin, *In Search. An Autobiography*, Londres, Constellation Books, 1951, p. 232.

²¹ Dwight Eisenhower cité par Suzanne Bardgett, "Les alliés et la libération des camps", in François Bedarida, Laurent Gervereau, *op. cit.*, p. 197.

²² "Plus de pitié pour les bourreaux déclare le général Patton", *Ce Soir*, 12 avril 1945, p. 1. La photographie publiée ici est très certainement antérieure à la visite des généraux à Ohrdruf. Il faut cependant remarquer la tentative du journal de coller au plus près à l'actualité.

²³ Dwight Eisenhower cité par Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. American and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 30.

²⁴ "On nous dit que le soldat américain ne sait pas pour quoi il se bat. Maintenant, au moins, il saura contre quoi il se bat", Dwight Eisenhower cité par Robert H. Abzug, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ Pierre Durand (*Les Armes de l'espoir. Les Français à Buchenwald et à Dora*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1982, p. 248) publie l'ordre obligeant les habitants de Weimar à venir visiter Buchenwald.

²⁶ Annette Wieviorka, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ William Frye, "Thousands Tortured to Death in Camp at Belsen" *Boston Globe*, 21 avril 1945, p. 1 et 3, cité par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 67.

²⁸ K. N. Midgley, "Account Written by an Army Photographer Describing his Visit to Belsen Shortly After the Liberation of the Camp", 18 avril 1945, manuscrit de 17 feuillets conservé au département des documents de l'Imperial War Museum, p. 17.

²⁹ John Berkeley, "Les portes de l'enfer", *Cadran*, n° 14, mai 1945, p. 2.

Mais ces visites au-delà du Léthé n'ont qu'un temps : les corps des victimes, pour des raisons évidentes d'hygiène et de décence, ne peuvent rester indéfiniment exposés. Pourtant, il faut pouvoir continuer à montrer ce qui apparaît comme la trace la plus évidente des atrocités commises par l'ennemi. C'est à cela que va servir l'image photographique. Véritable passage de témoin, la photographie intervient alors comme un prolongement du regard direct, un substitut chargé d'exporter au-delà du périmètre du camp et des frontières de l'Allemagne ces visions d'horreur.

PRODUCTION

Pour les photographes qui s'acquittèrent de cette tâche, la confrontation directe aux atrocités des camps ne fut pas moins pénible que pour les civils ou les militaires. "C'était un autre monde", écrit un photographe de l'armée britannique³⁰. "C'était terrifiant"³¹, déclare George Rodger qui reconnaît avoir rencontré à Bergen-Belsen "le stade ultime de l'avitissement humain"³². "C'est horrible, innommable", affirme Germaine Kanova³³.

C'est précisément parce que cela n'est pas nommable, parce que le mot fait défaut, qu'il est nécessaire d'en faire des images. L'appareil photographique apparaît d'ailleurs à certains comme une manière de se protéger momentanément des horreurs : "L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement, écrit Margaret Bourke-White. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur devant moi. Les gens me demandent souvent comment il est possible de photographier de telles atrocités. Je devais couvrir mon esprit d'un voile pour travailler. [...] Je crois que beaucoup de correspondants travaillaient dans ce même état de stupeur imposée. On est obligé, autrement c'est impossible à supporter"³⁴. Mais la nécessité de fixer la trace de ces événements, précise Bourke-White, l'emportait sur la répugnance que suscitait le sujet : "J'avais la profonde conviction qu'une atrocité comme celle-ci demandait à être enregistrée. Donc je me suis forcée à dresser la carte du lieu avec des négatifs". Et elle ajoute ailleurs : "Pas le temps d'y penser ou d'interpréter. Se précipiter pour le photographier ; l'écrire ; le câbler. L'enregistrer maintenant – y penser plus tard ; l'Histoire formera les jugements"³⁶. Cette volonté d'enregistrer l'événement, mais en même temps de le faire dans l'urgence de l'actualité, est caractéristique des photographes de presse. Comparativement à d'autres photographes (militaires ou amateurs) présents sur le terrain, ils sont davantage soumis à des contraintes de rapidité et d'efficacité. Il leur faut aller à l'essentiel. Ce qui est particulièrement visible dans le choix de leurs sujets, dans la manière de les traiter et, par conséquent, dans leurs images. Les sujets privilégiés par les photographes de presse sont ainsi davantage sensationnels [140]. Ce sont en majorité les victimes : les vivants et les morts [142, 143]. S'il leur arrive parfois de photographier d'autres sujets, c'est généralement à l'occasion d'un événement particulier : un garde molesté [141], une visite de civils ou d'officiels [147], etc. Les militaires sont en revanche peu présents dans les images des photographes de presse³⁷. Le traitement photographique du sujet semble également avoir été dicté par la nécessité d'une lecture rapide de l'image. Lorsque ce ne sont pas des amas de corps qui emplissent le cadre de la photographie, ce sont généralement des sujets isolés au centre de l'image et souvent en gros plan [179-181, 183]. C'est en somme toujours l'efficacité immédiate de l'image qui semble avoir été privilégiée par les photographes de presse.

Il n'en va pas de même pour les photographes des services des armées britanniques (AFPU), américaine (Signal Corps) ou française (SCA)³⁸. Leurs images ne sont pas destinées à la consommation immédiate. Elles ont davantage la charge de fixer la trace durable des événements. Car il faut, en vue du Procès de

140. Margaret Bourke-White, restes humains dans le four crématoire de Buchenwald, avril 1945 (Time-Life)



³⁰ Famille William Lawrie, interview n° 7481/3 enregistrée en avril 1984, conservée au département du son de l'Imperial War Museum, p. 20. Famille William Lawrie était l'un des opérateurs du Film and Photographic Unit qui réalisa la couverture de Bergen-Belsen en avril 1945.

³¹ George Rodger cité par Marie-Anne Matard-Bonucci, Édouard Lynch, *op. cit.*, p. 94.

³² George Rodger cité dans *De l'humain à l'inhumain, le voyage photographique de George Rodger*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994, p. 97.

³³ Germaine Kanova, "Vaihingen", 13 avril 1945, compte rendu de reportage, un feuillet dactylographié conservé aux Établissements cinématographiques et photographiques de l'Armée (ECPA).

³⁴ Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, New York, Simon and Schuster, 1963, p. 259.

³⁵ Margaret Bourke-White, citée par Val Williams, "Shadows on the Body. Photography and the Holocaust", *Warworks. Women, Photography and the Iconography of War*, Londres, Virago Press, 1994, p. 38.

³⁶ Margaret Bourke-White, *op. cit.*, p. 258.

³⁷ Cette statistique n'a pas une valeur mathématique mais relève plutôt d'une longue confrontation aux planches-contact des photographes de la presse ou de l'armée. Quelques photographes, comme Margaret Bourke-White qui travaille pour les deux commanditaires à la fois, dérogent à cette règle. Il faut de surcroît préciser que cette tentative de différenciation est brouillée par le fait que la presse utilise régulièrement les images de l'armée.

³⁸ AFPU pour Army Film and Photographic Unit et SCA pour Service cinématographique des armées.



141. Lee Miller, gardien de Buchenwald battu, 20-25 avril 1945 (Lee Miller Archives)



142. Éric Schwab, cadavres de détenus, Dachau, fin avril - début mai 1945 (AFP)



143. John Florea, survivant de Nordhausen, 11-15 avril 1945 (Time-Life)



144. (ci-contre)
Photographe de l'armée américaine,
démonstration des méthodes de pendaison
aux militaires américains,
Buchenwald, 18 avril 1945
(NARA)

145. (en bas à gauche)
Photographe de l'armée américaine,
détenus et militaires américains,
Buchenwald, 18 avril 1945
(NARA)

146. (en bas, à droite)
Photographe de l'armée américaine,
détenu devant des ossements
humains près du crématoire de
Buchenwald, 18 avril 1945
(NARA)





147. Margaret Bourke-White, visite des habitants de Weimar à Buchenwald, avril 1945 (Time-Life)

Nuremberg, réunir les preuves visuelles de la culpabilité nazie. Dès avril 1945, des équipes qui dépendent directement des services chargés des crimes de guerre sont constituées pour réaliser une "campagne photographique complète, à la fois en images fixes et animées, de chaque camp de concentration et de prisonniers de guerre [...] dépassant dans l'ordre des priorités la photographie des combats"³⁹. De véritables cahiers des charges sont établis, en fonction de chaque camp, pour déterminer ce qu'il est important de photographier : "Au moins une fosse [...], des piles de vêtements, de chaussures, de bijoux, de fausses dents, etc."⁴⁰ Dans le cadre de la procédure juridique, chaque image doit également être accompagnée d'un affidavit destiné à l'authentifier. Le document comporte le nom et le grade du photographe qui atteste sous serment que son image "est une reproduction exacte et vraie" de ce qu'il a pu observer⁴¹.

C'est là un tout autre registre que celui de la photographie de presse. Le champ d'investigation photographique des militaires est également beaucoup plus large et plus complet. Outre les victimes, ils photographient également les visites des populations civiles ou des personnalités officielles, le travail des militaires et les installations concentrationnaires elles-mêmes [144-148]. Leurs images sont également plus complexes que celles des reporters de presse. Il n'est pas rare de retrouver plusieurs catégories de sujets mêlées dans une même image : les victimes face à leurs bourreaux sous le regard des témoins, pour reprendre la

³⁹ Note de John Weir au Chief Signal Officer, datée du 16 novembre 1944, citée par David Culbert, "American Film Policy in the Re-education of Germany After 1945", in Nicholas Pronay, Keith Wilson, *The Political Re-education of Germany & her Allies after World War II*, Londres, Sidney, Croon Helm, 1985, p. 176. Les couvertures photographiques et cinématographiques de la libération des camps ont, comme le confirme cette citation, été envisagées parallèlement. Il est par conséquent difficile aujourd'hui d'en faire l'analyse séparément.

⁴⁰ *ibidem*.

⁴¹ "Affidavit Re Authenticity of Still Photograph", avril 1945, Archives nationales françaises 72 AJ 369. Je remercie Ilsen About de m'avoir communiqué cette information.

148. Germaine Kanova (SCA), un militaire français fait une piqûre à un survivant, Vaihingen, 13 avril 1945 (ECPA)





149. Don Onitz, photographe de l'armée américaine (Signal Corps), reconstitution de l'arrivée des troupes américaines à Mauthausen, 7 mai 1945 (DMPA)

typologie établie par Raul Hilberg. Il est difficile de savoir si la présence répétée de militaires, dans des images produites pour le compte de l'armée elle-même, dépasse le simple souci d'auto-promotion. Mais il faut en revanche attribuer à une stratégie consciente et délibérée la volonté d'inclure, le plus souvent possible, dans les images d'atrocités, des témoins qui les regardent. Les réflexions de Sidney Bernstein, auquel les autorités militaires britanniques avaient commandé en 1945 un film documentaire sur Bergen-Belsen, permettent de mieux cerner la teneur de cette stratégie. S'interrogeant sur la manière de constituer des preuves visuelles irrévocables, Bernstein en était arrivé à la conclusion que des prises de vues panoramiques, montrant d'un seul mouvement de caméra les fosses emplies de cadavres et les témoins les regardant, seraient beaucoup moins contestables que deux plans différents associés par montage⁴². C'est, semble-t-il, dans une même perspective – où la contiguïté des victimes et des témoins était un gage de crédibilité – que se plaçaient les opérateurs des services photographiques des armées.

⁴² cf. Vincent Lowy, *L'Histoire infilmable. Le génocide juif à l'écran*, 2000, manuscrit confié à l'auteur, p. 31.

Il faut ici se demander si c'est par un même souci de crédibilité que les membres du Signal Corps prirent le soin de recomposer certaines scènes de la libération des camps. C'est le cas notamment de quelques images représentant l'entrée des troupes américaines dans le camp de Mauthausen. Les premiers militaires américains arrivèrent le 5 mai 1945, en milieu de journée, dans un camp déjà contrôlé par les détenus. Quelques images furent alors réalisées par le déporté espagnol Francisco Boix qui, pendant son internement, avait travaillé au laboratoire photographique du camp [150]. Ces images montrent un camp relativement calme, sans scène de foule. Mais ce ne sont pas les plus connues. Car le lendemain, un véhicule du Signal Corps fit également son entrée dans le camp. Une reconstitution de la libération fut alors organisée et le 7 mai, deux jours après leur arrivée effective, les soldats américains, aidés des déportés valides, rejouaient la scène de leur arrivée triomphale à Mauthausen. Cette reconstitution est visible dans plusieurs images. Deux d'entre elles, qui montrent l'arrivée du premier char américain sur la place d'appel, sont particulièrement éloquentes. La première [149], réalisée par un membre du Signal Corps, Don Onitz, depuis la place, montre la foule des déportés, le char surmonté de trois soldats et la passerelle qui surplombe le portail. Sur celle-ci, on distingue aisément plusieurs autres opérateurs munis d'appareils photographiques et cinématographiques ainsi qu'une banderole préparée par les républicains espagnols sur laquelle on peut lire en trois langues : "Les antifascistes espagnols saluent les forces libératrices". La présence de cette banderole, mais aussi d'opérateurs en plusieurs points de la scène, comme pour la fixer en champ et contre-champ, démontre combien cette reconstitution a été préparée, jusque dans le choix des points de vue. La seconde image [151], justement réalisée depuis la passerelle, montre l'avancée du char américain entre deux rangées de déportés. C'est ici l'alignement impeccable des déportés, difficilement compatible avec l'exaltation probable de ce jour de libération, qui indique la reconstitution. Ces quelques imperfections de la mise en scène échappèrent bien sûr au plus grand nombre –mais pas à ceux qui avaient vécu la libération du camp comme



150. Francisco Boix, l'arrivée des troupes américaines à Mauthausen, 5 mai 1945 (Amicale nationale des déportés et familles de disparus de Mauthausen et ses commandos)



151. Photographe de l'armée américaine (Signal Corps), reconstitution de l'arrivée des troupes américaines à Mauthausen, 7 mai 1945 (DMPA)

Pierre Serge Choumoff à qui l'on doit la précision de ces informations⁴³. Ainsi, la libération n'a pas exactement eu lieu comme elle est présentée dans des images documentaires réalisées, de surcroît, dans le cadre d'une procédure juridique assermentée. Mais cet événement se devait de laisser une trace marquante. C'est la raison pour laquelle les Américains (comme les Soviétiques à Auschwitz⁴⁴) reconstituèrent une image de la libération conforme à l'idée qu'ils s'en faisaient. Mais ce n'est pas parce que certaines de ces images ont été composées, construites ou reconstituées qu'il faut les oublier. Dans *De la connaissance historique*, Henri-Irénée Marrou le démontrait de manière lumineuse : "[...] on ne peut pas dire que dans son être réel un document soit jamais « menteur » : il peut « tromper » l'historien, crédule ou inattentif, si celui-ci le prend pour ce qu'il n'est pas, mais c'est cette hypothèse fautive qui est à la source de l'erreur non l'être même du document [...] Prenons le cas majeur du « faux » ; à suivre la théorie reçue, il semblerait qu'une fois reconnu comme faux, un document n'ait plus qu'à être jeté au panier ; non : il faut seulement l'extraire du dossier historique où il figurait provisoirement et indûment, pour le verser à celui du faussaire,

152. Photographe de l'armée française, "Achtung! Die Zerstörung dieses Anschlag ist bei Todesstrafe strengstens verboten" (Attention ! La destruction de cette affiche est strictement interdite sous peine de mort), affiche placardée sur un mur dans une ville allemande, été 1945 (ECPA)



sur lequel il constitue un document positif, et souvent très révélateur (car il est rare qu'un faux ait été un acte « gratuit »)⁴⁵". Dans une interview récente, le photographe américain William Klein déclarait : "On a appris d'ailleurs récemment que certaines photos de la libération des camps de concentration ont été posées et mises en scène⁴⁶". Dans les discours sur la photographie, et plus particulièrement dans ceux qui sont empreints de la tradition humaniste, la notion de mise en scène a souvent valeur péjorative (comme si elle était forcément antithétique à celle d'authenticité). Pourtant, il semble bien que la mise en scène intervienne à tous les stades de l'acte photographique. Le choix du cadrage, de la focale ou plus particulièrement du point de vue, dont on sait combien il modifie la physionomie d'un visage, combien il peut le rendre hiératique ou grotesque, n'est-il pas déjà une forme de mise en scène ? Pourtant, il est le préalable obligé de toutes photographies. Alors... mise en scène ou pas ? La question et la réponse ne peuvent être formulées en

des termes aussi manichéens. À cette notion sans grand fondement, qui sert moins à comprendre l'image qu'à la classer arbitrairement, il semble plus judicieux de substituer une interrogation sur le degré de construction des photographies. Sur cette échelle, il y aurait d'un côté les images composées, dans lesquelles l'intervention du photographe a été mineure : choix du point de vue, de la focale et du cadrage par exemple. Au milieu, se situeraient les images que le photographe a construites en utilisant la réalité : ce sont, par exemple, les photographies qui associent dans un même cadre les victimes et les bourreaux. Enfin, à l'autre bout de l'échelle prendraient place les images reconstituées, pour lesquelles le photographe a agi comme un véritable metteur en scène, au sens cinématographique du terme. C'est le cas des images de la libération de Mauthausen et probablement aussi de celles auxquelles faisait référence William Klein. Cette échelle des photographies n'est cependant pas une échelle des valeurs. Que certaines images de la libération aient été composées, construites ou reconstituées ne remet pas en cause leur valeur documentaire ou historique. Mais celles qui le sont révèlent tout autre chose que celles qui ne le sont pas. Il faut, pour reprendre à nouveau

⁴³ cf. Pierre Serge Choumoff, "Quelques précisions sur la libération du KZ Mauthausen", Intervention au colloque *Das Konzentrationslager Mauthausen*, Vienne, 30 novembre - 3 décembre 1995, manuscrit de 8 pages dactylographiées revu en février 1997 et communiqué à l'auteur ; Ilse About, *Les photographies du camp de Mauthausen. Approches pour une étude de l'iconographie photographique des camps de concentration*, mémoire de maîtrise sous la direction de Pierre Vidal-Naquet, Université de Paris VII, 1997, p. 66-75.

⁴⁴ Cela est particulièrement visible dans le film *Chronique de la libération d'Auschwitz* réalisé par quatre cameramen de l'Armée rouge (N. Bykow, K. Kutub-Zade, A. Pawlow et A. Woroncow) plusieurs semaines après l'ouverture effective du camp. cf. Teresa Swiebocka, *Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim, Bloomington, Indianapolis, Warsaw, The Auschwitz-Birkenau State museum / Indiana University Press / Ksiazka I Wiedza, 1999, p. 44.

⁴⁵ Henri-Irénée Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Seuil, 1954, p. 103.

⁴⁶ Interview de William Klein, *L'Image*, n° 3, décembre 1996, p. 232.

Marrou, "utiliser la vérité que l'acte d'avoir menti renferme au sein de son être"⁴⁷. La reconstitution de la libération d'Auschwitz par les Soviétiques, ou celle de Mauthausen par les Américains, indique ainsi que les états-majors des deux bords avaient compris la portée symbolique que pourraient prendre ces événements dans leur stratégie de communication visuelle. Car, à l'aube de la guerre froide, la libération des opprimés apparaissait déjà, à l'est comme à l'ouest, comme un enjeu politique d'envergure.

DIFFUSION

S'il est possible de séparer les deux manières de photographier la libération des camps (presse et armée), il est en revanche plus difficile de distinguer leurs utilisations respectives. Car la presse utilise régulièrement des images de l'armée et vice-versa. En France, par exemple, les photographies qui sont, à l'époque, les plus abondamment diffusées ont été réunies par le ministère de l'Information (sous la forme d'un "portfolio" de 45 images) à partir des clichés réalisés indifféremment par les armées française, anglaise, américaine et par différents photographes de presse (Schwab [6], Bourke-White, Krull, Scherman, Zaleski notamment). L'origine des images n'est cependant jamais mentionnée. Il n'y a donc pas d'un côté des images destinées à être distribuées et de l'autre celles qui resteraient confinées au secret de l'instruction. L'ensemble des images est fait pour être vu. Leur diffusion s'inscrit dans la droite ligne de la politique d'ouverture des camps décidée après Ohrdruf. Il s'agit d'instaurer une véritable pédagogie par l'horreur destinée à sensibiliser durablement l'opinion en la choquant fermement⁴⁸. La circulation des photographies remplace et prolonge ainsi la visite des camps. Ces images sont d'ailleurs, dans un premier temps, destinées aux mêmes catégories de population. Un soldat américain se rappelle ainsi comment son commandant avait chassé sa compagnie de Nordhausen à cause du typhus, puis était retourné dans le camp prendre une série de photographies : "Il nous donna une série à chacun. Je les ai encore à la maison. Une fois de temps en temps, si on veut se rafraîchir la mémoire, on les sort et on les regarde"⁴⁹. Il semble que dans certains camps des séries de photographies aient également été distribuées "pour mémoire" aux rescapés eux-mêmes avant leur rapatriement⁵⁰. Enfin, Maurice Schumann raconte, dans *L'Aube* du 5 juin 1945, qu'à des officiers allemands récemment capturés qui se plaignaient de leurs conditions d'internement, on montra des photographies des charniers de Buchenwald pour calmer leurs revendications⁵¹.

Témoins, victimes, bourreaux, la diffusion des photographies ne serait pas complète sans les populations civiles allemandes. À Bergen-Belsen, les Anglais organisèrent une véritable exposition de photographies réalisées dans le camp et obligèrent la population des environs à venir la voir⁵². Dans les villes allemandes, des affiches et des photographies furent régulièrement accrochées dans les vitrines ou sur des panneaux conçus à cet effet [161]. L'une de ces affiches indiquait qu'il était interdit de la déchirer "sous peine de mort" [152]. C'est dire combien les alliés prenaient au sérieux ces campagnes de pédagogie par l'image⁵³. Dès leur entrée sur le territoire allemand, les alliés s'étaient également empressés de s'emparer des infrastructures de l'information et notamment de la presse. Ainsi, dès le mois d'avril, des journaux en langue allemande reparaissaient [153], mais sous le contrôle allié⁵⁴. Ce fut un vecteur important pour diffuser les images des camps. Les services d'information américains distribuèrent également abondamment aux

153. *Kölnischer Kurier*, 28 avril 1945, p. 4, journal en langue allemande sous contrôle américain (photographies de l'armée américaine réalisées à Ohrdruf entre le 6 et le 27 avril) (archives privées)



⁴⁷ Henri-Irénée Marrou, *op. cit.*, p. 104.

⁴⁸ cf. Marie-Anne Matard-Bonucci, "La pédagogie de l'horreur", in Marie-Anne Matard-Bonucci, Edouard Lynch, *op. cit.*, p. 61-73.

⁴⁹ Cité par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 147.

⁵⁰ Information aimablement communiquée par Sabine Stein, responsable des archives du musée de Buchenwald. Par ailleurs, Claude Lacroche, rescapé de Sachsenhausen, est aujourd'hui encore en possession de photographies de la libération de Buchenwald qui lui ont été données sur le moment par un militaire américain (entretien avec l'auteur).

⁵¹ Maurice Schumann, "Un document horrible qui fait honte à l'espèce humaine", *L'Aube*, 5 juin 1945, p. 1. De la même manière, il semble que le film sur la libération des camps réalisé par l'armée britannique ait été obligatoire pour les prisonniers de guerre allemands.

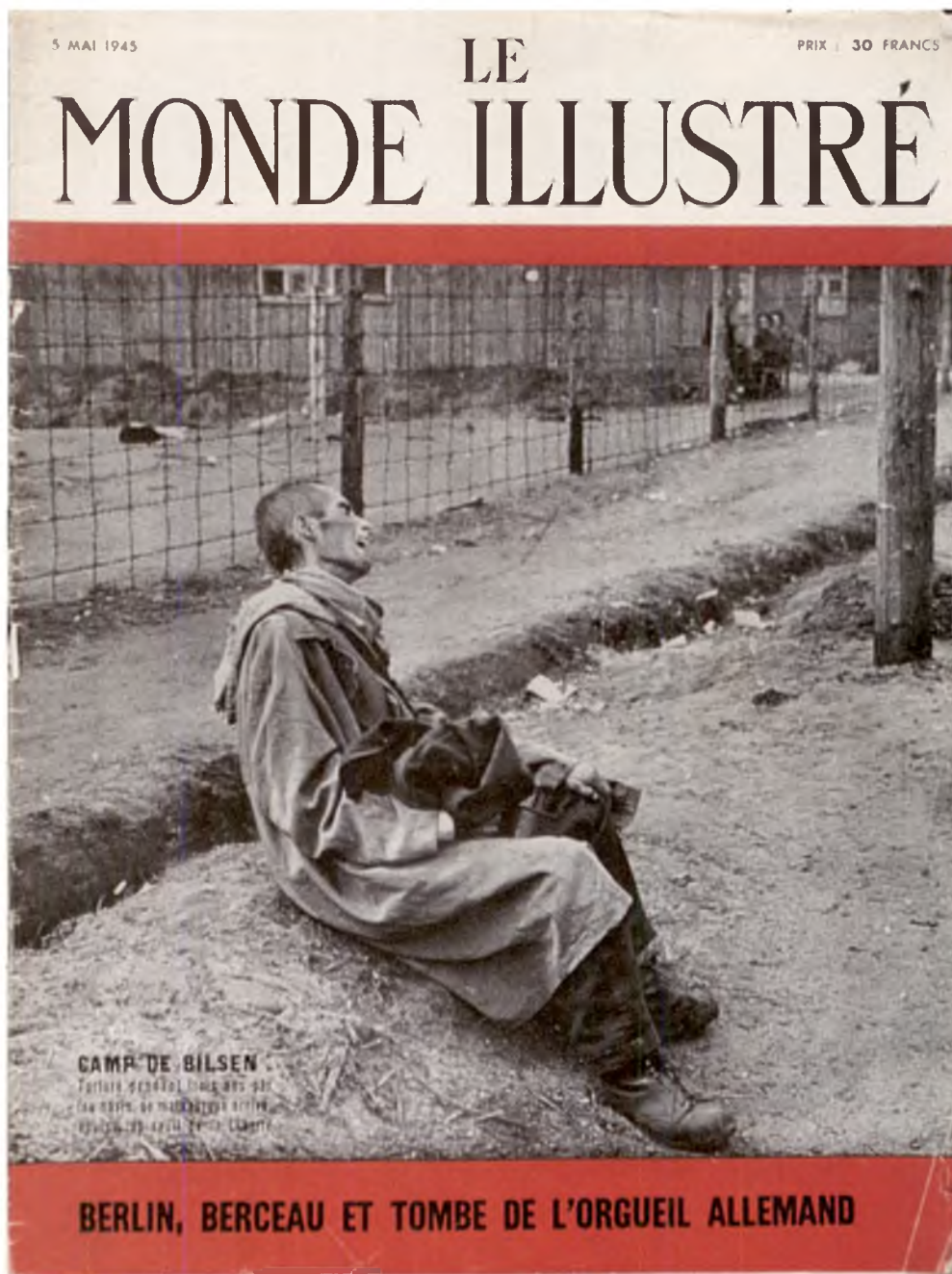
⁵² cf. Dagmar Barnouw, *Germany, 1945: Views of War and Violence*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 224.

⁵³ Il faut également citer ici les séances de projection des films sur les camps qui furent obligatoires pour les populations allemandes. Dans certains endroits, les civils ne pouvaient pas obtenir leur carte de rationnement tant qu'ils n'avaient pas vu le film. cf. David Culbert, *loc. cit.*

⁵⁴ Kurt Koszyk, "The Press in the British Zone of Germany", in Nicholas Pronay, Keith Wilson, *op. cit.*, p. 107-138.

154. *Le Monde illustré*, 5 mai 1945, couverture (photographie du capitaine Edward Malindine de l'armée britannique réalisée à Bergen-Belsen le 17 ou 18 avril 1945) (archives privées)

155. Capitaine Edward Malindine (AFPJ), un détenu trop faible pour marcher, Bergen-Belsen, 17 ou 18 avril 1945 (Imperial War Museum)



⁵⁵ KZ, *Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern*, Amerikanisches Kriegsinformationsamt im Auftrag des Oberbefehlshabers der Alliierten Streitkräfte, s.d. [printemps-été 1945], p. 1.

⁵⁶ Ronald Clark, "1 800 Airmen Prisoners in Torture March", *Daily Telegraph*, 21 avril 1945, p. 3, cité par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 95.

⁵⁷ "To Print or Not to Print", *Newspaper World*, 14 avril 1945, p. 6, cité par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁸ *The Illustrated London News*, 28 avril 1945, supplément détachable, p. 1.

⁵⁹ Sabine Berritz citée par Christian Delporte, "Les médias et la découverte des camps (presse, radio, actualités filmées)", in François Bedarida, Laurent Gervereau, *op. cit.*, p. 210.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 205.

⁶¹ Les trois premiers journaux anglais à publier des images le 9 avril 1945 sont, selon Barbie Zelizer (*op. cit.*, p. 89 et 92), *The London Times*, *News Chronicle*, *Daily Mirror*.

⁶² cf. Christian Delporte, "Deux photographies, camp de concentration, *Le Magazine de France*, juin 1945", in Sophie Cassagne, Christian Delporte, Georges Miroux, Denise Turrel, *Le Commentaire de document iconographique en histoire*, Paris, Ellipses, 1996, p. 120-127.

⁶³ cf. Robert H. Abzug, *op. cit.*, p. 134.

civils un petit opuscule essentiellement constitué d'images des camps : KZ, *Bildbericht aus fünf Konzentrationslagern* (KZ, reportage sur cinq camps de concentration). Seul un petit texte d'introduction indiquait : "Si cette brochure contient avant tout des photographies, c'est parce que les mots imprimés ne peuvent pas donner une idée de ce qu'était la réalité à Buchenwald et à Belsen, à Gardelegen, Nordhausen et Ohrdruf. On a fait visiter les camps à des milliers d'Allemands vivant à proximité afin qu'ils voient de leurs propres yeux les crimes qui y ont été perpétrés en leur nom. Toutefois, la majorité des Allemands est dans l'impossibilité de visiter un camp. C'est à eux que s'adresse ce reportage⁵⁵".

S'il était difficile pour certains Allemands de visiter les camps de concentration, cela l'était d'autant plus pour les populations civiles des autres pays. Là encore, la

photographie, et plus précisément sa diffusion dans la presse, allait se substituer à la vision directe des camps. Mais la presse occidentale n'était pas, comme la presse allemande, sous le contrôle des armées alliées. Et lorsque les images arrivèrent dans les rédactions des grandes villes d'Europe et d'Amérique, la première réaction fut le rejet. Divers éditoriaux témoignent de cette première hésitation à diffuser les images. Le *Daily Telegraph* signale, à côté d'une image, qu'il en a reçu une douzaine d'autres tellement "révoltantes", qu'il a préféré ne pas les publier⁵⁶. Le journal anglais *Newspaper World* publie une série d'articles intitulés "To Print or Not To Print"⁵⁷. *The Illustrated London News* contourne la difficulté en publiant un supplément détachable dans lequel il est indiqué : "N.B. : Ce supplément détachable de quatre pages contient la preuve en image des brutalités sadiques perpétrées par les Allemands dans divers camps d'internement maintenant aux mains des alliés. Ces révélations sur un massacre et des tortures froidement calculés sont données comme un document sur les crimes allemands pour les générations futures, et sont destinées uniquement à nos lecteurs adultes. Nos abonnés qui auraient de jeunes enfants et ne voudraient pas qu'ils voient ces photographies peuvent retirer ces pages qui se détachent aisément du reste du numéro, en tirant d'un coup sec"⁵⁸ [138, 158]. Très vite, les équipes éditoriales comprirent qu'il était encore plus ambigu de dissimuler les images du crime que de risquer de choquer le lectorat. Et cette censure éphémère sauta à son tour. L'éthique qui consistait à ne pas diffuser d'images horribles fut en somme balayée par une autre morale : celle d'une politique de la mémoire déjà en gestation. Le 3 mai 1945, Sabine Berritz écrivait dans *Combat* : "Doit-on laisser nos enfants se pencher sur cet amas de crimes ? Naguère, nous aurions dit non. Nous nous élevions contre la diffusion de documents", mais à présent, explique-t-elle : "Il faut que revues et journaux, ici et dans le monde entier, publient ces récits et ces photos. C'est pourquoi il faut, malgré notre répulsion, les montrer à nos enfants, à tous les enfants. Ces abominables souvenirs doivent marquer leur mémoire"⁵⁹. Ainsi labellisées, ces images pouvaient se répandre sur le monde.

Véritable hémorragie d'images et d'horreurs, pendant un mois : du choc d'Ohrdruf jusqu'au début du mois de mai, les photographies des camps ne cessent de se multiplier à la une des quotidiens, sur les couvertures des magazines [138, 154, 156, 157] et dans les pages intérieures des journaux [158]. Christian Delporte, qui a établi une statistique des parutions d'articles sur les camps dans la presse française, note que la période de plus haute fréquence est celle qui s'étend du 16 au 30 avril 1945⁶⁰. Barbie Zelizer qui a étudié précisément la presse anglo-américaine considère, quant à elle, que les premières images paraissent le 9 avril en Angleterre et que la période la plus active s'étend jusqu'à la fin de la première semaine de mai⁶¹. Au mois de mai, les publications sont moins nombreuses mais plus importantes en nombre de pages et d'images (*Le Magazine de France*, *Life*, *Point de vue*, etc.).

Des expositions itinérantes, constituées de photographies de diverses provenances (presse et armée) sont également organisées en Europe et aux États-Unis. À Paris, Jacques Billiet, directeur du Service d'information des crimes de guerre, organise au Grand Palais une exposition intitulée "Crimes Hitlériens"⁶². Après sa visite des camps, le journaliste américain Joseph Pulitzer prépare en collaboration avec le Signal Corps une exposition de panneaux photographiques géants intitulée *Lest we forget : the horrors of nazi concentration camps revealed for all the times in the most terrible photographs ever taken* (Afin que nous n'oublions jamais : les horreurs des camps de concentration nazis révélées pour tous les temps par les plus terribles photographies jamais prises). À son ouverture à Saint Louis, l'exposition accueillit 80 000 personnes en 25 jours, puis elle circula aux États-Unis⁶³.



156. *Point de vue*, 4 mai 1945, couverture (photographie du capitaine Edward Malindine de l'armée britannique réalisée à Bergen-Belsen le 17 ou 18 avril 1945) (FNDIRP)



157. *Regards*, 1^{er} juillet 1945, couverture (photographie du Service de l'identification de Mauthausen réalisée en 1941) (CDJC)

LIKE A DORÉ DRAWING OF HELL
THE CAMP WITH THOUSANDS DEAD OR DYING



THE CHARNEL HOUSE OF BELSEN'S CONCENTRATION CAMP, NEAR BREMEN, WHERE 30,000 DIED IN RECENT MONTHS, MAINLY THROUGH STARVATION: ONE OF THE COMMUNAL GRAVES.



ANOTHER OF THE COMMUNAL GRAVES AT BELSEN, FILLED MOSTLY BY UNCLIMBED BODIES, LARGELY OF WOMEN WHO DIED OF STARVATION. MANY HAD BEEN MUTILATED.



THE WEAK AND DYING EVEN WERE MADE TO CARRY THE DEAD TO A PILE OF CORPSES, ALL WITHIN THE SIGHT OF SEVERAL HUNDRED CHILDREN. THOSE WHO WERE TOO SICK OR UNABLE TO GET TO THE COMPOUND FOR FOOD OR WATER DIED.



MORE TERRIBLE THAN EVEN THE IMAGINATION OF THE GHASTLY COMMUNAL GRAVES.



A COMMON SIGHT AT BELSEN WERE DEAD MEN AND WOMEN WHO DIED OF EXHAUSTION. THERE WERE 60,000 HERDED IN THIS CAMP, WITH SOME 500 CHILDREN.



THE SCIENTIFIC DEHUMANISATION OF ENSLAVED VICTIMS AT BELSEN: A CLOSE-UP OF AN EMACIATED BUT YET SURVIVING PERSON OVERHAULING RAGS OF DEAD PRISONERS.

Nothing that Dante could conceive of the Inferno we term Hell can exceed in agony the ghastly scenes at Belsen concentration camp, near Bremen, which was taken over on April 17 by General Dempsey's Second Army. This huge camp, which had contained some 60,000 civilians, was little more than a mass of dead and dying, mainly from starvation, typhus, and typhoid. The camp was declared a neutral area before we arrived and the Allied military authorities stood by to reach it at the earliest possible moment, for it was known that the living had been without food and water for over

six days. It was found to be littered with dead and dying, and huts capable of housing only thirty persons were in many cases crowded with as many as 500. It was impossible to estimate the number of the dead among them, while frequently being too weak to move, they had been suffocated, while those still living were also too feeble to remove them. There were communal graves into which the dead were pitched, making the camp a charnel house of terrible sights. There was a pile between 60 and 80 yards long, 30 yards wide and 4 ft. high, of the naked bodies of women in full view of the living

INFERNO: SCENES IN BELSEN. OF STARVATION, TORTURE AND DISEASE.



THE CAMP WAS LITTERED WITH DEAD AND DYING, AND WAS OCCUPIED BY SOME 10,000 CIVILIANS, WHO DIED IN HUNDREDS DAILY FROM DELIBERATE NEGLECT.



BLACKENED CORPSES LEFT TO ROT. GENERAL DEMPSEY'S SENIOR MEDICAL OFFICER, A BRIGADIER, DESCRIBED BELSEN AS "THE MOST HORRIBLE, FRIGHTFUL PLACE."



HELD CONCEIVE IN HIS "INFERNO": ANOTHER MANY'S HELPLESS VICTIMS.



A HEAP OF THE RECENT DEAD LYING OUTSIDE A HUT: WOMEN ARE STRIPPING THE CORPSES OF THEIR CLOTHING FOR FUEL. THE HUTS WERE CAPABLE OF HOUSING ABOUT THIRTY PEOPLE, BUT IN MANY CASES AS MANY AS 500 WERE SQUEEZED IN.



THE FEMALE FIENDS, WELL-NOURISHED, AT BELSEN, WIELDED THE LASH WITH EQUAL FORCE AS S.S. MEN. THEY SHOWED ABSOLUTELY NO REMORSE WHEN ARRESTED.

including some 500 children, whose crime, like most of the others, was that they were Jewish-born. There was bunk accommodation for only 474 women of 1704 acute typhus, typhoid, dysentery and tuberculosis cases, and 100 women who should have been in hospital were lying on hard, bare, splintered boards. The men's situation was little better. Women in the so-called hospital, lying on bare boards, were so feeble they could scarcely defend themselves on their arms to cheer their rescuers. Mostly they died directly or indirectly of starvation. Food was distributed by block leaders



HERE IS THE COMMANDANT OF THE CAMP, S.S. HAUPTSTURM JOSEF KRAMER, NOW UNDER CLOSE ARREST. HE WAS QUITE UNASHAMED OF HIS GHOULISH DEEDS.

supposed to organise matters and get food from the cook-house to the compounds. Those too weak to move died of starvation. So terrible was the situation that the prison doctors told General Dempsey's senior medical officer that cannibalism was going on. The commandant, said the doctor, "was a typical German brute—a sadistical, heavy-featured Nazi. He was quite unashamed." He was subsequently arrested. Food sent by the Red Cross to Jewish inmates had not been distributed. The revelations of Belsen and the other camps have horrified the entire civilised world.

On est là bien loin de la relative parcimonie avec laquelle avait été suivie la découverte de Majdanek, du Struthof ou d'Auschwitz. Largement encouragés par la décision d'ouverture prise par les alliés après la découverte d'Ohrdruf, les organismes d'information s'engouffrèrent alors dans la brèche ouverte sur l'horreur et firent preuve d'incomparablement plus d'efficacité que dans les mois précédents. Ohrdruf représente en ce sens un véritable tournant dans le traitement médiatique de la découverte des camps. Les Soviétiques qui découvrirent Auschwitz ou Majdanek furent probablement tout aussi choqués que les Américains à Ohrdruf, mais leur réaction fut considérablement moins démonstrative. La différence d'Ohrdruf ne provient donc pas de l'ampleur de l'horreur – elle était moindre – mais de la décision des états-majors d'ouvrir les camps aux visites et aux médias dans un premier temps, puis d'en diffuser ensuite abondamment les images. La rupture d'Ohrdruf résulte en somme de la volonté alliée de médiatiser l'horreur à des fins de pédagogie (au mieux) ou de propagande (au

pire). Dès septembre 1944, lors d'une rencontre au Québec, Roosevelt et Churchill avaient envisagé d'appliquer un certain nombre de mesures dès que l'Allemagne serait occupée. Ce plan Morgenthau prévoyait notamment des campagnes de "dénazification" de l'Allemagne et des programmes de "rééducation" qui devaient passer par le développement d'un sentiment de "culpabilité collective"⁶⁴. Il semble que la découverte d'Ohrdruf ait fourni aux alliés l'occasion privilégiée de mettre en application ce projet. Ainsi, la couverture photographique des camps ne relevait pas uniquement d'un souci d'information, mais était également envisagée comme le support visuel des campagnes de rééducation et de dénazification.

À l'égard du reste du monde, ces images servaient un autre propos. Elles permettaient, en premier lieu, de désigner l'ennemi. "This is the enemy..." clame un gros titre à côté d'une image des camps⁶⁵. Et les multiples photographies de nazis ou de civils allemands face aux victimes ne faisaient que confirmer cette désignation. C'était résumer là, par une ellipse de l'image, tout à la fois la cause du mal et son effet [159, 160]. Cependant, les photographies des camps ne servaient pas seulement à désigner le nazisme et ses crimes, elles permettaient également de justifier la guerre qui était menée contre lui, de valider la nécessité de son éradication⁶⁶.

C'était en somme beaucoup demander à ces images. Mais leur puissance d'évocation était considérable, comme en témoignent les réactions de ceux qui les virent pour la première fois au printemps ou à l'été 1945.

RÉCEPTION

En juin 1945, Morris Janowitz était chargé par le Psychological Warfare Branch de l'armée américaine d'une enquête sur les réactions des Allemands aux campagnes d'information sur les atrocités nazies⁶⁷. Il se dégage de la série d'entretiens réalisés sur un échantillon représentatif de la population de la zone ouest, que la majorité des Allemands connaissait l'existence des camps de concentration avant leur découverte par les alliés, mais sans cependant soupçonner les conditions de détention effroyables qui y régnaient. Il apparaît également que, dans les quatre semaines qui suivirent le jour de l'armistice, à peu près toutes les



159. Sergent Harry Oakes (AFPU), un gardien SS de Bergen-Belsen transporte les détenus décédés vers une fosse commune, Bergen-Belsen, 22 avril 1945 (Imperial War Museum)

⁶⁴ Le plan Morgenthau, du nom du secrétaire d'Etat au trésor, Henry Morgenthau, fut l'objet de vives polémiques sur le moment et ne fut pas exactement appliqué tel qu'il avait été conçu ; cf. André Kaspi, *La Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Perrin, 1990, p. 453-454 et David Culbert, *loc. cit.*, p. 174.

⁶⁵ "This Is The Enemy – Horror Unequalled throughout the Centuries", *Daily Telegraph*, 19 avril 1945, p. 5, cité par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁶ cf. Dagmar Barnouw, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁷ Morris Janowitz, "German Reactions to Nazi Atrocities", *The American Journal of Sociology*, septembre 1946, p. 141-146.



160. George Rodger, un gardien SS de Bergen-Belsen transporte les détenus décédés vers une fosse commune, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)



161. Photographe de l'armée américaine (Signal Corps), des civils allemands de Beckum, près de Dortmund, regardent un panneau sur lequel sont affichées des photographies d'atrocités prises à Gardelegen, été 1945 (DITE)

personnes interrogées avaient été en contact direct et répété avec les comptes rendus sur les camps, diffusés par la presse et la radio contrôlés par les alliés. Enfin, sur 70 personnes interrogées, plus d'une cinquantaine reconnaissent croire à la réalité des faits, une quinzaine y croyaient tout en étant réservées sur l'ampleur des atrocités, tandis que quelques-unes seulement avouaient leur scepticisme. Si cette campagne avait été efficace en terme de diffusion de l'information, Janowitz reconnaissait en revanche qu'elle n'avait guère éveillé la culpabilité collective des Allemands. Sur 70 personnes, trois seulement reconnaissent la responsabilité du peuple allemand, tandis que la majorité des autres la rejetait sur le parti nazi et sur Hitler. Ce qui permet à David Culbert de conclure, 40 ans plus tard, que le projet de rééducation par l'image avait été un échec en Allemagne⁶⁸.

Les sondages effectués en 1945, sur les réactions à ces campagnes d'information en dehors des frontières de l'Allemagne, témoignent d'une même différence entre l'amplitude de leur diffusion et leur pouvoir de persuasion. Ainsi, en avril 1945, 81 % de la population britannique croyait aux atrocités nazies contre 37 % six mois plus tôt. Un sondage similaire, réalisé en mai 1945 aux États-Unis, révèle que 84 % du public pensait que ces atrocités avaient bien été perpétrées mais que les rapports qui les décrivaient étaient exagérés⁶⁹.

⁶⁸ David Culbert, *loc. cit.*, p. 179, 187 et 190. Culbert analyse la réaction des populations civiles allemandes à partir d'un sondage effectué à l'issue de la projection du film *Todesmühlen*. Voir aussi l'analyse de Cornelia Brink dans le chapitre 1 de son ouvrage *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 23-100.

⁶⁹ Les deux sondages sont cités par Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 138 et 143.

Il est vrai que le caractère extrême de ces atrocités ne pouvait manquer de laisser planer sur elles le spectre de la propagande. Pendant la Première Guerre mondiale, la propagande britannique avait déjà accusé les Allemands des pires cruautés : ils auraient violé des femmes et des enfants, torturé, empalé ou crucifié des hommes. En avril 1916, la presse anglaise prétendit même que les Allemands utilisaient des cadavres pour fabriquer du savon. Depuis lors, les populations civiles avaient donc pris l'habitude de juger avec circonspection ces "informations" que les conflits transformaient si facilement en propagande. Il faut ajouter de surcroît que, depuis la Grande Guerre, ce sont précisément des photographies de charniers, de corps mutilés ou martyrisés qui servaient à la propagande la plus engagée, qu'elle soit belliciste (condamner les crimes de l'ennemi) ou pacifiste (dénoncer les méfaits de la guerre⁷⁰).

Ainsi, lorsqu'il découvrit les images des camps au printemps 1945, le cinéaste Ingmar Bergman les considéra "comme des mensonges orchestrés par la propagande"⁷¹. De la même manière, lorsqu'un militaire du nom de Bert Weston montra à son retour les photographies qu'il avait rapportées du camp d'Ebensee, ses interlocuteurs ne purent le croire : "Ils disaient que c'était de la propagande. Les GI's qui sont rentrés à Paris ont vécu la même expérience... Ils ont dit que les gens ne les croyaient pas"⁷².

Joseph Pulitzer lui-même, avant de visiter les camps, avait pensé qu'il pourrait s'agir de propagande, mais lorsqu'il vit Buchenwald, il comprit que tout ce qu'il avait lu ou entendu était en-dessous de la vérité⁷³. Dans l'ensemble, les réponses aux mises en doute ou aux accusations de propagande sont toutes formulées de la même manière, elles proviennent de ceux qui ont vu les camps et affirment que la réalité est pire que la plus outrancière des propagandes⁷⁴. En témoigne la lettre d'un projectionniste de l'armée britannique, Cyril J. Charters, écrite de Bergen-Belsen à sa femme, le 15 mai 1945 :

Ma chérie,

L'autre jour tu m'as dit que tu allais voir le film sur l'"Horreur" du camp de Belsen. Beaucoup de gens dans toute l'Angleterre vont voir ce film. Peu d'entre eux auront manqué les images dans les journaux. Et pourtant, je me demande combien croiront vraiment que c'est la vérité ? Combien parleront de "propagande" ? Combien penseront que les pauvres créatures montrées dans ces images ont été spécialement sélectionnées ? Un bien trop grand nombre, je le crains. Et pourtant, alors que j'écris cette lettre à l'intérieur du camp, il y a ici même les effroyables preuves démontrant que les comptes rendus ne manquent à la vérité qu'en ce qu'ils dissimulent des faits et visions si terribles que la décence elle-même interdit de les publier.

Avec ironie je me rends compte que j'aurais probablement été le premier à parler de "propagande" et d'"images sélectionnées" si j'avais vu ces photographies en Angleterre, mais comme saint Thomas, la preuve a été mise devant mes yeux. Ces images qui ont choqué le monde ne sont rien en comparaison avec cette armée fantomatique qui longe les corridors et emplît les pièces de Belsen. Ils sont allongés dans leurs lits, muets et impuissants, leurs membres décharnés saillant de manière grotesque sous les couvertures. Dans leurs cavités décharnées, les yeux sans vie lancent un regard fixe ; leurs cous sont plus maigres que mon poignet. Mais je ne peux décrire cette vision effrayante. Essaie d'imaginer un squelette couvert uniquement de chair ; essaie d'en imaginer des milliers semblables, ravagés par le typhus, la dysenterie, et d'autres maladies bien pires – imagine cela dans ton esprit et tu connaîtras, en partie, la vérité de Belsen⁷⁵."

⁷⁰ cf. Ernst Friedrich, *War Against War* [1924], Seattle, The Real Comet Press, 1987. Ce livre résolument antibelliciste utilisait déjà des images proches de celles qui furent diffusées au printemps 1945.

⁷¹ Ingmar Bergman, *Laterna magica*, Paris, Gallimard, 1987, p. 144-150. Bergman continue : "Quand la vérité finit par vaincre ma résistance, je fus désespéré et le mépris que j'avais pour moi et qui déjà me pesait beaucoup grandit au delà du supportable".

⁷² Cité par Robert H. Abzug, *op. cit.*, p. 138. Dans un autre registre, l'écrivain américain James Agee refusa de voir le film sur la libération des camps, qu'il considérait également comme de la propagande. Non qu'il le pensa mensonger, mais parce qu'il le jugeait susceptible de déclencher une vague de haine contre le peuple allemand tout entier. cf. James Agee, *On film*, 1958, p. 161-162.

⁷³ cf. Robert H. Abzug, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁴ Voir par exemple la lettre de Lord Addison, publiée dans le *Picture Post*, 12 mai 1945, p. 25 :

"Les photographies des camps sont horribles, mais pas plus horribles que les camps eux-mêmes." ou celle de Mrs Mavis Tate dans le même numéro : "Aussi épouvantables que soient vos photographies des camps de concentration, elles sont infiniment moins terribles que la réalité que nous avons vue. Il semble toujours y avoir un nombre considérable de gens qui préfèrent penser que ces photographies sont des faux. Je suis sûr que des amis les persuaderont d'aller voir le film sur les camps, et que finalement leur propre raison les convaincra – contre leurs souhaits apparents – qu'il aurait été impossible de persuader un grand nombre de soldats britanniques et américains, et dix membres du Parlement de permettre qu'on surimpose leurs images à des faux. Nous pouvons leur assurer que même vos images ne permettent pas d'apprécier pleinement l'étendue de l'horreur, parce que vous pouvez photographier les résultats de la souffrance, mais jamais la souffrance elle-même".

⁷⁵ Cyril J. Charters, "Letter n° 39, Written in Belsen Concentration Camp", 15 mai 1945, manuscrit de 5 feuillets conservé au département des documents de l'Imperial War Museum, p. 130-131.

À côté de ceux qui doutaient, il y avait également ceux qui ne supportèrent pas ces images. Aux services de l'information de Londres, raconte Barbie Zelizer, une femme tomba malade à trop manipuler les images des camps⁷⁶. Enfin, il y avait ceux –probablement les plus nombreux– chez qui ces images provoquèrent un choc profond et indélébile. Le témoignage de Susan Sontag illustre et résume avec pertinence ce traumatisme :

La première rencontre que l'on fait de l'inventaire photographique de l'horreur absolue est comme une révélation, le prototype moderne de la révélation : une épiphanie négative. Ce furent, pour moi, les photographies de Bergen-Belsen et de Dachau que je découvris par hasard chez un libraire de Santa Monica en juillet 1945. Rien de ce que j'ai vu depuis, en photo ou en vrai, ne m'a atteint de façon aussi aiguë, profonde, instantanée. De fait, il ne me semble pas absurde de diviser ma vie en deux époques : celle qui a précédé et celle qui a suivi le jour où j'ai vu ces photographies (j'avais alors douze ans), bien qu'il me fallût encore plusieurs années avant de pouvoir comprendre complètement leur signification. À quoi bon les avoir vues ? Ce n'étaient que des photos : photos d'un événement dont j'avais à peine entendu parler et auquel je ne pouvais rien changer, d'une souffrance que je pouvais à peine imaginer et que je ne pouvais en rien soulager. Quand j'ai regardé ces photos, quelque chose s'est brisé. Une limite avait été atteinte, et qui n'était pas seulement celle de l'horreur ; je me sentis irrémédiablement endeuillée, blessée, mais une partie de mes sentiments commença à se raidir ; ce fut la fin de quelque chose ; ce fut le début de larmes que je n'ai pas fini de verser⁷⁷.

Pour définir une réaction qui soit proportionnelle à la violence des images, Susan Sontag emploie la curieuse expression d'"épiphanie négative". Plus couramment utilisée dans un contexte religieux, l'épiphanie désigne généralement l'apparition du divin. Son emploi exprime ici la puissance paroxystique de cette révélation.

Mais ainsi qualifiée de "négative", il ne fait guère de doute que cette épiphanie désigne moins la découverte du divin que celle du malin. Pour Susan Sontag, comme pour beaucoup d'autres, la découverte de cette iconographie fut aussi celle du "mal absolu".

CONCLUSION

Dans l'histoire des représentations, les images des camps à leur libération constituent un véritable seuil, au sens où ce terme définit à la fois le lieu d'un passage et la position la plus basse de ce passage. Car tant dans la *production*, que dans la *diffusion* ou dans la *réception* de ces images, le pas qui fut alors franchi fut à chaque fois le pire et le plus bas. En matière de photographie, il n'y avait guère jusqu'alors d'opérateurs qui se soient autant penchés sur la mort de masse. Dans les portraits post-mortem, dans les photographies réalisées à l'hôpital, à la morgue ou par la police, la mort était toujours individualisée. Pendant les conflits armés, l'image de la mort avait été absente jusqu'à la Grande Guerre. Elle n'apparaît pas dans les photographies de la guerre de Crimée, si ce n'est de manière métaphorique. Elle intervient discrètement pendant la guerre de Sécession et

162. George Rodger, fosse commune, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)



devient véritablement visible pendant la Première Guerre mondiale. Mais là encore, la mort reste individuelle et c'est de surcroît toujours celle de l'ennemi qui est montrée. Rien d'équivalent avec la mort massive et collective des camps, avec ces monceaux de cadavres qui emplissent les images. Le printemps 1945 correspond en somme à l'invention tragique d'une "photogénie" du charnier [158, 162, 163]. Ce furent en ce sens comme le signifiait le sous-titre de l'exposition organisée par Joseph Pulitzer : "The most terrible photographs ever taken" (Les plus terribles photographies jamais prises). Les éditorialistes de l'époque en avaient d'ailleurs bien conscience et n'hésitèrent pas à le rappeler : "Jamais depuis l'invention de la photographie une histoire en image n'a eu autant d'impact que les articles que l'on imprime actuellement sur les atrocités nazies⁷⁶".

