15

les cahiers du judaïsme

LA SHOAH : IMAGES TÉMOINS, IMAGES PREUVES

photographie comme *memento mori*

construction iconographique de l'espace concentrationnaire

dessins cachés, témoignages de Terezin

libération des camps vue par le cinéma

ages vues au tribunal de Nuremberg

toire, justice et télévision : le procès Barbie

fronter la violence des images

ai vu une montagne...

Buchenwald Jahresende 1943. *Une construction iconographique de l'espace concentrationnaire*

par Ilsen About

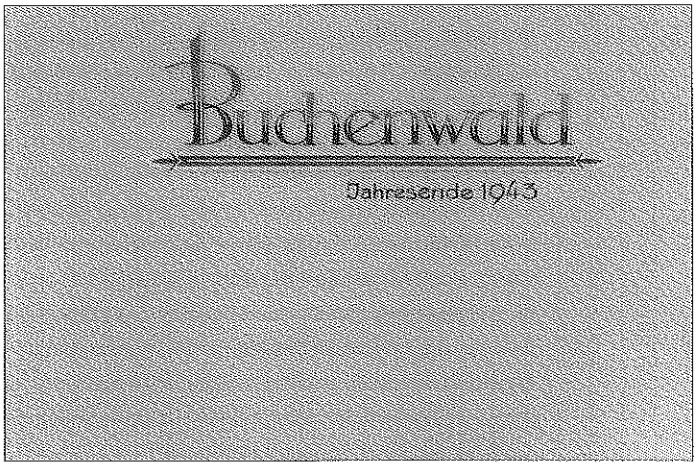
L'étude des documents photographiques produits dans le cadre du système concentrationnaire nazi peut se situer au point de convergence de l'événement singulier saisi par la photographie et des « temps longs » de l'histoire : temps long de l'esthétique nazie dont certains auteurs estiment qu'elle constitue un fait capital dans l'histoire du régime hitlérien [1], voire un élément fondateur de sa réalité historique [2] ; temps long du système concentrationnaire dont le rôle et les fonctions ont connu des inflexions majeures entre 1933 et 1945, déterminant ainsi directement la production d'images ; temps long, enfin, de l'histoire de chacun des camps dont les ruptures chronologiques, les transformations de l'espace et l'évolution des fonctions, répressives, économiques ou meurtrières, sont bien souvent capitales dans l'élaboration de matériaux photographiques destinés à conserver les traces de l'activité concentrationnaire.

Ce type de document, conçu en un fragment de seconde, semble capable de figer le temps, de saisir l'événement, suspendu par l'impression photographique. Mais cette illusion resterait vaine si la photographie était perçue uniquement en tant qu'empreinte d'une réalité évanouie puis restaurée par la prétendue magie de l'image. Le sens historique de la photographie s'élabore en effet à partir de l'étude des échanges entre l'effet espéré par le photographe, l'effet suscité par la mise en forme des tirages et l'effet ressenti durant leur observation. Ces échanges se produisent au cœur du décalage temporel qui existe, dans la production photographique, entre la prise de vue, le conditionnement de l'image et son observation

ultérieure. Il s'agit là d'écarts qui ne sont pas propres à la technique photographique, mais qui deviennent singuliers si l'on replace la photographie dans les différents contextes de sa construction. C'est donc à partir d'un travail de reconstitution critique de l'objet photographique qu'il peut être possible de saisir non pas uniquement les réalités mises en image mais les processus mêmes qui sont à l'œuvre dans la production d'images.

Objet iconographique composé de photographies associées à des titres écrits, « l'album de Buchenwald », qui sera étudié ici, se présente comme un parcours à travers le camp et ses installations, parcours émaillé de signes et de repères symboliques qui révèle une véritable construction iconographique de l'espace concentrationnaire. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un récit en images qui relaterait les événements successifs de l'histoire de Buchenwald, même si certaines images ne sont pas exemptes de références à des faits précis de cette histoire, le titre lui-même – « Buchenwald fin de l'année 1943 » (*Buchenwald Jahresende 1943*, page 1) – constituant un repère temporel précis. La signification de cet ouvrage émerge plutôt dans l'articulation de toutes ces composantes, textes et images, et dans l'échange entre la mise en page et la mise en scène du camp, pratiquée lors des prises de vue et qui transparaît pleinement au fil des pages.

Ce document, conservé au musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, comporte 231 images de Buchenwald prises durant la période de fonctionnement du camp [3]. Réparties sur 54 pages, ces photographies, dont l'étude montre qu'il s'agit de tirages réalisés d'après des négatifs originaux (format 7x10), sont associées à 90 titres manuscrits, principaux et mineurs, la taille des caractères les différenciant nettement ; chaque légende se réfère à un espace qu'il est possible de situer sur une carte du camp [4]. Suivant la page de titre et une page vierge, cet appareil de textes mène l'observateur des structures administratives de Buchenwald et des abords immédiats de l'espace de détention (7 pages, 28 photographies) au camp des détenus lui-même (20 pages, 93 photographies). Une troisième partie aborde les installations environnant le camp et structurant le complexe concentrationnaire : équipements fonctionnels et industriels d'une part (18 pages, 82 photographies), espaces privatifs des officiers supérieurs de la SS d'autre part (7 pages, 28 photographies). Ce document se présente dans un très bon état général



Page 1, Buchenwald Jahresende 1943 *(Buchenwald, fin de l'année 1943)*

de conservation et, même si l'hypothèse d'un démembrement de l'album, suivi de son remembrement, n'est pas à exclure compte tenu des doutes qui demeurent sur son parcours depuis 1945, l'homogénéité de l'objet étudié et sa cohérence interne paraissent dominantes [5].

L'album dans la production photographique des camps de concentration

Il s'agit d'un robuste volume, de 5 cm environ d'épaisseur, à l'italienne, recouvert d'une couverture

cartonnée de 39 cm de long sur 29 de large. Cette couverture d'un tissu beige relativement épais enserre 27 feuillets gris foncé formant un ensemble de 54 pages. La reliure est simple : deux ficelles nouées glissent à travers des perforations réalisées à l'extrémité des feuillets et renforcées sur la couverture par des anneaux métalliques. Entre chaque page, un papier calque filigrané protège les photographies. Le titre de l'album est manuscrit et calligraphié en quatre couleurs (marron clair, marron foncé, blanc et vert clair) qui accentuent le relief de chaque lettre. Les effets de style de certaines légendes principales (lettrines, soulignages) révèlent également l'ouvrage soigné du copiste et le travail préalable de préparation des pages, avant l'encollage des photographies et l'écriture à l'encre des titres.