Si, par exception, quelques atrocités avaient été photographiées avant 1945, elles n'avaient, en tout cas, jamais été montrées avec la même débauche de moyens médiatiques qu'à l'ouverture des camps. Dans l'histoire de la presse illustrée, la profonde rupture de 1945 ne s'explique donc pas seulement par l'ampleur de l'horreur mais aussi par la volonté de la montrer. Et c'est précisément au moment où cette décision fut prise (Ohrdruf) que le seuil fut franchi. Rien ne s'opposait dès lors à ce que l'industrie de l'image rencontre celle de la mort. Le franchissement du seuil fut en somme le premier pas vers la transgression d'un interdit majeur : celui de la représentation de la mort de masse⁷⁹.

Mais c'est peut-être en terme de réception que le seuil fut le plus difficile à franchir. En 1945, la représentation des scènes les plus abominables : batailles, massacres, lapidations, crucifixions, décollations, etc., relevait déjà d'une longue tradition iconographique qu'illustrèrent abondamment Bosch, Bruegel, Callot, Goya et bien d'autres. Mais il s'agissait de dessin, de peinture ou de gravure. Dans la représentation de l'horreur, l'avènement de la photographie introduisit un changement radical. Par son caractère indicial, la photographie (lorsqu'elle n'est pas photomontée) atteste immanquablement de l'existence des faits représentés. Ce qui est dans l'image n'est pas une pure création de l'esprit mais a bien existé (*hic et nunc*), dans un endroit précis et à un moment donné, devant le photographe-témoin. "Dans la photographie, écrit Roland Barthes, je ne puis jamais nier que la chose a été là⁸⁰". Ainsi devant les images des camps, à la différence de toutes autres représentations non-photographiques d'atrocités, le regardeur de 1945 ne pouvait se dérober : ce qu'il avait devant les yeux avait été. Ce qui en accroissait d'autant la force et le pouvoir de traumatisme.

Celui qui découvrait les images des camps en 1945 franchissait, en somme, trois seuils à la fois : il regardait les photographies les plus immondes qui aient jamais été produites et diffusées, tandis que son intime conviction le persuadait que ce qu'il voyait avait réellement existé. Il est dès lors possible de comprendre pourquoi ces images délimitèrent dans le xx^e siècle un "avant" et un "après", pourquoi, comme l'écrit Hanno Loewy, elles "mirent fin à la perception de l'Histoire comme continuité⁸¹".



163. Aspirant Walrand (SCA), fosse commune, Vaihingen, avril 1945 (ECPA)

⁷⁶ Barbie Zelizer, *op. cit.*, p. 92.

⁷⁷ Susan Sontag, *Sur la photographie* [1973], Paris, 1993, p. 33-34.

⁷⁸ "The Pictures Don't Lie", *The Stars and Stripes*, 26 avril 1945, p. 2.

⁷⁹ cf. John Taylor, *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester, Manchester University Press, 1998.

⁸⁰ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120. C'est ce que Barthes appelle le "ça-a-été" qui selon lui constitue le noème, la spécificité même de la photographie.

⁸¹ Hanno Loewy, "Retracing a Journey through Europe" in Mikael Levin, *War Story*, Munich, Gina Kehayoff, 1997, p. 11.

Lee Miller (1907-1977)

Quand elle se lance dans la photographie en 1929, Lee Miller a déjà derrière elle une carrière de mannequin ; élève, modèle et amante de Man Ray, elle fréquente alors les surréalistes parisiens. L'année de l'Exposition universelle de New York, elle ouvre dans la métropole américaine un studio où elle réalise des portraits de stars, d'artistes et de membres de la "high society" ainsi que des photographies publicitaires. Son premier mariage avec l'Égyptien Azis Eloui Bey en 1934 est un échec. En 1937, Lee Miller rencontre celui qui deviendra son second mari, le peintre et collectionneur anglais Roland Penrose. Elle le suit en Angleterre où elle collabore à l'édition britannique de *Vogue*. La mode et la société demeurent ses thèmes de prédilection, mais cela ne l'empêche pas de photographier en 1940 la ville de Londres détruite par les bombes allemandes. Ses premières photos de ruines paraissent dans l'ouvrage *Grim Glory : Pictures of Britain under Fire*. Fin

Lee Miller parvient aux camps de concentration de Buchenwald et de Dachau peu de temps après l'armée américaine. Sur ses planches-contact de Buchenwald apparaissent des amas de cadavres, les fours crématoires, des montagnes de cendre et d'ossements ainsi que la procession du premier enterrement. Ses images montrent autant les survivants des camps penchés sur une carte d'Europe ou confectionnant une poupée à l'effigie de Hitler que les SS, prisonniers dans leurs cellules, ou les Allemands contraints par les Américains de visiter le camp. C'est vraisemblablement le 30 avril 1945 qu'elle parvient au camp de Dachau, en compagnie de David Scherman. Elle y photographie notamment des trains de marchandises bondés de personnes mortes de faim, les rapports entre les déportés des différents baraquements, les explosions de joie d'hommes et de femmes recouvrant la liberté ainsi que des surveillants des camps, faits prisonniers ou tués. Le travail que Lee Miller effectue à Buchenwald constitue un tournant dans son œuvre. Elle n'entend plus ménager son employeur, *Vogue*, ni les lecteurs du magazine, et précise à la rédaction que Buchenwald n'est pas le premier camp qu'elle a vu : "J'en ai vu plusieurs, dont Ohrdruf ; [...] si je ne les photographie généralement pas, c'est parce que je sais que vous ne montrerez pas mes clichés. Mais n'allez pas croire pour autant que chaque ville et chaque lieu en sont dépourvus ; chaque endroit possède ses immenses camps de concentration, dont certains, comme celui-ci, sont destinés à la torture et à l'extermination. Je ne veux pas écrire là-dessus pour le moment, il suffit de lire les quotidiens et de croire chacun de leurs mots¹."

Si, durant sa phase surréaliste, elle tendait à mettre en question la crédibilité de la photographie, Lee Miller voit dans les photographies des camps de concentration une pièce à conviction dont le pouvoir dépasse celui des mots. "Je vous épargnerai probablement tout article sur le sujet, à moins que vous ne me le demandiez. [...] Le reste –les ossements, les fours crématoires, etc.– parle de lui-même²."

Ces photographies ne montrent pourtant que des fragments de ce qui se passait réellement dans les camps. Lee Miller se consacre en priorité aux morts, puis aux survivants et aux soldats américains confrontés à cette réalité. Contrairement à bon nombre de ses collègues, elle ne présente pas les rescapés comme des victimes passives ; elle respecte leur dignité et brosse le portrait de personnes actives [164], amenant ainsi le spectateur à s'interroger sur leur avenir. Par contre, les photographies qu'elle prend des coupables allemands, désormais prisonniers, trahissent l'absence

de distance qu'elle observe d'ordinaire [141, 166]. Elle semble condamner avec son appareil, et l'agressivité qui transparait dans sa façon de photographier tient lieu de sentence. La photographie met parfois en scène des SS morts en ayant recours à une poésie surréaliste digne de la tradition plastique du "Beau cadavre" (Schöne Leiche) [167], produisant ainsi des photographies qui, aujourd'hui encore, sèment la confusion dans l'esprit du spectateur. Lee Miller ne donne guère l'apparence de monstres hideux à ces Allemands pourtant hais, mais joue plutôt sur leur aspect inoffensif, parfois séduisant, pour faire apparaître leur vraie nature : "Les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être", tel est son credo sur l'Allemagne³. Sur certaines photographies, elle montre également des Allemands qui effectuent des visites "pédagogiques" à Buchenwald. S'ils s'inscrivent dans un certain stéréotype germanique, les femmes, les enfants (et non les hommes) qu'elle photographie alors n'expriment guère d'effroi à la vue des morts et des survivants ; ils semblent davantage habités par l'indifférence, l'indolence et l'absence de sentiments de culpabilité. Les gros plans que fait Lee Miller d'un amas de cadavres à Buchenwald sont uniques dans leur intransigeance ; aucun détail n'est omis et le spectateur est obligatoirement confronté au "regard" de chaque mort. Les crimes ignobles commis par les Allemands sont ainsi liés au destin de chacune des victimes. Si Lee Miller recourt à la composition, c'est moins pour apporter des preuves visuelles –ce qui semble être l'objectif premier de la plupart de ses collègues– que pour arracher chaque mort à l'anonymat engendré par la machine d'extermination et lui rendre ainsi sa dignité. Pour ce faire, la photographe mise sur la participation du spectateur et, plus encore, sur son penchant au voyeurisme. Ce dernier aspect semble d'ailleurs être plus d'actualité que jamais du fait de la diffusion croissante de ces photographies dans un contexte artistique.

Katharina Menzel

(l'auteur tient à remercier les archives Lee Miller pour leur soutien à ses recherches)

¹ Lee Miller, "Captions for undeveloped films. Pictures of Jena...", tapuscrit dactylographié de 4 pages, fin avril-début mai 1945, conservé aux Archives Lee Miller, p. 3-4.

² *ibid.*

³ *ibid.*, p. 1.



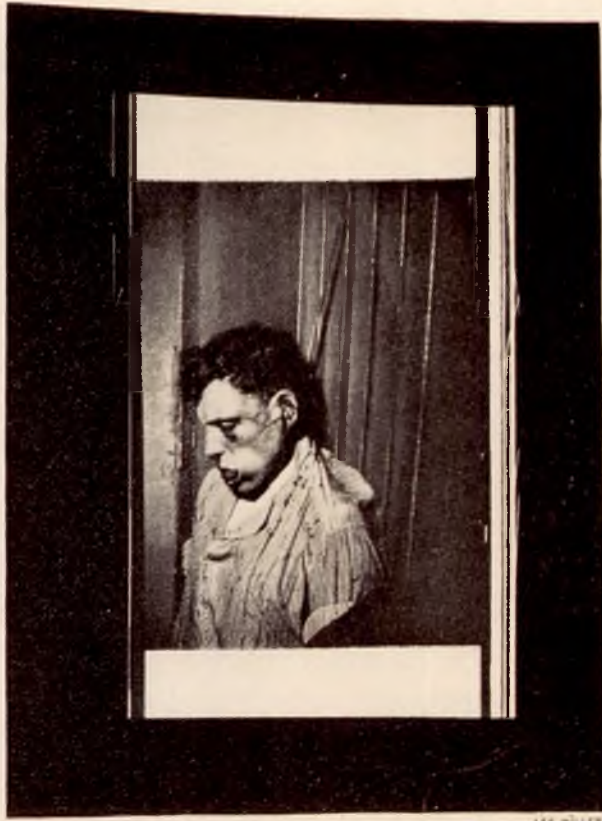
164. Lee Miller, survivants hollandais montés sur un bâtiment pour célébrer la libération, Dachau, vers le 30 avril 1945 (Lee Miller Archives)



165. *Vogue* (édition américaine), juin 1945, p. 104-105
(photographies de Lee Miller réalisées
à Buchenwald entre le 20 et le 25 avril 1945 ;
empilement de cadavres de détenus (à gauche) ;
suicide d'un garde SS (à droite)
(Lee Miller Archives)

“BELIEVE IT”

Lee Miller cables from Germany

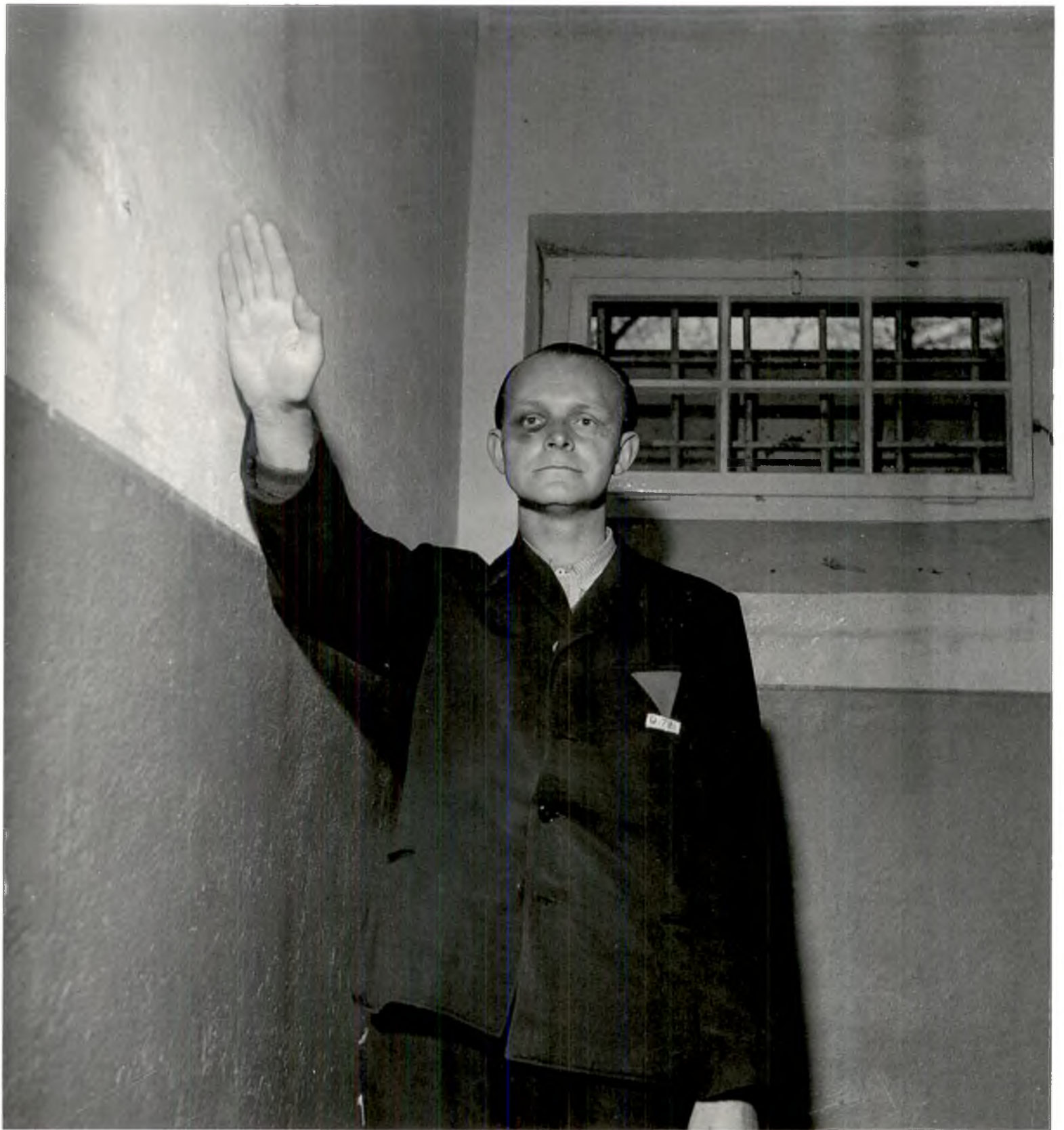


LEE MILLER

“THIS is Buchenwald Concentration Camp at Weimar.” The photograph on the left shows a pile of starved bodies, the one above, a prisoner hanged on an iron hook, his face clubbed.

Lee Miller has been with American Armies almost since D-Day last June: she has seen the freeing of France, Luxembourg, Belgium, and Alsace, crossed the Rhine into Cologne, Frankfurt to Munich. Saw the Dachau prison camp. She cabled: “No question that German civilians knew what went on. Railway siding into Dachau camp runs past villas, with trains of dead and semi-dead deportees. I usually don’t take pictures of horrors. But don’t think that every town and every area isn’t rich with them. I hope Vogue will feel that it can publish these pictures...”

Here they are.



166. Lee Miller, Klaus Hornig, kapo de Buchenwald, faisant le salut hitlérien, par provocation, entre le 20 et le 25 avril 1945 (Lee Miller Archives)



167. Lee Miller, garde SS mort dans le canal du camp de Dachau, vers le 30 avril 1945 (Lee Miller Archives)

Margaret Bourke-White (1904-1971)

À la différence de Lee Miller, Margaret Bourke-White avait derrière elle, lorsqu'elle fut confrontée à l'horreur des camps, une longue expérience de photo-reporter. En 1930, à la création du magazine *Fortune*, elle fut engagée comme rédacteur en chef et, le 23 novembre 1936, c'est elle qui signait la couverture du premier numéro de *Life*. Dès le début de la Seconde guerre mondiale, elle fut présente sur le théâtre des opérations : elle couvrit le siège de Moscou, servit dans l'US Air force en Italie, puis suivit l'avancée des troupes du général Patton dans l'Allemagne vaincue¹.

À Buchenwald, Margaret Bourke-White photographia les déportés squelettiques dans leurs baraquements, les piles de cadavres au dehors [172], les collections de tatouages [173] et les fours crématoires [140]. Lors d'une visite de la population de Weimar elle s'appliqua soigneusement à recueillir leurs réactions face à des atrocités qui s'étaient pourtant déroulées sur le pas de leurs portes [139]. Dans une image devenue célèbre [171], et qui ne fut pourtant pas diffusée à l'époque, Margaret Bourke-White fixa également les visages émaciés des prisonniers derrière les barbelés². Dans la pénombre du camp, l'utilisation de la lumière artificielle ne fit que creuser les traits déjà anguleux des déportés. Dans son *Rapport au peuple américain* publié en 1945, le grand-reporter Joseph Pulitzer raconte comment certains déportés profitaient de la chaleur momentanée des projecteurs pour se réchauffer : "Ce qui était assez émouvant, c'était que les membres du corps des transmissions prenaient des photos avec des projecteurs, ainsi qu'ils le faisaient partout où nous allions et chaque fois qu'un projecteur s'éteignait, tout le corps de ce garçon était secoué de frissons³".

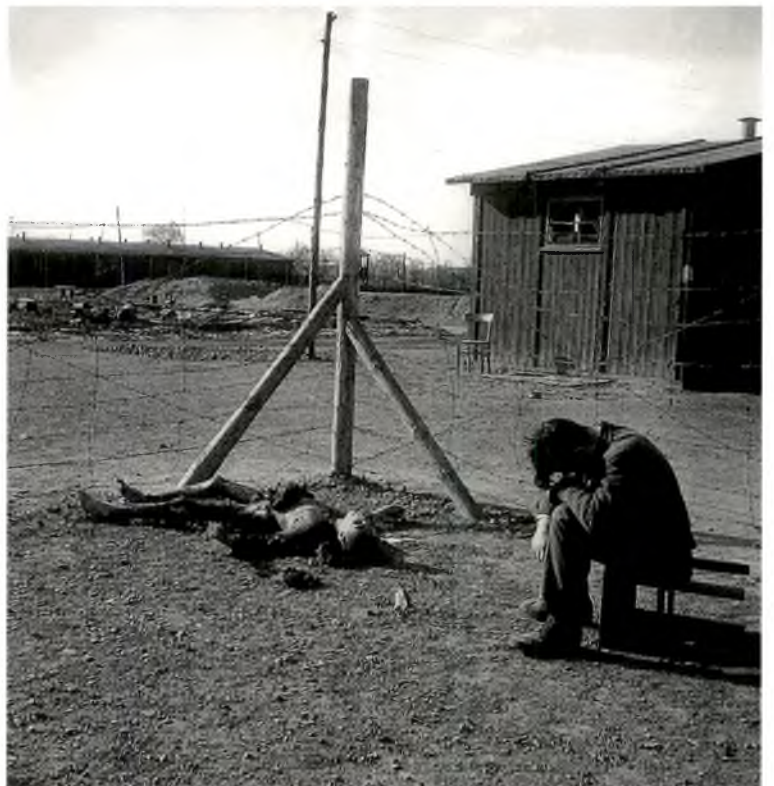
Ce que Margaret Bourke-White vit pendant ce printemps 1945 en Allemagne était, selon ses propres dires, "au delà de ce que l'esprit humain pouvait concevoir⁴". Le comble de l'ignominie semble avoir été atteint à Thekla, près de Leipzig [169, 170, 175]. Il y avait là un petit kommando de 800 prisonniers destinés à assembler les ailes des avions Messerschmitt. Après avoir évacué les prisonniers qui étaient encore capables de marcher, le 16 avril 1945, les SS conçurent une méthode expéditive pour éliminer la centaine d'invalides restant. Ils les enfermèrent dans l'infirmerie et jetèrent des grenades incendiaires par les fenêtres. Les torches humaines qui réussirent à s'échapper par les fenêtres, ne le firent que pour terminer leur course sur des barbelés. Ceux qui, par miracle, réussirent à les passer étaient attendus par un peloton des jeunesses hitlériennes tirant à vue. Lorsqu'ils arrivèrent au camp déserté, vers le 19 avril 1945, les Américains découvrirent plusieurs dizaines de cadavres calcinés, convulsés, auprès des barbelés⁵.

Ces événements n'étaient généralement pas couverts par un seul opérateur, mais par un *pool* de photographes. Aussi n'est-il pas rare de voir certaines scènes se répéter dans les images des différents reporters présents sur le moment. À Thekla, par exemple, Margaret Bourke-White et Eric Schwab photographièrent en même temps un homme effondré devant les restes d'un cadavre carbonisé [168, 169]. Mais si les photographes furent nombreux à couvrir la libération des camps, rares furent ceux qui s'exprimèrent sur le sujet. Margaret Bourke-White fait exception. Dans son

autobiographie, publiée en 1963, elle évoque les conditions de travail dans les camps : "L'usage de l'appareil photographique était presque un soulagement. Il intercalait une mince barrière entre moi et l'horreur devant moi. Les gens me demandent souvent comment il est possible de photographier de telles atrocités. Je devais couvrir mon esprit d'un voile pour travailler. Lorsque je photographiais les camps d'extermination, ce voile protecteur était si solidement tendu que je savais à peine ce que j'avais pris jusqu'à ce que j'ai vu les tirages de mes propres photographies. C'était comme si je voyais ces horreurs pour la première fois. Je crois que beaucoup de correspondants travaillaient dans ce même état de stupeur imposée. On est obligé, autrement c'est impossible à supporter⁶".

C. C.

168. Eric Schwab, civil effondré devant le corps d'un détenu carbonisé, Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945 (AFP)





169. Margaret Bourke-White, civil effondré devant le corps d'un détenu carbonisé, Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945 (Time-Life)

170. Margaret Bourke-White, corps d'un détenu carbonisé, Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945 (Time-Life)



¹ cf. Vicki Goldberg, *Margaret Bourke-White, A Biography*, New York, Harper & Now, 1986 ; Jonathan Silverman, *For the World to See, the Life of Margaret Bourke-White*, New York, The Viking Press, 1983.

² Curieusement, cette photographie ne fut pas diffusée immédiatement après sa réalisation. Aujourd'hui elle fait partie des icônes de l'imagerie concentrationnaire. Régulièrement publiée et exposée, elle a servi de modèle pour un tableau d'Audrey Flack (*World War II (Vanitas)*, Meisel Gallery, New York) et fut en 1989 considérée par le magazine *Time* comme l'une des 10 images les plus importantes du photo-journalisme. cf. Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 181-183.

³ Joseph Pulitzer cité dans *Le Choc, 1945. La presse révèle l'enfer des camps nazis*, Paris, FNDIRP, 1985, p. 74.

⁴ Margaret Bourke-White, *Portrait of myself*, New York, Simon and Schuster, 1963, p. 259.

⁵ cf. Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. American and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 74-77.

⁶ Margaret Bourke-White, *op. cit.*, p. 259.



171. Margaret Bourke-White, survivants de Buchenwald derrière les barbelés, avril 1945 (Time-Life)

172. Margaret Bourke-White, cadavres de détenus empilés dans une remorque, Buchenwald, avril 1945 (Time-Life)



173. Margaret Bourke-White, soldat américain montrant des morceaux de peau humaine tatouée collectés par Ilse Koch, Buchenwald, avril 1945 (Time-Life)



175. Margaret Bourke-White, survivants de Thekla se retrouvant et se consolant mutuellement devant les corps carbonisés de leurs camarades, Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945 (Time-Life)

174. *Libres*, 5 mai 1945, p. 1
(photographie de Margaret Bourke-White, réalisée à Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945)
(archives privées)

George Rodger (1908-1995)

Lorsque vers le 20 mai 1945, George Rodger, correspondant du magazine *Life*, entre dans Bergen-Belsen, il ne se doute guère de l'ampleur de l'horreur qu'il va y trouver. Comme pour d'autres photographes, l'appareil photographique fut pour lui comme un filtre s'interposant entre l'insoutenable réalité et son regard. Il déclare d'ailleurs avoir oublié l'horreur dès qu'il regardait dans son viseur, avoir photographié "inconsciemment et automatiquement". Cependant, il avoue également ne pas avoir pu tout photographier pour ne pas "ajouter de l'horreur à tout ça". Dans une interview réalisée par Paul Hill et Thomas Cooper, il explique plus précisément : "Cela ne m'intéressait pas particulièrement de photographier l'horreur de la guerre. Je n'avais pas le moindre goût pour tout cela –le sang, les entrailles répandues et tout le reste. Sur le moment, on ne pense pas aux effets que cela peut avoir sur vous. Mais très progressivement cela s'est accumulé et le paroxysme a été atteint au camp de concentration de Belsen. Jusque là je ne savais pas –malgré plus de cinq années de guerre– l'effet que la guerre avait eu sur moi personnellement, et j'ai dit : « C'est le moment pour moi de raccrocher ». Heureusement, la guerre a cessé peu de temps après. Il n'y avait plus de temps à photographier –et je ne suis jamais retourné vers une autre. Capa, malheureusement, y est retourné. Ce n'était même pas une question de ce que je photographiais, mais de ce qui m'étais arrivé au cours du processus. Lorsque je me suis rendu compte que je pouvais contempler l'horreur de Belsen –4 000 morts et affamés étendus un peu partout– et ne penser qu'à une bonne composition photographique, j'ai su que quelque chose m'était arrivé et que cela devait cesser. J'avais l'impression d'être comme ceux qui dirigeaient les camps –cela n'avait aucun sens".

[...] *QUE SAVIEZ-VOUS DES CAMPS AVANT D'ARRIVER À BERGEN-BELSEN ?*
Je ne savais rien, absolument rien.

ET COMMENT ÊTES-VOUS ARRIVÉ À BELSEN ?

Nous venons de retrouver un journal, que je tenais à l'époque. Au bout de cinquante ans, c'est un peu difficile de se souvenir exactement du jour et de l'heure, etc. Cinquante ans... on a la mémoire un peu engourdie. Mais je n'étais pas le seul à ne rien savoir de Bergen-Belsen. Les villageois qui vivaient à proximité, ont tous dit –après, bien sûr– qu'ils n'avaient aucune idée de son existence. Je n'en crois rien personnellement, mais c'est ce qu'ils ont dit. Et je crois, d'après ce journal que nous venons juste de retrouver, qu'il y avait eu une équipe médicale dans le camp. Enfin, quand je suis arrivé en jeep, avec mon chauffeur, on nous a passés au DDT à l'entrée, pour nous désinfecter contre la vermine. Donc, il y avait certainement déjà eu des soldats britanniques là-bas, mais il n'y avait certainement personne dans le camp lui-même. J'ai fait mes premières photos, j'ai vu un tas de gens couchés sous les arbres, sous les pins, je croyais qu'ils dormaient, roulés dans des couvertures. J'ai eu l'impression d'une jolie scène, paisible. J'ai pris des photos, j'ai une photo de ça [176]. C'est la première que j'ai prise là-bas, c'est ma première vue de l'intérieur du camp, ma première impression. Mais, après, tout de suite, quand je me suis avancé parmi eux, je me suis rendu compte qu'ils ne dormaient pas du tout, ils étaient morts. Je me suis trouvé confronté brusquement à, je ne sais pas combien exactement, 3 000, 4 000 morts, alignés sous les arbres. C'était terrifiant. Comment absorber ça, c'était tout simplement impossible, trop affreux. Voilà, telle fut ma première impression du camp... J'ai oublié ce que vous m'avez demandé.

VOUS RAPPELEZ-VOUS COMMENT VOUS ÊTES ARRIVÉ ? QUELQU'UN VOUS A-T-IL DIT QUE VOUS DEVIEZ VOIR CE CAMP ? COMMENT AVEZ-VOUS DÉCIDÉ D'ALLER À BERGEN ?

Non, on est allés en Allemagne. Parce qu'en Allemagne... on savait que c'était la fin de la guerre, et on voulait tous aller à Lunebourg et dans le Slesvig-Holstein où toute l'armée allemande était en train de se retirer, au nord-ouest de l'Allemagne. Le camp de Bergen-Belsen se trouvait sur notre route. J'ai lu une information dans le journal et j'y suis allé. Je suis arrivé cinq jours après la libération.

EST-CE QUE L'ACCÈS AU CAMP ÉTAIT LIMITÉ OU INTERDIT ?

Non, la seule chose, c'est que lorsqu'on est arrivés à l'entrée, il y avait cette équipe médicale de l'armée britannique, avec leurs pulvérisateurs de DDT, c'est tout.

MAIS ON VOUS A LAISSÉ ENTRER LIBREMENT ?

Quelqu'un m'a dit qu'il était interdit de prendre des photos, mais je ne sais pas qui c'était, ni d'où venait l'ordre. En tout cas, je n'en ai pas tenu compte.

IL N'Y AVAIT PERSONNE D'AUTRE DANS LE CAMP QUE CETTE ÉQUIPE MÉDICALE ?

Mais je n'ai pas vu d'équipe médicale dans le camp. Elle était simplement à l'entrée. Je n'ai vu personne d'autre dans le camp jusqu'à un certain moment, plus tard dans la journée. Une unité de l'armée est arrivée. Je ne sais pas laquelle. Ils sont entrés et ont commencé à rassembler les corps, à les emporter et à les enterrer dans des fosses communes. Et tout ça s'est passé le même jour.

PERSONNE N'A FAIT ATTENTION À VOUS ?

Non, absolument personne. Je ne sais même pas qui était responsable. Je voulais juste pouvoir photographier tout ce que je voulais.

COMBIEN DE JOURS ÊTES-VOUS RESTÉ LÀ-BAS ?

Je ne suis pas très sûr, je pense que je suis resté du matin de mon arrivée jusqu'au lendemain soir, ce qui fait deux jours de travail réel. Je ne m'en souviens pas exactement.

PENDANT LA PÉRIODE OÙ VOUS ÊTES RESTÉ À BERGEN-BELSEN, EST-CE QUE L'ARMÉE BRITANNIQUE A DEMANDÉ AUSSI AUX CIVILS D'ENTERRE LES VICTIMES, OU SEULEMENT AUX SS ?

¹ Paul Hill, Thomas Cooper, "George Rodger", *Dialogue With Photography*, Manchester, Cornerhouse Publications, 1979, p. 55.



176. George Rodger, cadavres de détenus sous les arbres à Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)

Seulement aux SS. Bon, les forces alliées étaient victorieuses. À Dachau, les Américains sont simplement entrés dans le camp et ont tiré sur tous les SS. Ils en ont tué 125. Mais à Bergen-Belsen l'armée britannique s'est servie des SS, elle les a fait travailler jusqu'à épuisement, c'est tout. Et je pense que c'était probablement mieux. C'est trop gentil, trop vite fait de tirer sur quelqu'un comme ça.

PENDANT QUE VOUS ÉTIEZ LÀ-BAS, AVEZ-VOUS VU DES CIVILS VISITER LE CAMP ?



177. George Rodger, deux survivantes, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)

Absolument personne.

COMMENT LES SS ONT-ILS RÉAGI, SURTOUT QUAND ON LEUR A DEMANDÉ D'ENTERRER LES VICTIMES ?

Ils étaient complètement soumis.

ET QUELLE A ÉTÉ LA RÉACTION DE L'ARMÉE BRITANNIQUE QUI A DÉCOUVERT BERGEN ?

Ils étaient aussi horrifiés que moi par tout ça. Nous avons tous souffert de la même façon. C'était pareil pour tout le monde, pour l'officier, le sergent ou le photographe. Vous savez, tout ça était si épouvantable que nous étions tous choqués de la même façon.

LEUR AVEZ-VOUS PARLÉ ? AVEZ-VOUS ÉCHANGÉ DES IMPRESSIONS AVEC EUX ?
Certainement, mais je ne m'en souviens pas en détail. J'ai parlé à

très peu de prisonniers allemands et juifs allemands. Je sais qu'il y avait un homme très très cultivé qui était en train de me parler et puis il s'est effondré, mort, sans finir sa phrase. Je l'ai photographié, allongé par terre devant moi, et je suis reparti prendre des photos. Vous savez, je suis un solitaire. Je ne parle pas beaucoup avec les gens, si possible. Je me contente d'aller de l'avant, je prends note de ce que je vois et de mes impressions. Je ne m'intéresse pas du tout aux impressions des autres. Je ne pourrais pas les illustrer de toute façon. Tout ce que je peux illustrer, ce sont mes propres impressions. C'est pourquoi je n'ai pas passé beaucoup de temps à parler avec les autres.

QUAND VOUS ÊTES ARRIVÉ ET QUE VOUS AVEZ COMPRIS QUE TOUTS CES GENS NE DORMAIENT PAS, MAIS ÉTAIENT BEL ET BIEN MORTS, VOUS VOUS ÊTES MIS À PRENDRE DES PHOTOS D'EUX. À CE MOMENT-LÀ EST-CE QUE VOTRE MANIÈRE DE PHOTOGRAPHER A CHANGÉ CONSCIEMMENT OU INCONSCIEMMENT ? EST-CE QUE CET ÉVÈNEMENT PARTICULIER A APPORTÉ UN CHANGEMENT ULTÉRIEUREMENT, QUAND VOUS AVEZ CONTINUÉ À SUIVRE LE FRONT, DANS VOTRE MANIÈRE DE PHOTOGRAPHER ?

Cela n'a pas changé ma façon de photographier. J'ai dû m'adapter au sujet, qui était, bien sûr, le pire de ce que j'avais fait au cours des cinq années de guerre précédentes. Je n'avais rien eu à photographier d'aussi affreux que Bergen auparavant. Cela n'a pas changé du tout ma manière de photographier, parce qu'au bout de cinq années de guerre, on fait les choses automatiquement, quelle que soit l'horreur du sujet. Au moment où on regarde dans l'objectif, on oublie l'horreur et on photographie inconsciemment ou automatiquement.

EN DEHORS DE L'ASPECT PUREMENT TECHNIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE, PENSEZ-VOUS QUE TOUT CELA A EU UNE INFLUENCE SUR VOTRE MANIÈRE DE VOIR LES CHOSSES ET LES SUJETS SUR LESQUELS VOUS TRAVAILLEZ ?

Non. Il y avait des choses là-bas que je n'ai pas photographiées, parce que je n'ai pas senti la nécessité d'ajouter de l'horreur à tout ça. Il y avait un soi-disant hôpital. C'était juste un hangar avec trois bancs et trois personnes par banc, mais il pouvait y avoir un mort et deux vivants. Celui qui était mort, était peut-être mort depuis dix jours. Mais comme les deux autres étaient trop faibles pour le pousser par terre, il leur fallait bien vivre à côté de lui. Il pouvait y avoir deux morts et un vivant, l'odeur était insupportable. Alors, tout ça était si terrible que je n'ai pas eu l'impression que l'horreur supplémentaire de ces photos aurait pu apporter quoi que ce soit à ce que je faisais. Je ne l'ai pas photographié.

AVEZ-VOUS PRIS BEAUCOUP DE PHOTOS DES SURVIVANTS DANS LE CAMP OU VOUS ÊTES-VOUS SURTOUT CONCENTRÉ SUR LES MORTS ?

Oh non, j'ai aussi photographié les vivants. Par exemple, quand ils faisaient la queue pour manger, ce qui était aussi très triste à voir, parce que beaucoup d'entre eux étaient déjà dans un état si grave qu'ils ne pouvaient plus avaler quoi que ce soit et ils s'effondraient au lieu de profiter des bienfaits de la nourriture. Ça les tuait en réalité.

Y A-T-IL EU DES SURVIVANTS QUI ONT REFUSÉ D'ÊTRE PHOTOGRAPHIÉS, OU BIEN TOUT LE MONDE A-T-IL ACCEPTÉ ?

Je n'ai rencontré que celui que j'ai aussi photographié et qui a fait une pleine page de *Life*. Il n'avait aucune objection à se laisser photographier. Il a même été très coopératif. Ce n'était qu'un petit garçon de cinq ou six ans et vous connaissez certainement sa photo, en train de circuler au milieu des cadavres [178]. Je l'ai rencontré trente ou trente-cinq ans plus tard –quelque chose

comme ça— mais nous n'avons pas vraiment parlé beaucoup de tout ce qu'il avait subi.

IL Y A BEAUCOUP DE PHOTOS DE FEMMES DE BERGEN-BELSEN. ONT-ELLES RÉAGI DIFFÉREMMENT DES HOMMES ? ÉTAIENT-ELLES PLUS TIMIDES ?
Elles n'étaient pas timides du tout.

OPPOSAIENT-ELLES UNE RÉSISTANCE À SE FAIRE PHOTOGRAPHIER ?
Ça leur était égal. Elles étaient comme complètement assommées.

POURQUOI ÊTES-VOUS RESTÉ SI PEU DE TEMPS ?
Bergen-Belsen c'était quelque chose de terrible, qui est devenu encore plus terrible après, quand la paix s'instaura et qu'on eut moins de choses à penser. Mais, à cette époque-là, même si Bergen-Belsen était absolument terrifiant, il y avait d'autres choses qui étaient importantes de mon point de vue, il y avait ma petite croisade, dans laquelle je m'étais investi. Je ne pouvais pas passer tout mon temps sur un seul sujet. Même sur un sujet aussi énorme que Bergen-Belsen. Nous approchions de la fin de la guerre, l'armée allemande battait en retraite et il y avait alors plein d'histoires à montrer. Il fallait que j'y sois. Je suis retourné sur le front. Dès la signature de l'armistice, je suis monté dans ma jeep et je suis parti immédiatement pour le Danemark. Je ne sais donc pas ce qui s'est passé après.

LA GUERRE S'EST TERMINÉE. QU'AVEZ-VOUS FAIT ENSUITE ?
Je me suis rendu dans le Slesvig-Holstein, parce que toute l'armée allemande battait en retraite là-bas. J'ai des photos de toute l'armée allemande en train de capituler. Des colonnes entières de camions remontaient vers le Slesvig-Holstein, ignorant que la guerre était finie. Moi, je remontais la colonne avec ma jeep arborant l'Union Jack. Au bout d'un moment, ils ont fini par m'arrêter. J'ai dit aux cinq colonels SS qui m'interrogeaient que la guerre était terminée. Du coup, après un bref conciliabule, ils sont revenus me demander s'ils pouvaient faire quelque chose pour m'aider. Et ils m'ont donné une escorte jusqu'au Danemark. C'est là que mon travail s'est arrêté. Dès que j'ai franchi la frontière, je me suis retrouvé avec une jeep remplie de fleurs, de bouteilles de schnaps, couvert de rouge à lèvres. Quel merveilleux moment ! C'était la fin de la guerre.

ET APRÈS, QU'AVEZ-VOUS FAIT ?
J'ai disparu, j'ai disparu pendant trois semaines. J'ai fait plein de connaissances. Les Danois étaient des gens très hospitaliers, mais qui ne dessoûlaient guère.

POURQUOI AVEZ-VOUS DÉCIDÉ D'ALLER EN AFRIQUE APRÈS LA GUERRE ?
Si vous vous étiez trouvé là à cette époque, vous auriez compris pourquoi après tant d'années de guerre culminant par quelque chose d'aussi insupportable, parce que Bergen... c'est quelque chose qui vous pénètre jusque dans le sang, dans le nez —on sent l'odeur de la mort—, on n'a pas envie d'entendre toutes ces petites choses misérables et tout le reste. Il me fallait effacer tout cela complètement de mon métabolisme. J'ai fait le vœu de ne plus jamais photographeur la guerre et j'ai essayé de trouver un endroit

absolument intact et primitif si vous préférez, préservé de tout ce qui peut se passer en Europe. J'ai pensé que l'Afrique était cet endroit que je recherchais.

ET APRÈS, VOUS N'AVEZ PLUS JAMAIS FAIT DE PHOTOS DE GUERRE ?
Plus jamais. D'autres, comme Capa et Seymour ont continué et ils ont payé le prix. Ils l'ont payé de leur vie, c'est très triste.

AVEZ-VOUS SU QUELLES PHOTOS ONT ÉTÉ PUBLIÉES PAR LA PRESSE ?
Non, jusqu'à la fin de la guerre, je ne les ai pas vues. C'est une des difficultés quand on travaillait en *free-lance*, comme ça, tout seul. On ne voit pas ce que l'on fait. Tout ce qu'on fait, c'est prendre des photos, prendre des notes, noter les numéros des rouleaux, les numéros des cadrages, les sujets. Et quand ce que l'on photographie est très dur, c'est très difficile d'écrire.



178. George Rodger, Sieg Maandag, jeune survivant juif hollandais, marchant sur un chemin bordé de cadavres de détenus, Bergen-Belsen, vers le 20 avril 1945 (Time-Life)

(propos recueillis par Marie-Anne Matard-Bonucci et Édouard Lynch le 7 janvier 1995. Cet entretien a été publié pour la première fois dans Marie-Anne Matard-Bonucci, Édouard Lynch, *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, éditions Complexe, 1995)

Éric Schwab (1910-1977)

Éric Schwab est probablement le photographe français à avoir le plus documenté la libération des camps. Reporter et photographe de mode à Paris avant la guerre, Éric Schwab est mobilisé en 1939. Capturé par les Allemands dans la poche de Dunkerque, il s'échappe après six semaines d'internement et rejoint Paris où il travaille comme photographe jusqu'à ce que les lois antijuives ne l'en empêchent. En septembre 1944, il rejoint l'armée américaine et couvre les événements du front pour la presse. C'est là qu'il se lie d'amitié avec le correspondant de guerre américain Meyer Levin, qui le décrit alors comme "the Bob Capa type of photographer".

Suivant l'avancée de l'armée américaine, tous deux assistent le 6 avril 1945 à la découverte du premier charnier de l'ouest, le camp d'Ohrdruf. C'est une épreuve difficile pour Schwab qui n'a plus aucune nouvelle de sa mère depuis sa déportation au camp de Theresienstadt. Ce n'est pourtant qu'une première station sur leur itinéraire de l'infamie dont chacune des étapes est devenue le synonyme de l'horreur : Buchenwald, Thekla, Dachau, etc. Dans chacun de ces camps, Schwab photographia davantage les survivants que les morts, les civils ou les soldats [179-181, 183]. En isolant les rescapés, en les photographiant en gros plan, parfois dans une légère contre-plongée [180-181], il semble avoir voulu les faire émerger de la masse anonyme et de l'univers annihilant du camp, afin probablement de leur redonner une dignité, une individualité, ou simplement une identité. Cette humanité, qui n'est pas la particularité de tous les photographes de la libération, s'explique peut-être par l'histoire personnelle de Schwab. En tant que Juif, c'est vraisemblablement la souffrance des siens, le résultat des lois iniques, des politiques d'exclusion puis d'extermination qu'il photographia là. En tant que fils de déportée, c'est certainement le martyr de sa propre mère qu'il percevait à travers ces rescapés².

Comme en attestent les images, le regard de Schwab croisa, à de multiples reprises, celui des autres photographes : Margaret Bourke-White à Thekla [168, 169], Lee Miller à Dachau [190, 193], etc. Mais si son approche reste majoritairement documentaire, elle étonne parfois par ses audaces modernistes. Tandis que nombre d'autres photographes paraissent s'effacer derrière leurs sujets (comme si la notion d'auteur devait disparaître à proportion de la gravité des événements), Schwab produit quelques étonnants portraits de déportés où la recherche esthétique semble l'emporter sur la volonté documentaire [180, 181]. C'est probablement la force et la modernité de son regard qui feront connaître à certaines de ses photographies un extraordinaire succès de diffusion [183, 184]. Distribuées par les agences du monde entier, reproduites sur de multiples supports (livres, affiches, cartes postales, etc.) [184-189], ces images deviendront les icônes de l'horreur absolue. Toujours recadrées, mais jamais créditées, elles n'apporteront cependant pas à Schwab une reconnaissance équivalente à celle de Lee Miller, de Margaret Bourke-White, ou de George Rodger. Il s'éteindra à Paris en 1977, sans que son travail sur les camps ait été réhabilité ou que la paternité de ses images les plus connues lui ait été simplement réattribuée.

C. C.

179. Éric Schwab, un détenu français battu par les SS, Dachau, fin avril - début mai 1945 (AFP)



¹ Meyer Levin, cité par Mikael Levin, *War Story*, Munich, Gina Kehayoff, 1997, p. 135-136. cf. Meyer Levin, *In Search. An Autobiography*, Londres, Constellation Books, 1951.

² Il la retrouvera d'ailleurs lui-même à Theresienstadt au mois de juillet 1945. Meyer Levin (*In Search, op. cit.*, p. 272), qui l'accompagnait alors, raconte cette scène : "Il avait ouvert la porte et l'avait vue assise dans la pièce où jouaient quelques enfants. Et elle avait levé les yeux et l'avait vu et avait répété son nom, hésitant de peur que ce qu'elle voyait ne soit qu'une hallucination".



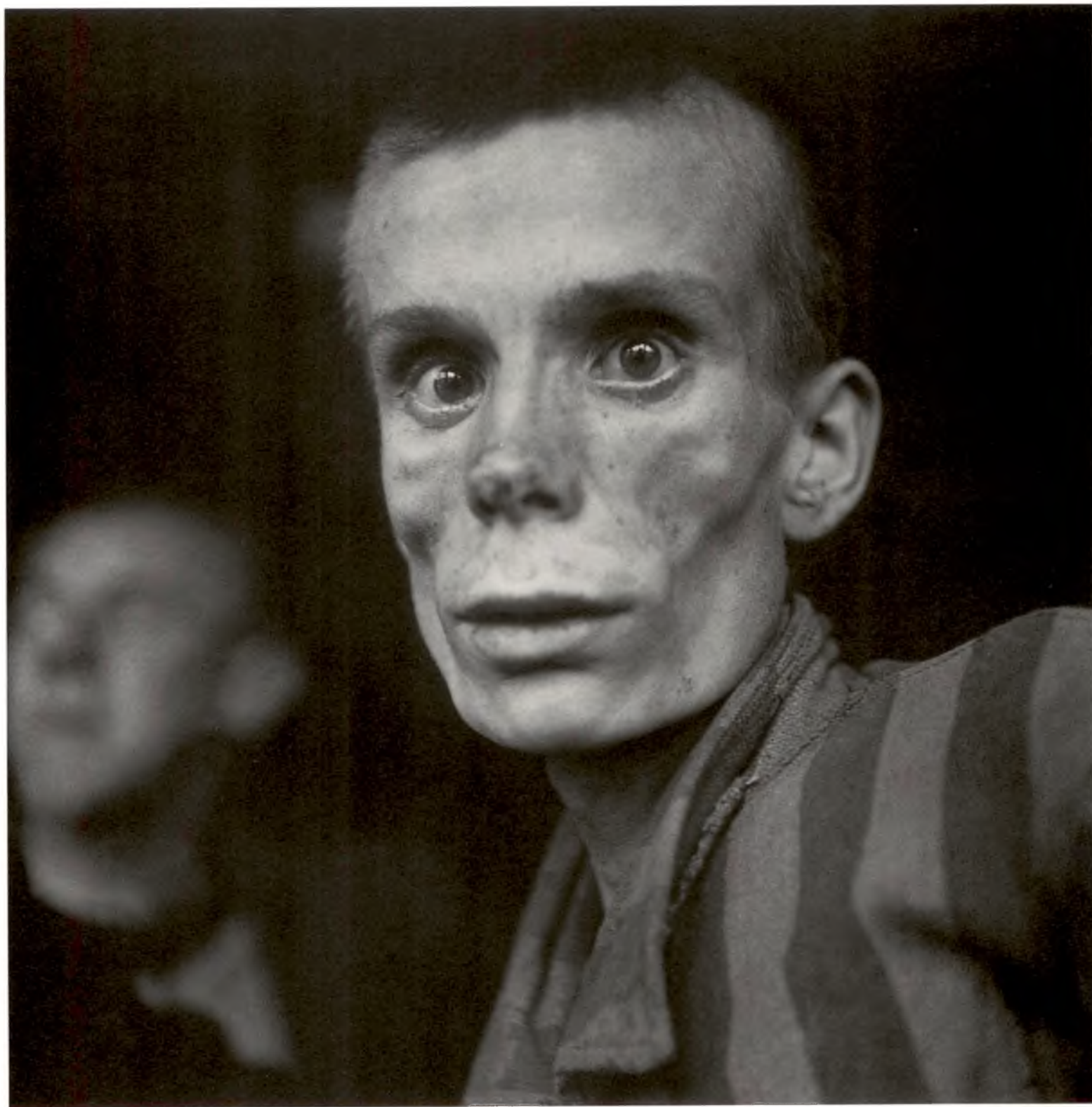
180. Éric Schwab, un détenu battu,
Buchenwald, avril 1945 (AFP)



181. Éric Schwab, un chirurgien tchèque,
Dachau, fin avril - début mai 1945 (AFP)



182. Éric Schwab, corps de détenus carbonisés, Thekla, entre le 18 et le 24 avril 1945 (AFP)



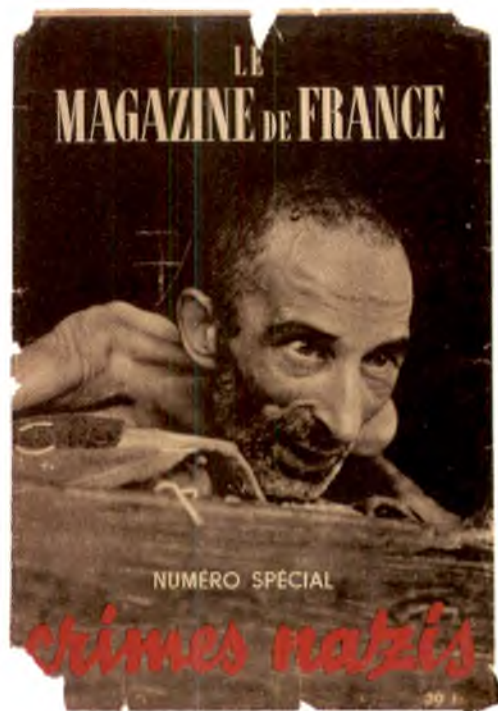
183. Éric Schwab, jeune russe de 18 ans atteint de dysenterie, Dachau, fin avril - début mai 1945 (AFP)



184. Éric Schwab, "Dysentriquel mourant" [sic], Buchenwald, avril 1945 (AFP)

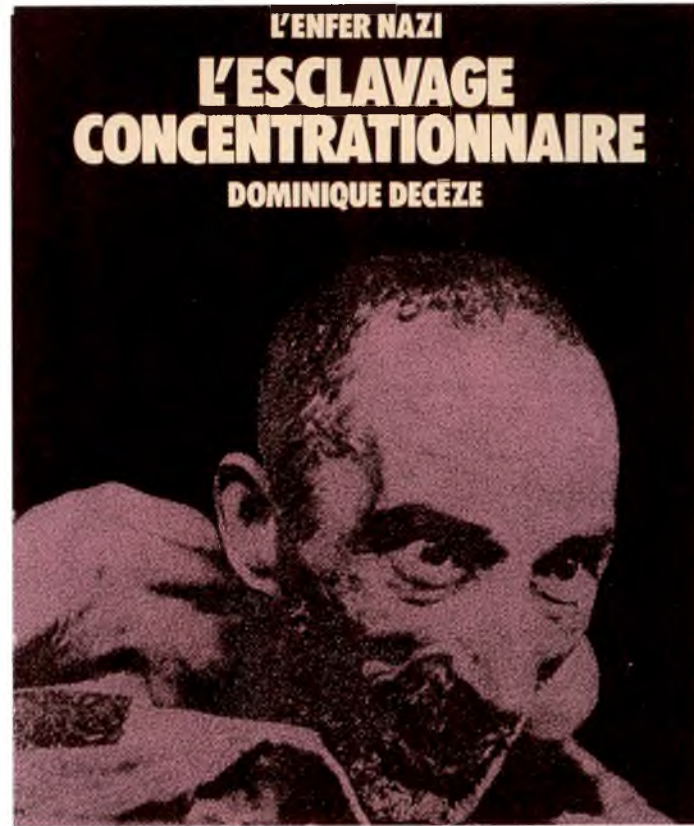
186. "Crimes nazis", *Le Magazine de France*, mai 1945, couverture (FNDIRP)

185. Carte postale éditée par l'ANACR, la FNDIRP, Libération PTT et le Comité parisien de liaison de la résistance contre la loi Duveau, 1952 (FNDIRP)





187. Franc-Tireur, 27 avril 1945, p. 1 (archives privées)



188. Dominique Decèze, *L'Esclavage concentrationnaire*, Paris, FNDIRP, 1979 (archives privées)



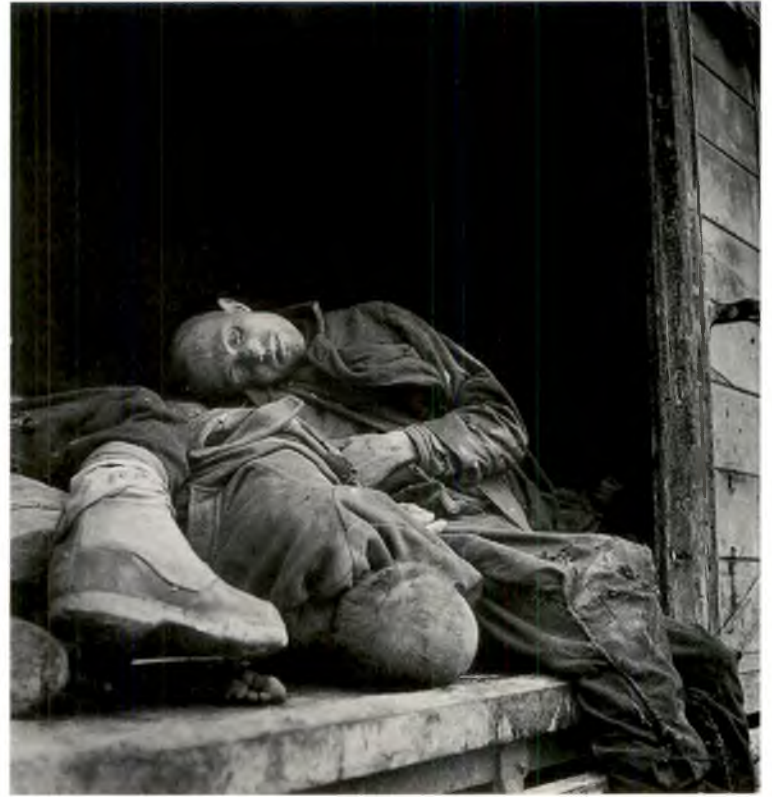
189. Mikael Levin, une affiche pour une exposition à Dachau, de la série *War Story*, 1997 (collection de l'auteur)

“le train”

190. Éric Schwab, cadavres de détenus dans un wagon à Dachau, fin avril - début mai 1945 (AFP)

Lorsqu'ils arrivaient à Dachau, au printemps 1945, la première chose que les photographes pouvaient observer, stationné à l'entrée du camp, était un train d'une quarantaine de wagons remplis de centaines de cadavres enchevêtrés, gisant dans leurs haillons, leur sang et leurs excréments. François Bertrand, l'un des rares rescapés de ce convoi, raconte qu'ils étaient partis à 5 080 de Buchenwald, le 7 avril 1945¹. Lorsqu'ils arrivèrent à Dachau, dans la nuit du 27 au 28 avril, après 21 jours de transport dans des conditions abominables, ils n'étaient plus que 816 dont près de la moitié devait décéder dans les semaines suivantes. Les soldats qui libérèrent le camp avaient pris l'habitude d'appeler ça “le train”. L'expérience fut tellement traumatisante, que nombre d'entre eux racontent que l'image de ce train les hanta pendant des années après la guerre². Pour tous ceux qui virent Dachau au printemps 1945, ce fut souvent la première impression et certainement la plus marquante.