Les matériaux employés n'ont rien de luxueux, mais le nombre important de tirages photographiques et de titres traduit l'investissement en temps qui a été nécessaire à sa réalisation (temps nécessaire à la prise de vue, au développement et au tirage, au travail de mise en page et de confection). Un nombre parfois imposant de titres sur une même page (cinq sur la page 12), la constance de certains motifs dans l'assemblage des images, la variabilité du nombre de clichés par page (de un à sept) et la grande diversité de leur répartition sur chaque page, facilitée par l'emploi simultané de tirages horizontaux (187) et verticaux (44), confèrent également à l'album le statut d'objet unique, composé avec le souci de rompre la linéarité de la lecture et de diversifier la présentation.

La structure cohérente du parcours iconographique ainsi que la composition maîtrisée de l'album rattache celui-ci au laboratoire photographique de Buchenwald où étaient produits en grand nombre albums reliés, portraits photographiques, fiches signalétiques et autres travaux destinés aux gardiens du camp et à leurs familles. Eugen Kogon rappelle l'existence de ce « service d'identification » (*Erkennungsdienst*) qui fonctionna comme un laboratoire photographique aux multiples usages :

> « La section photographique des camps, qui servait au début à faire les photos d'identité des détenus, travaillait surtout à développer les travaux d'amateurs et à composer de magnifiques albums de photographies pour les SS, leurs parents et leurs amis. Ce kommando n'était pas sans danger pour les détenus, car la direction du camp avait une terreur panique à l'idée que des photos d'atrocités puissent passer dans le monde extérieur. Lorsque cela se produisit, en 1939, à Buchenwald, le kapo de cette section, le détenu politique Alfred Opitz, de Leipzig, fut jeté au cachot où après avoir subi maints supplices, il fut étranglé par Sommer [6]. »

Georges Angéli, détenu français à Buchenwald et employé dans ce même laboratoire photographique, rappelle à son tour la mort d'Opitz et évoque les conditions de fonctionnement de ce kommando de travail à la fois privilégié et dangereux :

> « 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 [7]. »

Le fonctionnement de tels laboratoires photographiques dans les camps de concentration nazis a suscité récemment plusieurs études, sans que l'organisation générale de ces services soit toutefois bien connue [8]. Le lien relevé par Eugen Kogon entre l'imprimerie, l'atelier de reliure et le laboratoire photographique de Buchenwald éclaire plus précisément les conditions de fabrication de l'album et témoigne

en outre d'une importante production de ce type de matériaux dans ce camp [9]. Georges Angéli rapporte ainsi avoir vu « 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 » et qui s'apparentaient très fortement à l'album conservé à Besançon [10]. Ce témoignage confirme la présence au camp de plusieurs ouvrages du même type, et l'existence de deux autres albums très différents montre en outre la diversité de cette production : le premier, conservé à Washington et réalisé probablement à la fin de 1940, est un album de famille qui enregistre les premiers pas, à travers les espaces du camp et dans le jardin familial, du fils de Karl Otto Koch, commandant de Buchenwald de 1937 à 1941 [11] ; le second, conservé dans les archives du Mémorial de Buchenwald, est un album consacré à la production d'objets en bois sculpté de l'atelier de menuiserie du camp et qui contient près de 200 photographies [12]. Le document étudié ici s'inscrit naturellement dans cette série d'albums de Buchenwald mais aussi dans le plus large ensemble des albums produits dans le cadre du système concentrationnaire. Mis à part les deux albums connus d'Auschwitz-Birkenau qui relèvent de motifs différents, les albums de Dachau et Ravensbrück se rapprochent assez nettement de celui de Buchenwald car ils présentent tous deux un itinéraire visuel à travers l'espace concentrationnaire à un moment donné de l'histoire du camp [13]. Témoins d'un vaste projet consistant à édifier un corpus photographique et documentaire de l'histoire de chaque camp, ces albums permettaient d'occulter la réalité du monde concentrationnaire aux yeux de visiteurs de marque ou de personnalités importantes auxquels ils pouvaient être envoyés [14]. Les albums de Dachau et Ravensbrück débutent ainsi par l'arrivée de Himmler au camp et – par l'exposition des installations du camp, dans lequel les détenus, bien visibles, apparaissent soumis à l'ordre concentrationnaire – semblent se substituer à un visiteur qui parcourerait l'ensemble du complexe. L'album de Buchenwald revêt sans aucun doute une fonction semblable ; néanmoins, l'absence presque complète de détenus, la présence récurrente de l'imagerie SS et, plus globalement, le dispositif narratif adopté, le choix et l'agencement des images permettent de préciser davantage sa destination.

L'exposition du camp des détenus et des autres installations est en effet encadrée de deux séries d'images : la première, qui ouvre l'album, est consacrée aux logements de fonction du commandant (pages 3 et 4) ; la deuxième, qui forme une conclusion précédant ce qui apparaît comme un épilogue allégorique consacré à la fauconnerie (pages 49 à 53), se consacre aux logements privés des officiers SS, dont celui du commandant (pages 47 et 48). L'importance donnée aux secteurs des officiers conforte ainsi l'hypothèse d'une commande passée par l'un d'entre eux. Par ailleurs, le caractère officiel de l'ouvrage ne s'impose pas d'emblée, au contraire des albums de Dachau et de Ravensbrück. Ce dernier, identique par son format à l'italienne à celui de Buchenwald, beaucoup plus grand (50 x 67 cm) et nettement moins maniable, se distingue par une pesante rigidité de la mise en page : quatre photographies par page sont disposées en carré de manière identique sur 23 pages, légendées en caractères blancs sur fond noir. L'album de Buchenwald, mis en page de manière très libre, se présente comme un ouvrage certes issu de la production photographique officielle mais destinée certainement à l'usage privé d'un des plus hauts officiers du camp, voire du commandant lui-même.

Le parcours narratif et l'appareil textuel de l'ensemble laissent affleurer également d'autres motivations : entre la mise en valeur d'une rigoureuse répartition spatiale des fonctions du camp et l'affirmation par l'image d'une séparation radicale des entités collectives, détenus d'un côté et soldats du Reich de

l'autre, c'est à un véritable exposé programmatique que se livre cet album. La construction iconographique de l'espace concentrationnaire et les présupposés idéologiques qu'elle sous-tend apparaissent encore plus nettement lorsqu'on examine avec attention le parcours proposé par ce document.