C. C.



¹ François Bertrand, *Convoi de la mort. Buchenwald-Dachau (7-28 avril 1945). Notre devoir de mémoire*, Pau-Bizanos, éditions Héraclès, 1999.

² Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. American and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 92.

191. Photographe amateur anonyme, cadavres de détenus dans un wagon à Dachau, fin avril - début mai 1945 (Amicale des anciens de Dachau)



192. Photogrammes extraits du film en couleur de Georges Stevens, *Du D-day à Berlin. La Marche des héros* (1944-1945), militaire américain photographiant des cadavres de détenus dans un wagon à Dachau, fin avril - début mai 1945

193. Lee Miller, deux soldats américains devant des cadavres de détenus dans un wagon à Dachau, vers le 30 avril 1945 (Lee Miller Archives)



194. David Scherman, soldat américain devant des cadavres de détenus dans un wagon à Dachau, fin avril - début mai 1945 (Time-Life)

les photographes français à Vaihingen

Chaque pays s'est forgé sa propre image de la libération des camps. Pour un Britannique, cette iconographie est irrémédiablement associée à Bergen-Belsen, premier camp découvert par l'armée anglaise. Pour un Français, elle est liée à l'histoire d'un mouiroir : Vaihingen.

Situé entre Karlsruhe et Stuttgart, le camp de Vaihingen fut ouvert en août 1944 avec l'arrivée d'un convoi de 2 188 Juifs originaires de Radom¹. Ils étaient destinés à fournir la main d'œuvre pour la construction d'une usine souterraine d'armement. Les travaux furent rapidement arrêtés et, dès octobre 1944, Vaihingen était transformé en camp de malades, véritable mouiroir dans lequel les camps de la vallée du Neckar envoyaient leurs invalides désormais inutilisables. Plus de 3 200 déportés y moururent en huit mois de l'absence totale de soins et de l'absolue insalubrité des conditions de vie².

À l'approche des troupes françaises de la 5^e DB, les SS et les militaires français décidèrent, le 1^{er} avril 1945, d'évacuer le camp vers Dachau, en laissant derrière eux quelque 700 malades intransportables, condamnés à mourir dans les jours suivants. Certains d'entre eux (Polonais, Roumains, Russes et Français) furent sauvés le 7 avril suivant, par l'arrivée d'une équipe de démineurs alertés par l'odeur insoutenable qui se dégageait des charniers du camp³. Dès le lendemain, un bataillon médical apportait aux rescapés les premiers secours. À la différence du Struthof, Vaihingen n'était ni désert, ni abandonné, lorsque les troupes françaises y entrèrent. Toutes les traces de l'abomination, depuis l'état des survivants jusqu'aux six fosses dans lesquelles avaient été entassées les dépouilles de ceux qui n'avaient pu en réchapper, étaient encore aisément perceptibles. L'armée française qui perçut là, probablement pour la première fois, l'ampleur du processus criminel, prit soin de dépêcher sur les lieux le maximum de correspondants et de photographes. Entre les jours qui suivirent la découverte du camp et la fin du mois d'avril, de nombreux photographes français s'y succédèrent : les opérateurs Cadin, Kanova [196-199] et Walrand [163], des services photographiques de l'Armée (SCA), Thérèse Bonney⁴, Marcel Arthaud⁵, Maurice Zalewski⁶ et Germaine Krull [201-203]. Ces images de Vaihingen, abondamment diffusées par le SCA, relayé par les agences de presse, furent parmi les toutes premières à toucher et à choquer le public français.

C. C.

¹ cf. Serge Lampin, "Vaihingen, le camp du dernier repos", *Le Patriote résistant*, n° 604, février 1990, p. 14-15.
² cf. Jean Péliissier, *Crimes hitlériens. Camps de la mort*, Paris, Mellottée, s.d. [1945], p. 135-137 ; J. H. de la Teyssonnière, *À la mémoire de... témoignage*, Paris, La Pensée universelle, 1972, p. 193-213 ; Dr Philippe Bent, *L'Attente de la mort dans les camps du Neckar*, Toulouse, chez l'auteur, 1958, p. 148-150.
³ cf. Robert Audibert, *De la prise de Notre-Dame-de-la-Garde à la libération du camp de la mort de Vaihingen*, Marseille, Autres Temps, 1994, p. 149-155.
⁴ cf. Thérèse Blondet-Bisch, "Miss Bonney, 1894-1978", *Chroniques contemporaines, des femmes racontent*, Paris, musée d'Histoire contemporaine, 1993, p. 8-12 ; Thérèse Blondet-Bisch, "Miss Bonney photographe de guerre", in Marie-Anne Matard-Bonucci, Édouard Lynch, *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, éditions Complexe, 1995, p. 107.
⁵ Je remercie M^{me} Françoise Arthaud-Hollenstein de m'avoir communiqué des informations sur les photographies réalisées par son père à Vaihingen.
⁶ Je remercie Maurice Zalewski qui a bien voulu m'accorder un entretien sur la manière dont il avait travaillé à Vaihingen. Ses photographies sont distribuées par l'agence Rapho.

195. *Libération Soir*, 20 avril 1945, p. 1.
 La légende de l'image précise "Cet homme a trente cinq ans !"
 (photographie de Germaine Kanova réalisée à Vaihingen le 13 avril 1945)
 (archives privées)





196. Germaine Kanova (SCA),
 survivant pris en charge par l'armée française,
 Vaihingen, 13 avril 1945
 (ECPA)



197. Germaine Kanova (SCA),
 inscription sur une planche au-dessus d'une fosse commune
 pour indiquer l'emplacement d'une dépouille,
 Vaihingen, 13 avril 1945
 (ECPA)



198. Germaine Kanova (SCA), pulvérisation de produit désinfectant, Vaihingen, 13 avril 1945 (ECPA)



199. Germaine Kanova (SCA), un mourant, Vaihingen, 13 avril 1945 (ECPA)

Germaine Krull (1897-1985)

Du travail photographique de Germaine Krull, on ne retient généralement que la période moderniste : son livre *Métal* (1927) qui célèbre l'architecture de fer et la place d'emblée parmi les artistes de l'avant-garde, ses images du pont transbordeur de Marseille en 1935, ses portraits, ses nus¹. Ses travaux de commandes, ses photographies de mode et ses reportages sont en revanche beaucoup moins connus². Et que dire de son activité pendant la guerre sur laquelle règne le plus grand flou. En 1941, Germaine Krull débarque au Cap pour rejoindre la France libre. À Brazzaville, elle est chargée de réorganiser le service photographique de l'OFIC (Office français d'information cinématographique). En 1944, elle gagne Alger puis participe au débarquement dans le sud de la France. Accréditée par le SHAEF (Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force), elle suit le 6^e groupe de l'armée américaine et la division du général de Lattre de Tassigny. Elle photographie alors ce qu'il reste des maquis du Vercors, la campagne d'Alsace, la prise de Strasbourg et la découverte des camps de concentration³.

200. Roger Vaillant, "Quatre ans de terreur nazie", *Action*, 15 décembre 1944, p. 8-9 (photographies de Germaine Krull réalisées au Struthof entre le 23 novembre et le 14 décembre 1944) (archives privées)



Entre la fin novembre et le début décembre 1944, Germaine Krull entre dans le camp du Struthof. Tous les prisonniers ayant été évacués, c'est le site qu'elle photographie : les miradors, les barbelés, les baraquements et le crématoire, fixant déjà ainsi les prémices d'une iconographie concentrationnaire. Ses images seront publiées dans un article de Roger Vaillant pour le journal *Action*, le 15 décembre 1944 [200], puis reprises l'année suivante par le même auteur dans son ouvrage : *La Bataille d'Alsace*⁴.

Au printemps 1945, elle assiste également à la seconde phase d'ouverture des camps. À Morsbach, elle photographie des déportés qui ont été rassemblés là par les Américains pour le rapatriement : des Russes, des Polonais, des Français qui réapprennent lentement la liberté, de jeunes mères dont les enfants sont nés dans les camps, etc. Mais le plus difficile fut probablement lorsqu'elle pénétra, le 11 avril 1945, dans le camp de Vaihingen [201-203], libéré depuis quatre jours, comme elle le décrit dans son autobiographie : "Un groupe de l'armée française se trouva un jour près de Stuttgart devant un camp d'extermination des nazis. Le camp était ouvert, les autorités avaient disparu et les détenus y mouraient ou de typhus ou de faim. Je n'ai jamais pensé qu'il serait possible de réduire la condition humaine à un état

aussi bas que celui-là. Partout des formes squelettiques, dont les yeux ne semblaient être que des trous noirs, recroquevillés par terre, dans des coins. Quelques-unes respirant, d'autres déjà morts. Plus loin, une masse vivante, humaine, qui semblait avoir perdu la forme individuelle de l'homme, arrivait à nous expliquer qu'ils avaient faim et qu'ils voulaient dormir.

Le lendemain, je suis revenue. Nos troupes et le service sanitaire avaient essayé de faire le mieux possible. On avait ramassé les morts et fait vivre les vivants. J'avais beaucoup de peine à faire des photos. Ces pauvres mains qui pouvaient à peine tenir une gamelle de soupe, les mots de ceux qui espéraient de pouvoir repartir quelque part en Amérique, ces yeux qui racontaient plus les horreurs que les mots qui sortaient de leurs bouches.

Mais nos soldats n'étaient pas là pour s'occuper des camps de concentration. Avant de partir, toutefois, le commandant du groupe décida de faire réquisitionner dans le village le plus près tout homme allemand valide pour nettoyer le camp et enterrer les morts. Parmi ces Allemands se trouvait un homme gros et fort. Dès qu'il rentra dans le camp, une agitation extraordinaire, comme un choc électrique s'empara de tous les détenus. L'homme en question avait été le chef du camp. Il n'avait vraisemblablement pas eu le temps d'échapper du village où il s'était réfugié à l'approche de l'armée française. Et voilà que les soldats français, sans le savoir, le ramenaient au camp.

La masse entière des détenus se précipita sur lui et sous nos yeux ahuris, mais consentants, ils l'ont battu à mort. Je n'ai jamais pu savoir si c'étaient les cris de la victime qui avaient été les plus déchirants ou les paroles d'un jeune français, un squelette ambulatoire, qui, adossé au mur me montrant ce qui avait été ses mains : « Je n'ai plus de main pour aider à le tuer⁵ ».

C. C.

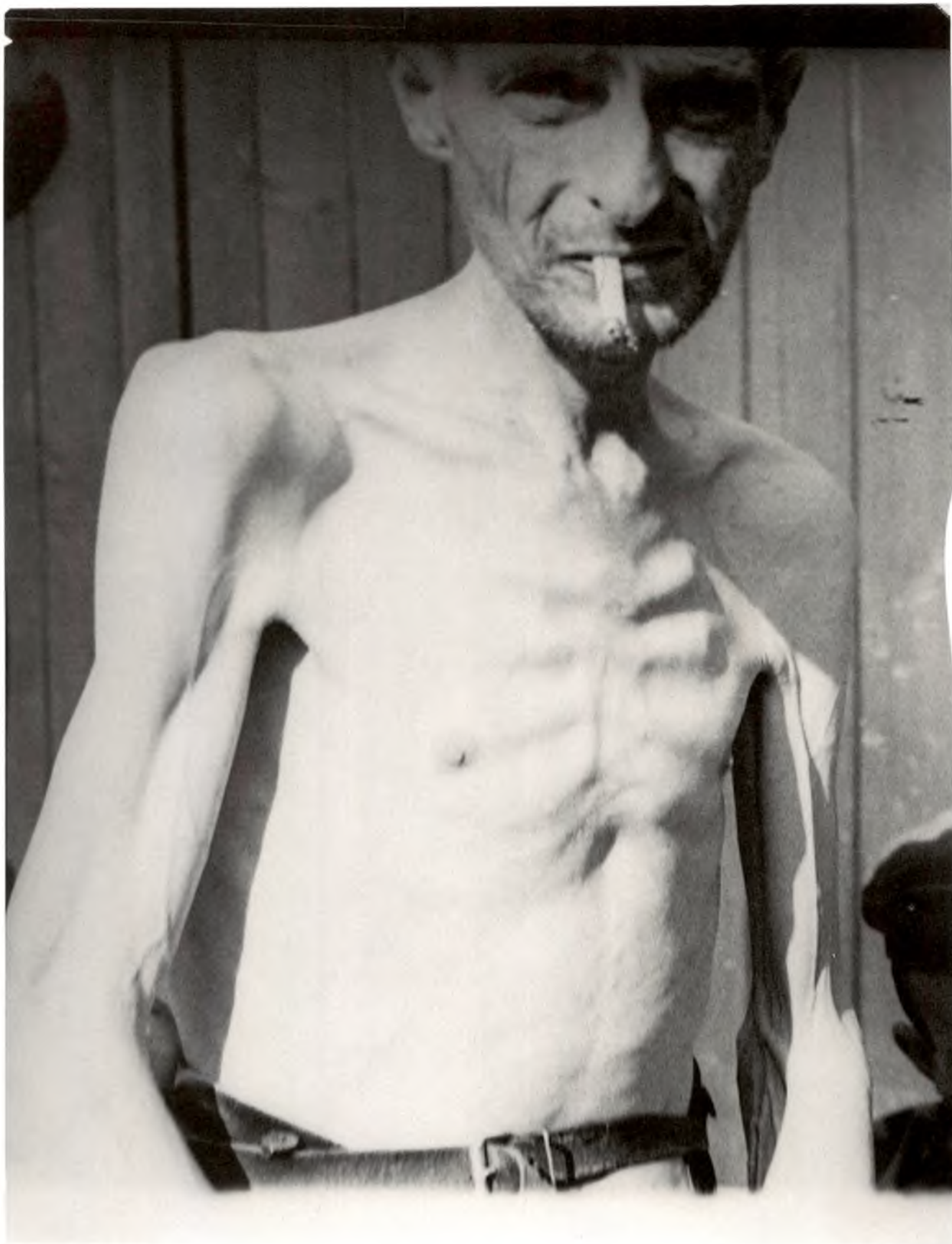
¹ cf. Christian Bouqueret, *Germaine Krull. Photographie 1924-1936*, Arles, Musées d'Arles/Rencontres internationales de la photographie, 1988 ; Kim Sichel, *Germaine Krull. Photographer of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1999.

² cf. Régis Léger, *Germaine Krull 1928-1931. Photographies de presse*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Paris 1, 1999.

³ Une partie des manuscrits de Germaine Krull relatant ces événements est conservée à l'Institut Charles De Gaulle à Paris.

⁴ Roger Vaillant, "Quatre ans de terreur nazie", *Action*, 15 décembre 1944, p. 8-9 (4 photographes du Struthof de Germaine Krull) ; Roger Vaillant, *La Bataille d'Alsace*, Paris, Jacques Haumont, s.d. [1945], n.p. (5 photographes du Struthof de Germaine Krull).

⁵ Germaine Krull, *La Vie mène la danse*, manuscrit dactylographié de 272 p. daté du 28 octobre 1980, conservé au musée Folkwang à Essen, p. 185-186 ; 5 des images réalisées à Vaihingen ont été publiées dans "Au camp de l'épouvante", *Point de vue*, n° 6, 27 avril 1945, n.p.



201. Germaine Krull,
un légionnaire français,
Vaihingen, 11 avril 1945.
(Israel Museum,
don de Gérard Lévy en
mémoire du Dr Jo Lévy)

AU CAMP DE L'ÉPOUVANTE



Ces déportés sont maintenant des hommes libres. Mais le typhus rôde, et, par mesure de précaution, ils ne peuvent sortir du camp qu'après la visite médicale.



11 ans ! C'est l'âge qu'avait ce jeune déporté quand on l'amena au « Camp de la Mort ». Il ne sait plus sourire, il ne peut plus marcher sans aide.



Un Français, ancien légionnaire, passe à la désinfection. Malgré son effroyable maigreur, ses premiers mots furent : « Dites à ma sœur que je tiens encore... je tiendrai jusqu'au bout. »

AUSCHWITZ ! Ravensbrück ! Buchenwald ! Autant de noms qui évoquent les camps, lamentablement célèbres, de prisonniers ou de déportés. D'autres s'inscriront à la suite de l'effroyable liste, au fur et à mesure que les Alliés pénétreront plus avant en Allemagne.

Nous voulons aujourd'hui apporter un nouveau témoignage, irrécusable, des traitements qu'infligeaient les nazis à ceux qu'ils se refusaient à considérer comme des hommes.

Notre reporter nous a rapporté de Vaihingen des photos hallucinantes : toutes méritaient d'être publiées. Mais nous avons dû, faute de place, nous contenter d'en choisir quelques-unes.

Presque sans nourriture, sans soins, sans hygiène, des milliers de déportés de toutes nationalités étaient entassés dans ce « Camp de l'Épouvante », certains — les plus résistants — depuis six ans.

Peu d'entre eux avaient conservé assez de force pour crier leur joie à leurs libérateurs.

Ceux que la maladie a épargnés, aujourd'hui entourés de soins, reviennent lentement à la vie.

Demain, ils seront de retour chez eux. Puisse leur présence rappeler à ceux qui auraient tendance à l'oublier ce « slogan » plus nécessaire que jamais : « N'oubliez pas ! »



Pour aller au-devant des libérateurs, cet homme est obligé de s'appuyer...



Première réaction... Dès qu'ils ont été libérés, les déportés qui pouvaient se traîner ont mis le feu aux baraquements des nazis. On purifie !

Ph. Germaine KRULL.

202. "Au camp de l'épouvante",
Point de vue, n° 6, 27 avril 1945,
n.p. (photographies de
Germaine Krull réalisées à
Vaihingen le 11 avril 1945)
(Museum Folkwang)



203. Germaine Krull,
Vaihingen, 11 avril 1945,
(Israel Museum,
don de Gérard Lévy en
mémoire du Dr Jo Lévy)

les photographes amateurs

Parmi les soldats qui libèrent les camps, nombreux étaient ceux qui portaient sur eux de petits appareils photo d'amateur. Paul Bodot, militaire français engagé auprès des forces américaines, était l'un d'entre eux¹. À Ohrdruf, il photographia, de manière compulsive et d'une main souvent tremblante, les corps éparpillés des déportés exécutés d'une balle dans la nuque, les empilements de cadavres et les fosses encore fumantes [132, 204-207]. Dans les notes qu'elle prit à cette époque, Lee Miller raconte que "l'on encourageait les soldats à «visiter» l'endroit et à prendre des photos pour raconter chez eux ce qu'ils avaient vu"². Pour les états-majors des armées alliées, c'était là une manière de renforcer la politique de communication visuelle sur les crimes nazis. Pour les soldats, reconvertis à l'occasion en photographes amateurs, les motivations étaient probablement moins évidentes. On peut cependant tenter de les comprendre en analysant précisément ce qu'ils photographièrent alors. Dans la grande majorité, il n'y a que deux choses sur les images des soldats : eux-mêmes et les morts. S'ils photographièrent leurs camarades, ou leur demandèrent de les prendre, c'est sans doute pour attester de leur présence lors de ces événements qu'ils savaient déjà historiques. S'ils photographièrent les morts, c'est probablement davantage pour pouvoir rapporter des preuves incontestables de ce qui paraîtrait incroyable. "[J'ai] pris des photos pour bien montrer à ceux qui étaient resté au pays que les comptes rendus de l'oppression allemande et des meurtres commis dans les camps de concentration et de travail ne sont que trop véridiques", dira l'un d'eux³. Curieusement, le fait que ces images aient été prises par des amateurs les rendaient plus crédibles. Ainsi, Joseph Kushlis, qui prit quelques clichés à Ohrdruf, se souvient qu'à son retour, ses proches crurent davantage à ses photographies qu'à celles du Signal Corps : "C'était une image prise par un simple amateur et qui ne pouvait comporter aucun trucage des scènes et aucune falsification de la pellicule. Ce que j'avais pris avait été là. C'était un fait"⁴. Il est vrai qu'aujourd'hui, ces images, avec leurs défauts de maîtrise (cadrage, netteté, composition, etc.), semblent beaucoup plus conformes à ce que furent probablement les premières impressions des soldats lorsqu'ils découvrirent les camps.

C. C.



204. Paul Bodot, Ohrdruf, 6 avril 1945 (archives privées)

¹ cf. "Paul Bodot", in *Notre mémoire, une garantie pour l'avenir*, Paris, FNDIRP, 1995, p. 20-23.

² Lee Miller, "Captions for undeveloped films. Dachau...", manuscrit dactylographié de 4 pages, 30 avril 1945, conservé aux Archives Lee Miller, p. 4.

³ Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998, p. 133.

⁴ Entretien avec Joseph Kushlis, cité par Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. American and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 138.



205-207. Paul Bodot,
Ohrdruf, 6 avril 1945
(FNDIRP)



les réactions des déportés face aux photographes

“Tout d’un coup, nous avons vu arriver des jeeps, d’étranges soldats avec d’étranges casques qui ont sorti leurs appareils photos et nous ont photographiés”, raconte Henri Wolf, rescapé de Dachau¹.

Les témoignages des déportés relatant leurs réactions face aux photographes de la libération sont relativement rares. Ceux qui existent font état d’un panorama des comportements qui va du refus au souhait d’être photographié. André Fournier, rescapé de Dachau, raconte ainsi qu’il reprocha à des reporters, qui voulaient absolument photographier l’intérieur de son block, de se comporter comme dans un “jardin zoologique²”. Les opérateurs de l’armée britannique chargés de filmer ou de photographier Bergen-Belsen, expliquent, de leur côté, que les déportés étaient dans un tel état d’anéantissement qu’ils ne pouvaient guère réagir. Faillie William Lawrie déclare ainsi : “Je doute que les détenus aient jamais su ce qui se passait, qu’il s’agissait d’un appareil photographique, nous aurions pu utiliser n’importe quoi. Je pense que si nous avions eu des armes à feu et que nous les avions pointées sur eux, ils auraient accepté la situation. La majorité des détenus, comme je le disais, à l’exception d’un très petit nombre qui venait d’arriver, la majorité des détenus dans le camp, à l’époque où nous sommes arrivés, était complètement incapable d’une pensée cohérente, et la majorité d’entre eux ne parlait jamais, même dans leur propre langue, même entre eux, on n’entendait aucune conversation. C’était une affaire très silencieuse et muette³...” Un autre photographe, qui fixa l’image saisissante de ces femmes en train d’éplucher des pommes de terre et de faire la cuisine devant un amoncellement de cadavres [208], expliqua plus tard : “Elles restaient tout à fait imperturbables lorsque je redressais mon appareil pour les photographier. Elles souriaient même⁴”.

Mais les réactions des déportés furent loin d’être toutes aussi passives. Un général polonais, que les mois d’internement avaient profondément diminué, demanda à être sorti de son baraquement pour être photographié. Il voulait que “le monde entier sache ce qu’un camp de concentration allemand pouvait faire à un homme⁵”. Cette volonté de montrer les séquelles de l’internement par l’exposition de son propre corps, s’est répétée à plusieurs reprises. Elle n’a cependant jamais été aussi impressionnante que dans une série de photographies réalisées à Bergen-Belsen, par le sergent Hewitt [209-211]. Les informations consignées à l’Imperial War Museum avec la photographie indiquent que cette jeune femme juive de 31 ans, du nom de Margit Schwartz, était dans un état de cachexie extrême lorsque qu’Hewitt la photographia. Elle gisait exténuée sur son lit, en proie à des crises de délire, serrant fermement contre elle une photographie la représentant en maillot de bain avec son enfant et son mari, peu de temps avant son arrestation par les agents de la Gestapo. Mais “lorsqu’il [Hewitt] a sorti un appareil photo devant elle, elle a fait une chose

tout à fait incroyable. Bien qu’elle ait été incapable de bouger et devait être nourrie et même déplacée dans son lit par l’infirmière, Margit Schwartz ne s’est pas contentée de sortir du lit sans aide, elle est parvenue à se tenir dans une position semblable à celle qu’elle avait autrefois dans la photographie⁶”.

C. C.

¹ Henri Wolf, cité par Marie-Anne Matard-Bonucci, Édouard Lynch, *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, éditions Complexe, 1995, p. 47.

² Entretien avec André Fournier, le 6 juin 2000 à l’Amicale de Dachau. Annette Wiewiorka (*Déportation et génocide. Entre la mémoire et l’oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 81) signale une réaction similaire rapportée dans un rapport sur Dachau du 26 mai 1945 : “La conduite [de leurs membres] fut souvent assez scandaleuse ; ne cessant de prendre des photos, pénétrant à tous moments dans les baraques, les visiteurs se conduisent fréquemment comme s’ils se trouvaient dans un jardin zoologique”.

³ Faillie William Lawrie, interview n° 7481/3 enregistrée en avril 1984, conservée au département du son de l’Imperial War Museum, p. 24-25.

⁴ K. N. Midgley, “Account Written by an Army Photographer Describing his Visit to Belsen shortly after the Liberation of the Camp”, 18 avril 1945, manuscrit de 17 feuillets conservé au département des documents de l’Imperial War Museum, p. 7.

⁵ *Picture Post*, n° 5, 5 May 1945, p. 11.

⁶ Légende de la photographie BU 6370 conservée à l’Imperial War Museum.



208. Sergent Norman Midgley (AFPV), survivantes épluchant des pommes de terre et préparant leur repas à proximité de cadavres de détenus, Bergen-Belsen, 17 ou 18 avril 1945 (Imperial War Museum)



209. Sergent C. H. (Slim) Hewitt (AFPU),
Margit Schwartz couchée à l'infirmerie de Bergen-Belsen,
16 ou 17 mai 1945
(Imperial War Museum)



210. Sergent C. H. (Slim) Hewitt (AFPU),
Margit Schwartz se tenant debout devant le photographe,
Bergen-Belsen, 16 ou 17 mai 1945
(Imperial War Museum)

211. Sergent C. H. (Slim) Hewitt (AFPU),
reproduction d'une photographie de Margit Schwartz
avec son enfant et son mari avant la déportation,
infirmerie de Bergen-Belsen, 16 ou 17 mai 1945
(Imperial War Museum)



les photographies de l'Institut d'anatomie de Strasbourg

Au début du mois de juin 1943, trois assistants du professeur August Hirt, titulaire de la chaire d'anatomie, d'histologie et d'histoire de l'évolution à l'université du Reich de Strasbourg, furent envoyés en mission à Auschwitz afin de sélectionner et de rapporter du "matériel humain". Celui-ci était destiné à constituer une "collection de squelettes de la race juive" et devait également permettre d'entamer des recherches sur les testicules humains. À Auschwitz, "115 personnes, dont 79 Juifs, 2 Polonais, 4 Asiates et 30 Juives¹", pour la plupart des Grecs, furent sélectionnées, filmées et photographiées. Des moulages de leurs visages furent également réalisés. Deux mois plus tard, les détenus étaient transférés au Struthof où ils furent gazés, puis acheminés à l'Institut d'anatomie de Strasbourg. Certaines expériences eurent lieu, d'autres traînèrent en longueur ; si bien que lorsque les forces alliées pénétrèrent dans Strasbourg, elles découvrirent, dans les caves de l'Institut, 16 ou 17 corps immergés dans d'immenses cuves de liquide de conservation. Souvent attribuées aux médecins SS eux-mêmes, ces images furent en fait réalisées à la libération de Strasbourg, par le commandant Jadin, du service de l'identité judiciaire de la police militaire².

C. C.

¹ C'est ainsi qu'elles sont énumérées dans une lettre à Adolf Eichmann, datée du 21 juin 1943, citée par Ernst Klee, *La Médecine nazie et ses victimes*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 269. cf. Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, "Natzweiler-Struthof", *Les Chambres à gaz secret d'état*, Paris, Minit, 1984, p. 246-252.

² cf. Jean-Claude Pressac, *L'Album du Struthof. Etude du gazage au Struthof de 86 Juifs destinés à la constitution de squelettes*. Documentation photographique, Paris, The Beate Klarsfeld Foundation, 1985.

212-214. Commandant Jadin
(service de l'identité judiciaire de la police militaire),
corps de détenus juifs transférés d'Auschwitz
afin de constituer une collection de squelettes,
Institut d'anatomie de Strasbourg, fin 1944
(Documentation française)



Cadavres de détenus reposant dans une cuve

B49



Cadavre de jeune fille, vue en rétroscopie, au moment de l'autopsie. Remarque: sur les jambes (cuisse) sur le corps, le muscle de giron qui indique une escarcelle possible (comme après l'avortement)

212-214



DOCUMENTATION FRANÇAISE

PHOTOTHÈQUE
31, Quai Voltaire - PARIS-7^e
222-70-00 - Poste 398

IV. Cadavres de l'anatomie

Ch22 02
Struthof
B223 34

DOCUMENTATION FRANÇAISE
PHOTOTHÈQUE
31, Quai Voltaire - PARIS-7^e
222-70-00 - Poste 398
REPRODUCTION INTERDITE DANS
L'AUTRESION DE LAUTRE

enregistré 3975
clo ouvert B 263

Cuves de conservation dans l'alcool des cadavres devant servir aux préparations anatomiques

DOCUMENTATION FRANÇAISE
PHOTOTHÈQUE
31, Quai Voltaire - PARIS-7^e
222-70-00 - Poste 398

ARCHIVES DOCUMENTATION FRANÇAISE

212-214

215.
Commandant Jadin
(service de l'identité
judiciaire de la
police militaire),
porte du crématoire
du Struthof, fin 1944
(Documentation
française)



Face interne de la porte à double battants fermant l'entrée
du sous-sol du four crématoire. Remarquer les taches de sang. (s)

hôtel Lutétia

À Paris, les rescapés étaient à leur retour accueillis à l'hôtel Lutétia. Avant de regagner leur domicile, pour ceux qui en avaient encore un, ils devaient remplir quelques formalités, répondre à des questions, troquer leur uniforme de prisonnier contre des habits civils¹... Mais ce n'était probablement pas l'épreuve la plus pénible ; car, dès leur arrivée, ils étaient généralement assaillis par les familles des autres déportés avides de la moindre nouvelle. "Le plus terrible pour eux, raconte Olga Wormser-Migot, c'est l'assaut de ceux qui attendent avec des photos qu'ils leur mettent sous le nez : « Rappelez-vous, rappelez-vous, si vous l'avez rencontré, vous ne pouvez pas l'oublier² ». Une autre rescapée, Liliane Lévy Osbert, raconte : "[...] Ils] nous tendaient des photos, « Vous le connaissez, vous le reconnaissez » et on était incapable de dire, de tout leur dire et de les désenchanter. On disait : « Oui, mais il n'est pas encore rentré. Il y en a d'autres, attendez, tout le monde n'est pas rentré ». Comment voulez-vous qu'on reconnaisse les photos de gens bien portant et ceux [...] que l'on avait connu. Je me souviens, c'est moi qui avais pitié d'eux³".

Pour soulager les rescapés, un autre système fut rapidement adopté. Les familles pouvaient remplir une fiche de renseignements sur la personne recherchée et y adjoindre une photographie. Le hall de l'hôtel fut bientôt couvert de ces avis de recherche. Les rescapés, de passage au Lutétia, examinaient attentivement les photographies tentant de retrouver un compagnon d'infortune et d'apporter ainsi un peu d'espoir, ou une réponse définitive à sa famille [216].

La Fédération nationale des déportés, internés résistants et patriotes (FNDIRP) a conservé dans ses archives de semblables fiches [217-222]. Ce ne sont pas précisément celles qui étaient accrochées sur les murs du Lutétia⁴, mais elles comportent les mêmes rubriques : l'emplacement pour une photographie, le nom, le prénom et l'âge du déporté, l'adresse de sa famille, le camp où il fut interné en France, puis en Allemagne et la date à laquelle sont parvenues les dernières nouvelles le concernant.

C'est là une curieuse résurgence de la fiche de renseignements qui était établie lors de l'entrée du déporté dans le camp et dont le principe aura, en somme, "encadré" son itinéraire concentrationnaire. Mais si la forme de ces fiches est la même, leur fonction diffère radicalement. Les fiches d'internement portent inscrites en elles, tant dans le texte que dans l'image, les stigmates du système concentrationnaire : description procédurale du détenue, négation de son identité, photographie de face, de profil et de trois quarts, les cheveux rasés et en habit rayé, etc. Elles constituent précisément le négatif des fiches du Lutétia, complétées par des familles inquiètes, à l'aide de photographies réalisées dans le bonheur de l'avant-guerre.

Dans cet hôtel de luxe, transformé, pour l'occasion, en centre d'accueil pour les déportés, ce devait être pour le moins insolite de voir le principe habituellement coercitif de la fiche signalétique ainsi mis au service de la détresse des familles. En témoi-

gnent les chroniques de l'époque : "Hôtel Lutétia ! Peuplé de fantômes vivants et de l'armée immense des fantômes impalpables de ceux qui ne reviendront peut-être pas et qui sont là sur les murs matérialisés photographiquement. Le mur des recherchés... Et avec leur visage d'avant : regards gais, sourires, soleil dans les chevelures. Photos aux visages innocents, êtres qui ne savaient pas qu'ils auraient à mourir dans la douleur pour pouvoir accuser éternellement le génie du mal. Photos groupées sous les noms dantesques des camps d'Allemagne, comme si ceux qu'elles représentent ne s'en étaient pas échappés à jamais maintenant dans la vie ou dans la mort, mais libres⁵".



216. Photographe français anonyme, des survivants, probablement du camp de Buchenwald, à l'hôtel Lutétia à Paris, mai 1945 (AFP)

C. C.

¹ cf. Annette Wieviorka, *Déportation et Génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 86-87.

² Olga Wormser-Migot, *Quand les alliés ouvrirent les portes. Le dernier acte de la tragédie de la déportation*, Paris, Robert Laffont, 1965, p. 219.

³ Témoignage de Liliane Lévy Osbert recueilli dans le CD-Rom, *Mémoires de la déportation*, Paris, Fondation pour la mémoire de la déportation, 1998.

⁴ Sur le cliché montrant la disposition des fiches au Lutétia, il est possible de reconnaître celle de Jacob Bouaziz (3^e colonne en partant de la gauche, au milieu). La FNDIRP conserve également une fiche pour Jacob Bouaziz qui porte exactement la même photographie, mais recadrée. Deux hypothèses sont envisageables. La famille a rempli deux fiches, avec deux tirages de la même photographie, ou les fiches de la FNDIRP ont été constituées à partir de celles du Lutétia après que l'hôtel ait repris son activité.

⁵ Florise Martinet, "Hôtel Lutétia, terminus des camps de la mort", *Résistance*, 4 juillet 1945, p. 1.

Nom : BOUAZIZ
 Prénoms : Jacob (Vendeur)
 Age : né le 13 Février 1907 à Alger
 Adresse de la Famille : Hameau Bouaziz
 25 rue des Lachères - Vincennes Seine



Camp en France : DRANCY
 Date : ~~16.2.44~~ du 26 au 29 sept 42
 Camp en Allemagne : BILE CHITAMMER
 Dernières nouvelles (date), le 6 Mars 1944

Nom : DOBRY
 Prénoms : Marie
 Age : 53 ans
 Adresse de la Famille : Dobry, 24 rue
 Denfert-Rochereau, Paris VI




Camp en France : Drancy
 Date : 16-7-42
 Camp en Allemagne : départ le 18.9.42
 Dernières nouvelles (date), le 8 ans.

Nom : BOSCA
 Prénoms : Salvator
 Age :
 Adresse de la Famille : Cavaille
 chez Barand



Camp en France : Agen, Toulouse, Bordeaux
 Date : 16.2.44 - départ 9.8.44
 Camp en Allemagne : Manthausen
 Dernières nouvelles (date), le

Nom : Jacob, née Lévy
 Prénoms : Pauline - Esther
 Age : 63 ans
 Adresse de la Famille : rue Lévy
 79 av. Niel XVII^e Paris 65.68.
 17^e Verger




Camp en France : Drancy
 Date : 25 Fev 44 partie d'ambly
 Camp en Allemagne : Schwinz Hte Silesie
 Dernières nouvelles (date), 19 ans de nouvelles
 depuis 16 mois.

Nom : FOGELBALLM
 Prénoms : Maurice
 Age : 33 ans
 Adresse de la Famille : 12 av. des Champs
 Elysees Penneux Marne Seine



Camp en France : Compiègne puis Drancy
 Date : 23 Mars 1943
 Camp en Allemagne : ?
 Dernières nouvelles (date), le ?

Nom : Bornheim
 Prénoms : Paul
 Age : 22.11.97
 Adresse de la Famille : 3^{me} Henri Say
 Asnières (Seine) France.



Camp en France : Vincennes
 Date :
 Camp en Allemagne : Ansbach
 Dernières nouvelles (date), le

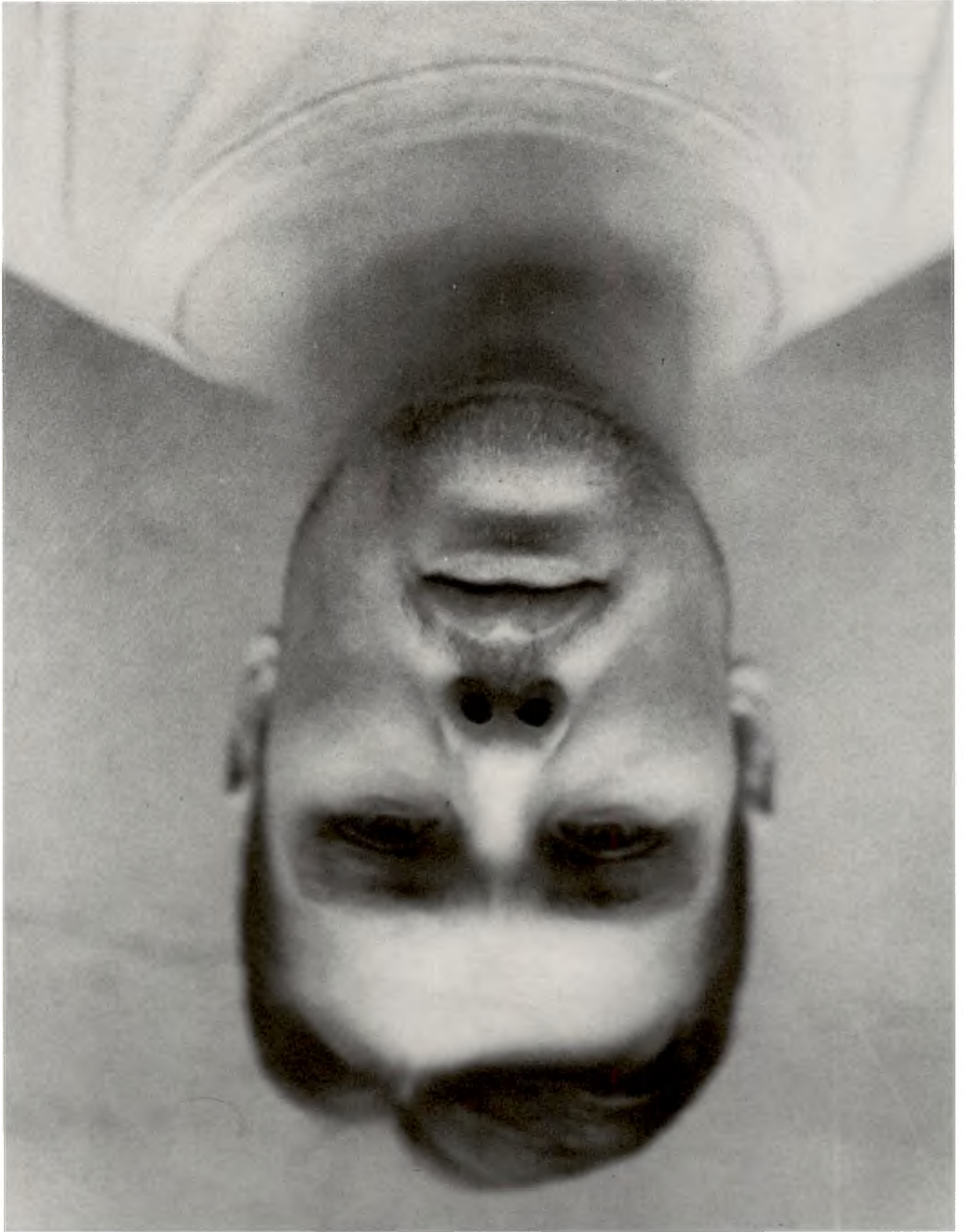
217-222. Fiches de recherche des déportés, 1944-1945 (FNDIRP)

les gardiens de Bergen-Belsen

Cette série de 65 photographies des gardiens de Bergen-Belsen était destinée à fournir des portraits signalétiques pour le procès des criminels du camp. Bien qu'ayant été prises par un photographe militaire, dans le cadre d'une procédure juridique, ces images furent cependant publiées dans le *Picture Post*, le 22 septembre 1945.

223-231. Sergent John Silverside (AFPU), les gardiens de Bergen-Belsen, de gauche à droite et de haut en bas : Ausgar Pichen, Ausen Kinkartz, Herta Ehlart, Wally Kierschke, Oskar Schmitz, Irena Paschka, Hildebrand Lohbaner, Franz Starfl, Ostranski (page de droite) Celle, 8 août 1945 (DMPA, Imperial War Museum)





l'image photographique dans le procès de Nuremberg

Le 16 octobre 1946, les dignitaires nazis condamnés à mort à l'issue du procès de Nuremberg étaient pendus. Après avoir été détachés, et quelque peu toiletés, les corps furent placés, visage apparent, dans des caisses en bois. Puis ils furent emportés dans un crématoire pour être brûlés, tandis que les cendres étaient dispersées dans un lieu tenu secret. Il s'agissait d'éviter, autour d'éventuelles sépultures, toute tentative de célébration de leur personne ou de leur action. Mais il convenait néanmoins de montrer à la presse, et donc au monde entier, qu'ils étaient bien morts. Hermann Göring s'étant suicidé, on apporta son cadavre pour le placer à côté des autres [232]. Tous furent alors photographiés un par un, vêtus et dévêtus. "Malgré toute son expérience, rapporte Telford Taylor, le sergent Woods¹ fit l'objet de vives critiques, notamment, semble-t-il, en raison des photographies des cadavres qui avaient été communiquées à la presse. Cecil Catling, du *Star* de Londres, reporter d'assises chevronné, déclara que la hauteur de chute était insuffisante et que les hommes n'avaient pas été attachés convenablement, si bien que leur tête heurta la plate-forme au moment où la trappe s'ouvrit et qu'ils "moururent de lente strangulation". Woods réfuta ces accusations, mais ce point ne put être éclairci. Le juge Birkett était écœuré que le grand public ait pu voir les photographies, qui étaient vraiment pénibles²".

Nous avons là, autour des dernières images émanant du procès des grands criminels de guerre nazis, la plupart des valeurs d'usage conférées par le pouvoir judiciaire au document photographique ou cinématographique. Celui-ci peut en effet être utilisé comme pièce à conviction (trace physique objective) et comme preuve (démonstration de vérité). Il peut également, comme ce fut le cas au procès de Nuremberg, être produit par l'accusation et devoir, pour attester de son authenticité, être assorti d'un affidavit. Dans tous les cas, sa présentation et son interprétation dans l'enceinte judiciaire, comme sa diffusion publique, semblent plus complexes que pour un document écrit. Peut-on prouver l'intention belliciste en se fondant sur les images réalisées par les nazis jusqu'en 1939 pour mobiliser la population à l'effort de guerre ? Dans l'évocation des crimes contre l'Humanité, ne risque-t-on pas de se trouver confronté à la vanité de ceux qui n'ont pas hésité à poser à côté de leurs victimes ou, au contraire, au vide d'une propagande masquant la réalité de l'extermination ? Si, malgré tout, certaines photographies ont pu objectivement servir à la construction de la vérité, peut-on les montrer ensuite dans toute leur crudité, au risque de favoriser une réaction purement émotionnelle ?

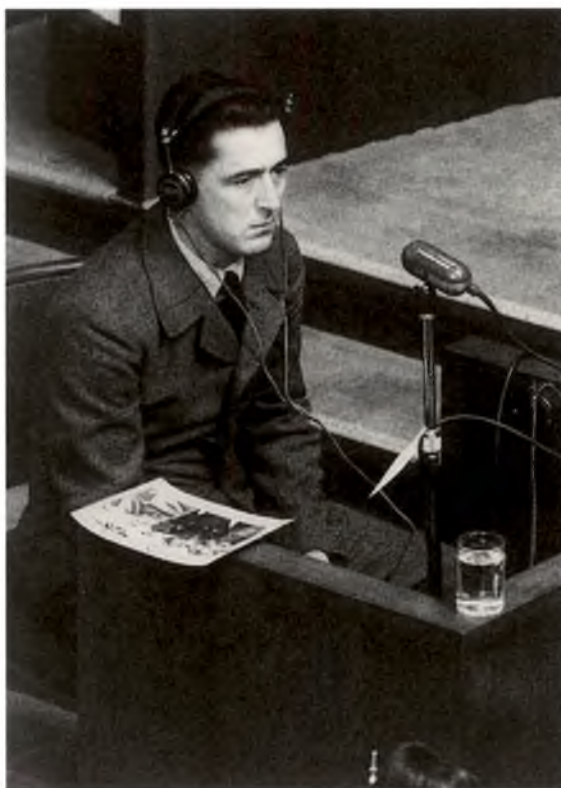
Consciente de ces difficultés, l'équipe de juristes américains chargée de la préparation du procès de Nuremberg a immédiatement intégré des spécialistes du cinéma et de la photographie lors de sa mise en place, au printemps 1945. Le 12 juin, un mémorandum, adressé au responsable de la Field Photographic Branch (FPB), John Ford, définissait les tâches à accomplir pour rassembler les

sources disponibles³. Envoyés en Europe pour rechercher les archives audiovisuelles produites par les nazis, trois membres de la FPB, après avoir trouvé des centaines de milliers de photographies, les firent parvenir par grandes quantités à Londres, où l'Office of Strategic Services, dont ils dépendaient, avait installé un bureau. Dans sa "Déclaration d'ouverture", le 21 novembre 1945, le juge américain Robert H. Jackson pouvait ainsi souligner : "Nous ne vous demandons pas de les condamner d'après les témoignages de leurs ennemis. Il n'y a pas de chef d'accusation qui ne puisse être prouvé par des livres et des archives. Les Allemands ont toujours été des archivistes méticuleux et les accusés partageaient la passion de tout enregistrer soigneusement. Ils ne manquaient pas non plus de vanité. Ils se faisaient souvent photographier au cours de leurs actes. Nous vous montrerons leurs propres films. Vous verrez la façon dont ils se conduisaient et vous entendrez leurs voix, quand les accusés feront revivre sur l'écran certains événements de la conspiration⁴".

Parmi les documents cités dès cette introduction figurait le rapport original du général SS Stroop, chargé de la destruction du ghetto de Varsovie. Jackson voulait attirer l'attention sur ce texte qui prouvait "le caractère organisé et systématique des persécutions juives", et qui, "rédigé avec la minutie allemande", était "illustré par des photographies authentifiant son texte presque incroyable, et magnifiquement relié en cuir avec le soin attentif accordé à une œuvre dont il est fier". "Il est caractéristique, ajoutait-il, que l'une des photographies représentant des expulsés porte la légende «bandits juifs»". Jackson faisait également remarquer que les

232. Photographe de l'armée américaine, Hermann Göring après son suicide, Nuremberg, 16 octobre 1946 (Documentation française)





233. Photographe de l'armée américaine ou anglaise, Alois Höllriegl lors de sa comparution au procès de Nuremberg, 4 janvier 1946 (Impérial War Museum)

photographies ne montraient en général que des femmes et des petits enfants. On y voit en effet un cliché souvent reproduit depuis où un jeune garçon, sous les yeux de sa mère, lève les bras devant la menace d'une arme. Ce rapport, classé sous la cote PS-1061 au procès, fut conçu comme un reportage de guerre, mais avec cette particularité que l'action "militaire" ayant été planifiée, les reporters photographiques eurent le temps de suivre tranquillement l'ensemble de l'opération et d'en rendre compte de manière professionnelle. Si l'on voit nettement l'arrestation, l'expulsion et l'incendie des immeubles dans leur continuité, il n'en va pas de même des exécutions –par exemple celle de femmes adossées à un mur–, montrées soit avant, soit après, laissant ainsi hors champ les images du déroulement de l'action. Cette "retenue" s'exerce aussi à l'égard des pertes humaines subies par les Allemands –malgré la présence d'une image légendée "Der Führer der Großaktion", laissant apercevoir la satisfaction du responsable de la destruction du ghetto– : il faut se reporter au texte pour trouver la liste des SS, des policiers et des militaires morts du fait de la résistance des Juifs.

Dans le cours du procès, plusieurs types de photographies furent utilisées comme pièces à conviction, en prenant toujours soin de séparer les documents d'origine allemande et ceux produits par les alliés. On peut distinguer trois temps dans la présentation des documents à charge. Premier temps : démontrer le haut niveau de responsabilité politique des accusés. Le fait de figurer souvent aux côtés de Hitler, des chefs du Parti ou d'autres dignitaires pouvait ainsi constituer un élément de preuve. Ce fut le cas par exemple de Hjalmar Schacht, pour lequel dix photographies ont été réunies (document USA-829)⁵. Deuxième temps : laisser parler les accusés eux-mêmes, à travers les images produites par le pouvoir dont ils émanaient. En parallèle à la projection du film *Le Plan nazi*, le 11 décembre, figurait ainsi une série de 26 clichés présentant les débuts du Troisième Reich, la politique belliciste, les guerres d'agression⁶. Troisième temps : les atrocités. Du point de vue photographique, c'est certainement celui qui s'est organisé autour du plus grand nombre d'illustrations. En s'en tenant toujours aux images allemandes, on peut trouver deux types de documents. Parmi ceux permettant de prouver la venue de dignitaires nazis dans les camps, qu'ils soient présents ou non au procès, figure ainsi, à propos de Mauthausen, le témoignage d'Alois Höllriegl [233]. Celui-ci a identifié Kaltenbrunner et Himmler sur une photographie prise à Mauthausen, avec en arrière-plan une carrière (Wiener-Graben) où des déportés étaient jetés du haut d'un précipice (document PS-2641). Parmi ceux témoignant de la chaîne de traitements subis par les déportés se distinguent des photographies prises à Auschwitz, auxquelles fait référence le

colonel Smirnov le 19 février 1946, évoquant les "valises ayant appartenu aux internés [...] avec des étiquettes de divers pays", ainsi qu'un "stock énorme de vêtements d'enfants" et "7 000 kilos de cheveux de femmes destinés à être envoyés en Allemagne".

Ces images ont été projetées, fixes ou animées, devant le tribunal militaire international siégeant à Nuremberg. S'interrogeant sur les réactions des accusés devant de tels documents, l'un des journalistes présents, Joseph Kessel, observa avec raison : "Est-ce que vraiment, pour les uns, le manque d'imagination les avait empêchés de voir jusque-là ce que certaines mesures signifiaient en douleur humaine ? Et chez les autres, le spectacle du méthodique supplice qu'ils avaient voulu était-il trop cruel pour leurs nerfs ? Ou bien était-ce au contraire curiosité morbide ? Ou encore vertige devant le miroir affreux de leur règne ? Et voyaient-ils dans les images l'annonce du verdict qui les attendait ?"

Photographies, films, textes, témoignages : la somme des pièces à conviction exhibées fut considérable. Il serait très difficile d'attribuer à tel ou tel document une valeur de preuve unique et déterminante de la culpabilité des principaux accusés. Comme l'historien, le juge ne parvient à établir des faits qu'en croisant les sources ; mais, à la différence du premier, il les soumet à la dynamique judiciaire, donc à une forme de réception publique, dramatique. D'où l'intérêt spécifique des images : prises dans le dispositif de l'audience, elles témoignent autant d'une réalité factuelle que spectatorielle. Celle-ci peut s'ajouter au document lui-même comme facteur de vérité. C'est dans cette perspective qu'il convient d'appréhender l'éventuelle efficacité des photographies ou des films. Par le regard qu'ils ont suscité ou qu'ils ont provoqué sur les camps, ils ont rendu possible la vision de l'horreur en même temps qu'ils ont empêché de s'y dérober⁸.

Christian Delage

¹ Le *Master Sergeant* John C. Woods, bourreau professionnel qui comptait quinze années d'expérience, fut chargé de la pendaison des condamnés.

² Telford Taylor, *Procureur à Nuremberg*, Paris, Le Seuil (coll. "L'Épreuve des faits"), 1991 (1^{re} éd., New York, 1992), p. 625.

³ Archives de l'OSS, P.O. 158, NARA (Washington).

⁴ *Procès des grands criminels de guerre devant le Tribunal militaire international, 14 novembre 1945-1^{er} octobre 1946. Débats* (22 volumes) ; *Documents* (20 volumes), Nuremberg, 1946, p. 111.

⁵ Schacht cumula de 1933 à 1938 les postes de président de la Reichsbank et de ministre de l'Économie, avant de démissionner de ce dernier poste et d'être congédié du premier pour avoir réclamé une réduction des dépenses d'armement afin de payer les dettes de l'État.

⁶ Document PS-3054. On note l'importance accordée au procès suivant l'attentat manqué du 20 juillet 1944 contre Hitler –3 clichés–, pourtant éloigné des chefs d'accusation ainsi documentés, mais certainement placé ici pour souligner *a contrario* que la justice de Nuremberg même si elle émane des vainqueurs, ne saurait se dérouler dans de telles conditions d'arbitraire.