La Kommandantur : *une introduction au parcours iconographique*

Les premières pages, consacrées notamment à l'espace de la *Kommandantur*, jouent tout d'abord un rôle capital dans la mise en place du système iconographique de l'album. Le titre avec son sous-titre (*Buchenwald Jahresende 1943*) comporte un référent temporel clair qui semble indiquer la date de finition de l'ensemble et, d'un autre côté, par le choix d'un terme isolé, sans ajout significatif, rend compte du désir d'exposer l'ensemble du site de Buchenwald. Ce n'est pas le camp de détention qui est le sujet de l'album, mais bien, pour reprendre l'expression d'Albert Kirrmann [15], « Buchenwald, la grande ville », dont la réalité est également relevée dans l'étude sociologique du système concentrationnaire menée par Wolfgang Sofsky :

> « Quand il était complètement aménagé, le camp était une ville à part entière, avec son réseau de rues et son raccordement au réseau de chemin de fer, une cité destinée au personnel et aux prisonniers, dans laquelle étaient installées des milliers, et parfois des dizaines de milliers de personnes. Dans sa forme standard moderne, le camp est une localité fermée avec des équipements qui correspondent à l'infrastructure d'une ville [16]. »

Face à cette cité aux allures de métropole, Albert Kirrmann, détenu au camp, évoque dans son témoignage la difficulté, dans la position qui était la sienne, de saisir ce qu'était Buchenwald :

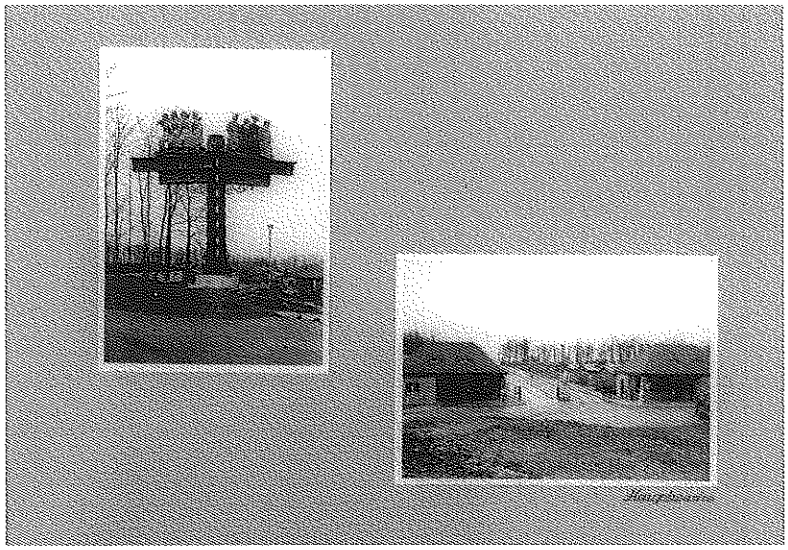
> « Buchenwald forme un ensemble incroyablement complexe. Cette grande ville est remplie de contradictions. Toute description qui tenterait d'en donner une image globale sera entachée d'erreurs de perspective. On peut presque dire qu'elle sera obligatoirement fausse. Il faudrait un grand génie pour en brosser un tableau vraiment fidèle [17]. »

L'album étudié ici ne serait-il pas dans ce sens une tentative menée par certains des hauts dirigeants de Buchenwald, d'en donner une vision à la fois exacte et exhaustive ? En somme, cet objet iconographique n'est-il pas le témoignage de la volonté de présenter Buchenwald sous une forme visuelle qui correspondrait non seulement à la réalité du camp mais également à sa visibilité, à sa nature visible ?

La contiguïté existant entre les constructions idéologiques et politiques du nazisme et l'élaboration de formes visuelles a été mise en évidence à plusieurs reprises, notamment par Eric Michaud [18], mais la réalité, la force des images du monde concentrationnaire n'ont pour l'instant pas donné lieu à des recherches importantes. Dans cette perspective, il est à supposer que le projet général de l'album, annoncé dans cette page de titre soigneusement calligraphiée, dont chaque lettre est rehaussée de plusieurs traits de couleurs, soit bien une tentative, jouant de l'interaction des textes et des images, d'exposition globale du complexe concentrationnaire.

La première étape du parcours est amorcée par une page ne comportant pas de titre principal et présentant seulement deux photographies. La première, en haut à gauche, n'est pas légendée : il s'agit d'une vue du pylône placé à l'entrée du camp et qui indique deux directions surmontées chacune de personnages. À gauche, quatre soldats en uniforme, outils à la main, armes sur l'épaule, sont représentés en train de

Page 3, Hauptwache *(poste principal de garde)*



marcher. Au-dessous d'eux, une inscription explicative : *SS-Kasernen-Buchenwald*. Se dirigeant vers la droite, quatre autres personnages sont placés l'un derrière l'autre au-dessus de l'inscription : *Konzentrationslager Buchenwald*. Il s'agit d'un petit homme bedonnant coiffé d'un chapeau melon, d'un prêtre de haute taille vêtu de noir et la tête couverte d'un chapeau à larges bords, d'un moine tonsuré portant une robe nouée à la taille, d'un soldat en uniforme armé d'un fusil. Ce deuxième groupe se différencie du premier par l'hétérogénéité des personnages distingués chacun par leur taille, leur vêtement et leur statut.

Le contraste entre ces deux ensembles revêt plusieurs sens dès lors qu'il occupe la première page de l'album. Cette image rappelle tout d'abord ce qui s'impose au visiteur du camp à travers le panneau : la différenciation des espaces du complexe de Buchenwald et les deux catégories d'occupants. Les figures de soldats reprennent trait pour trait l'un des emblèmes les plus courants de la propagande nazie, celle des *Werksoldaten*, soldats du travail, colonne en marche devenue « métaphore d'une nation en chemin vers l'avenir » pour reprendre l'expression d'André Gunthert qui y voit « l'une des mythologies marquantes de l'imaginaire nazi [19] ». Il s'agit en effet de l'une des images les plus diffusées par la propagande du régime, mettant en scène l'homogénéité d'une communauté vouée au travail, associée dans l'ordre militaire et soudée dans une marche collective. De l'autre côté, l'hétérogénéité des figures mêle, de droite à gauche, des caricatures de la bourgeoisie et de l'Église suivies d'un soldat, sans qu'il soit bien clair s'il s'agit d'un criminel, d'un terroriste, d'un communiste armé ou encore d'un SS qui entraîne les détenus vers le camp. Ces caricatures renvoient à l'ensemble des stéréotypes sociaux et raciaux fondés sur l'énonciation de traits prétendument caractéristiques et galvaudés par les moyens visuels de communication de la propagande officielle.

Véhiculant ainsi des images composites de représentants de certaines catégories stigmatisées, traduction artistique d'un programme idéologique, cet assemblage de figures à l'entrée du camp semble une illustration forcée de la « mise au pas » du régime en voie d'achèvement – le camp et, très probablement, ce pylône, furent construits en 1937 – ; il conditionne dans le même temps la lecture de l'album et annonce la traversée de l'espace concentrationnaire. À un autre niveau de lecture, cette première page amorce le parcours menant du pylône à l'entrée de la zone de la *Kommandantur*. La deuxième image de cette même page expose en effet le « poste de garde principal » (*Hauptwache*) et en arrière-plan, au fond d'une large allée, les contours de la porte d'entrée du camp des détenus. Au centre de cette seconde photographie, séparant les deux travées de l'allée centrale, apparaît un aigle en pierre qui impose au tout début de l'album l'emblème privilégié du régime nazi.

Les espaces situés à l'orée du camp des détenus, le « poste de commandement » (*Kommandantur*) et le « centre administratif » (*Verwaltung*) font l'objet

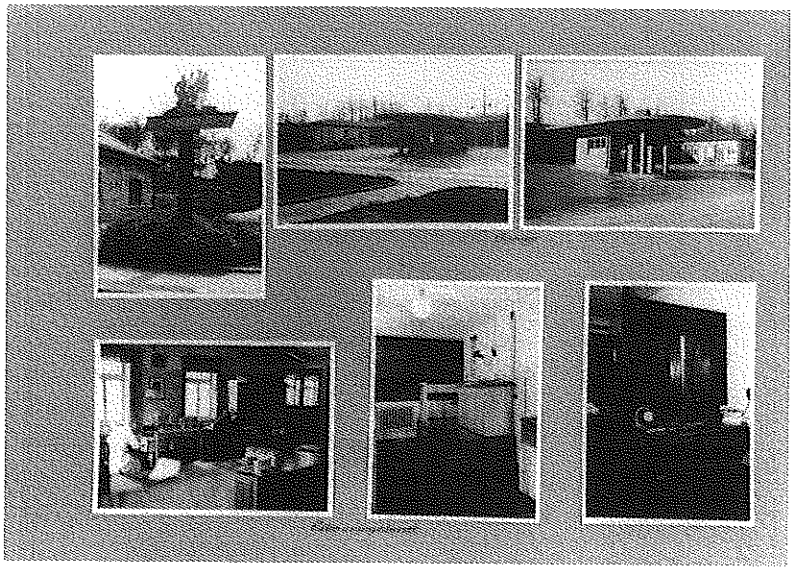
Page 6, Dienstzimmer des Adjudanten *(bureau de l'adjudant) ;*
SS-Führerheim *(salle des officiers SS) ;*
SS-Unterführerheim *(salle des sous-officiers SS)*

des deux sous-parties placées immédiatement après ce prologue. Les pages consacrées au « logement de fonction du commandant » (*Dienstwohnung des Kommandanten*, pages 4 à 6) se présentent comme une visite à l'intérieur d'un espace privé et la légende, « Vue sur l'appartement » (*Blickin den Wohnraum*), ainsi que l'image prise à travers l'embrasure d'une porte suggèrent le regard furtif qu'il convient d'accorder à l'intimité du commandant. Cette confidence concédée au spectateur, qui est ainsi transformé en partenaire complice de l'ouvrage, précède immédiatement l'exposition de tout un ensemble de signes et de symboles qui permettent d'inscrire le fonctionnement du camp sous l'influence de l'idéologie hitlérienne, sous la dépendance de l'organisation SS et sous l'autorité des grands dignitaires du régime.

Sur la page 6, un buste de Hitler, éclairé artificiellement, domine à la fois la pièce et la page : cette figure occupe en effet l'angle supérieur gauche de l'image et, simultanément, de la double page sur laquelle elle se situe. Plus bas, deux photographies illustrent la « salle à manger des sous-officiers SS » (*SS-Unterführerheim*, page 6), dominée par une cheminée massive en brique sur laquelle trône une maquette de bateau. Sur le cliché de droite, la cheminée est encadrée d'une croix gammée d'un côté, d'un sigle SS de l'autre. Sur la photographie de gauche, un plan rapproché de la même cheminée fait disparaître la croix gammée mais rend visibles les portraits photographiques de Himmler et de Goebbels répartis de part et d'autre ; les chenets dès lors visibles sont ornés de croix gammées. Cette seule page utilise un champ iconographique de symboles et de figures parmi lesquelles celle de Hitler, figure tutélaire et schématisée, qui surplombe la pièce du commandant en second tandis que les pièces des autres officiers sont dominées par des portraits de dignitaires, entourés d'insignes nazis. Le mode de vie de la SS paraît ainsi solidement inscrit dans un espace émaillé de signes symboliques.

Peter Reichel qui, dans son ouvrage sur *La Fascination du nazisme*, se consacre essentiellement à l'exploration du régime esthétique de la politique et de la société, estime qu'« en 1933, l'esthétisation générale des rapports sociaux est devenue à la fois possible et nécessaire ». Dans ce contexte, il étudie l'organisation SS, puissance bureaucratique, militaire et économique, qui à ses yeux incarne une forme esthétique tout à fait particulière [20]. L'apparition d'images des dirigeants nazis sur cette page de l'album traduit la structure hiérarchique propre à l'élite du régime. Pour reprendre les propos de Peter Reichel, cette association de signes iconographiques reproduit « un système indémêlable de signes de rang hiérarchisé et de signatures symboliques qui permettaient d'établir une distinction claire entre les chefs SS et les hommes de troupe » ; un tel système est ici à l'œuvre dans l'exposition de ces signes qui fonctionnent comme autant de repères à l'intérieur d'une société donnée, à laquelle le lecteur est invité à s'identifier. Les objets de la vie quotidienne, la décoration intérieure, le mobilier, l'éclairage participent à

Page 8, Dienstzimmer des Verwartungsführers *(bureau du chef de l'administration) ;*
Page 9, Garage, Erkennungsdienst *(service d'identification) ;*



cette chorégraphie, à cette mise en scène de la banalité quotidienne, créant ainsi un véritable décorum de l'ordre noir[21].

L'ouverture par ce régime de signes (pages 1 à 6) précède le véritable début de l'ouvrage qui est, en même temps, celui de la visite du camp. Une page consacrée au bâtiment de l'administration (*Verwaltung*, page 7) ouvre cette visite en employant un principe de disposition des images qui revient très souvent dans l'album. En haut à gauche, une vue prise à l'extérieur montre le bâtiment de côté et sa forme entière se découpe, laissant voir son environnement immédiat. Tout autour de cette image sont réparties des vues très rapprochées de l'extérieur, façades, portes, et surtout de l'intérieur. Cette articulation propose une opposition entre extérieur et intérieur des bâtiments : les deux parties se complètent et le but de cette page – exposer le bâtiment dans son entier – s'impose immédiatement. Cette disposition des images se répète 21 fois, soit quasiment dans la moitié de l'album, et montre par sa répétition le soin apporté à la conception de l'album et à la mise en page. Plus globalement, la répétition de ce dispositif visuel matérialise graphiquement la prétention à l'exhaustivité exprimée par le titre et l'appareil de légendes.

La partie consacrée au bâtiment de l'administration (*Verwaltung*, page 7) et aux « bureaux du commandant de l'administration » (*Dienstzimmer des Verwaltungführer*, page 8) poursuit la vocation introductive des précédentes pages et ajoute une description visuelle synthétique du cadre de vie concentrationnaire. Page 8, un visage sculpté de Hitler, bordé de plantes vertes, surmonté d'un grand sigle SS inscrit sur une bannière, côtoie sur la photographie de droite, un officier SS en uniforme assis à son bureau, surmonté d'un calendrier orné d'une effigie d'aigle. Sur la page suivante, face à la précédente, deux séries d'images sont consacrées au garage et au service d'identification qui servait également de laboratoire photographique. Sur l'une d'entre elles, apparaît un pylône au sommet duquel se tiennent quatre figures de détenus au travail, tirant avec effort une invisible masse. Au-dessous, est inscrite en lettres gothiques l'expression *Caracho Weg*, employée au camp pour faire avancer les prisonniers sur cette même voie, reprenant le terme vulgaire espagnol *Carajo*.