⁷ *France-Soir*, 3 décembre 1945.

⁸ Sur ces questions, lire Christian Delage, "L'image comme preuve : l'expérience du procès de Nuremberg", à paraître dans *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 70, octobre-décembre 2001.

*LE TEMPS DE
LA MÉMOIRE*



(1945-1999)

un autoportrait d'Erwin Blumenfeld

C'est un autoportrait d'Erwin Blumenfeld qui ouvre la longue généalogie des œuvres photographiques sur l'univers concentrationnaire. Réalisée en 1933, au moment où l'artiste dadaïste décide de fuir l'Allemagne nazie, cette image était destinée à Carel Van Lier qui avait organisé, l'année précédente, la première exposition personnelle de Blumenfeld. L'artiste apparaît bâillonné, les yeux pleurant des larmes photochimiques et le front barré d'une svastika sanguinolente. Et, comme pour tirer sa révérence au régime qui le condamne comme Juif et comme artiste "dégénéré", le dada-Blumenfeld a inscrit au bas de son image : "Avec mes meilleures salutations, en pensant aux camps de concentration". C'est là une des rares œuvres photographiques, et peut-être même la seule, qui ait été conçue sur ce sujet pendant la période de fonctionnement des camps. Curieusement, il n'a pas été possible de retrouver de photomontages (réalisés entre 1933 et 1945) évoquant ou montrant directement l'univers concentrationnaire¹. Il faudra, en fait, attendre la libération des camps et l'immédiat après-guerre pour voir apparaître quelques rares travaux utilisant la photographie. En 1945, Wladyslaw Strzeminski associe par exemple dessin et photographie pour une série intitulée *À mes amis juifs* qui évoque explicitement la déportation². La relative rareté des œuvres photographiques perdure jusqu'au milieu des années 1980. Le contexte politique et historique qui tend à faire alors de la politique nazie de ségrégation et d'extermination un sujet d'étude comme les autres³, l'émergence d'une génération d'artistes utilisant abondamment l'histoire comme matériaux, mais aussi l'importance croissante de la photographie dans le champ de l'art contemporain⁴, tout converge pour favoriser la multiplication des productions photographiques sur l'univers concentrationnaire.

Dans ce contexte, l'autoportrait d'Erwin Blumenfeld apparaît comme une sorte de signe avant-coureur (et avant-gardiste) des travaux contemporains sur les camps. Il revêt même un caractère quasi-prophétique pour Erwin Blumenfeld qui allait connaître, quelques années plus tard, l'internement dans les camps français, comme il le décrit dans son autobiographie :

"« Tout le monde descend ! » Je n'avais encore jamais entendu le nom de cet enfer : le VERNET, ni, de toute la guerre, vu un tel rassemblement de jeunes soldats français. Un par un, on nous sortit du train avec nos bardas, à coups de crosse, comme si l'idée de résister avait pu nous effleurer. Un arc de triomphe grillagé et un drapeau tricolore à l'oreille basse nous accueillirent près du quai, devant un terrain de foot : CENTRE D'ACCUEIL DES ÉTRANGERS, LE VERNET D'ARIÈGE.

Nous dûmes nous dévêtir, au grand jour, dans la grand-rue, et nous aligner, tous nus, derrière nos bagages. Les habitants du Vernet passaient sans nous voir. Tandis qu'on nous fouillait

jusqu'à la prostate, à la recherche de trésors cachés : argent, armes et drogues, une horde de singes anthropoïdes étiques rentra au camp, tambour battant et au pas de course : squelettes aux yeux caves sortis du *Triomphe de la Mort* de Brueghel (l'homme d'Auschwitz restait encore à découvrir)⁵".

C. C.

¹ Cette absence est probablement due au manque d'informations et surtout d'images sur les camps dont pouvaient disposer les artistes de l'époque.

² La série, récemment présentée à l'exposition "Face à l'histoire", au Centre Georges Pompidou, est conservée au Yad Vashem.

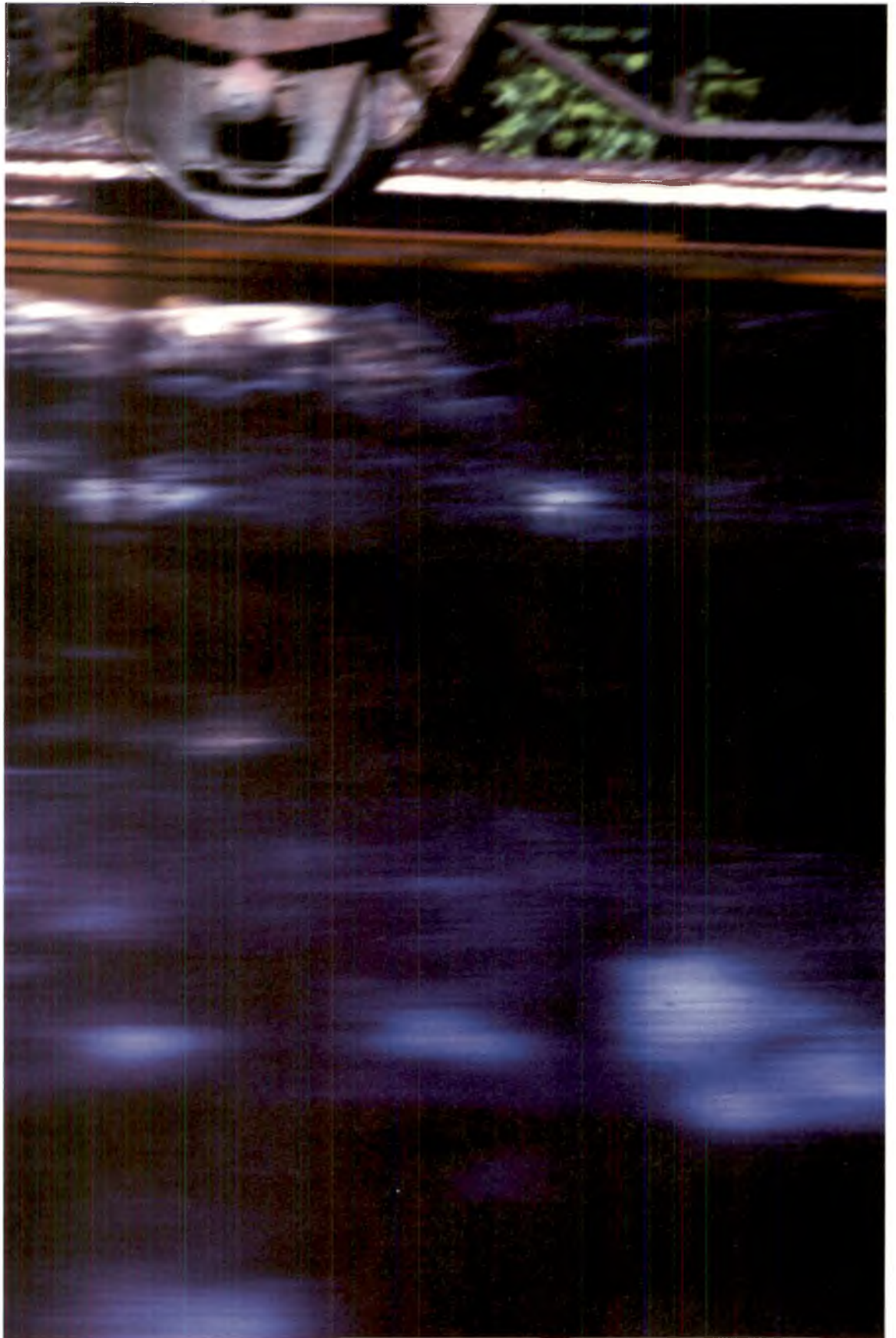
³ Sur les controverses des années 1980 autour de l'historien Martin Broszat et du philosophe Jürgen Habermas, voir le livre de Ian Kershaw, *Qu'est-ce que le nazisme ?*, Paris, Gallimard, 1992.

⁴ Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne*, Paris, éditions du Rocher, 1998.

⁵ Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Robert Laffont, 1975, p. 356. Blumenfeld a été interné successivement dans trois camps français : Loriol-sur-Drôme, le Vernet d'Ariège, puis Catus.



235. Erwin Blumenfeld,
"Met de hartelijke groeten mit het gedachten concentratie kamp"
(avec mes meilleures salutations en pensant aux camps de concentration),
autoportrait, 1933
(Stedelijk Museum Amsterdam)



236. Christian Gattinoni,
de la série "Trains. Seconde génération", 1994
(courtesy galerie Claude Samuel)

la photographie : de la mémoire communicative à la mémoire culturelle

Arno Gisinger

“Et si j’avais trouvé un film existant –un film secret parce que c’était strictement interdit– tourné par un SS et montrant comment 3 000 Juifs, hommes, femmes, enfants, mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d’Auschwitz, si j’avais trouvé cela, non seulement je ne l’aurais pas montré, mais je l’aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi¹”. Ce qui semble si évident pour Claude Lanzmann touche en réalité à une controverse, récurrente depuis 1945, sur le problème du mimétisme et du tabou de l’image, sur la question des possibilités et des limites de la représentation de l’extermination. Ce propos iconoclaste exprime certes le refus de Lanzmann d’utiliser les documents produits par les persécuteurs et, par conséquent, de se placer dans leur perspective pour évoquer les crimes nazis. Mais il traduit également le malaise et le scepticisme qui règnent à l’égard de toute réutilisation à des fins artistiques de films ou de photographies documentaires datant de la Seconde Guerre mondiale. Cette position radicale s’est affirmée au printemps 1994, alors que le film de Steven Spielberg, *La Liste de Schindler*, récompensé lors de la cérémonie des Oscars, déclenchait une vive polémique. Les uns l’ont acclamé, voyant en lui un ultime ouvrage pédagogique sur le génocide perpétré à l’encontre des Juifs d’Europe, tandis que les autres le taxaient de produit hollywoodien aux multiples clichés et lui reprochaient de décharger les “pays coupables”, l’Allemagne et l’Autriche, de leur faute collective². Si le point de départ de notre réflexion est ici le film, c’est parce que le cinéma est le médium qui, dans le domaine du visuel, a probablement eu le plus d’impact sur les débats publics ; mais aussi parce que la photographie n’a pas jusqu’à présent donné lieu à une discussion d’une telle ampleur. Bien que la question de la représentation et de la transformation esthétique des crimes nazis perpétrés dans les camps se pose autant pour la photographie que pour le cinéma, il est cependant nécessaire de différencier leurs réceptions respectives.

Au cœur du débat déclenché en 1994 se trouvait notamment la “scène des douches”, aujourd’hui célèbre tant elle a été analysée et incriminée. Dans cette scène, Steven Spielberg joue consciemment avec le voyeurisme et les attentes des spectateurs culturellement conditionnés : il montre un groupe de femmes, déportées à Auschwitz, forcées de se dévêtir après qu’on leur ait rasé la tête. Le réalisateur utilise ensuite une caméra subjective pour entraîner le spectateur dans la chambre à gaz avec les victimes. Puis, les lumières s’éteignent et la panique s’installe. Toutes sentent la fin venir, mais, après un écran noir qui dure une éternité, ce n’est pas du gaz mortel mais un filet d’eau qui sort des douches, provoquant le soulagement général. En plaçant consciemment cette scène au milieu de son film, Spielberg conduit le spectateur non seulement au centre de la machine

¹ Claude Lanzmann, “Holocauste, la représentation impossible”, *Le Monde*, 3 mars 1994, p. 7.

² Voir l’analyse de Lothar Baier (“Schindlers Liste, ein deutscher Film”, *Wespennest*, n° 95, 1994, p. 85-91) basée sur l’esthétique de la réception ; ainsi que le dossier “Spielberg, the Holocaust and Memory. Why is *Schindler’s list* different from all other movies ?”, *The Village Voice*, 9 mars 1994, p. 24-30.



237. Michael Kenna, chambre à gaz, Majdanek, 1998 (Patrimoine photographique)

d'extermination nazie, mais aussi au cœur de la problématique d'ordre éthique et esthétique que soulève la représentation de l'extermination³. Car la chambre à gaz représente probablement le symbole suprême de la politique nazie d'extermination et, par là même, l'indice de référence pour toute tentative de représentation de cette politique. Dans l'approche visuelle de l'Histoire, aucun autre sujet ne semble autant opposer la croyance en un pouvoir didactique de l'image et la conviction de l'impossibilité de représenter le passé à l'aide de documents iconographiques⁴.

Dans son œuvre monumentale *Shoah*, Claude Lanzmann substitue au document photographique ou cinématographique d'époque des témoignages filmés combinés à des vues actuelles des lieux, qui apparaissent sous la forme de longs plans ou de travellings. On pourrait opposer à la scène fictive des douches de Spielberg ce passage de *Shoah* dans lequel Filip Müller, un survivant des camps et l'un des principaux protagonistes du film, décrit dans les moindres détails le véritable aspect des victimes après leur passage dans la chambre à gaz. Le tabou de l'image, tel que le conçoit Claude Lanzmann, est l'expression d'un moratoire – influencé par le concept du psychodrame de Sartre – de la représentation de l'extermination des Juifs d'Europe. Selon ce concept, seul le témoignage oral est en droit ou en mesure d'apporter des transformations esthétiques à la représentation paradoxale de l'inimaginable⁵. Se référant au film de Lanzmann, Jean-François Lyotard écrit : "Il est à craindre que la représentation-mot (livres, entretiens) et la représentation-chose (films, photos) de l'extermination des Juifs, et «des Juifs», par les nazis ramènent la chose contre laquelle ils s'acharnent dans l'orbe du refoulement secondaire au lieu de la laisser oubliée hors de tout statut, à «l'intérieur». Qu'elle devienne, en se représentant, un refoulé «ordinaire»⁶". Wolfgang Ernst le rejoint dans son interprétation de la problématique : "Auschwitz est un signe qui peut être interprété, et non compris : c'est le trou noir de l'herméneutique. Auschwitz peut être désigné, mais l'objet du crime d'Auschwitz, lui, n'existe pas"⁷.

Contrairement à cette théorie du refoulement, qui puise ses sources dans la psychanalyse, les partisans d'une représentation mimétique de l'extermination considèrent que c'est précisément du refus de représenter que provient le risque d'une mystification inconsciente⁸. Tandis que Lanzmann fait naître chez le spectateur des images mentales qui font elles-mêmes appel à des représentations connues, transmises par les médias, Spielberg tente, dans sa reconstitution de l'Histoire, de développer une forme particulière de réalisme qui s'appuie sur des documents visuels de l'époque, notamment sur des photographies noir et blanc des années 1930 et 1940. En partant de la distinction classique établie par Jacques Le Goff⁹ entre "Histoire" et "mémoire", on pourrait formuler l'antagonisme entre la position de Spielberg et celle de Lanzmann de la façon suivante : là où Spielberg s'attache à la reconstitution de l'Histoire et à l'identification des spectateurs aux victimes, Lanzmann aborde la mémoire de cette même Histoire du point de vue des survivants.

Toutefois, chez l'un comme chez l'autre, l'image d'archives, en raison de ses qualités ontologiques, semble être la référence fondamentale permettant à une société de s'assurer de l'existence d'un passé qui ne veut ni ne peut disparaître¹⁰. Cette nouvelle dimension n'est pas sans rappeler le noème formulé par Roland Barthes et souvent cité à propos de l'image photographique : le "ça-a-été"¹¹. Suggérant au spectateur une authenticité qui s'explique par des propriétés indicielles communes à toute image photographique, ce noème semble justement trouver toute sa dimension dans le sujet qui nous occupe. Comment expliquer sinon que l'image impossible de l'intérieur de la chambre à gaz évoquée par

³ Depuis *La Liste de Schindler*, des films sur la Shoah ont été réalisés sous des angles complètement nouveaux ; c'est le cas de *La Vie est belle* de Roberto Benigni ou encore de *Train de vie* de Radu Mihaileanu, qui ne sont pas loin de la farce dans leur approche du thème de la déportation et des camps d'extermination ; ces réalisateurs se distancient aussi bien de l'iconoclasme de Lanzmann que du pseudo-réalisme de Spielberg.

⁴ La récente polémique entre Jorge Semprun et Claude Lanzmann sur les propos tenus par ce dernier en 1994 le montre à nouveau ; voir *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 11-15. Sur la question des limites de la représentation de la Shoah, voir Saul Friedländer, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, ainsi que Siegfried Kohlhammer, "Anathema. Der Holocaust und das Bilderverbot", *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, n° 6, 1994, p. 501-509.

⁵ Gertrud Koch, "Die ästhetische Transformation der Vorstellung vom Unvorstellbaren", in *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1992, p. 143-169. Sur le film même, voir la publication *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990.

⁶ Jean-François Lyotard, Heidegger et "les Juifs", Paris, Galilée, 1988, p. 52.

⁷ Wolfgang Ernst, "Bausteine zu einer Ästhetik der Absenz", in Bernhard J. Dotzler, Ernst Müller, *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin, Akademie-Verlag, 1995, p. 230. Au sujet des thèses de Jean-François Lyotard, voir l'analyse d'Uwe Bernhardt, "Die Kehrseite des abendländischen Geistes. Über Lyotards Versuch, Auschwitz zu denken", *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, n° 9, 1989, p. 929-934.

⁸ C'est le cas notamment de Philip Lopate, "Der Holocaust als rhetorische Figur", *Konkret*, n° 1, 1994, p. 37-46.

⁹ Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁰ cf. Andrea Liss, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography and the Holocaust*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

¹¹ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980.

Lanzmann puisse éveiller tant d'attentes et déclencher tant de peurs¹² ? En se fondant sur le regard voyeuriste de Spielberg, Jean-Jacques Delfour tente, dans une analyse récente, d'expliquer pourquoi Claude Lanzmann a volontairement renoncé aux images d'archives : c'est précisément ce refus d'utiliser des sources iconographiques étrangères au spectateur qui fait naître chez ce dernier les images mentales. "Cette manifestation, écrit-il, a lieu non pas hors de soi, comme c'est inévitablement le cas avec les images d'archives, mais en soi-même, dans sa propre imagination, dans *la chambre obscure de son propre esprit*¹³". Cette argumentation a beau être rigoureuse, elle n'en omet pas moins le fait que des images extérieures, qui circulent dans nos mémoires culturelles, interfèrent en permanence avec nos images mentales. La mémoire visuelle n'est pas un écran vierge susceptible de donner naissance à des images purement mentales, indépendamment d'une iconographie concrète et visible. La *camera obscura* mentale capte en permanence les images provenant de l'extérieur. Aussi problématiques soient-elles, les photographies d'archives influencent automatiquement notre perception des événements historiques, tant sur le plan personnel que sur le plan social. Il s'agit donc en premier lieu de déterminer la manière dont nous allons procéder à l'égard de ces "réservoirs" d'images photographiques, de sélectionner celles auxquelles il importe, à un moment donné, de conférer une importance, ainsi que celles qu'il faudra éliminer ou marquer d'un tabou. Il s'agit aussi de définir de quelle façon enrichir les réservoirs d'images existants.

Nuit et Brouillard, le film d'Alain Resnais sur les camps de concentration et d'extermination qui, depuis sa sortie en 1955, occupe une place centrale dans la mémoire collective de l'opinion publique française, est l'un de ces réservoirs où des photographies sont intégrées à des images cinématographiques par le biais d'un recours prononcé à la technique du montage. En seulement 32 minutes, le réalisateur se sert d'archives photographiques et cinématographiques pour décrire sous une forme particulièrement condensée le système des camps : leur planification et leur construction, les conditions de vie inhumaines pour les victimes, la libération de ces dernières et les accusations que se rejettent mutuellement les persécuteurs. Le commentaire, prononcé en voix *off*, est de Jean Cayrol, un survivant des camps. Resnais oppose sciemment des documents en noir et blanc, représentation du passé (de la prise du pouvoir par les nazis en 1933 à la libération par les alliés en 1945), à des prises de vues en couleur d'Auschwitz en 1955. En alternant systématiquement le noir et blanc et la couleur, la dynamique (travelling) et la statique (plans), Resnais parvient à inscrire l'Histoire et la mémoire dans une forme de description de l'univers concentrationnaire propre au cinéma et à la photographie¹⁴. En revanche, la quasi-absence de remise en cause des photographies retouchées ainsi que le mélange de documents provenant des persécuteurs et des libérateurs, posent problème, du moins si l'on se place dans la perspective actuelle qui consiste à être critique vis-à-vis des sources utilisées. La vision de Resnais est l'expression de cette conception de l'Histoire, caractéristique de l'après-guerre, qui place sur un pied d'égalité tous les déportés et tous les camps pour aboutir à une sorte d'archétype de l'univers concentrationnaire¹⁵. L'atténuation du témoignage historique due à la distance temporelle et spatiale, ainsi que la transformation des anciens lieux de l'horreur en lieux de mémoire¹⁶, telles qu'elles ont été décrites par Alain Resnais et Jean Cayrol dix ans après la fin de la guerre, ont été reprises dans nombre de textes autobiographiques écrits par des déportés¹⁷. Aujourd'hui, plus de cinquante ans après la libération des camps, nous vivons une sorte de tournant pour ce qui est du souvenir de la Seconde Guerre mondiale et des crimes nazis. Les derniers témoins ayant vécu cette période ne seront en effet bientôt plus là, et le souvenir de ces événements

¹² Il existe d'ailleurs une opposition fondamentale à l'encontre de la nécessité d'une telle démonstration par l'image. Quel sens cela aurait-il de vouloir apporter la preuve, par une photographie ou un film, d'un fait historique avéré ? Une telle démarche ne s'appuierait-elle pas sur celle du négationnisme ?

¹³ Jean-Jacques Delfour, "La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah : le débat entre Sempun et Lanzmann", *L'Arche*, n° 508, juin 2000, p. 14-17.

¹⁴ L'approche "suggestive" d'Alain Resnais à l'égard de certaines photographies a généré une discussion qui a ressurgi avec le film *Un spécialiste* de Rony Brauman et Eyal Sivan et les effets de distanciation par rapport aux sources visuelles auxquelles il recourt.

¹⁵ Selon Alain Finkielkraut, cette conception réductrice de la déportation, qui avait particulièrement cours dans la société française d'après guerre, s'est transformée dans les années 1970 en une "compétition des mémoires" autrement plus complexe. cf. Alain Finkielkraut, *La Mémoire vaine. Du crime contre l'humanité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 40.

¹⁶ Detlev Hoffmann, "Die Problematik der Mahn- und Gedenkstätten auf den Plätzen ehemaliger Konzentrationslager im Nachkriegsdeutschland", in Ulrich Borsdorf, Heinrich Theodor Grütter, *Orte der Erinnerung. Denkmal. Gedenkstätte. Museum*, Francfort, New York, Campus Verlag, 1999, p. 267-284.

¹⁷ Outre les autobiographies classiques de la littérature de la mémoire, Robert Antelme (*L'Espèce humaine*), Primo Levi (*Si c'est un homme*), Jorge Semprun (*L'Écriture ou la vie*) ou encore Imre Kertész (*Être sans destin*), pour ne citer que les plus importantes, on retiendra également les ouvrages en langue allemande de Peter Weiss (*Meine Ortschaft*, 1965) et de Ruth Klüger (*Refus de témoigner*, 1992). Sur la confrontation littéraire avec la Shoah, voir Jean-Pierre Salgas, "Métamorphoses de Lazare - écrire après Auschwitz", *Art Press*, n° 173, 1992, p. 68-72, ainsi que James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

historiques ne pourra plus être transmis qu'indirectement. La psychanalyse nous a enseigné que le souvenir personnel, et plus particulièrement le souvenir familial, est véhiculé sous forme de transfert. Ainsi, les victimes des camps transfèrent inconsciemment à la deuxième et à la troisième génération les traumatismes qu'elles ont subis ; les personnes concernées réagissent alors soit en s'enfermant dans le silence, soit en libérant un potentiel de créativité¹⁸. Un processus similaire, mais de plus grande envergure, est également à l'œuvre dans la société. S'appuyant sur les théories du sociologue Maurice Halbwachs, Jan Assmann distingue la mémoire *communicative* de la mémoire *culturelle*. D'une durée maximale de 80 ans (environ trois à quatre générations), la mémoire communicative doit, passé ce délai, se transformer en mémoire culturelle pour qu'une société soit en mesure de se souvenir d'événements historiques précis. On assiste à une sorte de tournant au bout d'environ 40 ans, qui se traduit par la prise de conscience de la disparition potentielle de la mémoire communicative. Durant cette phase, les sociétés effectuent généralement différents transferts afin de mobiliser la mémoire culturelle. L'intérêt particulier porté depuis les années 1980 au national-socialisme, à la guerre et au génocide, qui s'exprime dans les formes de la mémoire et du souvenir les plus diverses (images, musées, monuments, etc.), en est une illustration particulièrement frappante¹⁹.

Dès les années 1920, le nom de Maurice Halbwachs est associé à la notion de *mémoire collective*, théorie qui permet d'étudier attentivement le conditionnement social de la mémoire et du souvenir²⁰. L'une des principales thèses d'Halbwachs part du principe que la mémoire fait l'Histoire. Cette Histoire ne peut donc naître qu'à partir du moment où l'on s'y réfère. Une fois le souvenir direct estompé, une société qui veut se souvenir a besoin de réservoirs de mémoire ; et c'est dans ces réservoirs de mémoire intermédiaires qu'est stockée la mémoire culturelle pour ensuite être transmise. L'historien Jacques Le Goff classe ces réservoirs de mémoire en trois grandes catégories : la mémoire orale, la mémoire écrite et la mémoire iconologique. La photographie joue un rôle central au sein de cette dernière catégorie. Comme l'invention de l'imprimerie pour les formes de mémoire écrite, celle de la photographie est selon Le Goff l'expression d'une césure historique et culturelle qualitative qui a eu pour conséquences une large diffusion et une démocratisation de l'image : "Elle [la photographie] la [la mémoire] multiplie et la démocratise, lui donne une précision, une vérité dans la mémoire visuelle jamais atteinte auparavant, permet de garder la mémoire du temps et de l'évolution chronologique²¹". Bernd Busch va même plus loin lorsqu'il évalue l'importance de la photographie en tant que réservoir de mémoire, puisqu'il la présente comme "le premier prototype des mémoires artificielles réellement influent²²".

Exploiter précisément ce médium pour la transmission visuelle d'un crime contre l'humanité qui a profondément marqué la civilisation occidentale semble tomber sous le sens. Outre les témoignages oraux, les documents écrits et ce qui reste des camps, ce sont aujourd'hui avant tout les images photographiques ou cinématographiques qui façonnent nos représentations de ces événements historiques. La photographie occupe, en effet, une place déterminante dans les publications historiques, les livres d'images, les manuels scolaires, les films documentaires et de fiction, ou encore dans les expositions et les musées. Toutefois, si l'on observe de plus près l'usage que l'Histoire fait de ces sources iconographiques, on se rend compte qu'elle les réduit généralement à des illustrations, comme si ces sources venaient simplement justifier le discours écrit. Il se peut, certes, que les historiens aient une connaissance insuffisante du médium et un manque de recul par rapport à l'origine des sources. Mais ce n'est pas tout :

¹⁸ Christian Gattinoni, "Faire œuvre. Les urgences créatrices de la seconde génération", *Eikon*, n° 14/15, 1995, p. 66-68.

¹⁹ cf. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2^e édition, 1997, p. 48-66 ; ainsi que Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1999.

²⁰ Maurice Halbwachs (1877-1945) a enseigné la sociologie à Strasbourg, puis à la Sorbonne. Déporté en 1944, alors qu'il venait d'être nommé au Collège de France, il est assassiné en mars 1945 à Buchenwald. Son œuvre majeure est parue en 1925 sous le titre *Les cadres sociaux de la mémoire* (nouvelle parution avec une postface de Gérard Namer, Paris, Albin Michel, 1994).

²¹ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 161.

²² Bernd Busch, "Das fotografische Gedächtnis", in Kai-Uwe Hemken, *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, Leipzig, Reclam, 1996, p. 187.

la volonté de susciter un jugement moral et d'amener indirectement le spectateur à voir dans une image l'horreur et l'effroi empêche souvent une approche critique des sources. Les photographies et les films sur les camps de concentration et d'extermination n'ont été que trop souvent transformés en "icônes de l'horreur" intemporelles et dénuées de contexte, un processus qui leur a ôté leur signification historique²³. Jürgen Hannig s'est penché sur un exemple frappant de déplacement de sens d'une icône photographique dans les manuels d'Histoire allemands. En s'appuyant sur la célèbre icône du jeune garçon levant les bras lors de la destruction du ghetto de Varsovie, il a montré comment une contextualisation spécifique par des légendes différentes pouvait transformer cette photographie (prise par un persécuteur) en l'image d'une victime intemporelle et universelle²⁴. Avec la méthodologie d'un historien, Hannig fonde implicitement son argumentation sur le refus préconisé par Lanzmann et par d'autres d'utiliser des documents produits par les persécuteurs comme possibles figures du souvenir pour les victimes des crimes nazis. À travers cette démarche, Hannig formule en outre une critique de principe, tout à fait justifiée, sur le recours aux photographies dans les domaines de l'Histoire et du journalisme.

Ce n'est que dans les années 1970 que des historiens, revendiquant l'utilisation de nouvelles méthodes dans la pratique de leur discipline, ont découvert dans les images issues de procédés mécaniques et chimiques (photographie et film), puis plus tard dans les images électroniques (télévision et vidéo), des sources pertinentes pour l'Histoire sociale. Différentes approches ont alors été amorcées, certaines s'inspirant d'autres disciplines comme la sociologie et la sémiologie, mais elles n'ont pas réussi à établir une théorie générale et universelle de l'utilisation de la photographie en Histoire. Le développement de nouvelles technologies aidant (révolution numérique), un certain scepticisme est apparu ces dernières années par rapport à l'utilisation de la photographie dans les sciences de l'Histoire. Mais cette perplexité repose sur une conception réductrice du médium photographique en qui l'on se contente généralement de voir une simple preuve de l'existence des faits historiques²⁵.

Cette conception ressort également clairement dans la sempiternelle interrogation sur la vérité photographique ou au contraire sur sa falsification. Cette question maintes fois posée, discutée et récemment reprise avec l'avènement des nouvelles technologies mériterait d'être aujourd'hui totalement reformulée. Il ne s'agit plus, en effet, de se demander si telle image est l'expression de la réalité d'un fait historique donné, mais plutôt de s'interroger sur le rôle que joue cette image dans le réservoir de mémoire de la collectivité, à une époque précise. Il s'agit donc davantage de savoir quelles images photographiques restituent quelle réalité, et de quelle manière les images peuvent contribuer à l'Histoire, par l'étude de leur production et de leur réception. La véritable mission de l'historien serait alors d'étudier la fonctionnalité culturelle des images dans le contexte d'une Histoire sociale de la mémoire, tel que l'a proposé, par exemple, Peter Burke dès la fin des années 1980. Cette Histoire comprend le phénomène de la mémoire collective – au sens où l'entend Maurice Halbwachs – comme un élément historique dynamique²⁶. Il serait ainsi possible, par analogie, de parler d'une Histoire culturelle de la mémoire photographique, qui devrait se fonder à la fois sur la connaissance précise du médium, sur l'analyse du contexte historique et sur le regard du spectateur.

Dans un texte posthume (publié en 1969 et passé plus ou moins inaperçu) intitulé "Der historische Ansatz"²⁷ (L'approche historique), Siegfried Kracauer va encore plus loin dans l'analyse des relations entre la photographie et l'Histoire. Il met, en effet, sur un pied d'égalité la méthode de travail du photographe et

²³ cf. Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslagern nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.

²⁴ Jürgen Hannig, "Bilder, die Geschichte machen. Anmerkungen zum Umgang mit 'Dokumentarfotos' in Geschichtslehrbüchern", *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, n° 4, 1989, p. 11-32.

²⁵ Ceci est récemment apparu dans le cadre de l'exposition controversée du Hamburger Institut für Sozialforschung *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*. cf. Cornelia Brink, "Das Auge des Betrachters - Die Botschaft der Bilder", intervention dans le cadre du séminaire "Photographie als historische Quelle" au Hamburger Institut für Sozialforschung (texte de l'intervention non publié, Hambourg, 1999).

²⁶ Peter Burke, "Geschichte als soziales Gedächtnis", in Kai-Uwe Hemken, *op. cit.*, p. 92-112. Publication originale sous le titre: "History as Social Memory", in Thomas Butler, *Memory: History, Culture and Mind*, Oxford, Blackwell, 1989, p. 97-113.

²⁷ Siegfried Kracauer, "Der historische Ansatz", *Geschichte - Vor den letzten Dingen*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1971, p. 53-65 (titre original: *History. The Last Things Before the Last*, 1969).



238. Michael Kenna,
chaussures, Majdanek, 1993
(Patrimoine photographique)

celle de l'historien, et explique cette analogie par l'invention concomitante, au XIX^e siècle, de la photographie et de l'Histoire moderne, un phénomène qui selon lui est loin d'être fortuit. Kracauer voit dans l'approche de la réalité par ces deux disciplines la nécessité d'harmoniser ce qu'il appelle la "tendance réaliste" et la "tendance créatrice". De même que l'Histoire n'est pas à ses yeux une science objective et neutre, la photographie ne peut pas être un duplicata de la réalité, mais se doit de "pétrir" cette dernière pour lui donner une nouvelle forme : "Il en résulte une analogie fondamentale entre l'Histoire et le médium photographique : tout comme le photographe, l'historien n'entend pas négliger son devoir de constatation des faits en dépit de ses connaissances préalables, ni absorber totalement le matériau brut auquel il cherche à donner forme²⁸".

Souscrire aux thèses de Kracauer, c'est accepter d'atténuer la séparation entre les catégories du documentaire et de la fiction, mais c'est également remettre en cause la croyance simpliste en la photographie comme preuve absolue de l'Histoire. Cette conception envisagerait plutôt la photographie comme un réservoir de mémoire culturelle ; cela supposerait d'analyser toutes les photographies se rapportant à un sujet donné comme des formes d'expressions visuelles autonomes s'inscrivant dans un discours tenu par l'ensemble de la société sur le passé et la mémoire. Une telle approche, qui permettrait également d'atténuer le vieil antagonisme entre "photographie documentaire" et "photographie artistique", semble aujourd'hui s'imposer comme une nécessité pour l'analyse de l'exploitation

²⁸ *ibid.*, p. 62.



239. Michael Kenna, barbelés, Majdanek, 1993 (Patrimoine photographique)

culturelle des photographies des camps²⁹. Outre les photographies d'archives prises durant la libération des camps et juste après, on trouve aujourd'hui de plus en plus d'œuvres photographiques contemporaines, qui traduisent une volonté purement documentaire ou explicitement artistique. C'est ainsi qu'on a assisté dans les années 1980 et 1990 à une production accrue de travaux photographiques sur le national-socialisme, la guerre et le génocide³⁰.

Ce phénomène s'explique autant par la capacité naturelle de la photographie à témoigner de la réalité que par la prise de conscience de la disparition de la mémoire communicative, 40 années après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cette phase a été marquée dans de nombreux pays européens par de nouvelles manières d'aborder l'histoire des camps nazis, et par de vastes débats sur l'émergence d'une culture de commémoration et sur la "muséification" des lieux. Historiens et photographes ont alors travaillé sur ces mêmes thèmes controversés, avec leurs méthodes parallèles. L'importante production de travaux consacrés aux répercussions du national-socialisme, de la guerre et du génocide nazi fait toutefois apparaître un nouveau paradigme : ce qui se présentait encore comme une confrontation directe ou indirecte avec la génération des pères pour des artistes comme Jochen Gerz ou Christian Boltanski, s'est morcelé en une multitude d'approches nouvelles du thème chez les artistes de la seconde et de la troisième génération.

Tous ces travaux ont en commun d'utiliser l'image photographique comme moyen de transmission de la mémoire culturelle. La photographie permet à ces artistes d'aborder les différents réservoirs de mémoire concrets (objets, lieux, êtres humains et images existantes), pour ensuite les réintégrer dans les débats contemporains sur la déportation et l'extermination. Il importe peu, dans un premier temps, que leur motivation soit documentaire ou artistique. Aussi disparates que soient les types d'approches et de réalisations, la réduplication photographique de ces lieux de mémoire implique forcément une transformation esthétique. Ainsi, la célèbre citation de Theodor W. Adorno sur l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz, souvent interprétée à tort comme l'annonce de la fin de l'art, prend aujourd'hui une dimension nouvelle³¹. La question centrale n'est plus en effet de savoir s'il est possible ou permis d'opérer une telle transformation esthétique, mais de se demander avec quelle esthétique il convient de traduire la réalité en images, et comment celles-ci seront perçues par la société. Car, plus nous nous éloignons dans le temps de ces événements historiques, plus il apparaît nécessaire d'enrichir notre mémoire d'images afin de fournir de nouveaux supports visuels au souvenir : "L'holocauste se dérobe à notre capacité de souvenir tout en stimulant, plus que tout autre événement, la mémoire historique³²". Devant la distance croissante qui nous sépare de ces événements et face au danger d'une ritualisation ou d'une "monumentalisation" accrues du souvenir³³ (tels sont les arguments régulièrement avancés), il semble qu'un rôle prépondérant revienne désormais à l'art dans la transmission de la mémoire visuelle de l'extermination³⁴. Considérant que la "capacité conventionnelle à effectuer le travail de deuil" ne suffit pas, face au caractère extrême de l'extermination, Micha Brumlik propose de mettre à profit les formes artistiques de la mémoire qui lui semblent davantage appropriées³⁵. Comme d'autres intellectuels, Brumlik confie donc désormais à l'art des fonctions que l'Histoire n'est manifestement pas ou plus en mesure de remplir. Cela signifie-t-il la fin irrévocable de l'Histoire comme source d'enseignement ? Les historiens ont-ils échoué dans la transmission de la Shoah, et notamment dans l'utilisation des images ? L'art se voit-il investi de missions qu'il ne peut accomplir ? L'art s'inscrit-il dans un registre fondamentalement différent de celui de l'Histoire, ou ne faudrait-il pas plutôt considérer ces deux disciplines dans un seul et même contexte

²⁹ cf. Arno Gisinger, "Für eine Kulturgeschichte der fotografischen Erinnerung am Beispiel visueller Darstellungen des Holocaust", in Gertraud Diendorfer, Gerhard Jagschitz, Oliver Rathkolb, *Zeitgeschichte im Wandel, Dritte Österreichische Zeitgeschichtstage 1997*, Innsbruck, Vienne, Studienverlag, 1998, p. 472-477.

³⁰ cf. Arno Gisinger, "Darstellung des Unvorstellbaren. Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Auseinandersetzung mit Shoah, Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg in der zeitgenössischen Photographie", *Eikon*, n° 14/15, 1995 ; Arno Gisinger, "...bestimmt schon zwanzig mal weggeschaut..." *Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung des Holocaust in der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie*, Intervention dans le cadre du séminaire "Photographie als historische Quelle" au Hamburger Institut für Sozialforschung (texte de l'intervention non publié, Hambourg, 1999).

³¹ cf. Theodor W. Adorno, *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986.

³² Hanno Loewy, *Holocaust. Die Grenzen des Verstehens. Eine Debatte über die Besetzung der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1992, p. 9.

³³ Dans les années à venir, la question portera moins sur l'intégration rituelle de la Shoah dans la culture publique du souvenir, achevée depuis longtemps, que sur l'obstacle que représente la culture du monument et qu'il s'agit de lever. Cela s'est très clairement exprimé dans les discussions sur le futur mémorial de la Shoah à Berlin, où le discours public est lui-même devenu monument. Voir sur cette problématique en général Christian Staffa et Jochen Spielmann, "Nachträgliche Wirksamkeit. Vom Aufheben der Taten im Gedenken", *Schriftenreihe des Institutes für vergleichende Geschichtswissenschaften*, Band 1, Berlin, Evangelische Akademie Berlin-Brandenburg, 1998.

³⁴ Sur la représentation artistique du génocide, voir la publication de Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe, *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 1997.

³⁵ Micha Brumlik, "Trauerrituale und politische Kultur nach der Shoah in der Bundesrepublik" (Les rituels du deuil et la politique culturelle de la République Fédérale d'Allemagne après la Shoah), in Hanno Loewy, *op. cit.*, p. 207 et suiv.

politique et social ? La plupart des travaux contemporains utilisant la photographie ne se situent pas en marge de ces débats mais cherchent, au contraire, à les intégrer dans leur propre interrogation visuelle de la mémoire. Cette nouvelle approche, cette association de la photographie et des réservoirs de mémoire concrets, ainsi que le passage du document photographique au discours artistique s'expriment particulièrement dans *Asservate* [256-257], travail par lequel Naomi Tereza Salmon se confronte à la "mémoire des choses"³⁶. En 1989, le Yad Vashem la charge de photographier des reliques en lien direct avec les crimes nazis. Cette commande ne comportait à l'origine aucun caractère artistique. Il s'agissait plutôt de produire des portraits d'objets, documentaires et objectifs, et des tirages contacts destinés à être collés sur les fiches d'inventaire du musée. On ne savait quasiment rien de ces objets, sinon qu'ils avaient une signification aux yeux de celui qui les avait sauvés et prêtés au musée : bribe de souvenir, signe ultime, sorte de *corpus delicti*, relique ou monument miniature. De nouvelles séries réalisées dans d'autres mémoriaux sont venues peu à peu enrichir le travail de Naomi Tereza Salmon³⁷. Elle décrit d'ailleurs en ces termes la transition entre un travail de commande et une œuvre artistique : "La technicité de ce travail destiné aux archives m'a permis de voir les choses, c'est-à-dire d'entendre leur silence. Ces choses se sont alors animées, chacune d'entre elles représentait une personne à qui on avait refusé le statut d'être humain, le droit à la vie et le droit d'être sujet de commémoration. Il ne restait rien de cette personne, sinon un objet qui était à la fois l'emblème horrible de son assassinat et l'emblème horrible de son destin. Plus j'ai pris conscience de ce caractère des choses, plus j'ai tenté de me rendre invisible en tant que photographe"³⁸.

Il faut comprendre la volonté de la photographe de disparaître derrière les choses réelles comme un signe de scepticisme à l'égard de la transformation esthétique évoquée plus haut, comme une tentative de réduire à néant toute esthétisation. Chaque photographe est bien entendu conscient que la "non-esthétique" n'existe pas ; il se trouve plutôt confronté aux questions suivantes : à quelle esthétique recourir ? La "beauté" des images ne risque-t-elle pas d'occulter l'horreur des événements historiques ?

Nombre d'autres photographes, et plus particulièrement ceux qui retournent sur les lieux, placent cette préoccupation au cœur de leur démarche : comment réussir à transmettre, aujourd'hui, les crimes qui ont été perpétrés dans les camps, et par quelle esthétique ? Depuis la libération des camps, et peut-être plus encore depuis les deux dernières décennies, les images des lieux constituent la composante majeure de l'iconographie du génocide nazi³⁹. Bien sûr, les camps d'aujourd'hui ne sont plus les camps nazis, ils sont devenus des lieux de mémoire et des musées. Les photographies des lieux fonctionnent donc comme les visites effectuées sur place : elles sont des surfaces de projections mentales d'images et de connaissances historiques. Le travail photographique de Michael Kenna sur les camps constitue peut-être l'une des approches les plus marquantes, en raison de son envergure et de sa persévérance, mais aussi parce que l'artiste soulève de manière radicale la question de l'esthétisation en ayant recours à une perfection technique dans la composition des images et dans la précision des tirages [237-240]. Michael Kenna n'hésite pas à défendre son esthétique personnelle, estimant qu'elle enrichit la fonction de mémoire de ses photographies : "Je ne peux pas photographier autrement [...] mais en réfléchissant à ce problème, il m'est apparu que la nature séductrice de mon travail est le moyen de forcer les gens à le voir. Si les gens le regardent et le critiquent, ils sont finalement concernés et impliqués. Si les images sont séduisantes, elles vont rester dans leurs esprits"⁴⁰. Outre des photographes anglais comme Michael Kenna ou français comme Michel Séméniako [241],

³⁶ Entretien avec Naomi Tereza Salmon, réalisé par Arno Gisinger le 19 mars 2000, voir *infra*.

³⁷ Naomi Tereza Salmon, *Asservate - Exhibits. Auschwitz, Buchenwald, Yad Vashem, Ostfildern*, Cantz, 1995. Sur le travail de Naomi Tereza Salmon, voir l'analyse d'Aleida Assmann, "Naomi Tereza Salmons Photographienzyklus *Asservate*", *op. cit.*, p. 378-382.

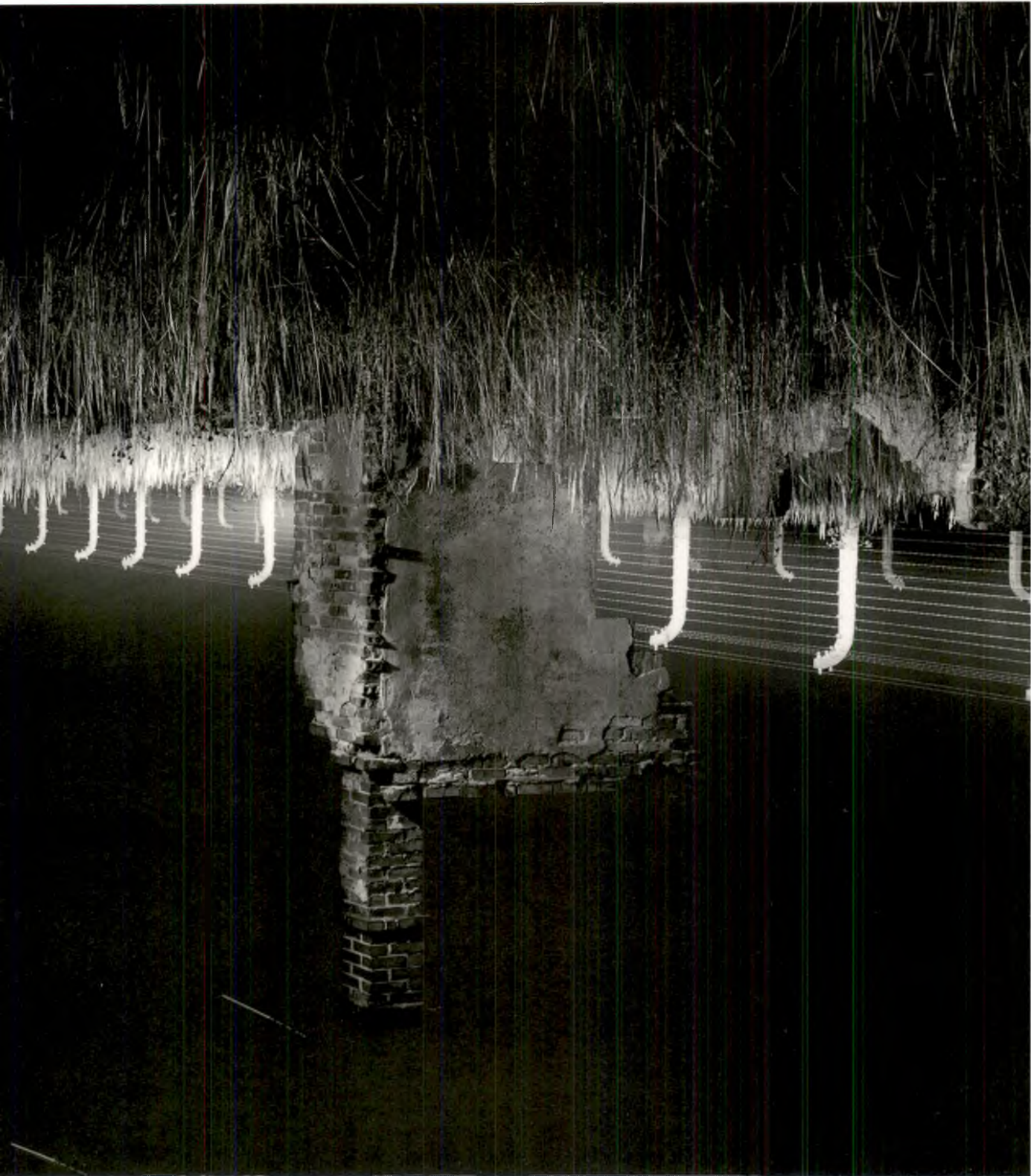
³⁸ Naomi Tereza Salmon, "Asservate", *Eikon*, n° 14/15, 1995, p. 42.

³⁹ Detlef Hoffmann, "Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager", *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 3-20.

⁴⁰ Entretien avec Michael Kenna réalisé par Clément Chêroux le 20 octobre 1998 (non publié).



240. Michael Kenna, clôture et mirador, Majdanek, 1993 (Patrimoine photographique)





241. Michel Séménako,
Auschwitz-Birkenau, 1994
(Métis images)



242. Bernard Lanteri,
de la série "Être là", 1993
(collection de l'artiste)

ce sont surtout des Allemands et des Autrichiens qui, dans les années 1990, se sont consacrés aux lieux de mémoire du crime nazi. Cet intérêt particulier des photographes des pays persécuteurs pour la transformation du lieu historique en espace muséal correspond à une réaction face au risque de la "disparition du passé dans la commémoration"⁴¹. Les approches photographiques les plus disparates ont ainsi vu le jour : représentation sobre de la "muséification" des camps pour Reinhard Matz [261], précision du document en noir et blanc pour Henning Langenheim⁴², photographie d'atmosphère à caractère pédagogique pour Dirk Reinartz⁴³ [258], photographie du deuil totalement décontextualisée pour Sigurd Maschke⁴⁴, pour ne citer que les plus importantes.

Pour ne pas risquer d'esthétiser l'horreur, certains photographes ont choisi délibérément de photographier les camps de la manière la plus rudimentaire : sans effet de cadrage, de composition ou de lumière. Ainsi, dans une démarche située aux antipodes de celle de Michael Kenna, la photographe allemande Stefanie Grebe a utilisé, au début des années 1990, un appareil pour enfants afin de photographier, dans une sorte d'"approche inconsciente" le monument érigé à Buchenwald⁴⁵. Dans *Être là*, œuvre réalisée en 1993, le photographe français Bernard Lantéri tente, par une technique de distanciation qui s'oppose à la représentation réaliste, de briser l'esthétique pathétique du monument central de l'ancien camp de concentration du Struthof [242, 243]. Ces travaux qui se réclament souvent de la photographie "pauvre" sont loin d'annihiler toute esthétique. Au contraire, ils révèlent précisément la transformation esthétique opérée par le médium photographique sur la réalité. Car les différentes manières d'interroger et de représenter les lieux de mémoire sont souvent estompées par l'inextricable enchevêtrement visuel des stratégies de présentation "muséales", des procédés de mise en scène photographique et des différentes motivations personnelles des artistes⁴⁶.

Plutôt que les traces matérielles laissées par les camps de concentration et d'extermination (les lieux et les objets), certains photographes ont choisi de fixer l'image de ceux qui en ont réchappé (les êtres vivants). Dans son travail intitulé *Written in Memory : Portraits of the Holocaust*, Jeffrey A. Wolin associe l'image et le témoignage d'anciens déportés. En inscrivant leur histoire personnelle directement dans la photographie, il instaure un dialogue entre biographie et photographie⁴⁷ [244, 245]. Une autre manière d'aborder le destin des survivants a consisté à photographier ces stigmates de la déportation que sont les matricules tatoués. Utilisé à l'origine sur les prisonniers de guerre russes, le tatouage, accompagné de photographies d'enregistrement, est devenu à partir de 1942 à Auschwitz-Birkenau une méthode de contrôle et de surveillance des déportés qui, sélectionnés dans un premier temps à la "rampe", étaient ensuite destinés à l'anéantissement par le travail. Cette mesure toucha plus de 200 000 personnes, avant tout des Juifs, des Sinti et des Roms. Cinquante ans plus tard, le photographe français Gilles Cohen a mené des séries d'entretiens avec des rescapés sur leur rapport à cette marque inscrite dans leur chair. Re-transcrits de manière personnelle ces témoignages viennent accompagner, dans la présentation finale du travail, des photographies noir et blanc, directes et sans effet, des avant-bras des survivants⁴⁸ [246-248].

Dans les productions contemporaines, il existe enfin une dernière catégorie d'artistes qui a choisi d'utiliser comme vecteur de la mémoire culturelle les images d'archives plutôt que les objets, les lieux ou les êtres humains. La tentative du peintre Gerhard Richter, de retranscrire sous la forme de tableaux peints des photographies d'archives, peut être considérée comme un point de référence pour cette catégorie de travaux. Richter effectua dans les années 1960 des recherches



243. Bernard Lantéri, monument du camp du Struthof, années 1970 (photographie ayant servi pour la réalisation de la figure 242) (collection de l'artiste)

⁴¹ Reinhard Matz, *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1993.

⁴² Henning Langenheim, Peter Liedtke, *Die Gegenwart von Auschwitz*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1993.

⁴³ Dirk Reinartz, Christian Graf von Krockow, *Totenstill*, Göttingen, Steidl Verlag, 1994.

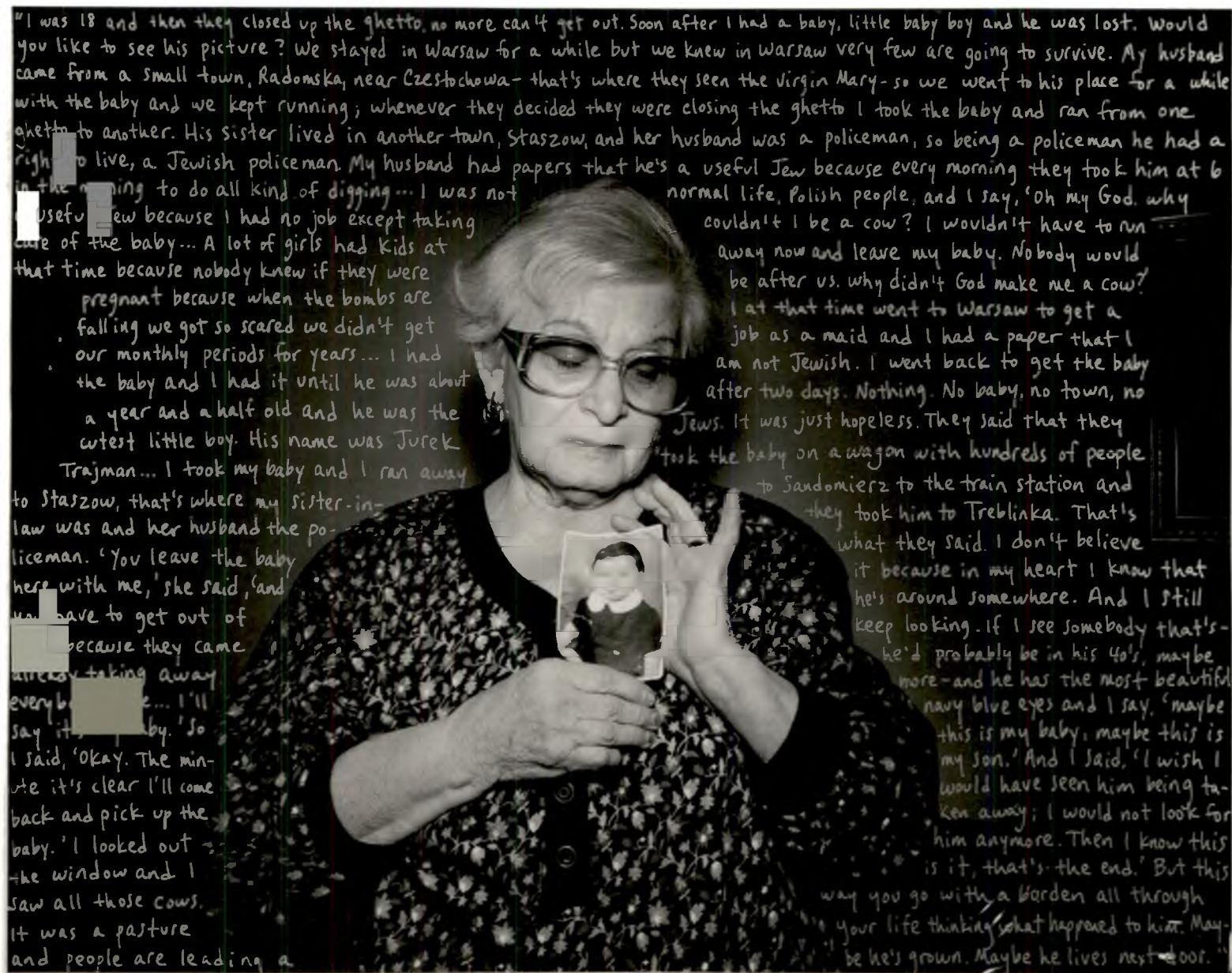
⁴⁴ Sigurd Maschke, *Der schwarze Weg*, Berlin, ex pose Verlag, 1991.

⁴⁵ Stefanie Grebe, "Photographien aus Buchenwald. Topographie eines Konzentrationslagers", *Eikon*, n° 14/15, 1995, p. 40-41.

⁴⁶ Sur cette problématique, voir la recension critique de Timm Starl, "Im Widerstreit der Bilder. Fotografien von Gedenkstätten", *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 71-73.

⁴⁷ Jeffrey A. Wolin, *Written in Memory : portraits of the Holocaust*, San Francisco, Chronicle Books, 1997.

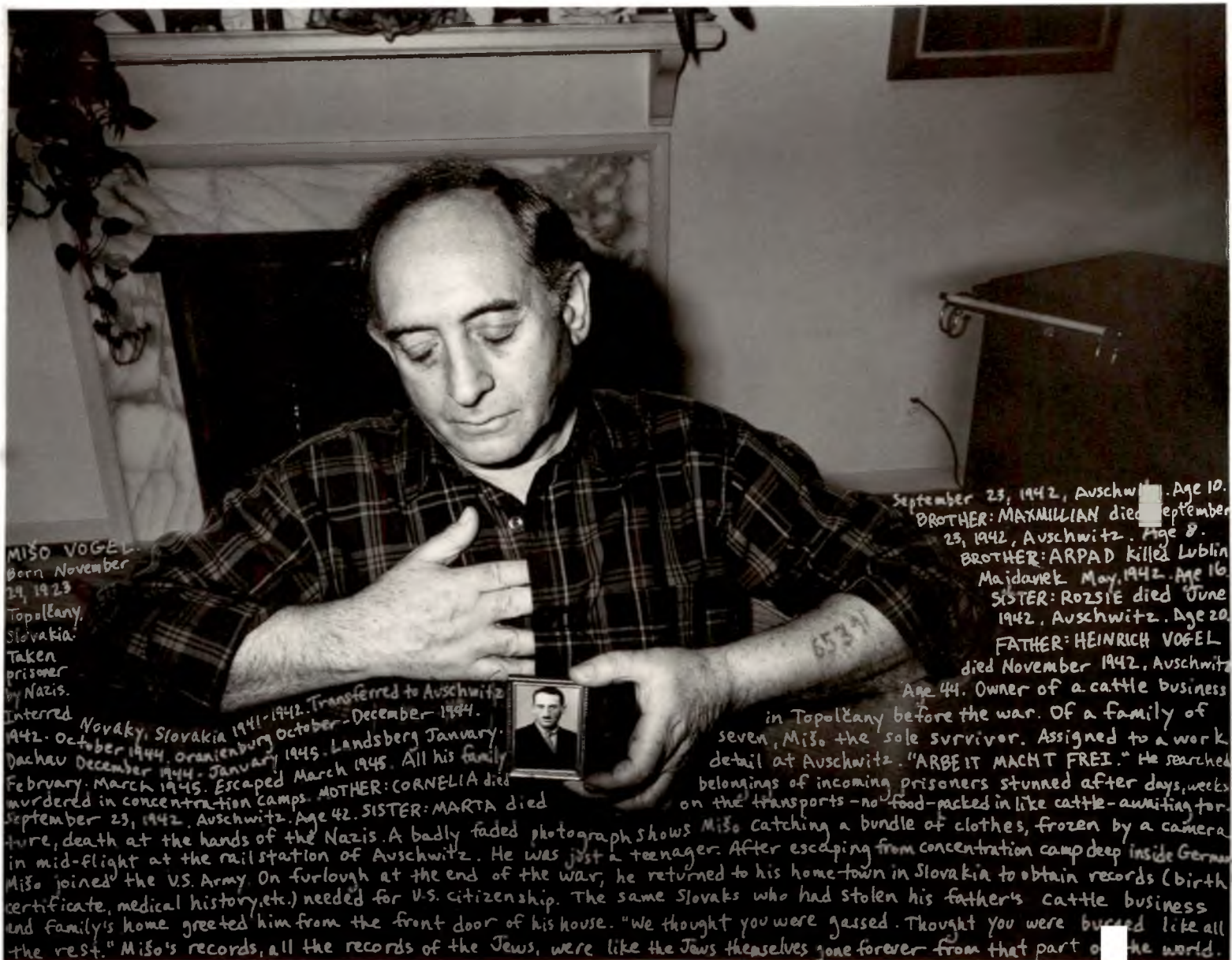
⁴⁸ cf. Gilles Cohen, *Les Matricules tatoués des camps d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Les Fils et les Filles des déportés juifs de France, 1992. Beate Passow a également photographié en couleur des matricules de déportés. cf. Beate Passow, exposition à la *Neue Galerie Dachau*, Dachau 1997.



244. Jeffrey A. Wolin, Rena Grynblat, née en 1926 à Varsovie en Pologne, 1993 (Catherine Edelman Gallery)

J'avais 18 ans et là ils ont fermé le ghetto, plus personne ne pouvait sortir. Peu après j'ai eu un bébé, un petit garçon et on l'a perdu. Voulez-vous voir sa photo ? Nous somme resté quelques temps à Varsovie mais nous savions qu'à Varsovie très peu allaient survivre. Mon mari venait de Radomska, une petite ville près de Czestochowa -c'est là qu'ils ont vu la Vierge Marie- et donc nous sommes allés chez lui pendant un temps, avec le bébé, et nous courrions sans arrêt ; chaque fois qu'ils décidaient de fermer le ghetto je prenais le bébé et je courais d'un ghetto à l'autre. Sa sœur vivait dans une autre ville, à Staszow, et son mari était policier, et comme il était policier, il avait droit à la vie, un policier juif. Mon mari avait des papiers disant qu'il était un Juif utile parce que chaque matin ils l'emmenaient dès 6 heures du matin pour creuser des trous... Moi je n'étais pas une juive utile parce que je n'avais aucun travail sinon m'occuper du bébé... Beaucoup de filles avaient des enfants à cette époque parce que personne ne savait si elles étaient enceintes parce que nous avions si peur lorsque les bombes tombaient que nous n'avions plus nos règles pendant des années... J'ai eu mon bébé et je l'ai eu jusqu'à l'âge d'un an et demi et c'était le plus adorable des petits garçons. Son nom était Jurek Trajman... J'ai pris mon bébé et je me suis enfuie à Staszow, là où se trouvait ma belle-sœur et son mari, le policier. "Tu laisses l'enfant ici avec moi, a-t-elle dit, et toi tu dois partir parce qu'ils sont déjà venus chercher tout le monde ici... Je dirai

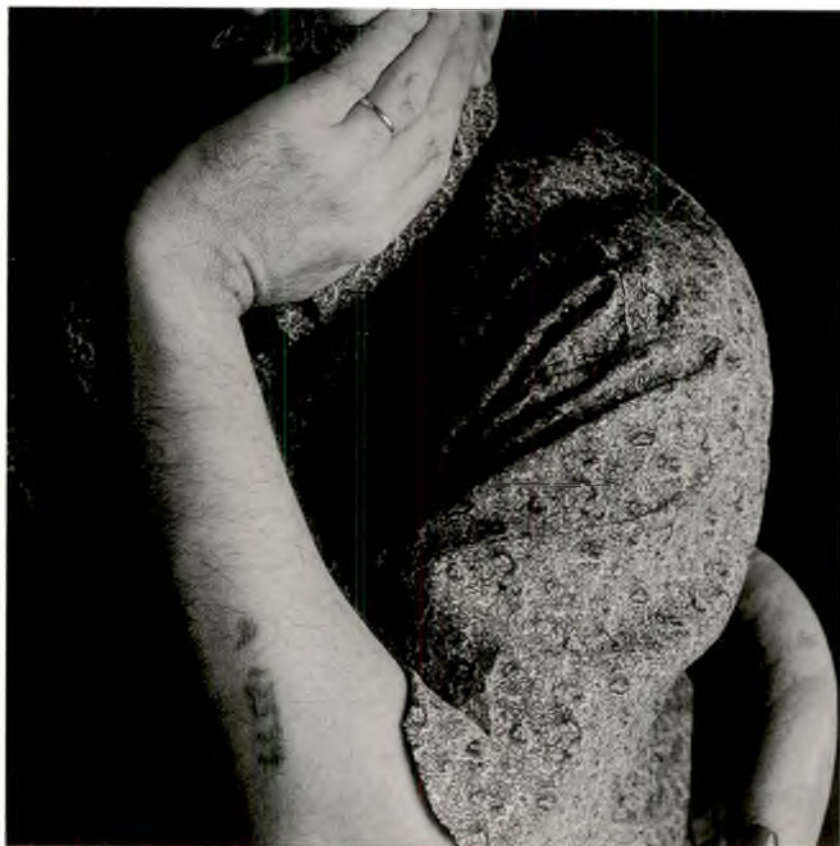
que c'est mon bébé". Alors j'ai dit "D'accord. Dès que la voie est libre je reviens pour reprendre le bébé". J'ai regardé par la fenêtre et j'ai vu toutes ces vaches. C'était une prairie et les gens vivaient une vie normale. Des Polonais ; et j'ai dit "Oh mon Dieu, pourquoi est-ce que je ne suis pas une vache ? Je n'aurais pas besoin de fuir et de laisser mon bébé. Personne ne serait après nous. Pourquoi Dieu ne m'a-t-il pas fait vache ?" Alors je suis allée à Varsovie pour travailler comme domestique et j'avais des papiers disant que je n'étais pas juive. Après deux jours, je suis retournée pour reprendre mon bébé. Et là plus rien, plus de bébé, plus de ville, plus de Juifs. J'étais désespérée. Ils ont dit que mon bébé avait été emmené en camion avec des centaines de personnes à la gare de Sandomierz et puis à Treblinka. C'est ce qu'ils ont dit. Je n'y crois pas parce que dans mon cœur je sais qu'il est là quelque part. Et je le cherche encore. Si je vois quelqu'un de -il aurait probablement une quarantaine d'années, peut-être plus- et il avait les plus beaux yeux bleu marine du monde, et je me dis "peut-être que c'est mon bébé, peut-être que c'est mon fils". Et j'ai dit, "je regrette de ne pas l'avoir vu être emmené ; je ne le chercherais plus aujourd'hui. Alors j'aurais su ce qui se passait, que c'était la fin". Mais comme ça, quand on ne sait pas, on porte un poids toute sa vie, on pense à ce qui lui est arrivé. Peut-être a-t-il grandi. Peut-être vit-il juste à côté.



245. Jeffrey A. Wolin, Miso Vogel né en 1923, à Topolčany en Slovaquie, 1991 (Catherine Edelman Gallery)

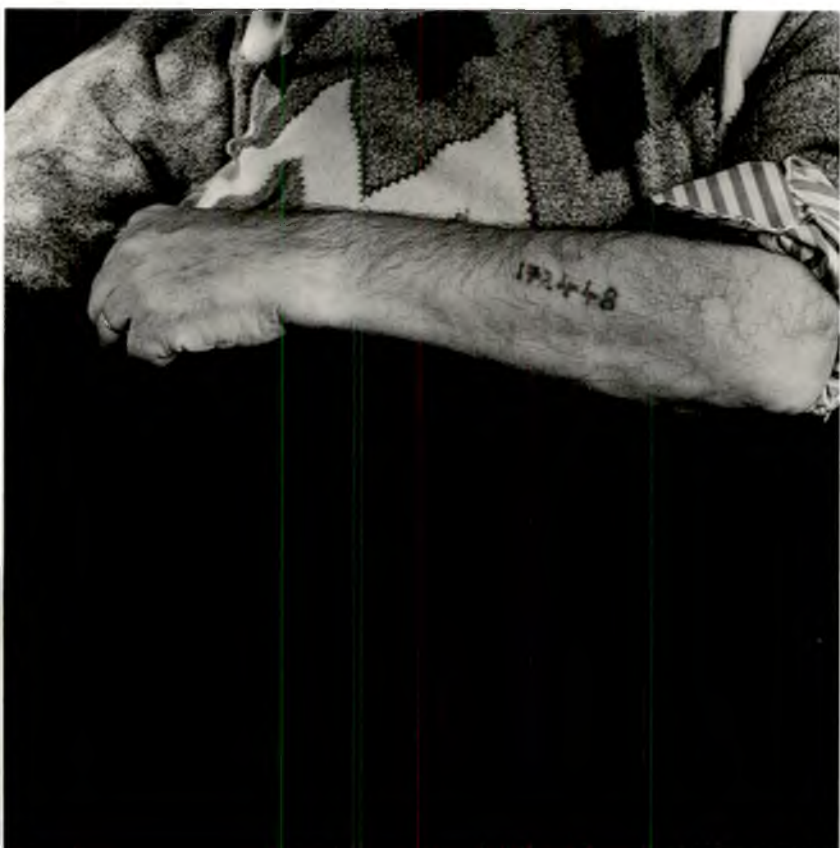
MISO VOGEL. Né le 29 novembre 1923 à Topolčany, Slovaquie. Fait prisonnier par les Nazis. Interné à Novaky, Slovaquie de 1941-1942. Transféré à Auschwitz de 1942 à octobre 1944, Oranienburg octobre-décembre 1944, Dachau décembre 1944-janvier 1945, Landsberg janvier, février, mars 1945. S'évade en mars 1945. Toute sa famille est assassinée dans les camps de concentration. SA MÈRE : CORNELIA, meurt le 23 septembre 1942 à Auschwitz, âgée de 42 ans. SA SŒUR : MARTA, meurt le 23 septembre 1942 à Auschwitz, âgée de 10 ans. SON FRÈRE : MAXIMILLIAN, meurt le 23 septembre 1942 à Auschwitz, âgé de 8 ans. SON FRÈRE : ARPAD, est tué à Lublin Majdanek en mai 1942, à l'âge de 16 ans. SA SŒUR : ROZSIE, meurt en juin 1942 à Auschwitz, âgée de 20 ans. SON PÈRE : HEINRICH VOGEL, meurt en novembre 1942 à Auschwitz, âgé de 44 ans. Propriétaire d'une entreprise d'élevage à Topolčany avant la guerre. Miso, unique survivant d'une famille de sept personnes. Assigné à un détachement de travail à Auschwitz, "ARBEIT MACHT FREI". Il fouille les effets personnels des

nouveaux prisonniers qui arrivent, hébétés après des jours, des semaines de transport, sans nourriture, entassés comme des bêtes, attendant la torture et la mort aux mains des nazis. Une photographie très passée montre Miso en train d'attraper un paquet de vêtements, figé en plein vol par l'appareil, à la gare ferroviaire d'Auschwitz. Il n'est qu'un adolescent. Après son évasion des camps de concentration du cœur de l'Allemagne, Miso rejoint l'armée américaine. En permission à la fin de la guerre, il retourne dans sa ville natale en Slovaquie afin d'obtenir les documents (acte de naissance, carnet de santé, etc.) requis pour devenir citoyen des États-Unis. Les Slovaques qui s'étaient emparés de l'entreprise d'élevage de son père et de son foyer l'ont accueilli depuis le seuil de sa maison : "On pensait que tu avais été gazé. Que tu avais été brûlé comme tous les autres". Les archives de Miso, comme celles de tous les Juifs, et comme les Juifs eux-mêmes, avaient disparu à jamais de cette partie du monde.



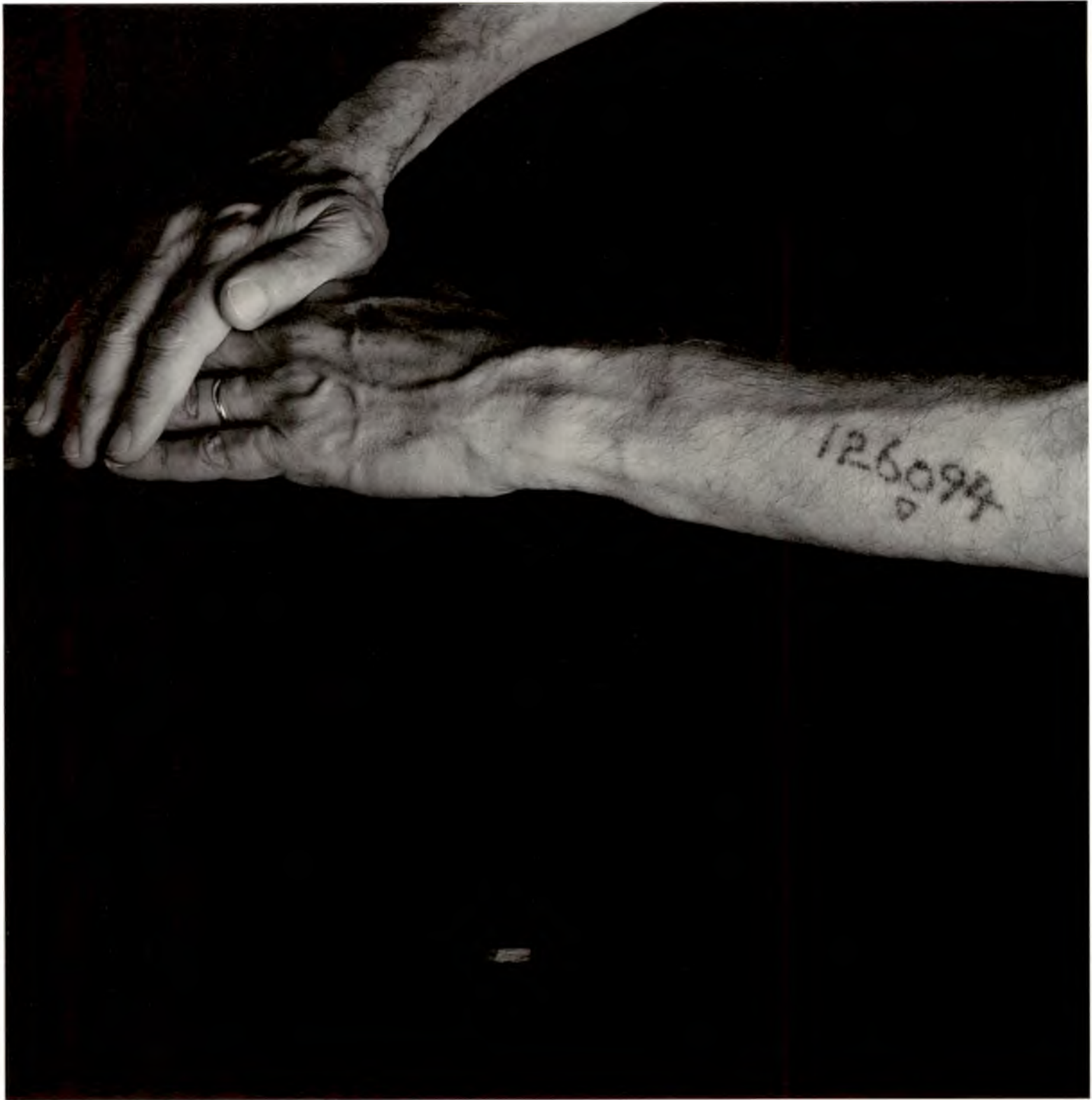
246. Gilles Cohen,
de la série "Les matricules tatoués
des camps d'Auschwitz-Birkenau",
début des années 1990
(CD)C

Charles Baron, n° A - 17594, le 23 juillet 1944
[...] *Je ne fais plus attention à mon numéro. Mais je vais vous dire, si quelqu'un doit être gêné, ce n'est pas moi. C'est le flic qui m'a vendu, c'est le conducteur de la locomotive qui nous a conduits, c'est l'Allemand qui nous a fait travailler.*
Mais oui, je ne dis pas, il y a des jours, quand je me rase devant la glace, je le vois. Et cela m'enlève une partie de la joie de vivre. Mais je ne l'enlèverai pas, il est un peu ma légion d'honneur !
A - 17594. Cela veut dire que je suis le dix-sept mille cinq cent quatre-vingt quatorzième de la série A. Entre le numéro 1 et moi, cela représente environ deux cent cinquante mille morts.
Je me souviens d'un mariage, au début des années 1950. La première femme que j'ai vue en entrant dans le salon était tatouée. Cela m'a rendu malade, physiquement. J'ai vomi et...



247. Gilles Cohen,
De la série "Les matricules tatoués
des camps d'Auschwitz-Birkenau",
début des années 1990
(CD)C

Jean Lemberger, n° 172448, le 17 janvier 1944
[...] *Le numéro ne m'a jamais obsédé. Je le regarde sans y penser, sans le voir. D'ailleurs, c'est curieux... Chaque fois que je discute avec des camarades déportés, quand nous nous remémorons des choses que nous avons vécues ensemble, j'ai l'impression que c'était un monde imaginaire, que ce n'est pas possible... Moi-même quand je revois les choses dans ma mémoire... Ce n'est pas possible qu'on ait survécu... Quand j'en parle, c'est comme si c'était un spectacle que j'avais vu, mais que je n'avais pas vécu.*



Henri Moraud, n° 126094, le 25 juin 1943

248. Gilles Cohen,
de la série "Les matricules tatoués
des camps d'Auschwitz-Birkenau",
début des années 1990
(CDJC)

préparatoires pour une série sur les camps. Comme en témoigne *Atlas*, son recueil "d'esquisses photographiques", il collecta alors des images d'archives dont il réalisa des reproductions volontairement floues. Aucun tableau utilisant, de près ou de loin, ces photographies ne vit cependant le jour. Richter expliqua d'ailleurs qu'il avait rapidement dû renoncer à sa technique habituelle de distanciation par le flou⁴⁹. Selon Fred Jahn c'est parce qu'il "ne voulait pas mettre en jeu de manière inconsidérée l'exigence morale de l'art". La transformation de documents photographiques mimétiques en images peintes, procédé maintes fois utilisé par l'artiste, semblait vouée à l'échec car "l'horreur et les souffrances atroces montrées par les prises de vue originales ne [pouvaient] subir aucune transformation esthétique, celle-ci ayant pour résultat la disparition de l'individu, et finalement la banalisation⁵⁰". Il est tentant d'interpréter cet "échec" de Richter

249. Sergent Harry Oakes (AFPU), le Dr. Klein au milieu des cadavres de détenus dans une fosse commune à Bergen-Belsen, entre le 21 et le 24 avril 1945 (Imperial War Museum)



comme un constat d'impuissance de la peinture face à l'effet percutant des photographies d'archives. Mais, à y regarder de plus près, il semble que les interrogations éthiques et esthétiques de Richter aient été finalement productives. Car, par la suite, Richter établit un rapport direct entre ce constat d'échec et la genèse en 1970 de sa série de monochromes gris. Par cette série, l'abstraction, c'est-à-dire l'impossibilité de la figuration, s'était imposée à lui comme la seule et unique solution pour représenter l'extermination⁵¹.

Dans sa série en cinq parties, *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (La mort est un maître venu d'Allemagne), Christoph Dahlhausen utilise également des techniques de distanciation qui lui permettent d'aborder de manière "métaphotographique" les images d'archives [250]. Le titre de ce travail en couleur et de grand format fait référence au célèbre poème de Paul Celan, *Die Todesfuge* (La fugue de mort). Par l'agrandissement, l'inversion des couleurs et le flou, l'artiste transforme en un tableau photographique abstrait une image réalisée par un opérateur de l'armée britannique, le Sergent Oakes, à la libération de Bergen-Belsen, en avril 1945, tandis que le médecin du camp, le Dr. Klein se trouvait au milieu d'un amas de cadavres, dans une fosse [249]. Dans l'article qu'il a consacré au travail de Dahlhausen, Carl Aigner écrit : "Dans le jargon

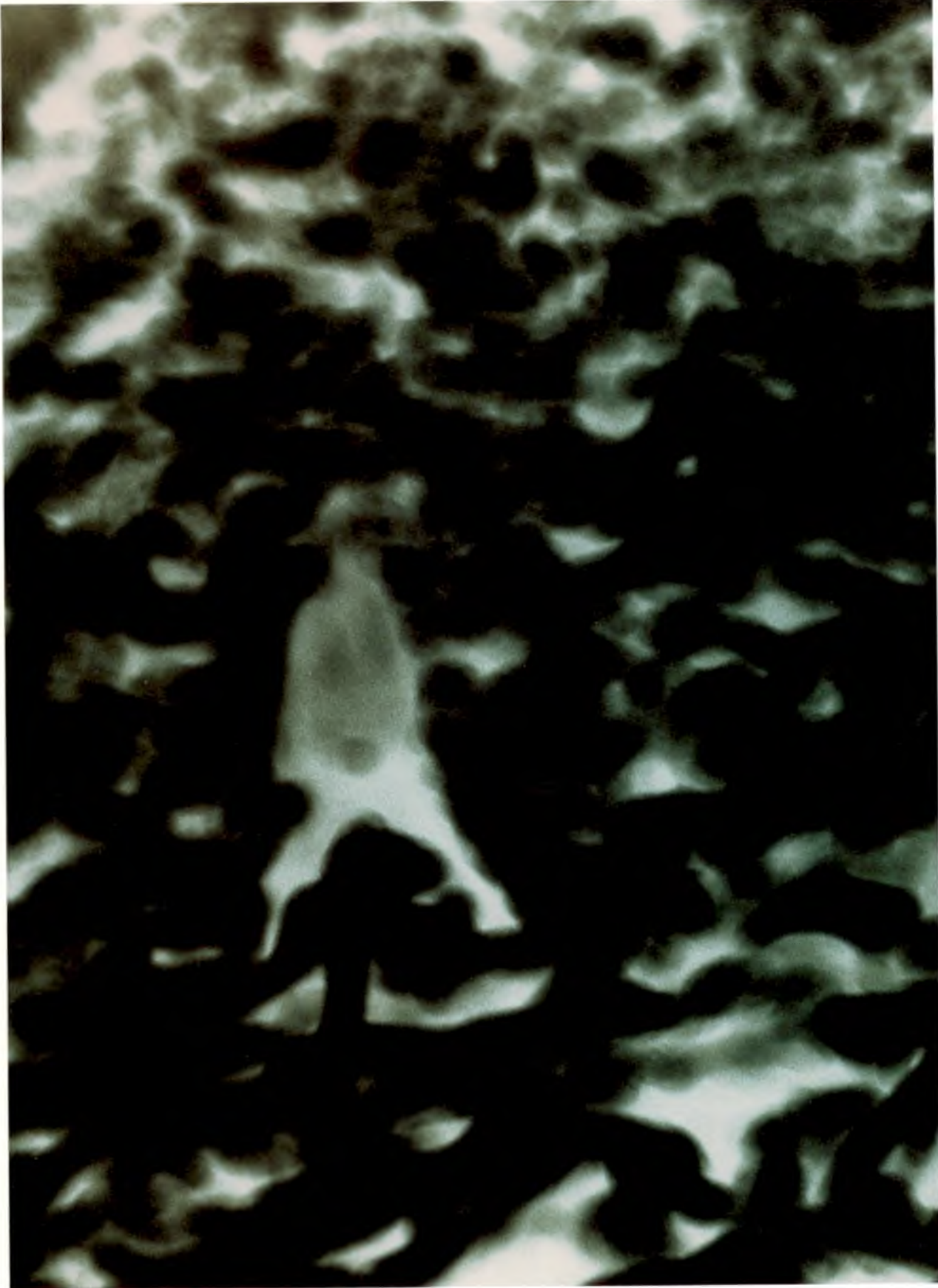
photographique, on parle de défocalisation et de refocalisation de l'Histoire ou des histoires. Une première observation de cette photo ne permet d'identifier que des abstractions et ce n'est qu'en se replaçant dans un certain contexte historique que l'on resitue dans l'ensemble de la série certaines données historiques visuelles. On peut en déduire que la capacité ou l'incapacité de percevoir l'Histoire résulte du rapport complexe entre texte (Histoire) et contexte (réception). En d'autres termes, on pourrait dire ici que l'Histoire est le produit du décalage dans le temps entre texte et contexte⁵²". Dahlhausen adopte dans son travail une toute nouvelle attitude vis-à-vis des documents historiques : le référent devenant, par le biais de la distanciation, quasiment méconnaissable pour, paradoxalement, n'apparaître que plus nettement.

⁴⁹ Tout comme Gerhard Richter, Lionel Fourneaux a lui aussi travaillé sur les icônes du génocide nazi, en recourant toutefois à une technique de distanciation se réclamant uniquement de la photographie.

⁵⁰ Gerhard Richter, "Fotos aus Büchern", in Fred Jahn, *Atlas*, Munich, Cologne, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Museum Ludwig, 1989, p. 29 et suiv.

⁵¹ Gerhard Richter dans un entretien avec Gregorio Magnani, *Flash Art International*, n° 146, 1989, p. 97.

⁵² Carl Aigner, "Entzug und Aneignung. Eine essayistische Skizze zu photoästhetischen Strategien einer Herstellung von Geschichte bei neuen Arbeiten von Christoph Dahlhausen und Erasmus Schröter", *Eikon*, n° 14/15, 1995, p. 77.



250. Christoph Dahlhausen,
de la série "Der Tod ist ein
Meister aus Deutschland"
(La mort est un maître venu
d'Allemagne), 1995
(collection de l'artiste)

C'est une autre technique de distanciation, particulièrement originale, qu'utilise Krzysztof Pruszkowski [251]. En superposant sur une même image plusieurs miradors de Majdanek, il invite à les regarder tout en troublant volontairement ce regard par des effets de décalage. De cette manière, il révèle et dénonce

tout à la fois le caractère stéréotypé de cette icône de la représentation concentrationnaire. Dans sa série intitulée "Mein Kampf⁵³", David Levinthal revisite quant à lui l'Histoire (ou plutôt *une* Histoire du national-socialisme) en se référant à certains leitmotivs iconographiques de la mémoire visuelle qu'il réinterprète en rephotographiant de petites figurines [252-254]. Pour l'une de ses images, David Levinthal a reconstitué une scène se déroulant à l'intérieur de la chambre à gaz, touchant ainsi au symbole suprême des questionnements éthiques et esthétiques sur la possibilité de représenter l'extermination [252]. À l'opposé de l'écran noir de Steven Spielberg, du tabou de l'image d'archives de Claude Lanzmann ou encore de la monochromie de Gerhard Richter, le travail de Levinthal s'inscrit dans une démarche photographique contemporaine qui ne se pose plus la question de l'iconoclasme, mais propose plutôt une métaphore pour la disparition progressive de la mémoire. Et, pour conclure en reprenant les termes de Siegfried Kracauer, le passage d'une "tendance réaliste" à une "tendance créatrice" ne constituerait-il pas justement un repère qui, dans les années à venir, marquera la transition de la mémoire communicative à la mémoire culturelle de l'extermination ? En ce sens, la photographie agirait non seulement comme un indicateur, mais également comme un moteur de cette évolution de la mémoire.

251. Krzysztof Pruszkowski, Photosynthèse de 15 miradors du camp de Majdanek, 1992-1993 (collection de l'artiste)



⁵³ David Levinthal, *Mein Kampf*, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 1996.



252. David Levinthal, sans titre, 1994 (galerie Xippas)

253. David Levinthal,
sans titre, 1994
(galerie Xippas)



254. David Levinthal,
sans titre, 1994
(galerie Xippas)



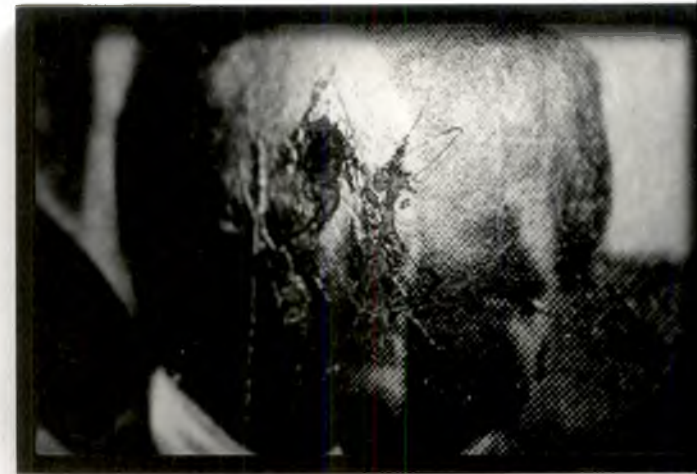
Rudolf Herz

C'est dans le contexte des critiques et des débats sur la muséologie des camps de concentration dans les années 1970 que Rudolf Herz, historien et photographe allemand, a réalisé cette série de neuf photographies intitulée "Dachau Museumsbilder". Afin de révéler les réactions de certains visiteurs lors de leur visite du musée de Dachau, Herz a rephotographié, sur les grands tirages exposés dans le parcours muséal, les multiples éraflures, rayures et autres détériorations qu'ils avaient fait subir aux effigies des dirigeants nazis [255]¹.

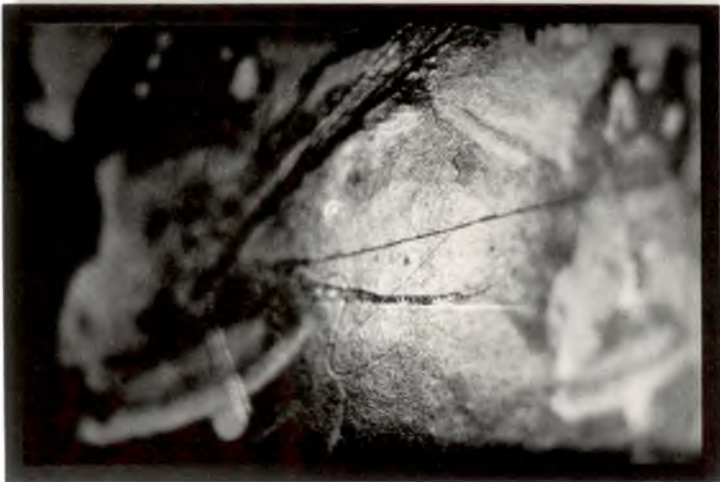
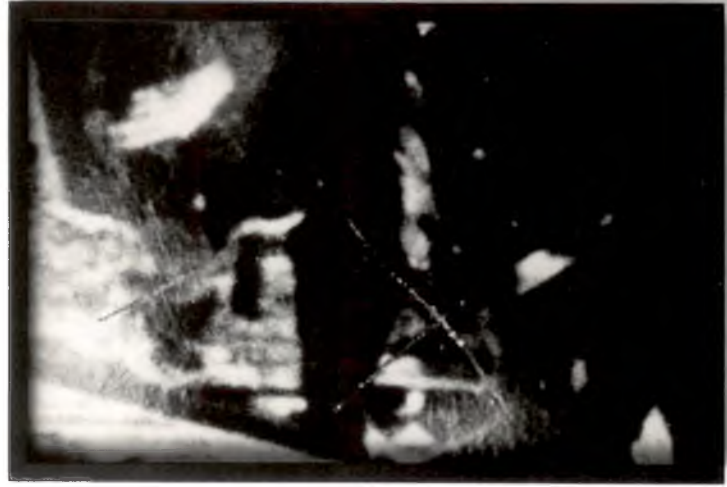
A. G.



255. Rudolf Herz, Dachau Museumsbilder,
1976-1996
(collection de l'artiste)



¹ Rudolf Herz, "Museumsbilder", *Fotogeschichte*, n° 28, 1988, p. 3-16 ; Rudolf Herz, "Dachau Museumsbilder (1976-1996)", In *Macht onmacht, 6 de zomer van de Fotografie Antwerpen*, Anvers, 1997, n.p.



entretien avec Naomi Tereza Salmon

Née en 1965 en Israël, la photographe vit depuis une dizaine d'années en Allemagne. Dans les années 1990, elle a apporté avec sa série *Asservate* une contribution essentielle au débat sur le rôle de la photographie contemporaine dans l'approche de la Shoah. Dans l'entretien qui suit, elle parle notamment de son statut d'Israélienne de la "troisième génération", de sa relation à l'Allemagne, du rapport entre les victimes et les coupables ou encore du rôle joué par le facteur émotionnel dans la thématique de la Shoah.

APRÈS AVOIR EFFECTUÉ VOTRE SERVICE MILITAIRE ET SUIVI UNE FORMATION DE PHOTOGRAPHE EN ISRAËL, VOUS AVEZ DÉCIDÉ, AU MILIEU DES ANNÉES 1980, D'ALLER VIVRE EN ALLEMAGNE. POURQUOI ?

Outre l'intérêt que je porte à la langue allemande, le pouvoir de fascination qu'exerce sur moi Berlin a été déterminant. Après avoir parcouru bien des métropoles, c'est là qu'il me fallait tout simplement aller ; à l'époque –avant la chute du Mur– la ville avait un tout autre visage : on aurait dit une sorte d'île qui, en raison de sa séparation, avait quelques similitudes avec la situation de Jérusalem. Et puis, vivre en Allemagne représentait pour moi un énorme défi car cela signifiait me retrouver face à moi-même, tout en étant confrontée à la mémoire collective que j'ai en moi. Une Israélienne qui voit son propre pays d'un œil critique et s'installe dans le "pays des coupables", cela prenait tout à coup un sens particulier à mes yeux. Beaucoup de questions restaient encore sans réponse et j'avais certains combats à mener. Il faut en outre ajouter qu'il y a dix ans, le débat sur la Shoah n'était pas aussi avancé qu'aujourd'hui.

PARTI DE VOS ŒUVRES CENTRALES, JE RETIENDRAI LES ASSERVATE, QUI SE SITUENT À MI-CHEMIN ENTRE LA PHOTOGRAPHIE DOCUMENTAIRE ET LA PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE. COMMENT, PARTANT DE CE QUI N'ÉTAIT À L'ORIGINE QU'UNE SIMPLE COMMANDE, EN ÊTES-VOUS ARRIVÉE À PRODUIRE UN TRAVAIL ARTISTIQUE ?

J'ai commencé les *Asservate* en Israël, à une époque où j'avais déjà un regard tourné vers l'Allemagne. Au tout début, c'était un travail purement documentaire qui consistait à éclairer les choses le plus précisément possible afin qu'elles puissent être identifiées. En ce sens, mes photographies sont à l'origine documentaires, bien qu'aujourd'hui je ne les qualifierais plus comme telles.

EN FEUILLETANT LE CATALOGUE DES ASSERVATE, ON SE REND COMPTE QUE VOUS UTILISEZ, EN PLUS DE VOS PROPRES PHOTOS, DES PHOTOS D'AMATEURS TROUVÉES ; LA PLUPART SONT DES PHOTOS DE FAMILLE DATANT DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE. QUELLE SIGNIFICATION CES DOCUMENTS ONT-ILS DANS VOTRE TRAVAIL ?

Ces photographies, que je qualifierais d'intermezzos, je les ai trouvées au marché aux puces de Düsseldorf. On ne sait pour la plupart si elles proviennent des victimes ou des coupables, ce qui ne manque pas de déstabiliser le spectateur.

VOTRE INTENTION EST-ELLE EN L'OCCURRENCE DE METTRE EN CAUSE LA SÉPARATION DISTINCTE ENTRE VICTIMES ET COUPABLES ?

Non, d'autant plus qu'appartenant à la troisième génération, je ne

suis pas une victime. Inversement, je ne me suis pas installée en Allemagne pour pointer du doigt les coupables, mais pour tenter de faire avancer la discussion sur la mémoire de la Shoah.

N'EST-IL PAS DANGEREUX DE CONFONDRE LES PERSPECTIVES DES VICTIMES ET DES COUPABLES, AUXQUELS JE SERAIS TENTÉ D'AJOUTER LA CATÉGORIE DES TÉMOINS POUR REPRENDRE LA TYPOLOGIE DE RAUL HILBERG ? NOUS CONNAISSONS CE DÉBAT QUI A TELLEMENT ALIMENTÉ LES ESPRITS EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE QUE, CES DERNIÈRES ANNÉES, TOUS LE MONDE, MÊME LES DESCENDANTS DES COUPABLES, S'EST SOUDAIN CONSIDÉRÉ COMME UNE VICTIME.

Oui, c'est juste ; seulement, moi, je suis de l'autre bord. Nous avons cependant nous aussi notre petite part de culpabilité, et cette question me touche également personnellement.

NE CRAIGNEZ-VOUS PAS QU'EN DÉFENDANT UN TEL POINT DE VUE, VOUS NE VOUS PLACIEZ DANS UNE POSITION UN PEU FACILE, CELLE DE L'ARTISTE ISRAËLIENNE QUI VIT EN ALLEMAGNE ET QUI CONSIDÈRE TANT LES FORMES DE MÉMOIRE DE LA SHOAH QUE LA POLITIQUE DE SON PROPRE PAYS D'UN ŒIL CRITIQUE ?

Je pense que cela n'est pas le cas si l'on effectue une analyse minutieuse de mon travail. D'ailleurs, je n'apporte pas de réponses, je me contente de poser des questions. Au spectateur de réfléchir et de trancher ! Nous ne pouvons pas réparer ce qui s'est passé, mais ce n'est pas une raison pour oublier. Ce chapitre de notre histoire est loin d'être clos à mes yeux ; il représente au contraire une sorte de *memento-mori*, toujours présent. Avec ce sujet, la vérité nue et la confrontation directe ont dès le départ revêtu une importance particulière pour moi.

VOULEZ-VOUS DIRE QUE LES PHOTOGRAPHIES TIENNENT LIEU POUR VOUS DE PREUVES ? CETTE QUESTION N'A CESSÉ D'ÊTRE SOULEVÉE SUITE À L'EXPOSITION CONSACRÉE AUX CRIMES DE LA WEHRMACHT. EN DONNANT À UNE ŒUVRE LE TITRE ASSERVATE, C'EST-À-DIRE PIÈCES À CONVICTION, VOUS ABORDEZ À VOTRE TOUR LA RECHERCHE DE LA VÉRITÉ SOUS UN ANGLE JURIDIQUE.

Mes photos ne sont pas des prises de vue historiques. Ma démarche consiste bien plus à traiter les pensées de manière conceptuelle. Je montre les choses pour que l'on se rende compte qu'elles existent. Et je pourrais dire que je les montre "à l'état brut". De par mon métier, je suis une observatrice : je vois les choses et je tente de les traduire par l'image de manière à ce que le spectateur y trouve une résonance.

LE THÈME DE LA SHOAH EST LIÉ À DE NOMBREUSES QUESTIONS D'ORDRE ÉTHIQUE ET MORAL, SANS OUBLIER LES QUESTIONS DE TYPE ÉMOTIONNEL. COMMENT RÉAGISSEZ-VOUS À CET ÉTAT DE FAIT PERSONNELLEMENT ET DANS VOTRE TRAVAIL ?

Bien que je me qualifie moi-même d'émotionnelle, je ne tente pas de couler cette émotion dans un moule esthétique. À la différence de Christian Boltanski par exemple, j'attends certes du spectateur qu'il réagisse émotionnellement à mon travail, mais pas qu'il voie de l'émotion transparaître dans mes photos.

COMMENT RÉAGISSEZ-VOUS AUX PHOTOGRAPHIES HISTORIQUES PRISES À LA LIBÉRATION DES CAMPS EN 1945 ? SUSAN SONTAG DIT AVOIR EU LE SENTIMENT D'UNE "ÉPIPHANIE NÉGATIVE" À LA VUE DE CES PHOTOS.

Certaines photos historiques me posent problème, celles de Lee Miller par exemple. Je me demande comment elle a pu penser à



256. Naomi Tereza Salmon, vue de l'exposition permanente de la série *Asservate* au musée de Buchenwald, 1998

composer son image à la vue d'un tel "spectacle". En regardant *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, en voyant comme tant d'autres spectateurs ces montagnes de lunettes, je me disais que parmi ces milliers de personnes, il m'importait à moi de montrer l'unique, l'individuel. Peut-être s'agit-il là d'une tentative pour se rapprocher d'une personne, en extraire un quotidien, et non pour reprendre ces histoires horribles que nous connaissons tous. En d'autres termes, c'est la question de la "banalité du mal" qui m'intéresse, en photographie, bien sûr.

VOS OBJETS PRENNENT-ILS AINSI LA PLACE DES HOMMES ?

Bien sûr, ce sont en fait des portraits.

LE DRAMATURGE FRANÇAIS ARMAND GATTI A CRITIQUÉ CES IMAGES DOCUMENTAIRES UTILISÉES PAR ALAIN RESNAIS, ARGUANT QUE L'INACCEPTABLE DANS CES PRISES DE VUE VIEND DU FAIT QU'ELLES REFUSENT À TOUTES LES VICTIMES CE QUE JUSTEMENT LES NAZIS NE VOULAIENT PAS ACCORDER AUX JUIFS, UN STATUT D'INDIVIDU, ET QUE TOUT DISPARAÎT DANS L'UNIFORMITÉ ET L'ANONYMAT DE L'HORREUR. QUEL EST VOTRE POINT DE VUE LÀ-DESSUS ? Ce n'est pas tant la question de la dignité individuelle qui m'a préoccupée que celle de savoir comment on a, à l'époque, filmé et

photographié ces montagnes de lunettes et comment on les montre aujourd'hui. Plus le temps avancera, plus nous en saurons sur les crimes de l'humanité parce que les appareils photographiques se multiplient et que leur qualité ne cesse de s'améliorer ; cependant, parallèlement, nous allons être de plus en plus insensibles et fermés à ces images.

EST-CE LA RAISON POUR LAQUELLE VOUS N'UTILISEZ PAS CES "ICÔNES DE L'HORREUR" DANS VOTRE TRAVAIL ? PENSEZ-VOUS MALGRÉ TOUT QU'IL SOIT IMPORTANT D'AVOIR VU CES PHOTOS AU MOINS UNE FOIS ?

Depuis que je suis en âge de penser, je n'ai cessé de voir des photos de ce type, mais, avec le temps, je me suis mise à avoir un œil de plus en plus critique sur leur utilisation politique. Je ne tente pas de choquer le spectateur avec mon travail ; c'est la distance aux objets qui lui fait froid dans le dos, et non ce que je lui raconte, car, de toute façon, il se pose des questions et se crée son histoire tout seul.

PEUT-ON DIRE QUE VOTRE ART PHOTOGRAPHIQUE RELÈVE PLUS DE LA NARRATION QUE DU DOCUMENT ? JE N'ENTENDS BIEN SÛR PAS LES BELLES LETTRES, MAIS UNE FORME D'ÉCRITURE INTÉRIEURE.

Mon objectif est bien évidemment de déclencher chez le spectateur des sentiments, des émotions et des réactions. C'est même là mon intention première.

MAIS CETTE FAÇON DE PROCÉDER NE PRÉSUPPOSE-T-ELLE PAS UN CERTAIN BAGAGE CULTUREL SUR LA SHOAH ? AUTREMENT DIT, UN TRAVAIL COMME LE VÔTRE AURAIT-IL DÉJÀ ÉTÉ POSSIBLE IL Y A 30 ANS ?

Non, car je crois qu'il faut avoir participé à un débat de fond pour se forger des certitudes ; de plus, se lancer dans un véritable dialogue demande beaucoup de temps. Un thème contemporain me travaille depuis un bon moment ; il s'agit des relations entre Israël et la Palestine. Or, on ne cesse de me dire : "Attends, c'est encore trop tôt. Certaines choses ne seront abordables que dans 50 ans."

A-T-ON BESOIN POUR CELA D'UN CERTAIN RECUIL PAR RAPPORT AU TEMPS AINSI QUE DE CONNAISSANCES HISTORIQUES ?

L'histoire en tant que discipline ne m'est certes pas étrangère, mais j'ai tendance à photographier des choses qui me sont très personnelles. Lors d'une visite guidée d'Auschwitz par exemple, il me semble important d'être à l'écoute de mes pensées. S'il est vrai que je suis attentivement la visite, il me reste au bout du compte plus d'impressions visuelles que de connaissances précises.

DEVRAIT-ON PROCÉDER DE LA MÊME FAÇON EN OBSERVANT VOS PHOTOS ?

Oui, car je n'ose pas aller au-delà. Je ne suis pas une historienne, mais une artiste. Cela dit, ces deux approches différentes ne s'opposent pas, elles devraient même se compléter.

N'AVEZ-VOUS JAMAIS ÉTÉ TENTÉE, COMME D'AUTRES PHOTOGRAPHES L'ONT FAIT DANS LES ANNÉES 1980 ET 1990, DE TRAVAILLER SUR LES LIEUX ÉRIGÉS AUJOURD'HUI EN MÉMOIRE DE LA SHOAH ?

Il y a certes dans cette démarche une confrontation personnelle avec ces lieux, mais elle n'a rien à voir avec mon approche des objets, au contraire. À titre d'exemple, la première fois que je suis allée en Pologne, j'étais sous le charme du paysage, de la vie paysanne et de la cuisine qui avait le même goût que celle de ma grand-mère, qui a ses racines là-bas. J'ai ressenti une certaine fierté et j'ai voulu lui faire plaisir en lui offrant un tableau composé de photographies de ce voyage. Lorsqu'elle a vu les photos, elle les a rejetées en secouant la tête et a juste dit : "Cela me sert à quoi puisque je n'ai pas l'intention d'y retourner ?" Je crois que j'ai un peu hérité de cette attitude de ma grand-mère : "ce que tu fais, fais-le du mieux possible, car tu ne peux pas réparer le passé".

(propos recueillis par Arno Gisinger à Weimar le 19 mars 2000)



257. Naomi Tereza Salmon,
De la série "Asservate", 1995
(collection de l'artiste)



quatre points de vue sur Buchenwald

Dans la production photographique contemporaine sur les camps, les images des lieux constituent, en quantité, le corpus le plus large. Bien qu'important, cet ensemble n'est paradoxalement pas le plus diversifié. La dizaine de camps la plus visitée est également la plus photographiée : Auschwitz-Birkenau, Buchenwald, Dachau, Struthof, Mauthausen, Sachsenhausen, Majdanek, etc. Et dans cet ensemble réduit, le choix des photographes se porte la plupart du temps sur les mêmes motifs. Si les sujets restent globalement les mêmes, leur traitement, en revanche, varie sensiblement selon les photographes. À sujet équivalent, il est ainsi possible d'observer le déploiement de toute la gamme des attitudes photographiques : depuis la plus sobre jusqu'à la plus esthétisante, en passant par la plus engagée. Les quatre photographies publiées ici permettent aisément de le vérifier.

Réalisées dans le camp de Buchenwald, à côté du bâtiment du crématoire, ces images représentent une carriole, utilisée par les détenus pour charrier des pierres, et un pilori auquel ils étaient régulièrement attachés pour être battus ou pendus. Bien qu'elles aient été réalisées sur le même motif, à peu près à la même période (entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990) ces images n'ont pas le même sens.

L'image du photographe allemand Dirk Reinartz [258] est probablement la plus sobre et la plus neutre des quatre. Elle relève indéniablement d'une tradition documentaire qui vise à montrer les choses sans emphase, ni effets de style, telles qu'elles sont apparues au photographe¹.

À l'opposé, la vue du photographe anglais Michael Kenna [259] révèle davantage une préoccupation esthétique que documentaire. Nimbée d'une brume matinale qui lui ôte toute prétention documentaire, cette image impeccablement construite vise moins à informer le regardeur qu'à attirer son attention pour l'inciter à approfondir sa connaissance du sujet².

Quant au photographe allemand Reinhard Matz [261], c'est le seul des quatre à avoir fait apparaître dans l'image, par le choix de son point de vue, une pancarte placée là par les services pédagogiques du musée du camp. Il faut dire que tout le travail de Matz s'inscrit dans le débat des années 1980 sur la transformation des camps en musées et sur le tourisme de masse dans les lieux de mémoire³. Ainsi, la présence imposante d'un panneau didactique dans l'image est là pour rappeler que le photographe ne montre pas un camp, resté inchangé depuis sa période de fonctionnement, mais bien un musée contemporain, avec tous les aménagements, les transformations et les reconstitutions que cela suppose.

Le cas du photographe Erich Hartmann [262] est plus singulier encore. D'origine allemande, mais juive, sa famille émigra aux États-Unis en 1938, tandis qu'il était âgé de 16 ans. Devenu photographe, il éprouva plus tard le besoin de retourner sur les lieux où la majorité de ses semblables avaient été assassinés.

Les photographies qu'il réalisa alors (mais aussi le texte qui accompagne leur publication⁴) sont empreints d'un omniprésent sentiment de culpabilité que les psychanalystes ont souvent diagnostiqués chez ceux qui avaient échappé aux camps. L'image publiée ici en fait foi. L'angle sous lequel est montrée la carriole incite en effet à penser que c'est le photographe lui-même qui s'est mis un instant dans la situation du déporté, pour charrier les pierres sous la neige de Buchenwald.

Ces images remettent en cause, de manière flagrante, l'idée préconçue selon laquelle la photographie –représentation mimétique par excellence– ne produirait qu'un analogon du réel. Point n'est besoin de démontrer l'inanité de cette idée reçue tant la comparaison de ces quatre photographies de Buchenwald la rend immédiatement caduque. Le photographe est toujours présent. Il ne disparaît pas à proportion de la gravité de son sujet. Même devant le sujet le plus imposant, la multiplicité des points de vue demeure : chaque photographe intervient sur le réel et le transforme au gré de sa subjectivité, de son esthétique, de son engagement ou de sa biographie.

C. C.

¹ cf. Dirk Reinartz, Christian Graf von Krockow, *Totenstill*, Göttingen, Steidl Verlag, 1994.