Page 11, Häftlingsunterkunft *(logement des détenus)*

L'image placée au-dessous de celle-ci est une vue de l'intérieur du laboratoire photographique où se distinguent assez nettement deux détenus au crâne rasé placés l'un derrière l'autre, penchés sur leur bureau. Des instruments sans doute identiques à ceux utilisés pour la confection de l'album sont reconnaissables : massicot, pot de colle, tiroirs de rangement, appareil de développement et de tirage. Face aux insignes nazis et à l'image tranquille d'un employé du Reich entouré de la figure protectrice de Hitler, les détenus sont montrés, explicitement ou sous forme figurée, soumis à un travail forcé. Cet abrégé visuel traduit en un face-à-face d'images le fondement économique du monde concentrationnaire et le travail auquel sont soumis les esclaves du Reich. Il produit en outre un effet d'annonce de la partie qui s'ouvre à la page suivante et qui est consacrée au « camp des détenus » (*Schutzhaftlager*).

Le camp des détenus : hygiène des corps et régime concentrationnaire

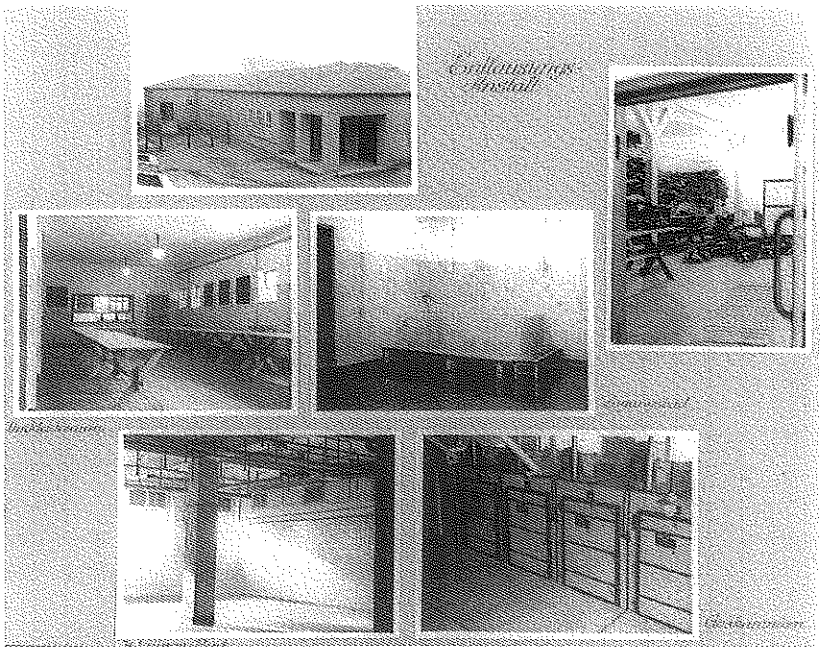
Cette partie, comprise entre les pages 10 et 29, regroupe 93 images, soit près de la moitié des pages et des photographies de l'album : c'est donc la portion centrale tant par le volume qu'elle représente que par sa situation dans le parcours narratif.

L'hygiène corporelle des détenus s'impose comme le motif fondamental d'un grand nombre de planches de cette partie : au sens large, elle regroupe les soins du corps, la propreté des vêtements, la répartition spatiale des individus, l'encadrement de leur sexualité, de leur alimentation, la gestion de leur cadavre et l'exploitation de leur dépouille. La propreté apparaît dès la deuxième page de cette partie sous la forme de salles d'eau destinées aux détenus et situées dans un des « bâtiments d'habitation des détenus » (*Häftlingsunterkunft*, page 11, photographie en bas à droite). Les jets d'eau fonctionnant sur cette photographie tracent des lignes qui s'ajoutent à celles tracées sur la page : lignes de fuite formées par les baraques entre lesquelles se distinguent des silhouettes de détenus, lignes des tables rutilantes, lignes de fuite des lits à deux étages dont la succession s'enfonce dans l'immense dortoir. Les détenus, dont la présence est uniquement suggérée, sont absents de ces photographies, seule la place qui est la leur dans cet espace ordonné est visible sous la forme de lits apprêtés, de lavabos individuels et immaculés.

Le souci de présentation des blocks était une obsession pour les gardes du camp, comme le rappelle Eugen Kogon qui décrit la forme des lits extrêmement semblables à ceux de cette photographie :

> « Les SS aimaient particulièrement à chicaner à propos de la présentation des lits. Jour après jour, paillasses gonflées ou creuses devaient être aplanies, les draps à carreaux devaient être

Page 13, Entlausungs-Anstalt *(centre d'épouillage)* ; Umkleideraum *(vestiaire)* ; Zugangsbad *(bains des détenus arrivés au camp)* ; Häftlings-Bad *(bains des détenus)* ; Gaskammer *(chambre à gaz)*



disposés selon le sens du dessin, les oreillers informes devaient tomber à angle droit, et autres plaisanteries de casernes prussiennes, aggravées par les pratiques de la SS. Un seul pli sur un lit pouvait entraîner les brimades les plus sauvages pour le block tout entier. Les hommes du service de chambrée, responsables de la présentation des lits [...], faisaient souvent preuve, pour cette raison, d'une dureté et d'une inflexibilité qui expliquaient plus d'une brutalité et plus d'une injustice commise à d'autres propos [...] [22]. »

Pour ce qui est de la discipline concernant les lits, Primo Levi évoque aussi l'« héritage de la caserne » et insiste sur l'importance de ce geste quotidien et sur l'activité frénétique qui l'accompagnait à Auschwitz :

« "Refaire les lits" (*Bettenbauen* : c'était le terme technique) constituait une opération tenant du sacré, qu'il fallait exécuter conformément à des règles d'airain. [...] Pour les SS du camp et, par voie de conséquence, pour tous les chefs de baraques, le *Bettenbauen* revêtait une importance première et indéchiffrable : il était peut-être le symbole de l'ordre et de la discipline. Ceux qui refaisaient mal leur lit, ou oubliaient de le faire, étaient punis en public, impitoyablement [...] [23]. »