² Lors d'un entretien accordé à l'auteur, Michael Kenna déclarait : "Il m'est apparu que la nature séductrice de mon travail est le moyen de forcer les gens à le voir. Si les gens le regardent et le critiquent, ils sont finalement concernés et impliqués. Si les images sont séduisantes, elles vont rester dans leur esprit".

³ cf. Reinhard Matz, *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1993.

⁴ cf. Erich Hartmann, *Dans le silence des camps*, Paris, La Martinière, 1995.



258. Dirk Reinartz,
Buchenwald, de la série *Totenstill*,
1987-1992
(collection de l'artiste)

259. Michael Kenna,
Buchenwald, 1994
(Patrimoine photographique)



261. Reinhard Matz,
Buchenwald,
de la série *Die unsichtbaren Lager* (Les camps invisibles), 1995
(collection de l'artiste)



262. Erich Hartmann,
Buchenwald,
de la série *Dans le silence des camps*, 1995
(Magnum)

les chambres noires ou l'image absente ?

Clément Chéroux

Dans les travaux contemporains sur les camps de concentration et d'extermination nazis, et plus particulièrement dans ceux des photographes qui sont retournés sur les lieux, il n'est pas rare de voir réapparaître les mêmes motifs. De ces répétitions, naissent inévitablement quelques stéréotypes¹ qui, chacun à leur manière, proposent une formulation métaphorique ou métonymique des événements :

- les rails pour la déportation et son terme inéluctable,
- l'entrée d'Auschwitz-Birkenau pour l'engloutissement dans le camp,
- les barbelés pour l'incarcération et la souffrance²,
- les miradors pour la surveillance,
- les accumulations de valises, de chaussures ou de cheveux pour la dépossession, mais aussi pour symboliser les amoncellements de cadavres à la libération des camps,
- etc.

Il y a, semble-t-il, derrière la multiplication de ces stéréotypes la volonté, de la part des photographes, de trouver une sorte d'image "intégrale" (comme Primo Levi parlait de "témoins intégraux"³), une image qui symboliserait tout à la fois l'outrage de la déportation, le martyr des camps et l'abomination des chambres à gaz. Il est ici nécessaire d'imaginer ce que pourrait être une telle image intégrale. Raul Hilberg a démontré que la seule invention des nazis, par rapport à l'antisémitisme des siècles passés, avait été la solution finale, c'est-à-dire la conception des chambres à gaz, point nodal du dispositif d'extermination⁴. Si la chambre à gaz se situe à l'épicentre de l'extermination, il semble logique que son image soit également la représentation la plus appropriée de l'entreprise génocidaire. Ainsi, cette image intégrale et radicale serait probablement celle qui montrerait les déportés dans la chambre à gaz au moment de leur agonie.

Pour les photographes contemporains qui opèrent plusieurs années, voire plusieurs décennies, après les événements, cette image relève évidemment de l'impossible. Ou alors, il faudrait reconstituer et risquer ainsi de se heurter à de redoutables tabous. En témoignent les virulentes critiques à propos des quelques metteurs en scènes qui ont eu la témérité de transgresser cet interdit de la reconstitution : "[...] tout essai de reconstitution ou de maquillage dérisoire est grotesque, toute approche traditionnelle du «spectacle» relève du voyeurisme ou de la pornographie", avait écrit Jacques Rivette à propos du film de Gillo Pontecorvo : *Kapo*⁵. "Maquiller des figurants en cadavres est obscène", affirme Elie Wiesel quelques années plus tard, à l'occasion de la diffusion du feuilleton *Holocauste*⁶. "La fiction est une transgression", ajoute Claude Lanzmann, dans une critique de *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg⁷.

¹ Je suis redevable à Florian Ebner de m'avoir indiqué ces stéréotypes récurrents. cf. Florian Ebner, "Die Unsichtbaren Lager / Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken (Reinhard Matz), Totenstill (Dirk Reinartz)", *Eikon*, n° 14/15, p. 82-85.

² cf. Olivier Razac, *Histoire politique du barbelé. La prairie, la tranchée, le camp*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

³ Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 82.

⁴ Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Fayard, 1988.

⁵ Jacques Rivette, "De l'abjection", *Cahiers du cinéma*, n° 120, juin 1961, n.p.

⁶ Elie Wiesel, "Au nom d'une souffrance sans nom", in Annette Insdorf, *L'Holocauste à l'écran*, *Cinéaction*, n° 32, p. 6.

⁷ Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3 mars 1994, p. VII.

Aucun photographe ne semble, jusqu'à présent, avoir tenté de reconstituer cette scène. Seule une image de David Levinthal propose une représentation de l'intérieur de la chambre à gaz [252] au moment de ce que Filip Müller décrit comme un "combat de la mort"⁸. Mais il ne s'agit pas là d'acteurs, grimés pour l'occasion, mais de petites figurines modelées, semblables à celles qui sont utilisées dans les maquettes des chambres à gaz de Birkenau présentées au musée d'Auschwitz. C'est là un tout autre type de reconstitution qui relève moins de la mise en scène cinématographique que de la statuaire des monuments commémoratifs⁹ ou des dispositifs muséographiques sur lesquels le tabou de la représentation ne semble guère avoir opéré.

Ainsi, dans les productions photographiques contemporaines, l'image intégrale continue à faire défaut. Et la multiplication des autres photographies ou la répétition des stéréotypes ne font en somme que masquer ce manque. Les images existantes ne sont, en définitive, selon Vincent Lowy, que "des images de l'absence d'images"¹⁰.

Aujourd'hui, cette photographie de l'intérieur de la chambre à gaz ne peut donc exister sans artifice, sans le "spectacle" que condamnait Rivette et bien d'autres à sa suite. Mais il faut, en revanche, se demander si cette image a pu exister, historiquement, au moment même où le crime était perpétré.

Pour cela, il est nécessaire de s'interroger sur les conditions de réalisation de cette image, mais, surtout, en premier lieu, sur la visibilité même de l'extermination. Dans les camps, tout avait été mis en œuvre (depuis l'édification de haies végétales dissimulant les crématoires jusqu'à l'aménagement des chambres à gaz en salles de douche) pour que le crime reste dissimulé à ses victimes, jusqu'au dernier moment. Si bien que la seule image de l'extermination que retiendront les rescapés sera généralement celle d'une épaisse fumée s'échappant continuellement des cheminées des crématoires.

En revanche, pour les bourreaux, le regard était possible et parfois même recommandé. "Les médecins attirèrent mon attention sur mon devoir. Celui d'observer la mort à travers les lucarnes de la chambre à gaz", écrit Rudolf Höss, le commandant d'Auschwitz¹¹. "Je me rappelle encore qu'un médecin en blouse blanche m'a dit que je devais regarder par le judas pour voir comment ils allaient", raconte également Adolf Eichmann, lors d'un interrogatoire¹². Même si les termes de la désignation varient continuellement – il est tour à tour question d'œilleton, de judas, de regard, de vasistas, de hublot, de lucarne, de vitre ou de fenêtre –, de multiples témoignages confirment l'existence d'une ouverture vitrée permettant d'observer la scène qui se déroulait dans l'espace hermétiquement cloisonné de la chambre à gaz.

Mais il semble, en fait, que la question de la visibilité de l'intérieur de la chambre à gaz se pose moins en termes d'ouverture que d'éclairage. "La lumière était coupée dans les chambres à gaz, il faisait noir, on ne voyait pas...", explique Filip Müller¹³. Quelques témoignages rappellent, en effet, l'extinction de la lumière juste avant que le gaz ne se répande : "Les Juifs sont entrés tranquillement

et sans faire de résistance dans les chambres à gaz. Ce n'est que lorsqu'ils se sont trouvés dans l'obscurité qu'ils se sont agités. Et, à ce moment-là, le moteur a démarré¹⁴". La lumière était généralement rallumée entre une vingtaine et une trentaine de minutes après, pour vérifier si le gaz avait bien fait son effet, comme le précise Kurt Gerstein : "Puis 25 minutes s'écoulaient encore. C'est juste, beaucoup sont déjà morts. On peut le voir par la petite fenêtre et en allumant la

⁸ Filip Müller, cité par Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 181.

⁹ cf. James E. Young, *Mahnmal des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, Munich, Prestel, 1994.

¹⁰ Vincent Lowy, *L'Histoire infilmable. Le génocide juif à l'écran*, 2000, manuscrit confié à l'auteur.

¹¹ *Auschwitz vu par les SS : Rudolf Höss, Pery Broad, Johann Paul Kremer*, Oswiecim, musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, 1998, p. 76.

¹² Ernst Klee, Willy Dressen, Volker Riess, *Pour eux "c'était le bon temps". La vie ordinaire des bourreaux nazis*, Paris, Plon, 1990, p. 202.

¹³ Filip Müller, cité par Claude Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 180.

¹⁴ Wilhelm Pfannenstiel, cité par Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, *Les Chambres à gaz, secret d'état*, Paris, Minuit, 1984, p. 158.

¹⁵ Ernst Klee, Willy Dressen, Volker Riess, op. cit., p. 216.

lumière pendant quelques instants¹⁵”.

Ainsi, l'agonie des victimes semble s'être généralement déroulée dans l'obscurité. Mais s'il prenait à l'un des bourreaux l'envie de satisfaire une aussi soudaine qu'incoercible pulsion scopique, il lui suffisait alors d'allumer un instant la lumière, pour pouvoir contempler son crime. C'est ce que confirme le témoignage du commandant du Struthof, Josef Kramer : “Je déclarai à ces femmes qu'elles devaient passer dans la chambre à désinfection, et je leur cachai qu'elles devaient être asphyxiées. Assisté de quelques SS, je les fis complètement déshabiller et je les poussai dans la chambre à gaz alors qu'elles étaient toutes nues. Au moment où je fermai la porte, elles se mirent à hurler. J'introduisis, après avoir fermé la porte, une certaine quantité de sels dans un entonnoir placé au-dessous et à droite du regard. En même temps, je versais une certaine quantité d'eau qui, ainsi que les sels, tomba dans l'excavation située à l'intérieur de la chambre à gaz, au bas du regard. Puis je fermai l'orifice de l'entonnoir à l'aide d'un robinet. [...] J'allumai la lumière à l'intérieur de la chambre à l'aide d'un commutateur [...] et j'observai par le regard extérieur ce qui se passait à l'intérieur de la chambre. Je pus constater que ces femmes continuaient à respirer environ une demi-minute, puis elles tombèrent à terre¹⁶.”

Il était donc possible (pour les nazis) de voir ce qui se passait à l'intérieur de la chambre à gaz. Mais la possibilité de la vue n'implique pas, automatiquement, celle de la prise de vue. Il faut donc, maintenant, s'interroger sur la probabilité d'une telle prise de vue. Malgré l'interdit de la photographie dans les camps et surtout l'obscurité qui régnait généralement pendant l'opération, l'image de l'intérieur de la chambre à gaz a-t-elle pu être fixée ? Ou, au contraire, les chambres à gaz sont-elles restées hermétiques et obscures, comme des chambres noires qui n'auraient pas livré d'images ?

Comme le rappelle le témoignage de Josef Kramer, la simple pression sur un commutateur éclairait l'intérieur de la chambre à gaz d'une lumière suffisante pour la prise de vue. Quant à l'interdit de la photographie, il fut régulièrement transgressé dans le périmètre des camps et aux abords même des zones de mise à mort. Konstanty Woycicki raconte ainsi qu'au printemps 1944 un Hauptscharführer venu de Berlin réalisa une série de photographies sur l'arrivée d'un transport destiné à la chambre à gaz : “Il photographia tout ce qui s'y passait, y compris les amoncellements de cadavres sur lesquels se tenaient les SS amusés¹⁷”. Jean-Claude Pressac signale, par ailleurs, qu'en 1942 les nazis envisagèrent de tourner un film sur l'euthanasie des malades mentaux : “Le film débutait par la vue d'un médecin dans un établissement de malades mentaux. Il les examinait, dressant avec soin les diagnostics. Puis une commission médicale de contrôle se présentait, délibérait sur chaque cas et accordait ou non la mort. Les malades choisis étaient photographiés, puis introduits un par un dans la chambre à gaz. La main du médecin ouvrait le robinet de gaz, en vérifiant l'introduction sur un manomètre et surveillait le déroulement du gazage par un regard vitré. Les traits du patient se détendaient, sa souffrance apaisée par la mort salvatrice. En finale, on en rajoutait, montrant au spectateur le visage torturé du malade auparavant et maintenant serein dans la paix définitive. Ce scénario rédigé par Hermann Schweningen fin octobre 1942 ne fut pas porté à l'écran¹⁸”. Enfin, dans son livre intitulé *The Final Solution*, Gerald Reitlinger rapporte également qu'en 1949 un film amateur montrant le fonctionnement d'une chambre à gaz fut retrouvé dans l'appartement d'Artur Nebe à Berlin¹⁹.

¹⁶ Eugen Kogon, Hermann Langbein, Adalbert Rückerl, *op. cit.*, p. 250.

¹⁷ Alfred Konstanty Woycicki, déposition pour le procès d'Auschwitz, 25 novembre 1959, tapuscrit dactylographié de 14 feuillets conservé au musée d'État d'Auschwitz-Birkenau, p. 13-14. Un plus long extrait de ce témoignage est reproduit en p. 11 du présent ouvrage.

¹⁸ Jean-Claude Pressac, “La technique des chambres à gaz”, in François Bedarida, Laurent Gervereau, *La déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'histoire contemporaine – BDIC, 1995, p. 189. Lorsque l'on aborde la question des images de l'intérieur de la chambre à gaz, il est difficile de séparer les photographies des films.

¹⁹ Gerald Reitlinger, *The Final Solution. The Attempt to Exterminate the Jews of Europe, 1939-1945*, Londres, Vallentine/Mitchell, 1953, p. 130, 188. Le peu d'information que donne Reitlinger à propos de ce film ne permet pas de savoir s'il montrait l'intérieur de la chambre à gaz. Georges Didi-Huberman me signale par ailleurs que, dans les nouvelles salles de l'Imperial War Museum consacrées à l'Holocauste, un film montrant l'entrée de deux personnes dans une chambre à gaz est diffusé. Il ne m'a pas été possible de vérifier si ce film avait un rapport avec celui décrit par Reitlinger.

Aucune de ces images ne nous est aujourd'hui parvenue, mais ce sont là, semble-t-il, des éléments suffisants pour envisager qu'une image montrant l'intérieur de la chambre à gaz ait pu exister. Si une telle probabilité est peu concluante dans le domaine de l'Histoire, elle est, en revanche, particulièrement féconde dans celui de la controverse. L'hypothétique existence de ces images –et peut-être plus encore leur absence effective– n'ont en effet cessé d'alimenter les récentes polémiques sur la représentation de l'extermination. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le débat, ou de prendre parti pour l'un ou l'autre de ses acteurs, mais seulement de relever les problématiques que dégagent ces polémiques.

En mars 1994, dans un entretien réalisé à l'occasion de la sortie de *La Liste de Schindler*, Claude Lanzmann évoquait l'impossibilité absolue de montrer de telles images : "Et si j'avais trouvé un film existant –un film secret parce que c'était strictement interdit– tourné par un SS et montrant comment 3 000 Juifs, hommes, femmes, enfants mouraient ensemble, asphyxiés dans une chambre à gaz du crématoire II d'Auschwitz, si j'avais trouvé cela, non seulement je ne l'aurais pas montré, mais je l'aurais détruit. Je ne suis pas capable de dire pourquoi. Ça va de soi²⁰". En mai 2000, dans un numéro du *Monde des débats*, Jorge Semprun relançait la polémique en condamnant rétrospectivement les propos iconoclastes de Lanzmann²¹. Enfin, à la suite de cette virulente réponse, Jean-Jacques Delfour prenait la défense de Lanzmann dans un article de *L'Arche* en affirmant : "Lanzmann détruirait cette bande filmée par les nazis parce qu'elle contient et légitime la position du nazi ; la regarder impliquerait nécessairement d'habiter cette position de spectateur, extérieur aux victimes, donc d'adhérer filmiquement, perceptivement, à la position nazie elle-même, puis d'en fixer l'image dans la mémoire". Et il ajoutait plus loin que le film de Lanzmann rendait "inutiles" de telles images²².

En octobre 1998, un autre débat s'engageait à propos d'une déclaration de Jean-Luc Godard dans une interview des *Inrockuptibles* : "Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent²³". Dans un article du *Monde* paru quelques semaines plus tard, Gérard Wajcman se demandait ce que la découverte de ces images "changerait", ce qu'elle "prouverait de plus". Soupçonnant Godard "de se tenir dans une logique de la preuve", une "théologie de l'image", il lui reprochait de lier l'existence de ces images à celle des chambres à gaz et d'envisager ainsi "la possibilité d'un raisonnement délétère : si, après vingt ans, vingt siècles de recherches, on constate qu'il n'y a décidément aucune image de ce qui doit forcément avoir une image, est-ce que cela ne suffit pas pour faire droit, raisonnablement, au soupçon qu'après tout cela pourrait bien ne pas avoir existé²⁴ ?"

Certains de ces propos dénotent un curieux rapport à l'image, à l'archive et à l'histoire : une image qui resterait confinée au rôle de simple preuve, une archive qui détruirait des dossiers parce qu'ils ne sont pas communicables et une histoire qui se refuserait d'analyser les documents produits par les coupables, pour rester du côté du bien. Cela démontre toute l'ambiguïté qu'il y a à vouloir théoriser sur une hypothétique image. Car celle-ci devient alors le lieu de toutes les attentes et de toutes les angoisses, une surface de projection, un véritable écran noir. Dans le débat sur la représentation des camps, la question de l'existence d'une image de l'intérieur de la chambre

²⁰ Claude Lanzmann, "Holocauste, la représentation impossible", *art. cit.*, p. VII.

²¹ Marie-Laure Delorme et Guy Herzlic, "L'art contre l'oubli, entretien avec Jorge Semprun", *Le Monde des débats*, n° 14, mai 2000, p. 11.

²² Jean-Jacques Delfour, "La pellicule maudite. Sur la figuration du réel de la Shoah : le débat entre Semprun et Lanzmann", *L'Arche*, n° 508, juin 2000, p. 14.

²³ Jean-Luc Godard, "La légende du siècle" (entretien avec Frédéric Bonnaud et Arnaud Viviant), *Les Inrockuptibles*, 21 octobre 1998, p. 28.

²⁴ Gérard Wajcman, "«Saint Paul» Godard contre «Moïse» Lanzmann ?", *Le Monde*, 3 décembre 1998, p. 15.

à gaz est aujourd'hui devenue une sorte de nœud de la réflexion ; mais un nœud qui occulte à la fois la branche, l'arbre et la forêt qui se trouvent derrière. La remarque de Jean-Luc Godard en témoigne. Car ces images, pour lesquelles vingt ans de recherches seraient nécessaires, existent bel et bien et sont connues. Ces images sur lesquelles "on verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent" (Godard), ce sont précisément celles qui furent réalisées pendant l'été 1944 par les membres du *Sonderkommando* et de la résistance polonaise d'Auschwitz autour –mais aussi depuis l'intérieur même– de la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau [266-269]. Ces images peuvent être *montrées*, elles l'ont été depuis la fin de la guerre sans qu'aucun *interdit* ne soit venu l'empêcher. Elles n'ont pas été faites du *point de vue des nazis*, mais de celui des déportés. Elles n'ont pas seulement valeur de *preuve*, mais aussi de document. Elles sont loin d'être *inutiles* et il ne peut s'agir de les *détruire* ; il faut simplement les analyser comme des documents historiques qui permettent d'approfondir la connaissance des événements qu'elles représentent²⁵.

²⁵ On se reportera, pour l'analyse précise de ces images, au texte de Georges Didi-Huberman qui suit.

images malgré tout

Georges Didi-Huberman

[...] même rayé à mort
un simple rectangle
de trente cinq millimètres
sauve l'honneur de tout le réel¹.

QUATRE BOUTS DE PELLICULE ARRACHÉS À L'ENFER

Pour savoir il faut s'imaginer. Nous devons tenter d'imaginer ce que fut l'enfer d'Auschwitz en été 1944. N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons –car c'est vrai–, nous ne le pouvons, nous ne le pourrons pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable. Comme une réponse à offrir, une dette contractée envers les paroles et les images que certains déportés ont arrachées pour nous au réel effroyable de leur expérience. Donc, n'invoquons pas l'inimaginable. Il était tellement plus difficile, pour les prisonniers, de soustraire au camp ces quelques lambeaux dont nous sommes à présent dépositaires, dans la lourdeur de les soutenir d'un seul regard. Ces lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. Images *malgré tout*, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images *malgré tout* : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.

Parmi tous les prisonniers d'Auschwitz, ceux dont les SS voulurent éradiquer à tout prix la possibilité de témoignage furent, bien sûr, les membres du *Sonderkommando*, le "commando spécial" de détenus qui géraient à mains nues l'extermination de masse. Les SS savaient d'avance qu'un seul mot d'un membre survivant du *Sonderkommando* rendrait caduques toutes les dénégations, toutes les arguties ultérieures sur le grand massacre des Juifs d'Europe². "Avoir conçu et organisé les équipes spéciales a été le crime le plus démoniaque du national-socialisme", écrit Primo Levi. "On reste stupéfait devant ce paroxysme de perfidie et de haine : c'était aux Juifs de mettre les Juifs dans les fours, il fallait démontrer que les Juifs [...] se pliaient à toutes les humiliations, allaient jusqu'à se détruire eux-mêmes³."

Le premier *Sonderkommando* à Auschwitz fut créé le 4 juillet 1942, lors de la "sélection" d'un convoi de Juifs slovaques pour la chambre à gaz. Douze équipes se succédèrent à partir de cette date : elles étaient supprimées au bout de quelques mois, "et l'initiation de l'équipe suivante consistait à brûler les cadavres des prédécesseurs". Une partie de l'horreur consistait pour ces hommes à ce que toute leur existence soit maintenue, jusqu'à l'inéluctable gazage de l'équipe, dans un secret absolu : aussi les membres du *Sonderkommando* ne devaient-ils avoir aucun contact avec les autres détenus,

¹J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, I, p. 86.

²Et avec elles tous les minables sophismes dont, me semble-t-il, il n'y a pas lieu de s'extasier philosophiquement. cf. J.-F. Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 16-17 (analysant sous cette forme l'argument négationniste : "[...] pour identifier qu'un local est une chambre à gaz, je n'accepte comme témoin qu'une victime de cette chambre à gaz ; or il ne doit y avoir, selon mon adversaire, de victime que morte, sinon cette chambre à gaz ne serait pas ce qu'il prétend ; il n'y a donc pas de chambre à gaz.")

³P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1986), trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 51 et 53.

⁴*ibid.*, p. 50.

encore moins avec quelque "monde extérieur" que ce fût, et pas même avec les SS "non initiés", c'est-à-dire ignorants du fonctionnement exact des chambres à gaz et des crématoires⁵. Malades, ces détenus mis au secret n'étaient pas admis à l'hôpital du camp. On les maintenait dans l'asservissement total et l'abrutissement –l'alcool ne leur étant pas refusé– de leur travail aux crématoires.

Leur travail ? Il faut bien le redire : manipuler la mort de leurs semblables par milliers. Être témoins de tous les derniers moments. Être contraints de mentir jusqu'au bout (un membre du *Sonderkommando* qui avait voulu informer les victimes de leur destin fut jeté vivant dans le feu du crématoire, et ses camarades durent assister à l'exécution⁶). Reconnaître les siens et ne rien dire. Voir entrer hommes, femmes et enfants dans la chambre à gaz. Entendre les cris, les coups, les agonies. Attendre. Puis, recevoir d'un coup l'"indescriptible amoncellement humain" –une "colonne de basalte" faite de chair, de leur chair, notre propre chair– qui s'écroule à l'ouverture des portes. Tirer les corps un à un, les déshabiller (avant, du moins, que les nazis n'aient imaginé la solution du vestiaire). Laver au jet tout le sang, toutes les humeurs, toutes les sanies accumulées. Extraire les dents en or, pour le butin du *Reich*. Introduire les corps dans la fournaise des crématoires. Maintenir l'inhumaine cadence. Alimenter en coke. Retirer les cendres humaines sous l'espèce de cette "matière informe, incandescente et blanchâtre qui se déversait en rigoles [et qui] en refroidissant prenait une teinte grisâtre"... Concasser les os, cette ultime résistance des pauvres corps à leur industrielle destruction. Faire des tas de tout cela, le jeter dans le fleuve voisin ou l'utiliser comme matériau de terrassement pour la route en construction près du camp. Marcher sur cent cinquante mètres carrés de chevelures humaines que quinze détenus s'emploient à carder sur de grandes tables. Repeindre quelquefois le vestiaire, confectionner des haies de verdure –camouflage–, creuser des fosses d'incinération supplémentaires pour les gazages exceptionnels. Nettoyer, réparer les fours géants des crématoires. Recommencer chaque jour, sous la menace des SS. Survivre ainsi pour un temps indéterminé, ivres, travaillant jour et nuit "en courant comme des possédés pour en finir au plus vite"⁷.

"Ils n'avaient pas figure humaine. C'étaient des visages ravagés, fous", ont dit les détenus qui ont pu les voir⁸. Ils survivaient pourtant, pour le temps qu'on leur laissait, dans l'ignominie de la besogne. À une détenue qui lui demandait comment il pouvait supporter pareil travail, un membre de l'équipe répondit : "Évidemment, je pourrais me jeter sur les fils électriques, comme tant de mes camarades, mais je veux vivre [...]. Dans notre travail, si on ne devient pas fou le premier jour, on s'habitue"⁹. Façon de parler. Certains se jetèrent simplement dans le feu, qui croyaient pourtant être "habitues"¹⁰.

Si une telle survie dépasse tout jugement moral (comme l'a écrit Primo Levi¹⁰) et tout conflit tragique (comme l'a commenté Giorgio Agamben¹¹), alors que peut bien signifier, dans une telle contrainte, le verbe *résister* ? Se révolter ? C'était une façon digne de se suicider, d'anticiper l'élimination promise. Fin 1942, un premier projet de rébellion échoua. Puis, de la grande mutinerie d'octobre 1944 –du moins le crématoire IV fut-il incendié et détruit–, nul n'a survécu des quatre cent cinquante membres impliqués, dont trois cents "seulement" devaient être bientôt gazés¹².

Au creux de ce désespoir fondamental, la "sollicitation à résister" s'est probablement détachée des êtres eux-mêmes, promis à disparaître, pour se fixer sur des signaux à émettre par-delà les frontières du camp : "Comment informer le monde des atrocités qui se commettaient ici restait notre préoccupation

⁵F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. P. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980, p. 61. Filip Müller constitue le cas rarissime d'un membre du *sonderkommando* ayant échappé à cinq liquidations successives. Sur ce fonctionnement et sa mise au secret, cf. G. Wellers, *Les Chambres à gaz ont existé. Des documents, des témoignages, des chiffres*, Paris, Gallimard, 1981. E. Kogon, H. Langbein et A. Rückerl, *Les Chambres à gaz secret d'État* (1983), trad. H. Rollet, Paris, Minuit, 1984 (éd. 1987). J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, trad. P. Moss, New York, Beate Klarfeld Foundation, 1989. *id.*, *Les Crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse*, Paris, CNRS éditions, 1993 (qui note, p. 35 : "[...] tuer d'un coup par gaz dans un espace clos des hommes par centaines était sans précédent et le secret dont était entourée l'opération frappait encore plus l'imagination des non-participants, SS ou détenus, qui avaient reçu l'interdiction formelle d'en observer le déroulement."). U. D. Adam, "Les chambres à gaz", *L'Allemagne nazie et le génocide juif : colloque de l'EHESS, Paris, juillet 1982*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1985, p. 236-261. F. Piper, "Gas Chambers and Crematoria", *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, dir. Y. Gutman et M. Berenbaum, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 157-182.

⁶H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz* (1975), trad. D. Meunier, Paris, UGE, 1994, p. 202.

⁷F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 104, 136, 158-159, 169-173, 167-180. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 191-202.

⁸H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 193.

⁹*ibid.*, p. 194-195.

¹⁰P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 58 : "[...] personne n'est autorisé à les juger, ni ceux qui ont connu l'expérience des Lager ni, encore moins, les autres."

¹¹G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer, III* (1998), trad. P. Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 125.

¹²F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 209-222. La documentation sur les effets de la révolte a été réunie par J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 93. Sur l'exécution publique des derniers mutins, cf. P. Levi, *Si c'est un homme* (1947), trad. M. Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987 (éd. 1993), p. 159-161.

majeure¹³". Ainsi, Filip Müller, en avril 1944, avait-il patiemment réuni quelques documents –un plan des crématoires IV et V, une note sur leur fonctionnement, une liste des nazis en fonction ainsi qu'une étiquette de Zyklon B– pour les transmettre à deux prisonniers qui tentaient l'évasion¹⁴. Tentative que tous ceux du *Sonderkommando* savaient, pour eux-mêmes, désespérée. C'est pourquoi ils confièrent quelquefois leurs témoignages au secret de la terre : les fouilles effectuées aux abords des crématoires d'Auschwitz ont mis au jour –souvent bien longtemps après la Libération– les écrits bouleversants, presque illisibles, de ces esclaves de la mort¹⁵. *Bouteilles à la terre*, en quelque sorte, sauf qu'ils n'avaient pas toujours de bouteilles où préserver leur message. Au mieux une gamelle en fer blanc¹⁶.

Ces écrits sont hantés par deux contraintes complémentaires. D'une part, l'inéluctable disparition du témoin lui-même : "Les SS nous répètent souvent qu'ils ne laisseront pas survivre un seul témoin". Mais, aussi, la crainte que le témoignage lui-même ne disparaisse, fût-il transmis à l'extérieur : ne risquait-il pas, en effet, d'être incompréhensible, jugé insensé, unimaginable ? "Ce qui se passait exactement –comme le confiait Zalman Lewenthal au bout de papier qu'il s'appropriait à enfouir dans le sol–, aucun être humain ne peut se le représenter¹⁷."

Or, c'est dans la plière de ces deux impossibilités –disparition prochaine du témoin, irréprésentabilité certaine du témoignage– que surgit l'image photographique. Un jour d'été 1944, les membres du *Sonderkommando* ont éprouvé l'impérieuse nécessité, ô combien dangereuse pour eux, d'arracher à leur infernal travail quelques photographies susceptibles de porter témoignage sur l'horreur spécifique et l'ampleur du massacre. Arracher quelques images à *ce réel-là*. Mais aussi –puisque une image est faite pour être regardée par autrui– arracher à la pensée humaine en général, la pensée du "dehors", un *imaginable* pour ce dont personne, jusqu'alors (mais c'est déjà beaucoup dire, car tout cela fut bien projeté avant d'être mis en œuvre), n'entrevoit la possibilité.

Il est troublant qu'un tel désir d'arracher une image se soit concrétisé au moment le plus indescriptible –ainsi qu'on le qualifie souvent– du massacre des Juifs : moment où il n'y avait plus place, chez ceux qui assistèrent, hébétés, à cela, pour la pensée ni pour l'imagination. Temps, espace, regard, pensée, pathos : tout était offusqué par l'énormité machinique de la violence produite. En été 1944, il y eut le "raz de marée" des Juifs hongrois : quatre cent trente-cinq mille d'entre eux furent déportés à Auschwitz entre le 15 mai et le 8 juillet¹⁸. Jean-Claude Pressac (dont le scrupule scientifique exclut en général tous les adjectifs, a fortiori toutes les formules empathiques) écrit que ce fut là "l'épisode le plus dément de Birkenau", essentiellement pratiqué dans les crématoires II, III et V¹⁹. En une seule journée, vingt-quatre mille Juifs hongrois furent ainsi exterminés. Vers la fin de l'été, le Zyklon B vint à manquer. Alors, "les inaptes des convois [à savoir les victimes sélectionnées pour la mise à mort immédiate] furent précipités directement dans les fosses ardentes du crématoire V et du Bunker 2²⁰", c'est-à-dire brûlés vifs. Les gitans, eux, furent gazés en masse à partir du 1^{er} août.

Comme d'habitude, les membres du *Sonderkommando* affectés aux crématoires avaient dû préparer toute l'infrastructure de ce cauchemar. Filip Müller se souvient que l'on procéda "au colmatage des fissures dans les parois des fours avec de la terre réfractaire, au revêtement des portes en fonte d'acier avec de l'enduit noir, et au graissage des charnières [...]. On remplaçait les grilles usagées et on vérifiait du haut en bas l'état des six cheminées en faisant les réparations nécessaires. On contrôlait aussi soigneusement les ventilateurs

¹³F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 118.

¹⁴*ibid.*, p. 163-166.

¹⁵cf. L. Poliakov, *Auschwitz*, Paris, Julliard, 1964, p. 62-65 et 159-171. B. Mark, *Des voix dans la nuit. La résistance juive à Auschwitz-Birkenau* (1965), trad. E. et J. Fridman et L. Princet, Paris, Plon, 1982. N. Cohen, "Diaries of the Sonderkommando", *Anatomy of the Auschwitz Death Camp*, op. cit., p. 522-534.

¹⁶Sur la description physique des "Rouleaux d'Auschwitz" rongés par l'humidité et, donc, partiellement illisibles, cf. B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 179-190.

¹⁷Cité par H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 3.

¹⁸Selon l'estimation d'A. Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992 (éd. 1995), p. 255-259.

¹⁹J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 90.

²⁰*ibid.*, p. 91.

avec l'aide des électriciens. On fit enfin repeindre les murs des quatre vestiaires et des huit chambres à gaz. Tous ces travaux avaient manifestement pour but de mettre les installations d'anéantissement en parfait état de marche²¹."

Mais, surtout, il avait fallu, sur l'ordre du *Hauptscharführer* Otto Moll –un SS particulièrement craint et détesté, s'étant personnellement chargé de la liquidation du *Sonderkommando* dès 1942²²–, creuser cinq fosses d'incinération à l'air libre, derrière le crématoire V. Filip Müller a raconté en détail l'expérimentation technique et la gestion du chantier menées par Moll : jusqu'à la conception de caniveaux destinés à recueillir la graisse humaine, jusqu'à la dalle de béton sur laquelle les "ouvriers" devraient pulvériser les os mêlés aux cendres humaines²³. Jusqu'aux haies végétales élevées pour former écran et rendre tout cela invisible de l'extérieur [263]. Il est significatif que, du crématoire V, situé dans un petit bois de bouleaux –d'où Birkenau tire son nom–, il n'existe aucune vue (les lointaines vues aériennes mises à part) qui ne soit offusquée par quelque barrage végétal²⁴ [264].

Arracher une image à cet enfer ? Cela semblait doublement impossible. Impossible par défaut, puisque le détail des installations était camouflé, quelquefois souterrain. Et puisque, hors de leur travail sous le strict contrôle des SS, les membres du *Sonderkommando* étaient remis soigneusement au secret dans une "cellule souterraine [et] isolée"²⁵. Impossible par excès, car la vision de cette chaîne monstrueuse, complexe, semblait dépasser toute tentative d'enregistrement. Filip Müller écrit que, "en comparaison de ce que [Otto Moll] avait imaginé et de ce qu'il commençait à réaliser, l'Enfer de Dante n'était qu'un jeu d'enfant"²⁶ :

"Aux premières lueurs de l'aube on mit le feu aux deux fosses dans lesquelles on avait amoncelé environ deux mille cinq cents corps ; deux heures après, ils étaient devenus méconnaissables. Les flammes incandescentes enveloppaient d'innombrables troncs carbonisés et desséchés. [...] Contrairement à ce qui se passait dans les crématoires où la chaleur pouvait être maintenue à l'aide de ventilateurs, dans les fosses au contraire, lorsque le matériel humain avait pris feu, la combustion ne pouvait être maintenue que dans la mesure où l'air circulait entre les corps. Comme à la longue le monceau des corps avait tendance à se recroqueviller, en l'absence de toute arrivée d'air de l'extérieur, l'équipe des chauffeurs dont je faisais partie devait sans arrêt répandre sur la masse de l'huile, du méthanol ou de la graisse humaine en ébullition, recueillie dans les citernes du fond de la fosse, sur les deux faces latérales. À l'aide de longues spatules de fer recourbées à leur extrémité, on prélevait dans des seaux la graisse bouillante, en prenant soin de se protéger les mains avec des mitaines. Après avoir déversé la graisse dans la fosse, dans tous les endroits possibles, des jets de flammes s'élevaient en sifflant et en crépitant. D'épaisses volutes de fumée obscurcissaient l'air en répandant des odeurs d'huile, de graisse, de benzol et de chair brûlée. L'équipe de jour composée d'environ cent quarante détenus travaillait dans le secteur des crématoires IV et V. Environ vingt-cinq porteurs de cadavres étaient occupés à évacuer les corps des trois chambres à gaz du crématoire V et à les traîner jusqu'aux fosses. [...]

Les sentinelles SS qui se tenaient dans les miradors au-delà du réseau des barbelés, dans le secteur des fosses, [...] paraissaient

²¹ F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 169.

²² *ibid.*, p. 170.

²³ *ibid.*, p. 169-183.

²⁴ La documentation sur le crématoire V est accessible dans J.-C. Pressac, "Étude et réalisation des Krematorien IV et V d'Auschwitz-Birkenau", *L'Allemagne nazie et le génocide juif*, op. cit., p. 539-584. *id.*, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 379-428. Léon Poliakov (*Auschwitz*, op. cit., p. 51-52) avait déjà cité une lettre du 6 novembre 1943 où les SS d'Auschwitz commandent des plantes vertes pour le camouflage des crématoires I et II. Le 16 juin 1944, Oswald Pohl accordait encore un crédit pour l'"édification d'une seconde clôture intérieure, afin de dissimuler les bâtisses à la vue des détenus." J.-C. Pressac, *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit., p. 91. Sur le camouflage du "boyau" de Treblinka, cf. le témoignage très précis du SS Franz Suchomel, recueilli par C. Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, p. 123-124.

²⁵ Témoignage de Filip Müller recueilli *ibid.*, p. 81. Il continue ainsi : "Nous étions désormais des «porteurs de secret», des morts en sursis. Nous ne devions parler à personne, n'entrer en contact avec aucun prisonnier. Même pas avec les SS. Sauf ceux qui étaient chargés de l'Aktion."

²⁶ F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 181.

assez troublés par le spectacle dantesque dont ils étaient les témoins et beaucoup avaient du mal à supporter la vue de scènes aussi affreuses qui se déroulaient devant eux. [...] Certains morts semblaient revenir à la vie. Sous l'effet de la chaleur intense, ils se tordaient en donnant l'impression de souffrir des maux intolérables. Leurs bras et leurs jambes remuaient comme dans un film au ralenti, des troncs se redressaient [...]. L'intensité du feu était telle que les cadavres étaient dévorés de tous côtés par les flammes. Des cloques se formaient sur leur peau, éclatant les unes après les autres. Presque tous les corps enduits de graisse étaient parsemés de cicatrices noires de brûlures. Sous l'effet de la chaleur ardente, l'abdomen éclatait sur la plupart des morts. Leur chair se consumait avec des bruits intenses de sifflements et de grésillements.

[...] L'incinération avait duré cinq à six heures. Le résidu de la combustion remplissait encore à peine le tiers de la fosse. La surface, d'une teinte blanc-gris phosphorescent, était parsemée d'innombrables crânes humains. Dès que la surface de la masse des cendres était suffisamment refroidie, on jetait des planches garnies de tôle dans la fosse. Des détenus descendaient dans le fond et rejetaient avec des pelles la cendre encore chaude vers l'extérieur. Ils étaient équipés de moufles et de casquettes de protection en forme de soucoupe ; néanmoins ils étaient souvent atteints par des particules de cendres brûlantes qui tombaient sans cesse, soufflées par le vent, et qui provoquaient de graves blessures au visage et aux yeux. C'est pourquoi on les munissait également de lunettes de protection.

Après avoir débarrassé les fosses de leurs résidus, on transportait les restes dans des brouettes au pas de course jusqu'au dépôt de cendres et on les amassait en tas de la hauteur d'un homme²⁷."

Arracher une image à cela, malgré cela ? Oui. Il fallait coûte que coûte donner forme à l'inimaginable. Les possibilités d'évasion ou de révolte étaient si réduites à Auschwitz que la simple *émission d'une image* ou d'une information –un plan, des chiffres, des noms– devenait l'urgence même, un parmi les derniers gestes d'humanité. Certains détenus avaient pu écouter la BBC dans les bureaux qu'ils nettoyaient. D'autres réussirent à émettre des appels au secours. "L'isolement du monde extérieur faisait partie des pressions psychologiques exercées sur les détenus", écrit Hermann Langbein. "Parmi les efforts faits pour se défendre contre le terrorisme psychique, on comptait évidemment ceux qui tendaient à rompre l'isolement. Ce dernier facteur prit d'année en année plus d'importance pour le moral des détenus à mesure qu'évoluait la situation militaire²⁸." De leur côté, les chefs de la Résistance polonaise demandaient, en 1944, des photos. C'est ainsi que, selon un témoignage recueilli par Langbein, un travailleur civil réussit à introduire un appareil en fraude et à le faire parvenir jusqu'aux membres du *Sonderkommando*²⁹. Il ne restait dans l'appareil, probablement, qu'un bout de pellicule vierge.

La prise de vue nécessitait tout un dispositif de guet collectif. Le toit du crématoire V fut intentionnellement endommagé, en sorte que certains membres de l'équipe y furent envoyés par les SS pour réparation. De là-haut, David Szmulewski put ainsi faire le guet : il observait ceux –notamment les gardiens des miradors avoisinants– qui avaient justement pour tâche de surveiller le travail du *Sonderkommando*. Caché au fond d'un seau, l'appareil parvint entre

²⁷ *ibid.*, p. 183-189. cf. également, parmi d'autres, le témoignage de G. Wellers, *L'Étoile jaune à l'heure de Vichy. De Drancy à Auschwitz*, Paris, Fayard, 1973, p. 286-287. E. Kogon, H. Langbein et A. Rückerl, *Les Chambres à gaz secret d'État*, op. cit., p. 214-215, précisent que les fosses faisaient 12 mètres de long, 6 de large et 1,50 de profondeur. Mille personnes y brûlaient en une heure. cf. également J.-C. Pressac, "Étude et réalisation des Krematorien IV et V", art. cit., p. 539-584. Une divergence demeure entre les témoignages des membres du *sonderkommando* et les analyses de Pressac sur la question de savoir si les fosses furent construites parce que les fours du crématoire V étaient défectueux ou bien en suractivité.

²⁸ H. Langbein, *La Résistance dans les camps de concentration nationaux-socialistes, 1938-1945* (1980), trad. D. Meunier, Paris, Fayard, 1981, p. 297 (et, en général, p. 297-315).

²⁹ *id.*, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253 : "Stanislaw Klodzinski a attesté qu'un travailleur civil polonais, Mordarski, dont le chantier se trouvait non loin, introduisit un appareil en fraude dans le camp. Dissimulé dans le double fond d'un baquet de soupe, il parvint au *sonderkommando*." La reconstitution de Langbein n'étant pas exempte d'inexactitudes, on peut aussi conjecturer que l'appareil avait pu être obtenu au "Canada" d'Auschwitz, le gigantesque entrepôt des effets volés aux victimes.

263. Photographe anonyme, probablement SS, haie de camouflage du crématoire V d'Auschwitz-Birkenau, 1943-1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



264. Photographe anonyme, probablement SS, le crématoire V d'Auschwitz-Birkenau, 1943-1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



265. Photographe anonyme, probablement soviétique, ruines du crématoire V d'Auschwitz-Birkenau, 1945-1946 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau).

266-267. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), crémation des corps des détenus gazés dans des fosses d'incinération à l'air libre, photographies réalisées clandestinement depuis l'intérieur de la chambre à gaz nord du crématoire V de Birkenau, août 1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



268. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), femmes nues près du crématoire V de Birkenau, photographie réalisée clandestinement, août 1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)



269. Membre non-identifié de la résistance polonaise d'Auschwitz (Alex, Szlojme Dragon, Josel Dragon ou Alter Szmul Fajnzylberg), photographie réalisée clandestinement à Birkenau près du crématoire V, sujet non-identifié, août 1944 (musée d'État d'Auschwitz-Birkenau)

les mains d'un Juif grec nommé Alex –aujourd'hui encore non identifié : on ignore son nom de famille– posté en contrebas, devant les fosses d'incinération, et censé y travailler avec les autres membres de l'équipe.

Terrible paradoxe de cette *chambre noire* : pour réussir à extraire l'appareil du seau, à caler le viseur, à l'approcher de son visage et à prendre une première séquence d'images [266, 267], le photographe a dû se cacher dans la chambre à gaz à peine –peut-être pas encore complètement– vidée de ses victimes. Il est en retrait dans l'espace sombre. Le biais, l'obscurité où il se tient le protègent. Il s'enhardit et s'avance : la seconde vue est un peu plus frontale et légèrement plus rapprochée. Plus risquée, donc. Mais aussi, paradoxalement, plus posée : plus nette. Comme si la peur avait un instant disparu devant la nécessité de ce travail, arracher une image. On y voit, justement, le travail quotidien des autres membres de l'équipe, celui d'arracher aux cadavres, qui gisent encore au sol, leur dernière semblance humaine. Les gestes des vivants disent la pesanteur des corps et la tâche à mener dans l'immédiateté des décisions à prendre : tirer, traîner, jeter. La fumée, derrière, est celle des fosses d'incinération : corps posés en quinconce sur 1,50 mètre de profondeur, crépitements de la graisse, odeurs, recroquevillements de la matière humaine, tout ce dont parle Filip Müller est là, sous cet écran de fumée que la photographie a fixé pour nous. Derrière est le bois de bouleaux. Le vent souffle au nord, peut-être au nord-ouest³⁰. (" En août 1944, se souvient Primo Levi, il faisait très chaud à Auschwitz. Un vent torride, tropical, soulevait des nuages de poussière venus des bâtiments démolis par les bombardements aériens, séchait la sueur sur nos corps et épaississait le sang dans nos veines³¹."

Ayant dissimulé l'appareil –dans sa main ? dans le seau ? dans un pan de son vêtement ?–, le "photographe inconnu" se risque alors à sortir du crématoire. Il longe le mur. Deux fois il tourne sur sa droite. Il se retrouve donc de l'autre côté du bâtiment, au sud, puis il s'avance vers le bois de bouleaux, à l'air libre. Là aussi, l'enfer continue : un "convoi" de femmes, déjà dévêtues, s'apprête à entrer dans la chambre à gaz. Les SS sont autour. Il n'est pas possible de franchement sortir l'appareil, encore moins de viser. Le "photographe inconnu" prend deux clichés à la sauvette, sans regarder, peut-être en continuant de marcher [268, 269]. Sur l'une des deux images –évidemment privée d'orthogonalité, d'orientation "correcte"–, on aperçoit, dans le coin inférieur gauche, tout un groupe de femmes qui semblent marcher ou bien attendre leur tour. Trois autres femmes, plus proches, se dirigent en sens inverse. L'image est très floue. On peut cependant voir, de profil, un membre du *Sonderkommando* reconnaissable à sa casquette. Tout en bas, à droite, on devine la cheminée du crématoire. L'autre image est pratiquement abstraite : on subodore juste la cime des bouleaux. Face au sud, le photographe a la lumière dans les yeux. L'image est éblouie par le soleil qui perce à travers les ramures.

Puis, Alex revient vers le crématoire, probablement par le côté nord. Il restitue rapidement l'appareil à David Szmulewski, demeuré jusque-là sur le toit, à guetter d'éventuels mouvements de SS. L'opération entière n'aura pas duré plus de quinze à vingt minutes. Szmulewski replacera l'appareil dans le fond du seau³². Le bout de pellicule sera extrait de l'appareil, ramené au camp central et enfin sorti d'Auschwitz dans un tube de pâte dentifrice où l'avait caché Helena Dantón, employée à la cantine SS³³. Il parviendra un peu plus tard, le 4 septembre 1944, à la Résistance polonaise de Cracovie, accompagné d'une note écrite [114] par deux détenus politiques, Józef Cyrankiewicz et Stanislaw Klodzinski :

³⁰ cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422-424, qui a mené une minutieuse reconstitution de ces images. Il précise que, parmi les personnages photographiés, se trouve un SS qui tourne le dos (on comprend encore mieux le risque encouru).

³¹ P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 77.

³² cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 424, où est cité le témoignage de Szmulewski lui-même, survivant du *sonderkommando*.

³³ cf. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253.

“Urgent. Envoyez le plus rapidement possible deux rouleaux en métal de pellicule pour appareil photo 6x9. Pouvons faire des photos. Envoyons des photos de Birkenau montrant des détenus envoyés à la chambre à gaz. Une photo représente l’un des bûchers en plein air où l’on brûle les cadavres, car le crématoire n’est pas en mesure de les brûler tous. Devant le bûcher, des cadavres qui vont y être jetés. Une autre photo représente un endroit dans le bois où les détenus se déshabillent soi-disant pour prendre une douche. Ensuite ils seront envoyés à la chambre à gaz. Envoyez les rouleaux le plus rapidement possible. Envoyez les photos ci-jointes immédiatement à Tell –nous pensons que les photos agrandies peuvent être envoyées plus loin³⁴.”

ENVERS ET CONTRE TOUT INIMAGINABLE

“Envoyées plus loin...” Où cela, plus loin ? On peut formuler l’hypothèse qu’au-delà de la Résistance polonaise –parfaitement au courant du massacre des Juifs–, il s’agissait d’envoyer ces images dans une zone plus occidentale de la pensée, de la culture, de la décision politique, où de telles choses pouvaient encore être dites inimaginables. Les quatre photographies arrachées par les membres du *Sonderkommando* au crématoire V d’Auschwitz s’adressent à l’inimaginable, et elles le réfutent de la manière la plus déchirante qui soit. Pour réfuter l’inimaginable, plusieurs hommes ont pris le risque collectif de mourir et, pire encore, de subir le sort réservé à ce genre de tentative : la torture, celle, par exemple, abominable, que le SS Wilhelm Boger nommait en plaisantant sa “machine à écrire³⁵”.

“Envoyées plus loin” : les quatre images arrachées à l’enfer d’Auschwitz s’adressent, en fait, à deux espaces, à deux époques distinctes de l’inimaginable. Ce qu’elles réfutent d’abord, c’est l’inimaginable fomenté par l’organisation même de la “Solution finale”. Si un résistant juif de Londres –travaillant à ce titre dans des cercles supposément bien informés– peut admettre qu’il était, à l’époque, incapable d’imaginer Auschwitz ou Treblinka³⁶, que dire alors du reste du monde ? Comme l’a bien analysé Hannah Arendt, les nazis “étaient tout à fait convaincus que l’une des meilleures chances de succès de leur entreprise résidait dans le fait que personne à l’extérieur ne pourrait y croire³⁷.” Et c’est ce constat terrible d’informations quelquefois parvenues mais “repoussées en raison même de leur énormité” qui aura poursuivi Primo Levi jusque dans l’intimité de ses cauchemars : subir, survivre, raconter –et alors ne pas être cru parce que c’est inimaginable³⁸. Comme si une injustice fondamentale continuait de poursuivre les survivants eux-mêmes dans leur vocation au témoignage.

Bien des chercheurs ont analysé en détail la machinerie de *désimagination* qui pouvait faire dire à ce SS : “Peut-être y aura-t-il des soupçons, des discussions, des recherches faites par les historiens, mais il n’y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves en vous détruisant. Et même s’il devait subsister quelques preuves, et si quelques-uns d’entre vous devaient survivre, les gens diront que les faits que vous racontez sont trop monstrueux pour être crus³⁹.” La “Solution finale”, on le sait, fut couverte par un secret absolu : silence, information étouffée⁴⁰. Mais, comme les détails sur l’extermination avaient commencé de filtrer “presque dès le début des massacres⁴¹”, il fallut au silence la réciproque d’un discours : rhétorique, mensonge –toute une stratégie des mots qu’Hannah Arendt définissait, en 1942, comme l’“éloquence du diable⁴²”.

³⁴Cité (et traduit) par R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, p. 18. Le nom de code “Tell” désigne Teresa Lasocka-Estreicher, membre, à Cracovie, d’un comité clandestin d’aide aux prisonniers des camps de concentration. cf. également R. Boguslawska-Swiebocka et T. Swiebocka, “Auschwitz in Documentary Photographs”, trad. J. Webber et C. Wilsack, *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, Auschwitz-Birkenau Museum-Ksiadzka I Wiedza-Indiana University Press, 1993, p. 42-43 et 172-176, où sont précisés les noms des autres détenus ayant pris part à cette opération : Szlomo Dragon, son frère Josek, et Alter Szmul Fajnzyblberg (connu au camp sous le nom de Slanislaw Jankowski). Selon le témoignage d’Alter Fajnzyblberg, l’appareil aurait pu être un Leica (Clément Chéroux me rappelle que cela est impossible puisque le format des images est de 6 x 6).

³⁵cf. H. Arendt, “Le procès d’Auschwitz” (1966), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Deux Temps Tierce, 1991 (éd. 1997), p. 235.

³⁶cf. R. Aron, *Mémoires*, Paris, Julliard, 1983, p. 176 : “Le génocide, qu’en savions-nous à Londres ? Au niveau de la conscience claire, ma perception était à peu près la suivante : les camps de concentration étaient cruels, dirigés par des gardes-chiourme recrutés non parmi les politiques mais parmi les criminels de droit commun ; la mortalité y était forte, mais les chambres à gaz, l’assassinat industriel d’êtres humains, non, je l’avoue, je ne les ai pas imaginés, et parce que je ne pouvais les imaginer, je ne les ai pas sus.”

³⁷H. Arendt, “Les techniques de la science sociale et l’étude des camps de concentration” (1950), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 207.

³⁸P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 11-12. cf. également le récit de Moché-le-Bedeau sur lequel, pratiquement, s’ouvre le livre d’É. Wiesel, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, p. 17-18.

³⁹Témoignage de Simon Wiesenthal cité par P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 11.

⁴⁰cf. W. Laqueur, *Le Terrifiant Secret. La “Solution finale” et l’information étouffée* (1980), trad. A. Roubichou-Stretz, Paris, Gallimard, 1981. S. Courtois et A. Rayski (dir.), *Qui savait quoi ? L’extermination des juifs, 1941-1945*, Paris, La Découverte, 1987, p. 7-16 (“Stratégie du secret, stratégie de l’information”).

⁴¹W. Laqueur, *Le Terrifiant Secret*, op. cit., p. 238.

⁴²H. Arendt, “L’éloquence du diable” (1942), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 33-34.

Les quatre photographies arrachées à Auschwitz par les membres du *Sonderkommando* furent donc, aussi, quatre *réfutations* arrachées à un monde que les nazis voulaient offusqué : c'est-à-dire sans mots et sans images. Toutes les analyses de l'univers concentrationnaire convergent, depuis longtemps, sur ce fait : les camps furent les laboratoires, les machines expérimentales d'une *disparition généralisée*. *Disparition de la psyché* et désintégration du lien social, comme l'a très tôt – dès 1943 – analysé Bruno Bettelheim, à peine sorti de dix-huit mois passés à Buchenwald et à Dachau : “Le camp de concentration était le laboratoire où la Gestapo apprenait à désintégrer la structure autonome des individus [et à] briser la résistance civile⁴³.” En 1950, Hannah Arendt parlait des camps comme les “laboratoires d’une expérience de domination totale [...], cet objectif ne pouvant être atteint que dans les circonstances extrêmes d’un enfer de fabrication humaine⁴⁴.”