L'ordre des casernes, pressenti par Eugen Kogon et Primo Levi comme l'origine probable d'une telle rigueur dans la gestion des locaux, prend des proportions tragiques pour ceux qui le subissent dans le contexte des camps nazis. L'image des lits soigneusement apprêtés traduit le souci de visibilité de l'ordre des lieux et des corps. Ce motif se répète aussi page 13 sous une forme différente. Un montage de six photographies est consacré au « centre d'épouillage » (*Entlausungs-Anstalt*), le bâtiment où les détenus étaient désinfectés, notamment à leur arrivée au camp. La seule vision de désordre présente dans l'ensemble de l'album apparaît dans l'embrasure d'une porte en métal : une accumulation de tissus, de vêtements entassés au sol ou sur une grande table, se distingue nettement. Immédiatement au-dessous de cette image, une vue des « bains des détenus » (*Häftlings-Bad*) côtoie un cliché légendé par l'expression « chambres à gaz » (*Gaskammern*) montrant quatre portes fermées de caissons surmontés d'aérateurs. Le terme désigne ici les équipements de désinfection des vêtements. La proximité de ces deux vues demeure troublante : elle témoigne des procédés mis en œuvre contre les épidémies véhiculées par les corps et les vêtements. L'utilisation de gaz est en cela le fruit d'une gestion rationnelle, médicalisée, de l'hygiène appliquée aux ennemis du Reich. Sans revenir sur la question centrale de l'assassinat de masse par les gaz sous le nazisme, propre aux centres d'eutha-

nasie et de mise à mort, il faut noter que l'utilisation du même terme (*Gaskammern*) et de techniques similaires dans le processus génocidaire n'est pas éloignée de l'esprit dans lequel est conçue cette page de l'album. Enzo Traverso a souligné récemment « la biologisation extrême de l'antisémitisme » qui aboutit à l'anéantissement des Juifs « au nom de la préservation de la nature » et la rapproche du processus de mécanisation accrue des moyens de mise à mort pour expliquer la synthèse historique spécifique que constitue la violence nazie [24]. La révolution technique des méthodes de désinfection et la généralisation des procédés de nettoyages par les gaz s'inscrivent dans cette évolution globale : dans l'album de Buchenwald, les chambres à gaz, sans qu'il s'agisse d'installations de mort, sont très explicitement rapprochées d'une hygiène des corps et l'ensemble s'inscrit dans une page consacrée explicitement à l'épouillage.

L'évocation de la propreté se poursuit par ailleurs dans les pages consacrées aux « magasins » (*Die Kammern*, pages 14 et 15), où sont entassés des milliers de gamelles en fer, du linge, des brosses, des chaussures, des vestes [25]. Sur les images consacrées à la « blanchisserie des détenus » (*Häftl.-Wäscherei*, page 16), ce sont de reluisantes cuves de métal qui s'alignent dans de grandes pièces blanches. Ces entassements véhiculent l'image d'une gestion mesurée des objets courants de la communauté des détenus. Les imposants casiers en bois séparent ici les éléments identiques regroupés par affinités : brosses en tous genres d'un côté, galoches en cuir et sabots de l'autre. Cette prolixité rappelle indirectement l'investissement en termes financiers et administratifs placé dans la gestion du système concentrationnaire et étudié notamment par Joseph Billig [26]. Le contraste, souvent rappelé par les témoignages des détenus, entre la richesse des camps et la misère quotidienne de la plupart de ses occupants, révèle en outre le rôle de cette abondance étalée par les photographies : le régime d'ordre et de répartition de l'espace imposé par étapes dans l'ensemble du système concentrationnaire, à partir du « modèle de Dachau », la gestion mesurée de la circulation, des logements, des vêtements et de la nourriture s'inscrivait dans un système fondé sur le dénuement de la plupart des détenus. Les manques, les privations quotidiennes étaient soigneusement orchestrés et maintenus afin de générer, entre autres, un régime de corruption généralisée [27].

C'est au cœur de cette dialectique mêlant l'hygiène des corps et la discipline qu'il faut peut-être envisager l'apparente incongruité des deux pages successives de l'album consacrées au bordel destiné aux détenus, le « bâtiment spécial » (*Häftl. Sonderbau*, page 17), et au « cinéma » (*Häftl. Kino*, page 18). Ces pages sont en effet curieusement encadrées par un ensemble d'images de la « blanchisserie » (*Häftl. Wascherei*, page 16) d'un côté et de l'« hôpital des détenus » (*Häftl. Krankenbau*, page 19) de l'autre. Le bordel constitue une structure nouvelle dans le camp dont Himmler lui-même a souhaité la construction, évoquée dans un courrier du 5 mars 1943 adressé à Oswald Pohl, chef de l'Office central économique et administratif de la SS (*Wirtschafts-Verwaltungshauptamt*, WVHA). De même qu'il affirme sa volonté de construire une voie de chemin de fer entre Weimar et Buchenwald pour aider à l'approvisionnement des usines d'armement, il déplore l'absence de « bordel du camp » (*Lager-Bordell*) qu'il estime nécessaire au bon fonctionnement de l'industrie concentrationnaire [28]. Un tel bâtiment, appelé dans le camp, et dans l'album, par une dénomination bien plus neutre – « bâtiment spécial » (*Sonderbau*), se présente donc comme un moyen de réguler la sexualité afin d'augmenter la productivité des détenus. Kogon rappelle que ce bâtiment fut construit rapidement à Buchenwald après l'été 1943 et que 18 femmes furent amenées du camp de Ravensbrück. Pour cet auteur,

Page 17, Häftlings-Sonderbau *(bâtiment spécial des détenus, bordel)*

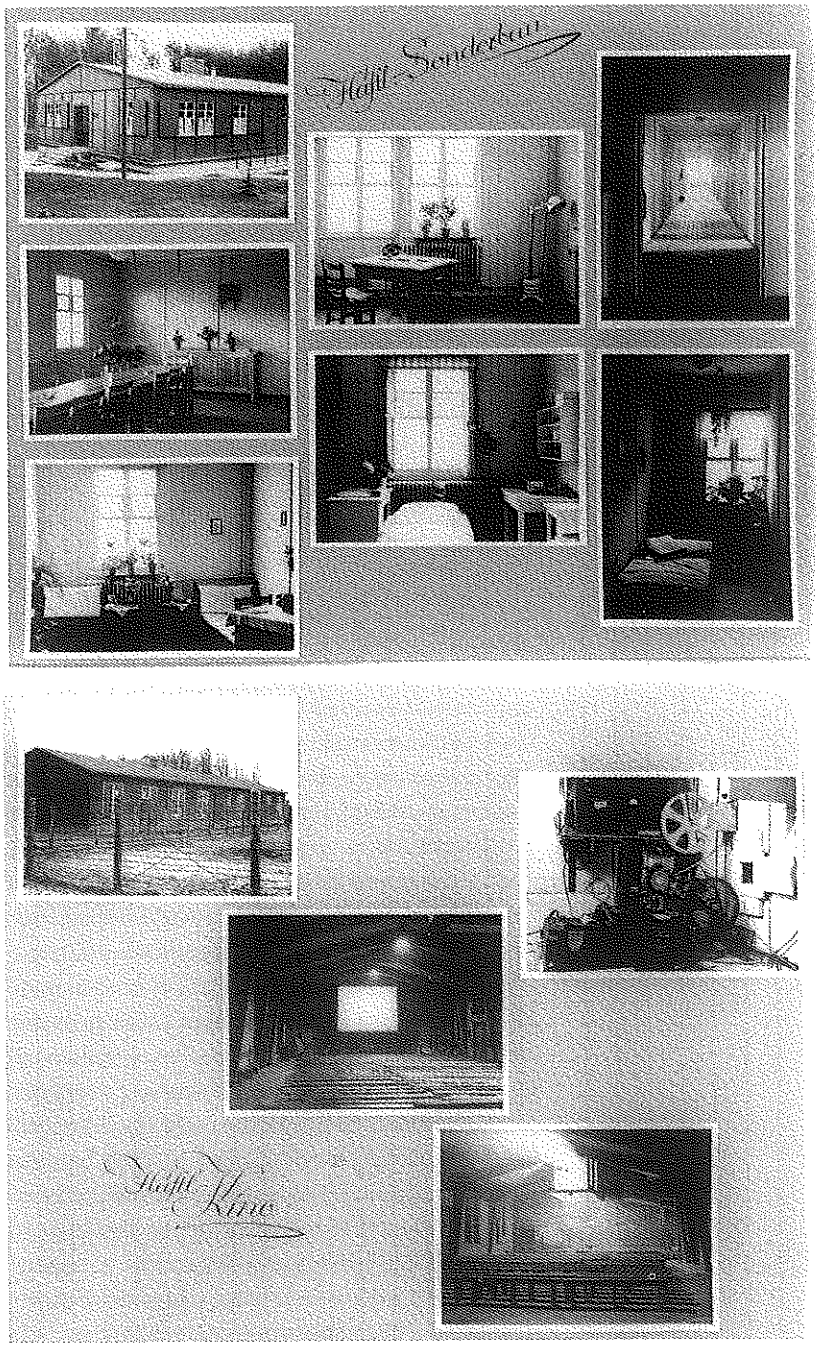
l'objectif apparaît clairement :

> « De la part de la SS, le but de cette entreprise était de corrompre les détenus politiques dont l'influence devenait prédominante dans le camp, de les espionner et de les détourner de la politique [29]. »

Motifs économiques visant à accroître la productivité, contrôle des détenus et lutte contre toutes velléités résistantes sont dans ce cas étroitement liés. De la même façon, le cinéma du camp se présente comme un lieu de diffusion des images de propagande, destiné à provoquer une transformation des esprits. La page qui lui est consacrée dans l'album montre la salle de projection vide mais traversée par la lumière des projecteurs, prête à accueillir des centaines de personnes sur les bancs disposés en multiples rangées. Toutefois, ce lieu était aussi connu dans le camp pour être un lieu de tortures et de punitions, choisi pour des raisons fonctionnelles selon Kogon :

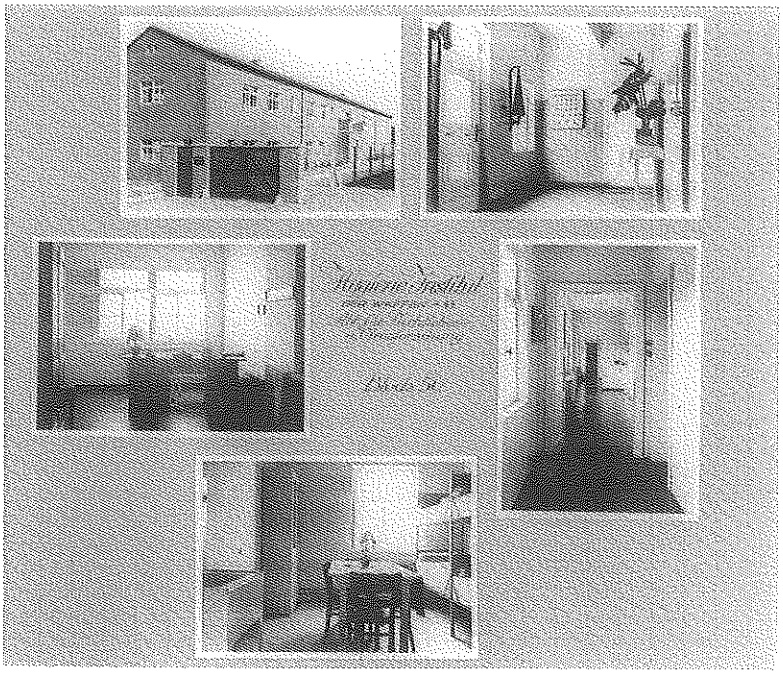
> « Le fait que la SS ait utilisé le cinéma de Buchenwald comme lieu de punition n'avait pas pour raison une malignité sadique particulière. C'est que la salle de cinéma leur paraissait propre à cet ouvrage, pratique, commode. Elle était vaste, plongée dans une demi obscurité, c'était l'endroit tout indiqué pour y installer le "chevalet", que l'on ne transporta plus sur la place d'appel que pour de grandes occasions. On trouvait également une potence dans le cinéma, ainsi que des poteaux que l'on plantait dans des trous spéciaux pour y suspendre les détenus punis [30]. »

Dans leur fonctionnement, ces deux espaces, présentés comme des lieux de détente, exerçaient en fait une véritable discipline des corps et des esprits, totalement intégrés au régime disciplinaire du camp. C'est ce qui explique vraisemblablement leur intégration au dispositif narratif de cette partie de l'album



Page 18, Häftl. Kino *(cinéma des détenus)*

Page 21, Hygiene Institut der Waffen-SS *(Institut d'hygiène de la Waffen SS)* ; Abt. für Fleckfieber u. Virusforschung *(service pour la recherche sur le typhus et les virus)* ; Block 50



« À l'extrémité est de la dernière rangée, le block 50 avait un aspect particulièrement soigné, avec son balcon, son jardinet, sa clôture grillagée [31]. »

Il note aussi le soin excessif qui était apporté à la propreté des lieux :