Enfer aussi fabriqué par des hommes pour la *disparition de la langue* de leurs victimes. “Là où on fait violence à l’homme, écrit Primo Levi, on le fait aussi à la langue⁴⁵.” Il y a le silence imposé par l’isolement même. Il y a le jargon du camp et ses effets de terreur⁴⁶. Il y a le détournement pervers de la langue et, donc, de la culture allemandes⁴⁷. Il y a, enfin, le mensonge, le perpétuel mensonge des mots prononcés par les nazis : songeons à l’innocence de l’expression *Schutzstaffel*, qui s’abrévie *SS*, et qui dénote la “protection”, la mise à l’“abri”, la “sauvegarde” (*Schutz*). Songeons à la neutralité de l’adjectif *sonder* – qui veut dire “séparé”, “singulier”, “spécial” voire “étrange” ou “bizarre” – dans les expressions comme *Sonderbehandlung*, “traitement spécial” (en réalité la mise à mort par les gaz), *Sonderbau*, “bâtiment spécial” (en réalité le bordel du camp réservé aux “privilegiés”) et, bien sûr, *Sonderkommando*. Lorsque, au milieu de tout ce langage codé, un *SS* désigne une chose pour ce qu’elle est vraiment – par exemple lorsque l’administration d’Auschwitz, dans une note du 2 mars 1943, laisse passer l’expression *Gaskammer*, “chambre à gaz” –, il faut considérer cela comme un véritable lapsus⁴⁸.

Ce que les mots veulent offusquer est, bien sûr, la *disparition des êtres* programmée par ce vaste “laboratoire”. Assassiner ne suffisait même pas : car les morts n’étaient jamais assez “disparus” au regard de la “Solution finale”. Bien au-delà de la privation de sépulture – dont l’Antiquité avait fait le comble de l’outrage au mort –, les nazis s’employèrent, rationnellement ou irrationnellement, à ne “laisser aucune trace”, à *faire disparaître tout reste...* Ce qui explique la démente de l’*Aktion 1005*, par exemple, où les *SS* firent déterrer – par leurs victimes, bien sûr – les centaines de milliers de cadavres enfouis dans des fosses communes pour les brûler et disperser (ou réenterrer) leurs cendres dans la nature⁴⁹.

La fin de la “Solution finale” – à tous les sens du mot “fin” : son but, sa dernière étape, mais aussi son interruption avec la défaite militaire des nazis – appelaient une nouvelle entreprise, la *disparition des outils de la disparition*. C’est ainsi que le crématoire V fut, en janvier 1945, détruit par les *SS* eux-mêmes : il ne fallut pas moins de neuf charges explosives, dont une de très forte puissance placée dans les fours réfractaires⁵⁰. Façon, une fois encore, de vouloir rendre Auschwitz inimaginable. Dès la Libération, on pouvait se trouver sur les lieux mêmes d’où avaient été arrachées les quatre images quelques mois plus tôt – sans rien voir que des ruines, des sites dévastés, des sortes de “non-lieux⁵¹” [265]. Filip Müller a d’ailleurs précisé (1990) que, jusqu’à sa destruction, le crématoire V continuait d’“incinérer les cadavres des détenus morts dans le camp principal”, alors que le gazage des Juifs avait déjà été interrompu. Puis, les membres du *Sonderkommando* avaient dû “brûler sous une stricte surveillance [...] tous

⁴³ B. Bettelheim, “Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes” (1943), trad. T. Carlier, *Survivre*, Paris, Laffont, 1979 (éd. 1989), p. 70 et 109.

⁴⁴ H. Arendt, “Les techniques de la science sociale et l’étude des camps de concentration”, *art. cit.*, p. 212. Les rescapés eux-mêmes ont souvent qualifié les camps de “laboratoires” : cf. P. Levi, *Si c’est un homme*, *op. cit.*, p. 93. D. Rousset, *L’univers concentrationnaire* (1945), Paris, Minuit, 1965, p. 107-111. cf. en général l’étude de W. Sofsky, *Die Ordnung des Terrors : das Konzentrationslager*, Francfort, Fischer, 1993.

⁴⁵ P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶ cf. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 11-17.

⁴⁷ cf. V. Klemperer, *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d’un philologue* (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

⁴⁸ cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 446. Double lapsus, en fait, puisque le *SS* a écrit *Gaskammer*, avec deux s. cf. également E. Kogon, H. Langbein et A. Rückerl, *Les Chambres à gaz secret d’État*, *op. cit.*, p. 13-23 (“Un langage codé”).

⁴⁹ cf. notamment L. Poliakov, *Auschwitz*, *op. cit.*, p. 49-52. cf. également, parmi d’autres exemples, Y. Arad, “Treblinka”, trad. J. Benson, *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, dir. F. Bédarida et F. Gervereau, Nanterre, BDIC, 1995, p. 154 : “Fin février-début mars 1943, Heinrich Himmler visita Treblinka. À la suite de cette visite, conformément à ses ordres, une opération fut lancée pour incinérer les corps des victimes. Les fosses communes furent rouvertes et on en retira les cadavres afin de les incinérer dans d’énormes brasiers (les «bûchers»). Les os furent broyés et enterrés à nouveau dans les mêmes fosses, avec les cendres. Cette incinération des cadavres, pour faire disparaître les traces des assassinats, se poursuivit jusqu’en juillet 1943.” Sur cet épisode, cf. le témoignage, technique et insoutenable, du *SS* Franz Suchomel, recueilli par C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, p. 64-70. Il y est précisé que le *Sonderkommando* de Treblinka était changé – c’est-à-dire assassiné – chaque jour.

⁵⁰ cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 390-391.

⁵¹ Ce qui rend d’autant plus précieuse l’approche strictement archéologique des travaux menés par Jean-Claude Pressac. cf. sur ce point P. Vidal-Naquet, “Sur une interprétation du grand massacre : Arno Mayer et la «solution finale»” (1990), *Les Juifs, la mémoire et le présent*, II, Paris, La Découverte, 1991, p. 262-266. Sur la question du lieu “ruiné” et de son usage (également archéologique) dans le film *Shoah*, cf. G. Didi-Huberman, “Le lieu malgré tout” (1995), *Phasmes. Essais sur l’apparition*, Paris, Minuit, 1998, p. 228-242.

les documents sur les détenus : fichiers, procès-verbaux de décès, actes d'accusation et autres papiers de ce genre⁵². C'est qu'avec les outils de la disparition il fallait aussi *faire disparaître les archives, la mémoire de la disparition*. Façon de la maintenir, encore et toujours, dans sa condition inimaginable.

Il y a une parfaite cohérence entre le discours de Goebbels, analysé en 1942 par Hannah Arendt selon son motif central, "On ne prononcera pas le kaddish"⁵³ –c'est-à-dire : on vous assassina sans reste et sans mémoire–, et la destruction systématique des archives de la destruction par les SS eux-mêmes à la fin de la guerre. "L'oubli de l'extermination fait partie de l'extermination", en effet⁵⁴. Les nazis ont sans doute cru rendre les Juifs invisibles, et rendre invisible leur destruction même. Ils se sont donnés tant de mal pour cela que beaucoup, parmi leurs victimes, l'ont pensé aussi, et que beaucoup aujourd'hui le pensent encore⁵⁵. Mais la "raison dans l'histoire" subit toujours la réfutation –si minoriaire, si dispersée, si inconsciente ou si désespérée soit-elle– de quelques faits singuliers qui sont ce qu'il y a de plus précieux pour la mémoire : son possible imaginable. Les archives de la Shoah définissent certes un territoire incomplet, rescapé, fragmentaire –mais ce territoire existe bel et bien⁵⁶.

Or, la photographie manifeste, sous cet angle, une aptitude particulière –qu'explore en détail l'exposition "Mémoire des camps"⁵⁷– à enrayer les plus farouches volontés de disparition. Il est techniquement si facile de prendre une photo. Et on peut le faire pour tant de raisons différentes, bonnes ou mauvaises, publiques ou privées, avouées ou non, en prolongement actif de la violence ou en protestation contre elle, etc. Un simple bout de pellicule –si petit qu'on peut le cacher dans un tube de dentifrice– est capable d'engendrer un nombre illimité de tirages, de générations et d'agrandissements en tous formats. La photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle en possède donc l'éminente *puissance épidémique*⁵⁸. Elle fut, à ce titre, aussi difficile à éradiquer d'Auschwitz que les poux sur les corps des prisonniers.

La "raison dans l'histoire" ? C'est le secret d'État décrété à l'endroit de l'extermination de masse. C'est l'interdiction absolue de photographier les exactions –pourtant gigantesques– des *Einsatzgruppen* en 1941⁵⁹. Ce sont les pancartes érigées aux abords des camps : "*Fotografieren verboten !* Défense d'entrer ! On sera tiré [*sic*] sans avertissement préalable ! Défense de photographier⁶⁰ !" [18] C'est la circulaire de Rudolf Höss, le commandant d'Auschwitz, en date du 2 février 1943 : "J'indique une fois encore qu'il est interdit de photographier dans les environs du camp. Je punirai très sévèrement ceux qui ne se conformeront pas à cette ordonnance⁶¹."

Mais interdire, c'était vouloir enrayer une épidémie d'images qui avait déjà commencé et ne pouvait plus s'arrêter : son mouvement semble aussi souverain que celui d'un désir inconscient. Ruse de l'image contre raison dans l'histoire : partout ont circulé des photographies –ces *images malgré tout*– pour les meilleures et pour les pires raisons. À commencer par les terribles prises de vues des massacres commis par les *Einsatzgruppen*, images prises en général par les meurtriers eux-mêmes⁶². Rudolf Höss n'avait pas hésité, pour sa part –et malgré sa propre circulaire–, à offrir au ministre de la Justice, Otto Thierack, un album de photographies prises au camp d'Auschwitz⁶³. D'un côté, cet usage de la photographie louvoyait jusqu'aux confins (privés) d'une pornographie de la tuerie. D'un autre côté, l'administration nazie était tellement ancrée dans ses habitudes d'enregistrement –sa fierté, son espèce de narcissisme bureaucratique– qu'elle tendait à consigner et à photographier tout ce qui se faisait dans le camp, bien que le gazage des Juifs demeurât "secret d'État".

À Auschwitz fonctionnèrent deux laboratoires de photographie, pas moins.

⁵² F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 225 et 227.

⁵³ H. Arendt, "On ne prononcera pas le kaddish" (1942), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 39-41.

⁵⁴ J.-L. Godard, *Histoire(s) du cinéma*, op. cit., I, p. 109.

⁵⁵ cf. le témoignage désespéré de l'historien juif Itzhak Schipper, juste avant sa déportation à Majdanek : "L'histoire est écrite, en général, par les vainqueurs. Tout ce que nous savons des peuples assassinés est ce que leurs assassins ont bien voulu en dire. Si nos ennemis remportent la victoire, si ce sont eux qui écrivent l'histoire de cette guerre [...] ils peuvent aussi décider de nous gommer complètement de la mémoire du monde, comme si nous n'avions jamais existé." Cité par R. Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 23. cf. aussi les thèses récentes de S. Felman, "À l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann", trad. C. Lanzmann et J. Ertel, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 55-145.

⁵⁶ Il a, notamment, permis la reconstitution précise du mécanisme d'extermination dans l'ouvrage capital de R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe* (1985), trad. M.-F. de Palomé et A. Charpentier, Paris, Fayard, 1988 (éd. 1991). cf. récemment J. Fredj (dir.), *Les Archives de la Shoah*, Paris, CDJC-L'Harmattan, 1998.

⁵⁷ cf. sur ce thème la bibliographie de U. Wrocklage, *Fotografie und Holocaust. Annotierte Bibliographie*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1998. Parmi les principales études, cf. R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit. T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. A History in Photographs*, op. cit. S. Milton, "Images of the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies*, I, 1986, n° 1, p. 27-61 et n° 2, p. 193-216. D. Hoffmann, "Fotografierte Lager. Überlegungen zu einer Fotogeschichte deutscher Konzentrationslager", *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 3-20. Signalons le cas exceptionnel de l'"album d'Auschwitz" : P. Hellman, *L'Album d'Auschwitz. D'après un album découvert par Lili Meier, survivante du camp de concentration* (1981), trad. G. Casaril, éd. complétée par A. Freyer et J.-C. Pressac, Paris, Le Seuil, 1983.

⁵⁸ cf. G. Didi-Huberman, *Mémoire et image. Le fléau d'imaginer*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

⁵⁹ cf. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe*, op. cit., p. 280, qui cite plusieurs sources, dont une lettre du 12 novembre 1941 où Heydrich en personne "interdit à ses propres hommes de prendre des photographies. Pour les clichés « officiels », les pellicules devaient être envoyées au RSHA IV-A-1, non développées et acheminées comme « secret du Reich » (*Geheime Reichssache*). Heydrich ordonnait aussi aux chefs de la Police d'ordre de rechercher toutes les photographies qui auraient pu circuler dans leurs zones."

⁶⁰ Inscription d'un panneau de mise en garde placé aux abords du camp de Natzweiler.

⁶¹ Cité par R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., p. 17.

⁶² cf. la récente exposition *Vernichtungskrieg: Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, Hambourg, Hamburger Edition, 1996.

⁶³ cf. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d'Europe*, op. cit., p. 834.

⁶⁴ cf. R. Boguslawska-Swiebocka et T. Swiebocka, "Auschwitz in Documentary Photographs", art. cit., p. 35-42. U. Wrocklage, "Architektur zur Vernichtung durch Arbeit". Das Album der «Bauleitung der Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz», *Fotogeschichte*, n° 54, 1994, p. 31-43. Cette archive de la *Bauleitung* constitue la source principale des travaux de J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., et *Les Crématoires d'Auschwitz*, op. cit. Il faut préciser que, sur les quarante mille clichés conservés, trente neuf mille sont des photographies signalétiques.

⁶⁵ cf. R. J. Lifton, *Les Médecins nazis. Le meurtre médical et la psychologie du génocide* (1986), trad. B. Pouget, Paris, Laffont, 1989, p. 320-322 et 397-403.

⁶⁶ cf. R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., p. 18, où est cité le témoignage de Bronislaw Jureczek : "Presque au dernier moment, on nous ordonna de brûler dans le poêle en céramique de l'atelier tous les négatifs et tous les tirages qui se trouvaient au *Erkennungsdienst*. Nous mîmes tout d'abord du papier photographique et des photographies trempées dans l'eau, et ensuite toute une fournée de tirages et de négatifs. Le fait que nous en avions mis une telle quantité empêcha la fumée de sortir. Quand nous allumâmes, nous étions convaincus qu'une partie seulement des photographies et des clichés, c'est-à-dire ceux qui se trouvaient près de la portière du poêle brûleraient, et qu'ensuite, à cause du manque d'air, le feu s'éteindrait. [...] D'ailleurs, à dessein, je dispersai, sous le prétexte qu'il y avait hâte, une partie des tirages et des négatifs dans les différentes pièces de l'atelier. Je savais que, vu cette évacuation précipitée, nul n'aurait le temps de tout emporter et que quelque chose serait sauvé."

⁶⁷ cf. A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 165 : "En matière d'histoire, la notion d'indicible apparaît comme une notion paresseuse. Elle a exonéré l'historien de sa tâche qui est précisément de lire les témoignages des déportés, d'interroger cette source majeure de l'histoire de la déportation, jusque dans ses silences" —et j'ajouterais pour ma part : dans ses images.

⁶⁸ cf. H. Arendt, "L'image de l'enfer" (1946), trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, op. cit., p. 152. *id.*, "Le procès d'Auschwitz", art. cit., p. 233-259. Réflexions reprises par G. Agamben, "Qu'est-ce qu'un camp ?" (1995), trad. D. Valin, *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Rivages, 1995, p. 47-56.

⁶⁹ cf. H. Arendt, "L'image de l'enfer", art. cit., p. 152-153. *id.*, "Les techniques de la science sociale et l'étude des camps de concentration", art. cit., p. 203-219.

⁷⁰ P. Vidal-Naquet, "Préface" à G. Decrop, *Des camps au génocide : la politique de l'impensable*, Grenoble, Presses universitaires, 1995, p. 7.

⁷¹ P. Levi, *Les Naufrages et les rescapés*, op. cit., p. 87-103. Sur les critiques —exagérées— de Levi à l'égard de l'"obscurité" de Paul Celan, cf. E. Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 153. C. Mouchard, "«Ici» ? «Maintenant» ? Témoignages et œuvres", *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, dir. C. Mouchard et A. Wiewiorka, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes-Cercil, 1999, p. 225-260. F. Carasso, "Primo Levi, le parti pris de la clarté", *ibid.*, p. 271-281.

⁷² Sur le témoignage, cf. A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 161-166. *id.* *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

⁷³ cf. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 38-40 et 206 : "Mais pourquoi indicible ? Pourquoi conférer à l'extermination le prestige de la mystique ? [...] Dire qu'Auschwitz est «indicible» ou «incompréhensible», cela revient à *euphémisme*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu [...]. C'est pourquoi ceux qui, aujourd'hui, tiennent à ce qu'Auschwitz reste indicible devraient se montrer plus prudents dans leurs affirmations. S'ils veulent dire qu'Auschwitz fut un événement unique, devant lequel le témoin doit en quelque sorte soumettre chacun de ses mots à l'épreuve d'une impossibilité de dire, alors ils ont raison. Mais si, rabattant l'unique sur l'indicible, ils font d'Auschwitz une réalité absolument séparée du langage [...], alors ils répètent à leur insu le geste des nazis, ils sont secrètement solidaires de l'*arcanum imperii*."

Cela semble stupéfiant dans un lieu pareil. Mais il faut tout attendre d'une capitale aussi complexe que le fut Auschwitz, fût-elle capitale de la mise à mort et de la disparition d'êtres par millions. Dans le premier laboratoire, rattaché au "Service de reconnaissance" (*Erkennungsdienst*), dix à douze prisonniers travaillaient en permanence sous la direction des SS Bernhardt Walter et Ernst Hoffman, ce qui suggère une intense production d'images —avant tout les portraits signalétiques de détenus politiques [58-71]— en ce lieu. Les photos d'exécutions, de tortures ou de corps calcinés étaient tirées et développées par les SS eux-mêmes. Le second laboratoire, plus petit, fut celui du "Bureau des constructions" (*Zentralbauleitung*) : ouvert fin 1941 ou début 1942, il fut dirigé par le SS Dietrich Kamann qui constitua toute une archive photographique sur les installations du camp⁶⁴ [56]. Il ne faut pas oublier, non plus, toute l'iconographie "médicale" des monstrueuses expériences menées par Josef Mengele et ses comparses sur les femmes, les hommes et les enfants d'Auschwitz⁶⁵.

Lorsque, vers la fin de la guerre, les nazis brûlèrent en masse toutes leurs archives, les prisonniers qui leur servaient d'esclaves pour cette besogne profitèrent de la confusion générale pour sauver —détourner, cacher, disperser— autant d'images qu'ils le pouvaient. Environ quarante mille clichés demeurent aujourd'hui de cette documentation d'Auschwitz pourtant détruite systématiquement, ce qui en dit long sur l'énormité probable de l'iconographie qui remplissait les fichiers au moment où fonctionnait le camp⁶⁶.

Il suffit d'avoir posé une fois son regard sur ce *reste d'images*, cet erratique corpus *d'images malgré tout*, pour sentir qu'il n'est plus possible de parler d'Auschwitz dans les termes absolus —généralement bien intentionnés, apparemment philosophiques, en réalité paresseux⁶⁷— de l'"indicible" et de l'"inimaginable". Les quatre photographies prises en août 1944 par les membres du *Sonderkommando* s'adressent à l'inimaginable dont la Shoah est si souvent créditée aujourd'hui— seconde époque de l'inimaginable : elles le réfutent tragiquement. On a dit Auschwitz *impensable*. Mais Hannah Arendt a bien montré que, là où achoppe la pensée, là précisément nous devons persister dans la pensée, ou plutôt lui donner un tour nouveau. Auschwitz dépasse toute pensée juridique existante, toute notion de faute et de justice ? Il faut donc repenser la science politique et le droit tout entier⁶⁸. Auschwitz dépasse toute pensée politique existante, voire toute anthropologie ? Il faut donc repenser jusqu'au fondement des sciences humaines en tant que telles⁶⁹.

Dans cette tâche, le rôle de l'historien est, bien sûr, capital. Il ne peut pas, il ne doit pas "admettre qu'on se débarrasse du problème posé par le génocide des Juifs en le reléguant dans l'impensable. [Le génocide] a été pensé, c'est donc qu'il était pensable⁷⁰." En ce sens vont aussi les critiques adressées par Primo Levi aux spéculations sur l'"incommunicabilité" du témoignage concentrationnaire⁷¹. L'existence même et la possibilité d'un tel témoignage —son *énonciation malgré tout*— réfutent donc la belle idée, l'idée reclose d'un Auschwitz *indicible*. C'est à travailler dans le creux même de la parole que le témoignage nous invite, nous oblige : dur travail, puisque ce dont il accouche est une description de la mort au travail, avec les cris inarticulés et les silences que cela suppose⁷². Parler d'Auschwitz dans les termes de l'indicible, ce n'est pas s'approcher d'Auschwitz, non, c'est au contraire éloigner Auschwitz dans une région que Giorgio Agamben a fort bien définie en termes d'adoration mystique, voire de répétition insue de l'*arcanum nazi* lui-même⁷³.

Or, il faut faire avec l'image, en toute rigueur théorique, ce que nous faisons déjà, plus facilement sans doute (Foucault nous y a aidés) avec le langage. Parce qu'en chaque production testimoniale, en chaque acte de mémoire les

deux –langage et image– sont absolument solidaires, ne cessant pas d’échanger leurs lacunes réciproques : une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l’imagination. La “vérité” d’Auschwitz, si cette expression a un sens, n’est ni plus ni moins *inimaginable* qu’elle n’est indicible⁷⁴. Si l’horreur des camps défie l’imagination, combien nécessaire, dès lors, nous sera *chaque image* arrachée à une telle expérience ! Si la terreur des camps fonctionne comme une entreprise de la disparition généralisée, combien nécessaire, dès lors, nous sera *chaque apparition* –aussi fragmentaire, aussi difficile à regarder et à interpréter soit-elle– où un seul rouage de cette entreprise nous serait visuellement suggéré⁷⁵ !

Le discours de l’inimaginable connaît deux régimes différents et rigoureusement symétriques. L’un procède d’un *esthétisme* qui tend à méconnaître l’histoire en ses singularités concrètes. L’autre procède d’un *historicisme* qui tend à méconnaître l’image en ses spécificités formelles. Les exemples abondent. On remarque, notamment, que certaines œuvres d’art importantes ont suscité, chez leurs commentateurs, d’abusives généralisations sur l’“invisibilité” du génocide. C’est ainsi que les choix formels de *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, ont servi d’alibi à tout un discours –moral autant qu’esthétique– sur l’irreprésentable, l’infigurable, l’invisible et l’inimaginable⁷⁶... Ces choix formels furent pourtant spécifiques, donc relatifs : ils n’édicte aucune règle. N’utilisant aucun “document d’époque”, le film *Shoah* ne permet d’émettre aucun jugement péremptoire sur le statut des archives photographiques en général⁷⁷. Et, surtout, ce qu’il proposait en retour constitue bien la trame impressionnante –sur une dizaine d’heures– d’*images* visuelles et sonores, de visages, de paroles et de lieux filmés, tout cela composé selon des choix formels et un engagement extrême sur la question du *figurable*⁷⁸.

De leur côté, le *Dachau-Projekt* de Jochen Gerz et son invisible *Monument contre le racisme*, à Sarrebrück, ont également suscité de nombreux commentaires sur la Shoah en général : “La Shoah fut et demeure sans image”, écrit ainsi Gérard Wajcman ; c’est même une chose “sans trace visible et inimaginable” ; l’“objet invisible et impensable par excellence” ; la “production d’un Irreprésentable” ; un “désastre absolu absolument sans un regard” ; une “destruction sans ruine” ; “au delà de l’imagination et en deçà de la mémoire” ; “chose sans regard”, donc ; afin que s’impose à nous l’“absence de toute image des chambres à gaz⁷⁹”. Les deux pauvres images cadrées par la porte même d’une chambre à gaz, au crématoire V d’Auschwitz, en août 1944, ne suffisent-elles pas à réfuter cette belle esthétique négative ? Comment un tel *acte d’image* serait-il d’ailleurs légiféré et même interprété par une pensée, aussi juste soit-elle, sur l’exercice de l’art ? “Il y a une limite où l’exercice d’un art, quel qu’il soit, devient une insulte au malheur”, écrit Maurice Blanchot⁸⁰.

Il est hautement significatif que Blanchot, penseur par excellence de la négativité sans répit –sans repos, sans synthèse– n’ait justement *pas* parlé d’Auschwitz sous l’autorité absolue de l’inimaginable ou de l’invisible. Dans les camps, écrit-il au contraire, c’est “l’invisible [qui] s’est à jamais *rendu visible*⁸¹.” Comment penser ce paradoxe ? Georges Bataille peut nous y aider, lui qui n’a pas craint d’interroger le silence ménagé par Sartre, dans ses *Réflexions sur la question juive*, sur la question des chambres à gaz⁸². Or, Bataille –penseur par excellence de l’informe sans repos– énonce d’abord Auschwitz dans les termes... du *semblable* :

“Il est généralement dans le fait d’être homme un élément lourd, écoeurant, qu’il est nécessaire de surmonter. Mais ce poids et cette

⁷⁴ Là se situe, à mon avis, une limite dans les importantes réflexions de G. Agamben, *ibid.*, p. 11 et 62 : “La vérité [...] est inimaginable. [...] la vue des «musulmans» répond à un scénario inédit, et le regard humain ne peut la soutenir.” Parler ainsi est, entre autres choses, ignorer toute la production photographique d’Eric Schwab : Juif, capturé par les Allemands, évadé après six semaines d’internement, Schwab suivit en 1945 l’avancée de l’armée américaine, découvrant les camps de Buchenwald et de Dachau (parmi d’autres). Il ignorait encore ce que sa propre mère, déportée à Theresienstadt, était devenue. C’est dans ces conditions qu’il prit les images –évidemment empathiques, inoubliables en tout cas– des “musulmans”, ces cadavres vivants dont il sut *soutenir le regard* et où, sans doute, il voyait son propre destin comme le destin des siens. Je dois ces renseignements sur Schwab, comme quelques autres dans ce texte, au remarquable travail préparatoire de Clément Chéroux pour la présente édition. Je l’en remercie chaleureusement.

⁷⁵ C’est ainsi que Serge Klarsfeld écrit, à propos de l’*Album d’Auschwitz* : “Et je leur ai dit [aux responsables du mémorial de Yad Vashem], quand je leur ai fait don, en 1980, de cet album retrouvé chez une ancienne déportée : « Un jour, plus tard, ce sera comme les Manuscrits de la Mer Morte, parce que ce sont les seules photos authentiques de Juifs arrivant dans un camp de concentration ».” S. Klarsfeld, “À la recherche du témoignage authentique”, *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, op. cit., p. 50.

⁷⁶ Cf. notamment, G. Koch, “Transformations esthétiques dans la représentation de l’inimaginable” (1986), trad. C. Weinzorn, *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, op. cit., p. 157-166 (“[...] il refuse toute représentation concrète par l’image. [...] par l’absence d’image, il donne donc une représentation de l’inimaginable”). I. Avisar, *Screening the Holocaust. Cinema’s Images of the Unimaginable*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1988. S. Felman, “À l’âge du témoignage”, art. cit., p. 55-145. cf., inversement, la réaction d’Anne-Lise Stern, survivante des camps, à ce dernier texte : “[...] je peux comprendre à peu près Shoshana Felman quand elle parle de l’«éclatement de l’acte même du témoignage oculaire» ou encore de sa thèse sur l’Holocauste comme «événement sans témoin, événement dont le projet historique est l’oblitération littérale de ses témoins». En même temps elle me révolte absolument, je me refuse à la comprendre.” A.-L. Stern, “Sois déportée... et témoigne ! Psychanalyser, témoigner : double-bind ?”, *La Shoah. Témoignages, savoirs, œuvres*, op. cit., p. 21.

⁷⁷ Il me semble inutile, ici, de reprendre le débat *mal posé* opposant Claude Lanzmann et Jorge Semprun (cf. *Le Monde des débats*, mai 2000, p. 11-15) sur l’existence et l’utilité d’un hypothétique film d’archive sur les chambres à gaz.

⁷⁸ Cf. G. Didi-Huberman, “Le lieu malgré tout”, art. cit., p. 228-242.

⁷⁹ G. Wajcman, *L’Objet du siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 21, 23, 236, 239, 244, 247, 248, etc.

⁸⁰ M. Blanchot, *L’Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 132.

⁸¹ *ibid.*, p. 129.

⁸² G. Bataille, “Sartre” (1947), *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 226-228. Sur le contexte de ce débat cf. E. Traverso, *L’Histoire déchirée*, op. cit., p. 214-215.

répugnance n'ont jamais été aussi lourds que depuis Auschwitz. Comme vous et moi, les responsables d'Auschwitz avaient des narines, une bouche, une voix, une raison humaine, ils pouvaient s'unir, avoir des enfants : comme les Pyramides ou l'Acropole, Auschwitz est le fait, est le signe de l'homme. L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz⁸³..."

Engager ici l'image de l'homme, c'est faire d'Auschwitz, désormais, un problème fondamental pour l'anthropologie : Auschwitz nous est *inséparable*, écrit bien Bataille. Il n'est pas question de confondre les victimes avec leurs bourreaux, bien sûr. Mais cette évidence doit compter avec le fait anthropologique –ce fait de l'espèce humaine, comme l'écrivait Robert Antelme la même année⁸⁴– que c'est un *semblable* qui, à son semblable, inflige la torture, la défiguration et la mort : "[...] nous ne sommes pas seulement les victimes possibles des bourreaux : les bourreaux sont nos semblables⁸⁵." Et Bataille –penseur par excellence de l'impossible– aura bien compris qu'il fallait parler des camps comme du *possible* même, le "possible d'Auschwitz", comme il écrit exactement⁸⁶. Dire cela n'est pas banaliser l'horreur. C'est, au contraire, prendre au sérieux l'expérience concentrationnaire telle que la résumait Hermann Langbein :

"Aucun critère de la vie normale ne s'appliquait à un camp d'extermination. Auschwitz, c'étaient les chambres à gaz, les sélections, les processions d'êtres humains se rendant à la mort comme des marionnettes, le mur noir et les traînées de sang dans la rue du camp marquant le chemin des véhicules qui transportaient les fusillés au crématoire, l'anonymat de la mort qui ne laissait rayonner aucun martyr, les beuveries des détenus avec leurs gardiens. [...] À Auschwitz, le spectacle des détenus mourant d'inanition était aussi habituel que la vue des capos bien repus. [...] Rien n'était inconcevable à Auschwitz. Tout était possible, littéralement tout⁸⁷."

Si la pensée de Bataille se tient au plus proche de cette terrible *possibilité humaine*, c'est parce qu'elle a su énoncer, dès le départ, le lien indissoluble de l'image (la production du semblable) et de l'agressivité (la destruction du semblable)⁸⁸. Dans un récit écrit en pleine guerre, Bataille avait imaginé un monde cruel où, disait-il, "la mort elle-même était de la fête⁸⁹". À travers les récits des survivants d'Auschwitz, on accède au réel d'une cruauté infiniment pire : celle, dirai-je, où il était possible *que la fête elle-même fût de la mort* :

"À la fin du mois de février [1944], comme je partais un soir au travail avec l'équipe de nuit, je vis dans le vestiaire du crématoire V des centaines de cadavres qui devaient être carbonisés. Dans la chambre du chef de commando, qui communiquait par une porte avec le local d'incinération, on faisait la fête à l'occasion de la promotion de Johann Gorges au grade d'*Unterscharführer*. [...] Le couvert était mis sur la longue table de la chambre du chef de commando, garnie d'une profusion de victuailles en provenance des pays occupés par les vainqueurs : conserves, saucisses, fromages, olives, sardines. Vodka polonaise et quantité de cigarettes complétaient le festin. Une douzaine de chefs SS étaient arrivés au crématoire pour faire la fête chez Gorges. La boisson et la bonne chère n'ayant pas tardé à produire leurs effets, l'un d'eux, ayant

⁸³ G. Bataille, "Sartre", *art. cit.*, p. 226.
⁸⁴ R. Antelme, *L'Espèce humaine* (1947), Paris, Gallimard, 1957.
⁸⁵ G. Bataille, "Réflexions sur le bourreau et la victime" (1947), *Œuvres complètes*, XI, *op. cit.*, p. 266.
⁸⁶ *ibid.*, p. 267.
⁸⁷ H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, *op. cit.*, p. 87-88.
⁸⁸ cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Le lien de l'imaginaire et de l'agressivité a été –de façon assez bataillienne– théorisé par J. Lacan, "L'agressivité en psychanalyse" (1948), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 101-124.
⁸⁹ G. Bataille, "Madame Edwarda" (1941), *Œuvres complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

apporté son accordéon, se mit à accompagner les convives qui poussaient la chansonnette. [...] Rires, chants et braillements couvriraient le vacarme de la chambre d'incinération, mais de la pièce où nous étions, on entendait les vibrations et la soufflerie des ventilateurs, les cris des *kapos* et les raclements des ringards dans les foyers⁹⁰."

DANS L'ŒIL MÊME DE L'HISTOIRE

Pour se souvenir il faut imaginer. Filip Müller, dans ce récit de "mémoires", laisse donc advenir l'image et nous en livre la bouleversante contrainte. Double est cette contrainte : simplicité et complexité. Simplicité d'une *monade*, en sorte que l'image survient dans son texte –et s'impose dans notre lecture–immédiatement, comme un tout dont on ne saurait ôter aucun élément, si minime soit-il. Complexité d'un *montage* : c'est le contraste déchirant, dans la même et unique expérience, de deux plans que tout oppose. Les corps vautrés qui se remplissent contre les corps brûlés que l'on réduit en cendres ; la ripaille des bourreaux contre le travail infernal des esclaves "remuant", comme on disait, leurs semblables mis à mort ; les chants et les sonorités de l'accordéon contre la soufflerie lugubre des ventilateurs du crématoire... Cela est tellement une *image* que David Olère, autre survivant du *Sonderkommando* d'Auschwitz, aura dessiné cette scène exactement, en 1947, pour mieux se la remémorer et pour nous permettre –à nous qui ne l'avons pas vue– de l'imaginer⁹¹.

Sans doute peut-on parler de cette image en termes d'*après-coup*. Mais à condition de préciser que l'*après-coup* peut se former dans l'immédiat, qu'il peut faire partie intégrante du surgissement même de l'image. Dans l'instant il transforme la *monade temporelle* de l'événement en un complexe *montage de temps*. Comme si l'*après-coup*, ici, était contemporain du coup. Voilà pourquoi, dans l'urgence à témoigner d'un présent auquel le témoin sait parfaitement qu'il ne va pas survivre, dans le creux même de l'événement, surgissent –malgré tout– les images. Je pense aux "Rouleaux d'Auschwitz" enterrés par les membres du *Sonderkommando* juste avant leur liquidation : je pense à Zalman Gradowski et à son lyrisme si tenace (" Vois cette vision symbolique : une terre blanche et une couverture noire faite de la masse humaine s'avancant sur ce sol immaculé⁹²"). Je pense à Leib Langfus qui griffonne son témoignage comme une suite de plans visuels et sonores brièvement décrits et donnés comme tels, sans commentaire, sans "pensée" : le vieux rabbin qui se déshabille et pénètre dans la chambre à gaz sans cesser un instant de chanter ; les Juifs hongrois qui veulent trinquer "À la vie !" avec les membres du *Sonderkommando* en larmes ; le SS Forst se postant devant la porte de la chambre à gaz pour toucher le sexe de chaque jeune femme qui entre⁹³...

Devant ces récits, comme devant les quatre photographies d'août 1944, on retire la conviction que l'image surgit là où la pensée –la "réflexion", dit-on si bien– semble impossible, ou du moins en arrêt : stupéfaite, stupéfiée. Là pourtant où une mémoire est nécessaire. Walter Benjamin l'écrivit exactement, peu avant de se suicider, en 1940 :

"Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée — il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image [...] de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade⁹⁴..."

⁹⁰F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 133-134.

⁹¹Le dessin de David Olère est reproduit par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 259. Les cadavres (au deuxième plan) sont ceux d'un convoi de juifs français ; sur la table des SS (au premier plan) s'étale le "butin" : paquets de Gauloises et vins de Bordeaux. Sur David Olère, cf. S. Klarsfeld, *David Olère, 1902-1985 : un peintre au sonderkommando à Auschwitz*, New York, Beate Klarsfeld Foundation, 1989. Sur les dessins des camps, cf. notamment J. P. Czarniecki, *Last Traces. The Lost Art of Auschwitz*, New York, Atheneum, 1989. D. Schulmann, "D'écrire l'indicible à dessiner l'irreprésentable", *Face à l'histoire, 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, dir. J.-P. Ameline, Paris, Centre Georges Pompidou-Flammarion, 1996, p. 154-157.

⁹²Cité par B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, op. cit., p. 204.

⁹³*ibid.*, p. 245-251.

⁹⁴W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 346.

Hannah Arendt devait le répéter à sa façon, au moment même du procès d'Auschwitz :

“À défaut de la vérité, [on] trouvera cependant des *instants de vérité*, et ces instants sont en fait tout ce dont nous disposons pour mettre de l'ordre dans ce chaos d'horreur. Ces instants surgissent à l'improviste, tels des oasis dans le désert. Ce sont des anecdotes et elles révèlent dans leur brièveté ce dont il s'agit⁹⁵.”

Voilà exactement ce que sont les quatre images prises par les membres du *Sonderkommando* : des “instants de vérité”. Peu de chose, donc : seulement quatre instants d'août 1944. Mais c'est inestimable, parce que c'est presque “tout ce dont nous disposons [visuellement] dans ce chaos d'horreur”. Et nous, devant cela ? Zalman Gradowski écrit que, pour soutenir la “vision” des choses qu'il raconte, son lecteur hypothétique devra faire comme lui-même a dû faire : “prendre congé” de tout. De ses pères, de ses repères, de son monde, de sa pensée. “Après avoir vu ces images cruelles, écrit-il, tu ne voudras plus vivre dans un monde où l'on peut perpétrer des actions aussi ignobles. Prends congé de tes anciens et de tes connaissances, car, certainement, après avoir vu les actions abominables d'un peuple soi-disant cultivé, tu voudras effacer ton nom de la famille humaine.” Or, pour pouvoir soutenir l'imagination de ces images, dit-il enfin, il faut que “ton cœur se transforme en pierre [...] et ton œil en appareil photographique⁹⁶.”

Les quatre images arrachées au réel d'Auschwitz manifestent bien cette condition paradoxale : *immédiateté* de la monade (ce sont des instantanés, comme on dit, les “données immédiates” et impersonnelles d'un certain état d'horreur fixé par la lumière) et *complexité* du montage intrinsèque (la prise de vue a probablement nécessité un plan collectif, une “pré-vision⁹⁷”, et chaque séquence construit une réponse spécifique aux contraintes de visibilité : arracher l'image en se cachant dans la chambre à gaz, arracher l'image en cachant l'appareil dans sa main ou son vêtement). *Vérité* (nous sommes irréfutablement, devant cela, comme dans l'œil même du cyclone) et *obscurité* (la fumée cache la structure des fosses, le mouvement du photographe rend flou et presque incompréhensible tout ce qui se passe dans le bois de bouleaux).

Or, c'est bien cela –ce double régime de toute image– qui gêne si souvent l'historien et le détourne d'un tel “matériau”. Annette Wieviorka a bien parlé de la méfiance suscitée chez les historiens par les témoignages, écrits ou parlés, des survivants : les témoignages sont par nature subjectifs et voués à l'inexactitude⁹⁸. Ils ont à la vérité dont ils témoignent un rapport fragmentaire et lacunaire, mais ils sont bien “tout ce dont nous disposons” pour savoir et pour imaginer la vie concentrationnaire de l'intérieur⁹⁹. Or, nous devons aux quatre photographies d'août 1944 une reconnaissance équivalente, bien que l'historien ait quelque difficulté à le faire jusqu'au bout¹⁰⁰.

Pourquoi cette difficulté ? Parce qu'on demande souvent trop ou trop peu à l'image. Qu'on lui demande trop –c'est-à-dire “toute la vérité”– et l'on sera bien vite déçu : les images ne sont que lambeaux arrachés, bouts pelli-culaires. Elles sont donc *inadéquates* : ce que nous voyons (quatre images fixes et silencieuses, un nombre restreint de cadavres, de membres du *Sonderkommando*, de femmes promises à la mort) est encore peu de choses en comparaison de ce que nous savons (des morts par millions, le vacarme des fours, la chaleur des brasiers, les victimes “à bout de malheur¹⁰¹”). Ces images sont même, d'une certaine façon, *inexactes* : du moins manquent-

⁹⁵ H. Arendt, “Le procès d'Auschwitz”, *art. cit.*, p. 257-258. Suit l'énumération de quelques situations concrètes marquées par l'horreur et l'absurdité. La conclusion du texte est : “Voilà ce qui arrive lorsque des hommes décident de mettre le monde sens dessus dessous.”

⁹⁶ Cité par B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, *op. cit.*, p. 194.

⁹⁷ cf. M. Frizot, “Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire”, *Face à l'histoire*, *op. cit.*, p. 50 : “La notion de photographie d'événement ou de photographie d'histoire est constamment à réinventer face à l'histoire, imprévisible. [...] [Mais cette même] image photographique est une image en quelque sorte pré-vue.”

⁹⁸ cf. A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 14. cf. également M. Pollak et N. Heinrich, “Le témoignage”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63, 1986, p. 3-29. M. Pollak, “La gestion de l'indicible”, *ibid.*, p. 30-53.

⁹⁹ cf. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰ cf. A. Wieviorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 161-166. *Id.*, *L'Ère du témoin*, *op. cit.*, p. 112 et 127, qui n'inclut pas la photographie dans ses réflexions sur le témoignage.

¹⁰¹ L'expression est de Filip Müller, cité par C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, p. 179.

elles de cette exactitude qui nous ferait identifier quelqu'un, comprendre la disposition des cadavres dans les fosses, ou encore voir comment les femmes étaient contraintes par les SS vers la chambre à gaz.

Ou bien on demande trop peu aux images : en les reléguant d'emblée dans la sphère du *simulacre* – chose difficile, il est vrai, dans le cas présent –, on les exclut du champ historique comme tel. En les reléguant d'emblée dans la sphère du *document* – chose plus facile et plus courante – on les coupe de leur phénoménologie, de leur spécificité, de leur substance même. Dans tous les cas le résultat sera identique : l'historien retirant le sentiment que "le système concentrationnaire ne s'illustre pas" ; que "les images, quelle que soit leur nature, ne peuvent raconter ce qui s'est passé"¹⁰². Et qu'enfin l'univers concentrationnaire ne peut tout simplement pas être "montrable", puisque "il n'existe aucune «vérité» de l'image, pas plus de l'image photographique, filmique, que de celle peinte ou sculptée"¹⁰³. Et voilà que l'historicisme se fabrique son propre inimaginable.

Voilà aussi qui explique – en partie du moins – l'inattention dont les quatre images d'août 1944, pourtant connues, souvent reproduites, ont fait l'objet. Elles ne sont apparues qu'à la Libération, présentées comme les "seules" photos existantes prouvant l'extermination des Juifs. Le juge Jan Sehn, qui menait en Pologne l'instruction du procès de Nuremberg, les attribua à David Szmulewski. Or, ces deux assertions, déjà, sont erronées : d'autres photographies ont existé (et réapparaîtront un jour, peut-être) ; Szmulewski a lui-même reconnu être resté sur le toit de la chambre à gaz pendant qu'opérait Alex¹⁰⁴. Quant à Hermann Langbein, il aura réuni deux témoignages en un seul pour conclure que les photographies furent prises "depuis le toit du crématoire"¹⁰⁵, ce qui revient, tout simplement, à ne pas avoir regardé ces photographies.

Il y a deux façons de "porter inattention", si je puis dire, à de telles images : la première consiste à les hypertrophier, à tout y vouloir voir. Bref, à en faire des icônes de l'horreur. Pour cela, il fallait que les clichés originaux fussent rendus présentables. On n'a pas hésité, pour ce faire, à les transformer complètement. C'est ainsi que la première photographie de la séquence extérieure [266] a subi toute une série d'opérations : le coin inférieur gauche a été agrandi ; puis orthogonalisé, de façon à restituer des conditions normales à une prise de vue qui n'en bénéficiait pas ; puis recadré, isolé (tout le reste de l'image devenant rebut). Pire, les corps et les visages des deux femmes au premier plan ont été retouchés, un visage inventé, même les seins remontés¹⁰⁶... [119-123] Ce trafic aberrant – je ne sais qui en est l'auteur et quelles furent ses bonnes intentions – révèle une volonté folle de donner visage à ce qui n'est, dans l'image même, que mouvement, trouble, événement. Comment s'étonner que, devant une telle icône, un survivant ait cru reconnaître la dame de ses pensées¹⁰⁷ ?

L'autre façon consiste à réduire, à dessécher l'image. À n'y voir qu'un document de l'horreur. Aussi étrange que cela puisse paraître dans un contexte – la discipline historique – qui respecte d'habitude son matériau d'étude, les quatre photographies du *Sonderkommando* ont souvent été transformées en vue d'être plus informatives qu'elles ne l'étaient dans leur état premier. Autre façon de les rendre "présentables" et de leur faire "rendre visage"... On constate, en particulier, que les images de la première séquence [266, 267] sont régulièrement recadrées¹⁰⁸. Il y a sans doute, dans cette opération, une – bonne et inconsciente – volonté de s'approcher en isolant "ce qu'il y a à voir", en purifiant la substance imageante de son poids non documentaire.

Mais, en recadrant ces photographies, on commet une manipulation tout à la fois formelle, historique, éthique et ontologique. La *masse noire* qui entoure la

¹⁰² F. Bédarida et L. Gervereau, "Avant-propos", *La Déportation*, op. cit., p. 8.

¹⁰³ L. Gervereau, "Représenter l'univers concentrationnaire", *ibid.*, p. 244. *id.*, "De l'irreprésentable. La déportation", dans *Les Images qui mentent. Histoire du visuel au XX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 203-219. cf. aussi A. Liss, *trespassing Through Shadows. Memory, Photography, and the Holocaust*, Minneapolis-Londres, University of Minnesota Press, 1998. La question a été explorée plus amplement par S. Friedlander (dir.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1992.

¹⁰⁴ cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422-424.

¹⁰⁵ H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253.

¹⁰⁶ cf. *supra*, p. 84.

¹⁰⁷ A. Brycht, *Excursion : Auschwitz-Birkenau*, trad. J.-Y. Erhel, Paris, Gallimard, 1980, p. 37, 54 et 79, cité et commenté par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 423-424.

¹⁰⁸ cf. notamment R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., p. 184-185 (toutes les photos recadrées). T. Swiebocka (dir.), *Auschwitz. A History in Photographs*, op. cit., p. 172-175 (toutes les photos recadrées). M. Berenbaum, *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston-Toronto-Londres, Little, Brown and Company, 1993, p. 137 (photo recadrée) et 150 (photo non recadrée). F. Bédarida et L. Gervereau (dir.), *La Déportation*, op. cit., p. 59 et 61 (photos recadrées).

vision des cadavres et des fosses, cette masse où *rien n'est visible* donne, en réalité, une *marque visuelle* aussi précieuse que tout le reste de la surface impressionnée. Cette masse où rien n'est visible, c'est l'espace de la chambre à gaz : la *chambre noire* où il a fallu se retirer pour mettre en lumière le travail du *Sonderkommando*, dehors, au-dessus des fosses d'incinération. Cette masse noire nous donne donc la situation même, l'espace de possibilité, la condition d'existence des photographies mêmes. Supprimer une "zone d'ombre" (la masse visuelle) au profit d'une lumineuse "information" (l'attestation visible) c'est, de plus, faire comme si Alex avait pu tranquillement prendre ses photos à l'air libre. C'est presque insulter le danger qu'il courait et sa ruse de résistant. En recadrant ces images, on a sans doute cru préserver le *document* (le résultat visible, l'information distincte)¹⁰⁹. Mais on en supprimait la phénoménologie, tout ce qui faisait d'elles un *événement* (un processus, un travail, un corps à corps).

Car cette masse noire n'est autre que la marque du statut ultime où ces images sont à comprendre : leur statut d'événement visuel. Parler ici du jeu de l'ombre et de la lumière n'est pas une fantaisie d'historien de l'art "formaliste" : c'est nommer le *portant* même de ces images. Il apparaît comme le seuil paradoxal d'un intérieur (la chambre de mort qui préserve, juste à ce moment, la vie du photographe) et d'un extérieur (l'ignoble incinération des victimes à peine gazées). Il offre l'équivalent de l'énonciation dans la parole d'un témoin : ses suspens, ses silences, la lourdeur du ton. Lorsqu'on dit de la dernière photographie [269] qu'elle est simplement "sans utilité"¹¹⁰ –historique, s'entend–, on oublie tout ce dont, phénoménologiquement, elle témoigne chez le photographe : l'impossibilité de viser, le risque encouru, l'urgence, la course peut-être, la maladresse, l'éblouissement par le soleil en face, l'essoufflement peut-être. Cette image est, formellement, à *bout de souffle* : pure "énonciation", pur *geste*, pur acte photographique sans visée (donc sans orientation, sans haut ni bas), elle nous donne accès à la condition d'urgence dans laquelle furent arrachées quatre lambeaux à l'enfer d'Auschwitz. Or, cette urgence aussi fait partie de l'histoire.

C'est peu, c'est beaucoup. Les quatre photographies d'août 1944 *ne disent pas "toute la vérité"*, bien sûr (il faut être bien naïf pour attendre cela de quoi que ce soit, mots ou images) : minuscules prélèvements dans une réalité si complexe, brefs instants dans un continuum qui a duré cinq années, pas moins. Mais elles *sont* pour nous –pour notre regard aujourd'hui– la vérité même, à savoir son vestige, son pauvre lambeau : ce qui reste, visuellement, d'Auschwitz. Les réflexions de Giorgio Agamben sur le témoignage peuvent, à ce titre, éclairer leur statut : elles aussi ont lieu "dans le non-lieu de l'articulation" ; elles aussi trouvent leur puissance dans l'"impuissance de dire" et dans un processus de "desubjectivation" ; elles aussi manifestent une scission fondamentale où la "part essentielle" n'est au fond que *lacune*¹¹¹. Agamben écrit que le "reste d'Auschwitz" est à penser comme une *limite* : "[...] ni les morts ni les survivants, ni les naufragés ni les rescapés, mais ce qui reste entre eux"¹¹².

Le petit bout de pellicule, avec ses quatre photogrammes, est une limite de ce genre. Seuil inframince entre l'*impossible* de droit –"personne ne peut se représenter ce qui s'est passé ici"¹¹³– et le possible, plus, le *nécessaire* de fait : nous disposons, grâce à ces images, d'une représentation *malgré tout* qui, désormais, s'impose comme la représentation *par excellence*, la représentation nécessaire de ce que fut août 1944 au crématoire V d'Auschwitz. Seuil visuel voué au double régime du témoignage, tel qu'on le lit chez Zalman Lewenthal, par exemple,

¹⁰⁹ Si même J.-C. Pressac (*Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422) recadre les clichés à un format rectangulaire qui trahit leur format original 6x6, c'est que le négatif lui-même a disparu : tout ce dont semble disposer le musée d'Auschwitz est un tirage positif par contact dont les bords ont été réduits, voire déchirés [266, 267].

¹¹⁰ J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422.

¹¹¹ G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, op. cit., p. 12, 40-48, 179-218.

¹¹² *Ibid.*, p. 216.

¹¹³ Simon Srebnik (survivant de Chelmno), cité par C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 18. cf. également, parmi les très nombreuses expressions de cette impossibilité, R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 9. J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), trad. F. Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, p. 68-79. M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., p. 131. E. Wiesel, "Préface" à B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, op. cit., p. IV.

lorsqu'il dit écrire le "récit de la vérité [en sachant bien que] ce n'est pas encore toute la vérité. La vérité est bien plus tragique, encore plus atroce"¹¹⁴.

Impossible mais nécessaire, donc possible malgré tout (c'est-à-dire lacunairement). Pour les Juifs du ghetto de Varsovie au seuil de leur extermination, donner à penser et à imaginer ce qu'ils enduraient leur sembla impossible : "Nous sommes au-delà des mots, maintenant", écrit Abraham Lewin. Et pourtant –malgré tout– il l'écrit. Il écrit même qu'autour de lui "tout le monde écrit" parce que, "dépouillés de tout, il ne reste [aux Juifs condamnés] que les mots"¹¹⁵. De même, Filip Müller :

"La mort par le gaz durait
de dix à quinze minutes.
Le moment le plus affreux était
l'ouverture de la chambre à gaz,
cette vision insoutenable :
les gens, pressés comme du basalte,
blocs compacts de pierre.
Comment ils s'écroulaient hors des chambres à gaz !
Plusieurs fois j'ai vu cela.
Et c'était le plus dur de tout.
À cela on ne se faisait jamais.
C'était impossible.
Oui. Il faut imaginer [...]"¹¹⁶

Insoutenable et impossible, oui. Mais "il faut imaginer", demande quand même Filip Müller. *Imaginer malgré tout*, ce qui exige de nous une difficile éthique de l'image : ni l'invisible par excellence (paresse de l'esthète), ni l'icône de l'horreur (paresse du croyant), ni le simple document (paresse du savant). Une simple image : inadéquate mais nécessaire, inexacte mais vraie. Vraie d'une paradoxale vérité, bien sûr. Je dirai que l'image est ici *l'œil de l'histoire* : sa tenace vocation à rendre visible. Mais aussi qu'elle est *dans l'œil de l'histoire* : dans une zone très locale, dans un moment de suspens visuel, ainsi qu'on le dit de l'œil d'un cyclone (rappelons que cette zone centrale de la tempête, capable de calme plat, "n'en comporte pas moins des nuages qui rendent difficile son interprétation"¹¹⁷).

Depuis la pénombre de la chambre à gaz, Alex a bien mis en lumière le centre névralgique d'Auschwitz, à savoir la destruction, voulue sans reste, des populations juives d'Europe. En même temps, l'image s'est formée grâce à un retrait : pour quelques minutes, le membre du *Sonderkommando* n'a pas effectué l'ignoble travail que les SS ordonnaient. En se cachant pour voir, l'homme a suspendu pour lui-même la besogne dont il s'apprêtait –occasion unique– à constituer une iconographie. L'image a été possible parce qu'une zone de calme, ô combien relatif, avait été ménagée pour cet acte de regard.

SEMBLABLE, DISSEMBLABLE, SURVIVANT

Regarder aujourd'hui ces images selon leur phénoménologie –fût-elle très lacunairement restituable–, c'est demander à l'historien un travail de critique visuelle auquel, je crois, il n'est pas souvent habitué¹¹⁸. Ce travail exige un double rythme, une double dimension. Il faut, sur les images, *resserrer le point de vue*, ne rien omettre de toute la substance imageante, fût-ce pour

¹¹⁴ Cité par B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, op. cit., p. 309.

¹¹⁵ Cité par A. Wieviorka, *Déportation et génocide*, op. cit., p. 163-165.

¹¹⁶ Cité par C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 139.

¹¹⁷ *La Grande Encyclopédie*, VI, Paris, Larousse, 1973, p. 3592.

¹¹⁸ C'est à ce genre de travail que convie toute l'exposition conçue par le Patrimoine photographique. cf., déjà, la recherche inédite de I. About, *Les Photographies du camp de concentration de Mauthausen. Approches pour une étude iconographique des camps de concentration*, Paris, Université Paris VII-Denis Diderot, 1997.

s'interroger sur la fonction *formelle* d'une zone où l'"on ne voit rien", comme on dit à tort devant quelque chose qui semble dénué de valeur informative, un cadre d'ombre par exemple. Symétriquement, il faut *ouvrir le point de vue* jusqu'à restituer aux images l'élément *anthropologique* qui les met en jeu¹¹⁹.

Si l'on demeure attentif à la leçon de Georges Bataille, en effet –Auschwitz comme question posée à l'*inséparable*, au *semblable*, à l'"image de l'homme" en général–, on découvre qu'en deçà où au-delà de leur sens politique obvie, les quatre photographies d'Alex nous placent devant un vertige, devant un drame de l'*image humaine* en tant que telle. Regardons à nouveau : dans ces clichés le dissemblable est de plain-pied avec le semblable, comme la mort est de plain-pied avec la vie¹²⁰. On demeure frappé, dans la première séquence [266, 267], par la coexistence de gestes si "humains", si quotidiens, si "nôtres", des membres du *Sonderkommando* –mains sur les hanches de celui qui réfléchit un instant, effort et torsion de ceux qui sont déjà au "travail"– avec le tapis presque informe que constitue l'ensemble des corps gisants, comme si leur réduction, leur destruction, avait déjà commencé (alors qu'ils ne sont morts que depuis quelques minutes, probablement).

Dans la vision fugitive des femmes en attente d'être gazées [268], on retire, rétrospectivement, un sentiment analogue : toute la fumée que l'on vient d'apercevoir –et que les femmes elles-mêmes, à coup sûr, ont vue par-dessus le toit du bâtiment où elles allaient pénétrer– semble déjà envahir, *destiner* leur ressemblance humaine. Ce destin qu'elles savaient ou ne voulaient pas savoir, qu'elles entrevoyaient, qu'elles *sentaient* en tout cas¹²¹. Ce destin que le photographe lui-même connaît avec certitude. Pour lui, avant même de prendre la photo –comme aujourd'hui, rétrospectivement, pour notre regard– la grisaille floue de cette image est comme la cendre que ces êtres en mouvement deviendront bientôt.

Nous sommes là au cœur du sens anthropologique d'Auschwitz : nier l'humain dans la victime, c'était vouer l'humain au dissemblable : "musulmans" décharnés, tas de cadavres désarticulés, "colonnes de basalte" des gazés, tapis de cheveux, amas de cendres humaines utilisées comme matériau de terrassement... Subir Auschwitz, à tous les niveaux de cette expérience sans fin, équivalait à subir un sort que Primo Levi a nommé, simplement, la "démolition d'un homme"¹²². Or, dans ce processus, le regard jouait un rôle fondamental : l'homme "démoli", c'était d'abord l'homme rendu apathique au monde et à lui-même, c'est-à-dire incapable d'empathie ("quand il pleut, on voudrait pouvoir pleurer"), voire incapable de désespoir ("je ne suis plus assez vivant pour être capable de me supprimer")¹²³ :

"Le sentiment de notre existence dépend pour une bonne part du regard que les autres portent sur nous : aussi peut-on qualifier de non humaine l'expérience de qui a vécu des jours où l'homme a été un objet aux yeux de l'homme. [...] Si je pouvais expliquer à fond la nature de ce regard [le simple regard du SS posé sur le prisonnier], j'aurais expliqué du même coup l'essence de la grande folie du Troisième Reich"¹²⁴.

Cette expérience est au-delà de la peur¹²⁵. Au-delà de la mort en tant que représentation accessible¹²⁶. Elle atteint en l'homme l'étant même : elle en détruit même le temps¹²⁷. Elle voue toute existence humaine au statut de "mannequin" que la mort transformera éventuellement en "ignoble tumulte de membres raidis" : une "chose", comme l'écrit encore Primo Levi¹²⁸. Une chose *dissemblable*.

¹¹⁹ Sur ce programme épistémologique, cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992. *id.*, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.

¹²⁰ Selon l'expression de R. Antelme, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 22 : "La mort était ici de plain-pied avec la vie, mais à toutes les secondes. La cheminée du crématoire fumait à côté de celle de la cuisine. Avant que nous soyons là, il y avait eu des os de morts dans la soupe des vivants, et l'or de la bouche des morts s'échangeait depuis longtemps contre le pain des vivants."

¹²¹ Cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 29 : "[...] d'ici, on ne sort que par la cheminée. Le sens de ces paroles, nous ne devions que trop bien le comprendre par la suite." E. Wiesel, *La Nuit*, *op. cit.*, p. 65 : "Le mot «cheminée» n'était pas ici un mot vide de sens : il flottait dans l'air, mêlé à la fumée. C'était peut-être le seul mot qui eût ici un sens réel." M. Pollak, "La gestion de l'indicible", *art. cit.*, p. 39-40, citant ce témoignage d'une survivante : "Et dès l'accueil, on entendait : « Tu vois ce nuage, ce sont tes parents qui brûlent ! » J'ai entendu cela, rien de plus. Et effectivement, à cent mètres de là, on pouvait voir un grand nuage noir, comme un grand nuage lourd... Une image curieuse, inquiétante. « Ce sont tes parents qui brûlent ! » Je l'ai vu, entendu, mais compris, non, je ne l'ai pas compris."

¹²² P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 26. cf. également p. 27, 131-132, etc.

¹²³ *ibid.*, p. 140 et 153.

¹²⁴ *ibid.*, p. 113 et 185.

¹²⁵ *ibid.*, p. 136 : "[...] non seulement nous n'avons pas le temps d'avoir peur, mais nous n'en avons pas la place."

¹²⁶ Cf. J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment*, *op. cit.*, p. 43-44 : "Des hommes mouraient partout, mais la figure de la Mort avait disparu."

¹²⁷ Cf. E. Wiesel, *La Nuit*, *op. cit.*, p. 61, 63, 85. B. Bettelheim, "La schizophrénie en tant que réaction à des situations extrêmes" (1956), trad. T. Carlier, *Survivre*, *op. cit.*, p. 143-157.

¹²⁸ P. Levi, *Si c'est un homme*, *op. cit.*, p. 184-186. Sur les "mannequins", cf. C. Delbo, *Auschwitz et après, I. Aucun de nous ne reviendra*, Paris, Minuit, 1970, p. 28-33 et 142.

Dans cette expérience, les hommes –les semblables, les amis les plus proches– ne savent même plus se reconnaître¹²⁹. Et cela, écrit Maurice Blanchot, par le pouvoir terrifiant de ces autres *semblables* que sont les ennemis :

“[...] quand l’homme, par l’oppression et la terreur, tombe comme en dehors de soi, là où il perd toute perspective, tout repère et toute différence, ainsi livré à un temps sans délai qu’il endure comme la perpétuité d’un présent indifférent, alors son dernier recours, au moment où il devient l’inconnu et l’étranger, c’est-à-dire destin pour lui-même, est de se savoir frappé, non par les éléments, mais par les hommes et de donner le nom d’homme à tout ce qui l’atteint. — L’“anthropomorphisme” serait donc l’ultime écho de la vérité, quand tout cesse d’être vrai¹³⁰.”

Dans l’œil du cyclone gît donc, aussi, la question de l’anthropomorphisme. Ce que les SS ont voulu détruire à Auschwitz n’était pas seulement la vie, mais encore –que ce soit en deçà ou au-delà, avant ou après les mises à mort– la forme même de l’humain, et son image avec elle. Dans un tel contexte, l’acte de résister s’identifiait par conséquent à celui de *maintenir cette image malgré tout*, fût-elle réduite à sa plus simple expression “paléontologique”, je veux dire, par exemple, la station debout : “Aussi est-ce pour nous un devoir envers nous-mêmes que [...] de nous tenir droits et de ne pas traîner nos sabots, non pas pour rendre hommage à la discipline prussienne, mais pour rester vivants, pour ne pas commencer à mourir¹³¹.”

Maintenir l’image malgré tout : maintenir l’*image du monde* extérieur et, pour cela, arracher à l’enfer une activité de connaissance, une sorte de curiosité quand même. Exercer son observation, prendre des notes en secret ou tenter de mémoriser le maximum de choses. “Savoir et faire savoir est une manière de rester humain”, écrit Tzvetan Todorov à propos des “Rouleaux d’Auschwitz¹³²”. Maintenir, aussi, l’*image de soi*, c’est-à-dire “sauvegarder son moi” au sens psychique et social du terme¹³³. Maintenir, enfin, l’*image du songe* : bien que le camp soit une véritable machine à “broyer les âmes¹³⁴” –ou pour cette raison même–, son office de terreur peut être suspendu dès lors que les SS acceptent ce minimum vital que constitue le temps de sommeil des prisonniers. À ce moment, écrit Primo Levi, “derrière les paupières à peine closes, les rêves jaillissent avec violence¹³⁵.”

C’est jusqu’à l’*image de l’art* que les détenus auront voulu préserver malgré tout, comme pour arracher à l’enfer quelques lambeaux d’esprit, de culture, de survie. Le mot “enfer”, soit dit en passant, fait lui-même partie de cette sphère : nous l’employons spontanément pour parler d’Auschwitz alors qu’il s’avère tout à fait inadéquat, déplacé, inexact. Auschwitz ne fut pas un “enfer” au sens où les êtres qui y pénétraient n’avaient pas à y éprouver une “résurrection” –fût-elle terrible–, mais bien la plus sordide des morts. Et, surtout, ces êtres n’étaient pas là pour subir le “jugement” dernier de leurs fautes : innocents ils entraient, innocents ils étaient torturés et massacrés. L’enfer est une fiction juridique inventée par la croyance religieuse, tandis qu’Auschwitz est une réalité anti-juridique inventée par un délire politico-racial.

Or, l’image de l’enfer, aussi *inexacte* soit-elle, fait cependant partie de la *vérité* d’Auschwitz. Non seulement elle fut employée par les penseurs les plus attentifs du phénomène concentrationnaire¹³⁶, mais encore elle investit de part en part les témoignages des victimes. Les rescapés ont presque tous parlé de ce dont ils revenaient comme d’un enfer¹³⁷. Les “naufragés” eux-mêmes firent

¹²⁹ cf. R. Antelme, *L’Espèce humaine*, op. cit., p. 178-180 : “J’ai regardé celui qui était K. [...] Je ne reconnaissais rien.”

¹³⁰ M. Blanchot, *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 193-194.

¹³¹ P. Levi, *Si c’est un homme*, op. cit., p. 42-43.

¹³² T. Todorov, *Face à l’extrême*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 108.

¹³³ cf. B. Bettelheim, “Comportement individuel et comportement de masse dans les situations extrêmes”, art. cit., p. 84. M. Pollak, *L’Expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l’identité sociale*, Paris, Métailié, 1990.

¹³⁴ E. Kogon, *L’État SS. Le Système des camps de concentration allemands* (1946), trad. anonyme, Paris, La Jeune Parole, 1947 (éd. 1993), p. 399-400.

¹³⁵ P. Levi, *Si c’est un homme*, op. cit., p. 74. cf. J. Cayrol, “Les rêves concentrationnaires”, *Les Temps modernes*, III, 1948, n° 36, p. 520-535 : “[...] les rêves devenaient un moyen de sauvegarde, une sorte de «maquis» du monde réel” (p. 520).

¹³⁶ cf. notamment F. Neumann, *Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1942. H. Arendt, “L’image de l’enfer”, art. cit., p. 151-160. id., “Les techniques de la science sociale et l’étude des camps de concentration”, art. cit., p. 213. E. Traverso, *L’Histoire déchirée*, op. cit., p. 71-99 et 219-223.

¹³⁷ cf. notamment E. Kogon, *L’État SS*, op. cit., p. 49-50. P. Levi, *Si c’est un homme*, op. cit., p. 21. É. Wiesel, *La Nuit*, op. cit., p. 59. C. Delbo, *Auschwitz et après, II. Une connaissance inutile*, Paris, Minuit, 1970, p. 33-34. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d’Auschwitz*, op. cit., p. 25 et 163-243. M. Buber-Neumann, *Déportée à Ravensbrück. Prisonnière de Staline et d’Hitler, II* (1985), trad. A. Brossat, Paris, Le Seuil, 1988 (éd. 1995), p. 7-19. V. Pozner, *Descente aux enfers. Récits de déportés et de SS d’Auschwitz*, Paris, Julliard, 1980.

appel à cette image, dans toutes ses dimensions culturelles, jusqu'aux évocations ou aux citations de Dante qui affleurent dans les "Rouleaux d'Auschwitz" : Lewenthal a parlé de cet "enfer" comme d'un "tableau [...] insoutenable à voir"¹³⁸. Gradowski n'a pas cessé, tout au long de son manuscrit, d'utiliser des formes issues plus ou moins directement de la *Divine Comédie*¹³⁹. Sur un mur du Block 11 d'Auschwitz, dans la cellule 8, un prisonnier polonais attendant d'être fusillé a regravé –de ses propres mains, dans sa propre langue– la fameuse inscription de la porte dantesque : *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*¹⁴⁰.

En ce sens, *l'Enfer* de Dante, ce joyau de l'imaginaire occidental, appartient aussi au réel d'Auschwitz : griffonné à même les parois, enté dans l'esprit de beaucoup. Il s'impose partout dans le témoignage de Primo Levi jusqu'à signifier l'urgence même et la vie maintenue, comme "cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu"¹⁴¹. Il s'impose même, symétriquement, sous la plume des bourreaux : lorsque insomniaques ou fatigués par l'horreur qu'ils organisaient, certains responsables nazis se sont laissés, eux aussi, emporter par la métaphore dantesque¹⁴².

Que signifie cette troublante unanimité ? Que le recours à l'image est inadéquat, lacunaire, toujours en défaut ? Certes. Faut-il redire, alors, qu'Auschwitz est *inimaginable* ? Certes non. Il faut même dire le contraire : il faut dire qu'Auschwitz *n'est qu'imaginable*, que nous sommes contraints à l'image et que, pour cela, nous devons en tenter une critique interne aux fins mêmes de nous débrouiller avec cette contrainte, avec cette *lacunaire nécessité*. Si l'on veut savoir quelque chose de l'intérieur du camp, il faut, à un moment ou à un autre, payer son tribut au pouvoir des images. Et tenter de comprendre leur nécessité à travers cette vocation même à rester en défaut¹⁴³.

Regardons à nouveau les quatre photographies arrachées à l'enfer d'août 1944. La première séquence [266, 267] n'est-elle pas envahie par le *défait* d'information ? Ombre tout autour, rideau d'arbres, fumée : l'ampleur du massacre, le détail des installations et le travail même du *Sonderkommando* s'avèrent donc assez peu "documentés". En même temps, nous sommes devant ces images comme devant la *nécessité* bouleversante d'un geste de survivant (survivant très provisoire, puisqu'il sera massacré par les SS quelques semaines plus tard) : c'est l'*autoportrait* tragique du "commando spécial" que nous avons là sous les yeux. Regardons la deuxième séquence [268, 269] : n'est-elle pas envahie, plus encore que la première, par le *défait* de visibilité ? En même temps, nous sommes devant cela comme devant la *nécessité* bouleversante d'un geste d'*empathie*, c'est-à-dire d'un certain agir de la ressemblance : mouvement du photographe –et "bougé" de l'image– accompagnant le mouvement des femmes, urgence de la photographie accompagnant l'urgence des derniers instants de la vie¹⁴⁴.

Arracher quatre images à l'enfer du présent signifiait enfin, en ce jour d'août 1944, arracher à la destruction quatre lambeaux de survivance. De survivance, dis-je, et non pas de survie. Car personne, devant ou derrière cet appareil photo –sauf le SS, peut-être–, n'a survécu à ce dont les images témoignent. Ce sont donc elles, les images, qui seules nous demeurent : ce sont elles les *survivantes*. Mais de quel temps nous parviennent-elles ? Du temps d'un *éclair* : elles ont capté quelques instants, quelques gestes humains. Or, on constate que, dans les deux séquences, presque tous les visages sont penchés vers le bas, comme concentrés, au delà de toute expression dramatique, sur le travail de la mort. Vers le bas : car la terre est leur destin. D'un côté, les humains s'envoleront en fumée –*Todesfuge*¹⁴⁵–, d'un autre côté leurs cendres

¹³⁸ Cité par B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, op. cit., p. 266-267 et 302-304.

¹³⁹ Cité *ibid.*, p. 191-240.

¹⁴⁰ Ce graffiti est reproduit dans J. P. Czarnecki, *Last Traces*, op. cit., p. 95.

¹⁴¹ P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 123 (et, en général, p. 29, 93-107, 116-123). *id.*, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 136-137.

¹⁴² "L'Enfer de Dante était ici devenu réalité" (le commandant Irmfried Eberl parlant de Treblinka). "En comparaison, l'Enfer de Dante me paraît une comédie [...]. Nous nous trouvons dans l'*anus mundi*." (le docteur Johann Paul Kremer). Cités par L. Poliakov, *Auschwitz*, op. cit., p. 40-41, et H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 330.

¹⁴³ cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 83, 138-139 et 169, où est développée une réflexion de ce genre sur la vanité et la nécessité des "signes" à Auschwitz : "Aujourd'hui je pense que le seul fait qu'un Auschwitz ait pu exister devrait interdire à quiconque, de nos jours, de prononcer le mot de Providence ; mais il est certain qu'alors le souvenir des secours bibliques intervenus dans les pires moments d'adversité passa comme un souffle dans tous les esprits" (p. 169).

¹⁴⁴ Sur l'urgence et la vitesse dans l'écriture des témoignages, cf. notamment C. Mouchard, "« Ici » ? « Maintenant » ?", art. cit., p. 245-249. Beaucoup de récits concentrationnaires s'ouvrent en effet sur ce motif de l'urgence. cf. P. Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 8. R. Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 9.

¹⁴⁵ P. Celan, "Fugue de mort" (1945), *Choix de poèmes réunis par l'auteur* (1968), trad. J.-P. Lefebvre, Paris, Gallimard, 1998, p. 52-57.

seront concassées, enterrées, englouties. Or, dans ces cendres mêmes, tout autour des crématoires, les membres du *Sonderkommando* auront mêlé, autant que possible, toutes leurs *choses survivantes* : choses du corps (cheveux, dents), choses sacrées (phylactères), choses-images (photographies), choses écrites (les "Rouleaux d'Auschwitz") :

"J'ai écrit cela pendant la période où je me suis trouvé dans le *Sonderkommando*. [...] J'ai voulu le laisser, avec bien d'autres notes, en souvenir pour le futur monde de paix, afin que l'on sache ce qui s'est passé ici. Je l'ai enterré dans des cendres, pensant que c'était l'endroit le plus sûr, qu'on y creusera certainement, afin de trouver les traces des millions d'hommes disparus. Mais, dernièrement, on s'est mis à supprimer un peu partout les traces des cendres. On a ordonné de les moudre finement et de les transporter à la Vistule pour que les eaux les emportent. [...] Mon carnet de notes et d'autres manuscrits se trouvaient dans les fosses saturées de sang, contenant des os et des lambeaux de chair pas toujours entièrement brûlés. On pouvait le sentir d'après l'odeur. Chercheur, fouille partout, sur chaque parcelle de terrain. Des documents, les miens et ceux d'autres personnes, y sont enfouis, qui jettent une lumière crue sur tout ce qui s'est passé ici. C'est nous, les ouvriers du *Sonderkommando*, qui les avons disséminés sur tout le terrain, tant que nous avons pu, afin que le monde y trouve des traces palpables des millions d'assassinés. Nous-mêmes, nous avons déjà perdu l'espoir de vivre jusqu'à la libération¹⁴⁶."

Temps de l'éclair, temps de la terre. Instant et sédimentation. Arrachées au présent, enterrées pour longtemps : tel est bien le rythme –anadyomène– des images. Les quatre photographies d'août 1944 furent arrachées à un enfer immense, puis cachées dans un simple tube de dentifrice. Arrachées au périmètre du camp, puis enterrées quelque part dans les papiers de la Résistance polonaise. Déterrées à la Libération seulement. Ré-enfouies sous les recadrages et les retouches d'historiens croyant bien faire. Leur office de réfutation –contre l'entreprise nazie de désimagination du massacre– demeure tragique en ce qu'elles arrivèrent trop tard¹⁴⁷. D'août 1944 jusqu'à la fin des hostilités, les bombardiers américains ne cessèrent pas de pilonner les usines d'Auschwitz III-Monowitz, mais ils laissèrent les crématoires à leur intense fonctionnement de mise à mort "non militaire"¹⁴⁸.

Images inutiles, donc ? Loin de là. Elles nous sont infiniment précieuses aujourd'hui. Et exigeantes aussi, puisqu'elles nous demandent l'effort d'une *archéologie*. Nous devons fouiller encore dans leur si fragile temporalité. "L'image authentique du passé, écrit Benjamin, n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une autre image unique, irremplaçable, du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle"¹⁴⁹.

*Nulle part trace de vie, dites-vous,
pah, la belle affaire, imagination pas morte,
si, bon, imagination morte imaginez¹⁵⁰.*

¹⁴⁶Zalman Gradowski, cité par B. Mark, *Des Voix dans la nuit*, op. cit., p. 241-242. Dans son introduction, Ber Mark signale cet autre fait désespérant qu'après la guerre "des bandes entières de pilleurs s'affairèrent dans le camp abandonné, fouillant partout, cherchant de l'argent, de l'or, des objets de valeur, tant ils croyaient à la légende selon laquelle les juifs avaient amené avec eux des trésors. En creusant autour des crématoires, ils tombèrent sur des manuscrits, objets sans valeur pour eux, qu'ils détruisirent ou jetèrent" (p. 180).

¹⁴⁷Bien d'autres n'arrivèrent jamais : "Malheureusement, la plupart des photographies expédiées de l'autre côté des fils barbelés s'égarèrent, seules quelques-unes ont été transmises." R. Boguslawska-Swiebocka et T. Ceglowska, *Kl. Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, op. cit., non paginé.

¹⁴⁸cf. D. S. Wyman, *L'Abandon des Juifs. Les Américains et la solution finale* (1984), trad. C. Blanc, Paris, Flammarion, 1987, p. 373-397.

¹⁴⁹W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 341.

¹⁵⁰S. Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 51.

bibliographie

Par soucis de clarté, la bibliographie ne reprend pas les sources générales sur l'univers concentrationnaire, qui sont largement citées par les auteurs du présent ouvrage, et dûment référencées dans leurs notes. Ont été en revanche recensés les livres et les articles qui sont consacrés ou abordent précisément la problématique des photographies des camps de concentration et d'extermination nazis de 1933 à nos jours.

OUVRAGES

- De l'humain à l'inhumain, le voyage photographique de George Rodger*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994.
- Le Choc, 1945. La presse révèle l'enfer des camps nazis*, Paris, FNDIRP, 1985.
- Le passage du témoin, portraits et témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis* (photographies d'André Goldberg ; témoignages recueillis par Dominique Rozenberg ; préface de Geoffrey H. Hartman ; historique de Yannis Thanassekos), Bruxelles, La lettre volée / Fondation Auschwitz, 1995.
- Ilsen About, *Les photographies du camp de Mauthausen. Approches pour une étude de l'iconographie photographique des camps de concentration*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Pierre Vidal-Naquet, Université de Paris VII, 1997.
- Robert H. Abzug, *Inside the Vicious Heart. American and the Liberation of Nazi Concentration Camps*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Ernst Van Alphen, *Caught by History. Holocaust. Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Ziva Amishai-Maisels, *Depiction & Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Oxford, New York, Seoul, Tokyo, Pergamon Press, 1993.
- Matthew Baigell, *Jewish-American Artists and the Holocaust*, New Brunswick, New Jersey, Londres, Rutgers University Press, 1997.
- Dagmar Barnouw, *Germany, 1945 : Views of War and Violence*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1996.
- Janet Blatter, Sybil Milton, *Art of the Holocaust*, Londres, Sydney, Pan Books, 1981.
- Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Robert Laffont, 1975.
- Renata Boguslawska-Swiebocka, Retesa Ceglowska, *KL Auschwitz, Fotografie dokumentalne, Documentary photographs, Documents photographiques*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza Warszawa, 1980.
- Monica Bohm-Duchen, *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Londres, Northern Centre for contemporary Art, 1995.
- Margaret Bourke-White, "Dear Father, Rest Quietly" : *A Report on the Collapse of Hitler's "Thousand Years"*, New York, Simon and Schuster, 1946.
- Frédéric Brenner, *Jews / America / A representation*, New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.
- Martin Caiger (ed.), *The face of the enemy. British photographers in Germany, 1944-1952*, Berlin, Nishen, s. d.
- Gilles Cohen, *Les Matricules tatoués des camps d'Auschwitz-Birkenau*, Paris, Les fils et les filles des déportés juifs de France, 1992.
- Christoph Dahlhausen, *Fotoarbeiten*, Trier, Europäische Akademie für Bildende Kunst Trier, s. d. [1995].
- Yasmin Doosry, *Representations of Auschwitz. 50 Years of Photographs, Paintings and Graphics*, Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum, 1995.
- Stephen C. Feinstein, *Witness & Legacy. Contemporary Art About the Holocaust*, Minneapolis, Lerner Publication company, 1995.
- Anne Freyer, Peter Hellman, Jean-Claude Pressac, *L'album d'Auschwitz, d'après un album découvert par Lili Meier survivante du camp de concentration*, Paris, Seuil, 1983.
- Henry Friedlander, Sybil Milton, *Archives of the Holocaust. An International Collection of Selected Documents*, volume I et II, New York, Londres, Garland Publishing, inc., 1990.
- Christian Gattinoni, *Seconde génération* [CD Rom], 2000.
- Jochen Gerz, François Lévy, *Exit, das Dachau-Projekt*, Francfort, Verlag Roter Stern, 1978.
- Vicki Goldberg, Margaret Bourke-White, *a biography*, New York, Harper & Now, 1986.
- Peter Hellman, Lili Meier, Beate Klarsfeld, *The Auschwitz Album : A Book Based upon an Album Discovered by a Concentration Camp Survivor, Lili Meier*, New York, Random House, 1981.
- Edward Hillel, *Contes Mnémoniques*, Grenoble, Bibliothèques municipales, 1997.
- Marianne Hirsch, *Family Frames, photography narrative and postmemory*, Cambridge, Londres, Harvard University Press, 1997.
- Serge Klarsfeld, *L'Album d'Auschwitz. Lili Jacob's Album*, New York, Paris, The Beate Klarsfeld Foundation - Les fils et filles des déportés juifs de France, Paris, 1981.
- Serge Klarsfeld, *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France*, Paris, New York, Les fils et les filles des déportés juifs de France/The Beate Klarsfeld Foundation, 1995.
- Birgit Kleber, *Gurs, portraits d'émigrantes allemandes*, Paris, Institut Goethe, 1992.
- Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (eds.), *Bilder des Holocaust. Literatur - Film - Bildende Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, Böhlau Verlag, 1997.
- Henning Langenheime, Peter Liedtke, *Die Gegenwart von Auschwitz*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1993.
- Yves Le Maner, André Sellier, *Images de Dora 1943-1945. Voyage au cœur du IIIe Reich*, La Coupole, Centre d'histoire de la Guerre et des Fusées, s. d. [1999].
- Mikael Levin, *War Story*, Munich, Gina Kehayoff, 1997.
- David Levinthal, *Mein Kampf*, Santa Fe, Twin Palms Publishers, 1996.
- Andrea Liss, *Trespassing through Shadows. Memory, Photography and the Holocaust*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.
- Sigurd Maschke, *Der schwarze Weg*, Berlin, ex pose Verlag, 1991.
- Marie-Anne Matar-Bonucci, Édouard Lynch (eds.), *La Libération des camps et le retour des déportés*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1995.
- Reinhard Matz, *Die unsichtbaren Lager. Das Verschwinden der Vergangenheit im Gedenken*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 1993.
- Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Éditions Kimé, 2000.
- Cristina Nunez, *All' inferno e ritorno*, Udine, Art &, 1997.
- François Paolini, *Soleils noirs*, Barneville-la-Bertran, Decalage Image, 1995.
- Beate Passow, *Beate Passow*, Dachau, Neue Galerie Dachau, 1997.
- Anthony Penrose, *Lee Miller, Photographe et correspondante de guerre 1944-45*, Paris, Du May, 1994.

- Jean-Claude Pressac, *L'Album du Struthof. Étude du gazage au Struthof de 86 juifs destinés à la constitution de squelettes. Documentation photographique*, New York, Paris, The Beate Klarsfeld Foundation, 1985.
- Dirk Reinartz, *Totenstill*, Göttingen, Steidl, 1994.
- Naomi Tereza Salmon, *Asservate Exhibits*, Francfort, Cantz Verlag, 1995.
- Jonathan Silverman, *For the World to See, the Life of Margareth Bourke-White*, New York, The Viking Press, 1983.
- Teresa Swiebocka (ed.), *Auschwitz. A History in Photographs*, Oswiecim, Bloomington, Indianapolis, Warsaw, The Auschwitz-Birkenau State museum / Indiana University Press / Ksiazka I Wiedza, 1999.
- Nelly Toll, *When Memory Speaks. The Holocaust in Art*, Westport, Londres, Praeger, 1998.
- Jeffrey A. Wolin, *Written in Memory, Portraits of the Holocaust*, San Francisco, Chronicle Books, 1997.
- Giuseppe Zambon, (ed.), *Abels Gesichter - Volti di Abele*, Francfort, Zambon Verlag, 1995.
- Barbie Zelizer, *Remembering to Forget. Holocaust Memory Through the Camera's Eye*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998.
- PÉRIODIQUES (numéros spéciaux)**
- Arno Gisinger (ed.), "Darstellung des Unvorstellbaren. Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Auseinandersetzung mit Shoah, Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg in der zeitgenössischen Photographie", *Eikon*, n° 14-15, 1995.
- Sybil Milton, Genya Markon (eds.), "Photography and the holocaust", *History of Photography*, vol. 23, n° 4, 1999.
- Timm Starl (ed.), "Lager, Gefängnis, Museum, I", *Fotogeschichte*, n° 54, 1994 ; "Lager, Gefängnis, Museum, II", *Fotogeschichte*, n° 55, 1995.
- ARTICLES**
- "200 Hitherto Unknown Photos of Auschwitz", *Yad Vashem Bulletin*, n° 3, juillet 1958, p. 22.
- "La négation des crimes nazis. Le cas des documents photographiques accablants", *Le Monde juif*, n° 103, 1981, p. 96-107.
- Roger Arould, "La preuve par la photo", *Le Patriote résistant*, n° 570 et n° 571, 1987, p. 13-15 et p. 14-15.
- Thérèse Blondet-Bisch, "Miss Bonney, 1894-1978", *Chroniques contemporaines, des femmes racontent*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine, 1993, p. 8-13.
- Christian Boltanski, "Signalement (Entretien avec Jean-Pierre Salgas)", *Lignes*, n° 17, 1992, p. 168-184.
- Margaret Bourke-White, "We didn't know, we didn't know", *Portrait of myself*, New York, Simon and Schuster, 1963, p. 258-263.
- Kersten Brandt, Hanno Loewy, Marek Pelc, "Privatfotos der Ermordeten von Auschwitz-Birkenau", *Fritz Bauer Institut. Newsletter*, n° 14, 1998, p. 13-17.
- Dino A. Brugioni, Robert G. Poirier, "Auschwitz à vol d'oiseau. Retour à l'Holocauste. Une analyse rétrospective du complexe d'extermination d'Auschwitz-Birkenau", *Le Monde juif*, n° 97, 1990, p. 1-22.
- Thomas Cooper, Paul Hill (eds.), "George Rodger", *Dialogue With Photography*, Manchester, Cornerhouse Publications, 1979, p. 48-65.
- Melody Davis, "Lee Miller, Bathing with the enemy", *History of Photography*, vol. 21, n° 4, 1997, p. 314-315.
- Leo Delfgaauw, "Pro Memoria", *Perspektief*, n° 39, 1990, p. 28-37.
- Jean-Jacques Delfour, "La pellicule maudite. Sur la figuration du reel de la Shoah : le débat Semprun et Lanzmann", *L'Arche*, n° 508, juin 2000, p. 14-17.
- Christian Delporte, "Premières photos", *L'Histoire*, n° 185, février 1995, p. 32.
- Christian Delporte, "Les médias et la découverte des camps (presse, radio, actualités filmées)", in François Bédarida, Laurent Gervereau (eds.), *La Déportation. Le système concentrationnaire nazi*, Paris, Musée d'histoire contemporaine – BDIC, 1995, p. 205-213.
- Christian Delporte, "Deux photographies, camp de concentration", *Le Magazine de France, juin 1945*", in Sophie Cassagne, Christian Delporte, Georges Miroux, Denise Turel, *Le commentaire de document iconographique en histoire*, Paris, Ellipses, 1996, p. 120-127.
- Georges Didi-Huberman, "Le lieu malgré tout", *Phasmes*, Paris, Minuit, 1998, p. 228-242.
- Mark Duden, Lydia Papadimitriou, "Sans Soucis, Christian Boltanski interviewed", *Créative Camera*, n° 315, 1992, p. 19-23.
- Régis Durand, "Harun Farocki, toute l'histoire du monde dans une image", *Art Press*, n° 190, 1994, p. 67-69.
- Sigrid Jacobeit, "Fotografien als historische Quellen zum Frauen-KZ Ravensbrück : Das Ravensbrücker "SS-Fotoalbum"", in Insa Eschebach (ed.), *Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück : Quel-lenlage und Quellenkritik*, Berlin, Zentrale Uni-versitätsdruckerei der Freien Universität Berlin, 1997, p. 33-43.
- Erich Kulka, "Photographs as Evidence in the Frankfurt court", *Yad Vashem Bulletin*, n° 17, décembre 1965, p. 56-58.
- Judith Levin, Daniel Uziel, "Ordinary Men, Extraordinary Photos", *Yad Vashem Studies*, n° 26, 1998.
- Danny Lyon, "The Auschwitz Album", *Aperture*, n° 89, 1982, p. 6-9.
- Katharina Menzel, "Konzentrationslager in der Illustrierten, Kurzer Hinweis auf die Fotografien von Lee Miller für Vogue", *Fotogeschichte*, n° 55, 1995, p. 27-34.
- Sybil Milton, "The camera as a weapon : documentary photography and the Holocaust", *Simon Wiesenthal Center Annual*, vol. 1, 1984, p. 45-68.
- Sybil Milton, "Images of the Holocaust", *Holocaust and Genocide Studies*, vol.1, 1986, n° 1 et 2, p. 27-61 et p. 193-216.
- Sybil Milton, "The camera as Voyeur, Weapon and Witness : Holocaust Photographs as Historical Evidence", in Jay Ruby et Martin Taureg, *Visual Exploration of the World : Selected Papers from the International Conference on Visual Communication*, Aachen, 1987, p. 82-83.
- Sybil Milton, "Argumente oder Illustration : Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle", *Fotogeschichte*, 1988, p. 60-90.
- Sybil Milton, "Die Bedeutung von photodokumenten als Quelle zur Erforschung der NS-Konzentrationslager", *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, tome xxvii, n° 2, avril-juin 1995, p. 175-187.
- Sybil Milton, "Die Konzentrationslager der dreissiger Jahre im Bild der in- und ausländischen Presse", in Ulrich Herbert, Karin Orth et Christoph Dieckmann, *Die nationalsozialistischen Konzentrationslager – Entwicklung und Struktur*, Göttingen, Wallstein Verlag, 1998, p. 135-147.
- Krystyna Oleksy, "The World in the Photographs", *Pro Memoria, Information Bulletin, Auschwitz-Birkenau State museum*, n° 8, juin 1998, p. 61-66.
- André Rouillé, "Figures de l'horreur", *La Recherche photographique*, n° 6, 1989, p. 6.
- Rolf Sachsse, "L'Allemagne : le III^e Reich", in Jean-Claude Lemagny, André Rouillé (eds.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 150-157.
- Jean-Pierre Salgas, "Métamorphoses de Lazare, "écrire après Auschwitz"", *Art Press*, n° 173, 1992, p. 68-72.
- Jean-Pierre Salgas, "Variations sur un crâne et quelques pavés", *Art Press*, n° 179, 1993, p. 17-23.
- Didier Schulmann, "D'écrire l'indicible à dessiner l'irreprésentable", *Face à l'histoire*, Paris, Flamma-rión / Centre Georges Pompidou, 1996, p. 154-157.
- Benjamin Stora, "Les limites des images", *Le Travail de mémoire*, supplément de *Libération*, 24 mars 1998, p. III.
- Martin Walser, "Memory's quest", *Aperture*, n° 123, 1991, p. 50-55.
- Val Williams, "Shadows on the body. Photography and the Holocaust", *Warworks. Women, Photography and the Iconography of War*, Londres, Virago Press, 1994, p. 33-45.
- Ute Wrocklage, "Majdanek und Auschwitz in der internationalen Bildpresse 1945", in Yasmin Doosry, *Representations of Auschwitz. 50 years of Photographs, Paintings and Graphics*, Oswiecim, Auschwitz-Birkenau State Museum, 1995, p. 35-45.
- Barbie Zeliger [sic], "La photo de presse et la libération des camps en 1945. Images et formes de la mémoire", *Vingtième siècle*, n° 54, 1997, p. 61-78.
- Jürgen Zetzsche, "Beweisstücke aus der Vergangenheit. Fotografien des Holocaust und ihre Spuren in der Literatur", *Fotogeschichte*, n° 39, 1991, p. 47-59.
- BIBLIOGRAPHIE**
- Ute Wrocklage, *Fotografie und Holocaust. Annotierte Bibliographie*, Francfort, Fritz Bauer Institut, 1998.

index des noms cités

Les numéros de pages en gras renvoient aux auteurs ou aux sujets des images.

- Adorno (Theodor W.) : 10, 187
 Agamben (Giorgio) : 220, 230, 231, 236
 Alex : 86, **88, 89, 225**, 226, 235, 236, 237, 238
 Angéli (Georges) : 33, 44, 50, 54, 78, **78, 79, 80, 82-83, 81, 83**
 Antelme (Robert) : 182, 232, 236, 238, 239, 240
 Arendt (Hannah) : 74, 227, 228, 229, 230, 234, 239
 Aron (Raymond) : 227
 Arthaud (Marcel) : 152
Auschwitz : voir *Auschwitz-Birkenau*
Auschwitz-Birkenau : 10, 11, 12, 15, 16, **16**, 21, 23, **24, 25**, 29, 30, **30**, 31, 32, 33, 37, 40, 44, 50, **51**, 53, 54, **56, 57**, 58, 68, **69, 70, 71, 72, 73**, 86, **87, 88, 89**, 92, 98, **98, 102**, 103, **103**, 104, 116, 117, 122, 166, **166**, 173, 176, 179, 181, 182, 187, 188, **191**, 193, 195, **196, 197**, 208, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, **224, 225**, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241
 Baron (Charles) : 196
 Barthes (Roland) : 127, 181
 Bataille (Georges) : 231, 232, 238
 Bauer (Friedrich Franz) : 36, **36**, 37, **37**, 40, 41, **41, 42, 43, 44, 44, 45, 46, 47, 52**
 Beckett (Samuel) : 241
 Beissler (Hans) : 93
Belzec : 31, 103
 Benigni (Roberto) : 181
 Benjamin (Walter) : 233
Bergen-Belsen : **14, 15, 15, 98, 107, 108, 114, 117, 118, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 140, 141, 142, 143, 143, 152, 162, 163, 164, 165, 170, 170, 198, 198**
 Bergman (Ingmar) : 125
 Bernstein (Sidney) : 114
 Bertillon (Alphonse) : 30
 Bettelheim (Bruno) : 228, 238, 239
 Billiet (Jacques) : 119
Birkenau : voir *Auschwitz-Birkenau*
 Blaha (Franz) : 60
 Blanchot (Maurice) : 231, 236, 239
 Blumenfeld (Erwin) : 176, 177, **177**
 Bodot (Paul) : **101, 160, 160, 161**
 Boger (Wilhelm) : 227
 Boix (Francisco) : 21, 44, 54, 115, **115**
 Boltanski (Christian) : 187, 206
 Bonarewitz (Hans) : **20, 21**
 Bonney (Thérèse) : 152
 Bourke-White (Margaret) : 10, **107**, 108, **108, 113**, 117, 134, **135, 136, 137, 139**, 144
 Bradley (Omar) : 107
 Brasse (Wilhelm) : 11, 12, 30, 33, 50, 54, 58, 68
 Brauman (Rony) : 182
Breslau-Dürrgoy : 40, 41
 Broad (Pery) : 40, 68, 214
Buchenwald : 13, 18, 19, **26, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 44, 48, 50, 50, 54, 55, 64, 74, 75, 78, 78, 79, 81, 83, 98, 104, 107, 107, 108, 109, 112, 113, 117, 118, 125, 128, 130, 132, 134, 136, 137, 144, 145, 148, 150, 168, 183, 188, 193, 207, 210, 211, 228, 231**
 Cadin : 152
Canada : 23, 68, 223
 Capa (Robert) : 103, 140, 143, 144
 Cayrol (Jean) : 182, 239
 Celan (Paul) : 198, 230, 240
 Charters (Cyril J.) : 125
Chelmno : 31, 103, 236
 Choumoff (Pierre Serge) : 116
 Cisar (Rudolf) : 84, **84, 85**
 Cohen (Gilles) : 10, 32, 193, **196, 197**
Compiègne : 78
 Cormier (Martin) : 31
 Cyrankiewicz (Józef) : 86, **87, 226**
Dachau : 18, **18**, 19, 29, 36, **36, 37, 37, 40, 40, 41, 41, 42, 43, 44, 44, 52, 55, 60, 61, 62, 84, 85, 92, 93, 96, 103, 104, 107, 110, 126, 128, 129, 133, 142, 144, 144, 145, 147, 149, 150, 150, 151, 152, 160, 162, 174, 193, 195, 204, 204, 210, 228, 231**
 Dahlhausen (Christoph) : 10, 198, **199**
 Danton (Helena) : 226
 De Gaulle (général Charles) : 104, 156
Dora : 16, 44, 64, **65, 66, 67, 68, 81, 107, 194**
 Dragon (Josel) : 86, **88, 89, 225**
 Dragon (Szlojme) : 86, **88, 89, 225**
Drancy : 23, 223
 Drewnik (Piotr) : **30**
Ebensee : 125
 Ehlart (Herta) : **170**
 Eichmann (Adolf) : 19, 74, 166, 214
 Eisenhower (Dwight) : 107
Erkennungsdienst : 11, 30, 44, 50, 54, 68, 230
 Fajnzylberg (Alter Szmul) : 86, **88, 89, 225, 227**
 Farge (Arlette) : 12
 Faurisson (Robert) : 21
 Ferdeber-Salz (Bertha) : 23
 Finkielkraut (Alain) : 182
 Florea (John) : **111**
 Fosty (José) : 80
 Foucault (Michel) : 230
 Fourneaux (Lionel) : 198
 Fournier (André) : 162
 Franz (Kurt) : 74, **76, 77**
Frenay (ministère) : 104
 Frenzt (Walter) : 16, 64, **65, 66, 67**
 Galton (Francis) : 36
Gardelegen : 118, **124**
 Gatti (Armand) : 15, 207
 Gattinoni (Christian) : **178, 183**
 Gemmeker (A. G.) : 74
 Gerstein (Kurt) : 214
 Gerz (Jochen) : 187, 231
 Godard (Jean-Luc) : 216, 217, 219, 229
 Goebbels (Josef) : 229
Goethe (arbre de) : 80, **83**
 Gorges (Johann) : 232
 Göring (Hermann) : 172, **172**
 Grebe (Stefanie) : 193
Gross-Rosen : 18
 Grynblat (Rena) : **194**
Gusen : 37
 Halbwachs (Maurice) : 183, 184
 Hartmann (Erich) : 210, **211**
 Haut (Berthe) : **22, 23**
 Heilmann (Ernst) : 55
 Heis (Albert) : 55
 Herz (Rudolf) : 10, 204, **204-205**
 Hewitt (C. H. [Slim]) : 162, **164, 165**
 Heydrich (Reinhard) : 40, 229
 Himmler (Heinrich) : 11, 36, 40, 44, **44, 45, 53, 60, 79, 107, 173, 228**
 Hirt (August) : 166
 Hitler (Adolf) : 29, 35, 64, 92, 124, 128, 173, 239
 Hoffman (Ernst) : 68, **69, 70, 71, 72, 73, 74, 230**
 Höllriegl (Alois) : 173, **173**
 Hornig (Klaus) : **132**
 Höss (Rudolf) : 29, 68, 214, 229
 Jackson (Robert H.) : 172
 Jacob (Lili) : 23, 54, 68, 86, 229
 Jadin (commandant) : 166, **166, 167**
 Janowitz (Morris) : 122, 124
 Joriman (Louis) : 8

- Kaltenbrunner (Ernst) : 173
 Kamann (Dietrich) : 51, 230
 Kanova (Germaine) : 108, **113**, 152, **152**, **153**, **154**, **155**
 Kashub (Emil) : 40
 Kenna (Michael) : 10, **16**, **17**, **180**, **185**, **186**, 188, **189**, 193, 210, **211**
 Kertesz (Imre) : 182
 Kessel (Joseph) : 173
 Kierschke (Wally) : **170**
 King (Larry) : 98
 Kinkartz (Ausen) : **170**
Kislau : 41
 Klarsfeld (Serge) : 54, 68, 231
 Klein (Fritz) : 198, **198**
 Klein (William) : 116
 Klodzinski (Stanislaw) : 86, **87**, 223, 226
 Klüger (Ruth) : 182
 Koch (Karl Otto) : 26, **27**, 74, **75**, 79
 Koch (Ilse) : 74, **75**, **137**
 Königsberg (Maks) : **56**
 Kowalczyk (Rozalia) : **56**
 Kracauer (Siegfried) : 184, 185, 200
 Kramer (Josef) : 215
 Kremer (Johann-Paul) : 40, 68, 214, 240
 Krull (Germaine) : 10, 117, 152, 156, **156**, **157**, **158**, **159**
 Kushlis (Joseph) : 160
- Landsberg* : 195
 Langenheim (Henning) : 193
 Lantéri (Bernard) : 10, **192**, 193, **193**
 Lanzmann (Claude) : 16, 179, 181, 182, 184, 200, 213, 214, 216, 222, 228, 229, 231, 234, 236, 237
 Lasocka-Estreicher (Teresa) : 227
 Le Diascorn (François) : **175**
 Le Goff (Jacques) : 12, 181, 183
 Leiman : **56**
 Leitner (Edo) : 78
 Lemberger (Jean) : 196
 Lendvai-Dircksen (Erna) : 35
 Lengyel (Olga) : 23
 Levi (Primo) : 12, 182, 184, 213, 219, 220, 226, 227, 228, 230, 234, 238, 239, 240
 Levin (Meyer) : 107, 144
 Levin (Mikael) : 127, 144, **149**
 Levinthal (David) : 200, **200**, **201**, **202**, **203**, 214
 Löbe (Paul) : 41
Lodz : **56**
 Lohbaner (Hildebrand) : **170**
 Lüdemann (Hermann) : 41
Lutétia (hôtel) : 168, **168**
 Lyotard (Jean-François) : 181, 219
- Maandag (Sieg) : **143**
 Maes (André) : 80
Majdanek : 29, **29**, 31, 103, 104, 122, **180**, **185**, **186**, **189**, 195, 200, **200**, 210, 229
 Malindine (Edward) : **118**, 119
 Maltz : 58
 Marum (Ludwig) : 41
 Maschke (Sigurd) : 193
 Matz (Reinhard) : 193, 210, **211**, 213
Mauthausen : 19, **20**, 21, 31, 32, 33, **33**, 37, 44, 50, 54, 84, 107, **114**, 115, **115**, 116, 117, **119**, 173, 210, 237
 Meier (Lili) : voir Jacob (Lili)
 Mengele (Josef) : 40, 230
 Midgley (Norman) : 107, 162, **163**
 Mihaileanu (Radu) : 181
- Miller (Lee) : 10, **109**, 128, **129**, **130**, **132**, **133**, 134, 144, 151, 160, 206
Mizocz (ghetto de) : **12**, 13
 Möbius : 90, **91**, 92, **92**, **93**
 Moll (Otto) : 222
Monowitz : 241 (voir aussi *Auschwitz-Birkenau*)
 Montégut (Raymond) : 80
 Moraud (Henri) : 197
 Morgenthau (plan) : 122
Morsbach : 156
 Mozalkow (Michael) : **56**
 Mucha (Stanislaw) : 16, **102**, **103**
 Müller (Filip) : 16, 181, 214, 221, 222, 226, 228, 233, 237
 Myszkowski (Tadeusz) : 50, 68
- Navaro (Léon) : **67**
 Nebe (Artur) : 215
Nordhausen : 18, 64, 107, **111**, 117, 118
Nuremberg (procès de) : 15, 29, 44, 60, 113, 172, **172**, 173, **173**, 235
- Oakes (Harry) : **122**, 198, **198**
Ohrdruf : 15, **100**, 104, **106**, 107, 117, **117**, 118, 119, 122, 127, 128, 144, 160, **160**, 161
 Olère (David) : 233
 Opitz (Rudolf) : 50, **79**, 80
Oranienburg-Sachsenhausen : 37, 40, 41, 54, 55, 58, **59**, 92, 93, 107, 117, 195, 210
 Ostranski : **170**
- Paschka (Irena) : **170**
 Passow (Beate) : 193
 Patton (George) : 105, 107, 134
 Pichen (Ausgar) : **170**
Pithiviers : **22**, 23
 Pohl (Oswald) : 41, 222
 Pontecorvo (Gillo) : 213
 Poupseau (Émile-André) : **57**
 Pruszkowski (Krzysztof) : 10, 200, **200**
 Pulitzer (Joseph) : 119, 127, 134, 135
- Rascher (Sigmund) : 40, **40**, 60, **61**, **62**
 Rassinier (Paul) : 21
Ravensbrück : 41, 44, **45**, **46**, **47**, 50, **56**, 60, 107
 Reinartz (Dirk) : 193, 210, **211**, 213
 Resnais (Alain) : 15, 182, 207
 Richter (Gerhard) : 193, 198, 200
 Riefensthal (Leni) : 64
 Rivette (Jacques) : 213, 214
 Rodger (George) : 10, 108, **123**, **126**, 140, **141**, **142**, **143**, 144
 Roth (Jolana) : 23
 Ruge (Willi) : 92, **92**, **93**
- Sachsenhausen* : (voir *Oranienburg-Sachsenhausen*)
 Salmon (Naomi Tereza) : 10, 188, 206, **207**, **208**
 Sartre (Jean-Paul) : 181, 231, 232
 Scherman (David) : 117, 128, **151**
 Schmitz (Oskar) : **170**
 Schwab (Éric) : 10, 18, **18**, 19, 107, **110**, 117, 134, **134**, 144, **144**, **145**, **146**, **147**, **148**, **150**, 231
 Schwartz (Margit) : 162, **164**, **165**
 Schweninger (Hermann) : 215
 Seger (Gerhard) : **55**
 Séméniako (Michel) : 10, 188, **190-191**
 Semprun (Jorge) : 12, 15, 181, 182, 216, 231
 Silverside (John) : 170
 Sivan (Eyal) : 182
 Smialek (Maria) : **56**
 Smirnov (colonel) : 173
Sobibor : 23, 31, 98, 103
- Sontag (Susan) : 126, 127, 206
 Speer (Albert) : 64
 Spielberg (Steven) : 179, 181, 182, 200, 213
 Srebnik (Simon) : 236
 Stangl (Franz) : **77**
 Starfl (Franz) : **170**
 Stevens (Georges) : **151**
 Streicher (Julius) : 36
Struthof : 13, **28**, 103, 104, 122, 152, 153, 156, **156**, 166, **167**, 193, 210, 215
 Suchoemel (Franz) : 222, 228
 Szmulewski (David) : 86, 223, 226, 235
- Thekla* : 134, **134**, **135**, **139**, 144, **146**
Theresienstadt : 18, 74, **74**, 107, 144, 231
 Thierack (Otto) : 44, 229
 Tillard (Paul) : 33
Treblinka : 29, 31, 74, **76**, **77**, 103, 194, 222, 227, 228, 240
- Vaihingen* : 108, **113**, **127**, 152, **152**, **153**, **154**, **155**, **156**, **157**, **158**, **159**
 Vaillant-Couturier (Marie-Claude) : 23, 92, **92**, **93**
Varsovie (ghetto de) : 172, 184, 237
 Vasicek : 74, **74**
 Vidal-Naquet (Pierre) : 19, 21, 54, 116, 228, 230
 Vittet (Marcel) : 80
 Vogel (Miso) : 195, **195**
- Walendy (Udo) : 19, 21
 Walrand (aspirant) : **127**, 152
 Walter (Bernhard) : 54, 68, **69**, **70**, **71**, **72**, **73**
 Weber (Mme) : 84
 Weiss (Peter) : 182
Westerbok : 74
 Weston (Bert) : 125
 Wiesel (Élie) : 213, 227, 236, 238, 239
 Wiesenthal (Simon) : 227
 Wilson (Martin) : **15**, 113, 117
 Wolf (Henri) : 162
 Wolin (Jeffrey A.) : 10, 193, **194**, **195**
 Woods (John C.) : 172, 173
 Woycicki (Alfred Konstanty) : 11, 215
- Zalewski (Maurice) : 117, 152
 Zamecnik (Stanislav) : 84

SÉLECTION DES IMAGES : PIERRE BONHOMME ET CLÉMENT CHÉROUX
MISE EN PAGES : CLÉMENT CHÉROUX ET MARCH'ADOUR
PHOTOGRAVURE, IMPRESSION, FAÇONNAGE : MUSUMECI, VAL D'AOSTE (ITALIE)

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN JANVIER 2001
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS MARVAL
7, PLACE SAINT-SULPICE, 75006 PARIS