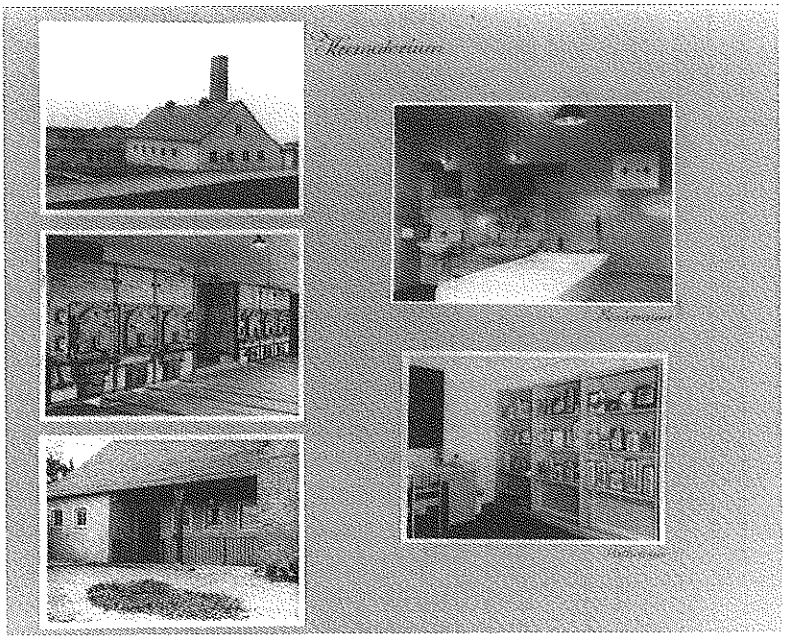
> « Nous passions tous une heure ou deux tous les matins à balayer, cirer, nettoyer, astiquer nos laboratoires avant tout travail technique. Rater une expérience était moins grave que de laisser un grain de poussière sur un chambranle. Aligner au garde-à-vous les flacons de réactifs et les munir d'une étiquette soigneusement calligraphiée, voilà quel était le meilleur moyen de plaire au patron. Il adorait montrer sa maison au visiteur de marque et il possédait toutes les qualités d'un conservateur de musée. Nous avons souvent pu observer, auprès de cet Allemand et de beaucoup d'autres, combien la façade importe plus que la réalité [32]. »

centrée sur l'ordre et l'hygiène des détenus.

Les installations médicales localisées à l'intérieur du centre de détention font l'objet de quatre pages (pages 19 à 22), dont deux sont consacrées à l'« hôpital des détenus » (*Häftl. Krankenbau*, pages 19 et 20), autrement dit le *Revier*, situé à proximité du cinéma et du bordel, et deux autres à l'« Institut d'hygiène de la SS » (*Hygiene Institut der Waffen-SS*, pages 21 et 22), situé dans le block 50. Les installations de ce block ont connu, précisément au cours de l'année 1943, de profondes modifications : l'équipement sanitaire fut amélioré et une porte en pierre construite (photographie en haut à gauche, page 21). Ces transformations précédèrent le lancement d'une nouvelle série d'expériences destinées à la production de sérum contre la fièvre typhoïde à partir d'animaux de laboratoire. De même que pour les autres bâtiments, celui-ci se distinguait par une apparence remarquable décrite par Albert Kirrmann qui y était employé :

Le témoignage de Kirrmann rapporte très précisément le souci d'hygiène et les mécanismes de contraintes qu'il impliquait pour les détenus. La complémentarité entre l'ordre et son exposition est en outre soulignée par l'auteur et permet de mieux comprendre les choix de mise en page de l'album. De même qu'une grande pancarte vitrée trône sur la porte centrale du bâtiment (visible sur la photographie en haut à gauche page 21), la légende de la page, qui reprend les mêmes termes (*Hygiene-Institut der Waffen-SS. Abt. Für Fleckfieber-u. Virusforschung* (« Institut d'hygiène de la Waffen-SS Section de recherches sur le typhus exanthématique et les virus »), est inscrite au centre et entourée de plusieurs photographies. Les plantes vertes sont soigneusement disposées sur les tables de chaque pièce, les machines sophistiquées sont placées les unes à côté des autres comme sur des présentoirs, les caisses contenant des lapins d'élevage sont alignées par dizaines et le photo-

Page 23, Krematorium *(crématoire)* ; Sezierraum *(salle de dissection)* ; Pathologie *(pathologie)*



graphe, légèrement décalé, tente de susciter un effet de perspective qui suggère l'infinité des éléments apparents. Le block 50 est ainsi présenté comme un lieu voué à la recherche scientifique et comme un espace où modernité, asepsie et ordre coexistent parfaitement. La réalité des expériences menées sur les détenus dans le block 46, station de recherche consacrée uniquement au typhus exanthématique et dont dépendait le block 50, et les détenus eux-mêmes qui participaient en tant que victimes sont naturellement totalement absents de cette figuration [33]. L'exploitation des détenus comme matériel expérimental reste toutefois suggérée par la situation de cette double page consacrée au block 50. Elle est placée en effet entre la page où figure l'hôpital des détenus et celle qui montre le crématoire. Ce block est donc aussi l'antichambre de la mort : sa place, dans le parcours de certains détenus, apparaît clairement comme le prolongement d'un dispositif médical, étape intermédiaire menant vers la crémation.

La page 23 comprend une colonne de trois photographies, sur la gauche, surmontées du titre « Crématoire » (*Krematorium*), sur la droite deux images sont légendées de haut en bas « Salle de dissection » (*Sezieraum*) et « Pathologie » (*idem*). De haut en bas et de droite à gauche, la succession de ces vues se veut très explicite : une vue générale du bâtiment doté d'une cheminée caractéristique en haut, au milieu une vue décalée de deux séries de fours trimoufles surmontés d'une petite plaque métallique portant l'inscription « Firme J. A Topf & Söhne Erfurt », en bas une vue de l'arrière du bâtiment où se reconnaît nettement la base de la cheminée devant laquelle repose à terre un petit monticule noirâtre qu'on peut vraisemblablement assimiler à un amas de cendres. Sur la colonne de droite, en regard : une vue de biais d'une table de dissection dont la masse blanche occupe un tiers de l'image, au second plan, deux lavabos sont surmontés des inscriptions « Seulement pour les instruments et les gants » (*Nur für Instrumente und Handschue*) et « Seulement pour les mains » (*Nur für Hande*), en bas une vue montre quatre étagères occupées par une cinquantaine de bocaux contenant des organes humains conservés, dans le coin de l'image un bureau est surmonté d'une petite plante verte. Les crématoires montrés sont ceux qui furent mis en marche fin 1941 et qui furent construits sur le même modèle, et par la même firme Töpf, au camp de Birkenau [34]. Le crématoire est ainsi exhibé comme l'un des fleurons de la technologie allemande, sur lequel l'industriel appose sa signature, très distinctement visible sur la page. Le résultat de cette habile succession est d'attirer le regard vers la curieuse masse noire déposée au sol. En une ligne verticale, l'efficacité des installations crématoires et le traitement total des cadavres sont démontrés. Les bocaux du service de pathologie, dépendant administrativement du crématoire, témoignent d'une pratique consistant, après dissection, à conserver non

seulement des organes humains mais également des masques mortuaires, comme le mentionne un extrait du rapport d'une délégation de parlementaires britanniques, rédigé à la suite d'une visite du camp en avril 1945 :

> « Nous avons vu un laboratoire qui contenait un grand nombre de bocaux remplis de préparations d'organes humains. Les murs du laboratoire et d'autres pièces à usage médical étaient décorés de masques mortuaires : c'étaient, nous dit-on, les prisonniers "les plus intéressants" [35]. »

Les images neutres et distanciées d'une réalité pacifiée contrastent très fortement avec les réalités qu'elles recouvrent : les pratiques expérimentales, la réduction en cendres des détenus décédés, la conservation des parties de corps humains. Seuls les résultats de ces opérations apparaissent ; les étapes intermédiaires et les atteintes à l'intégrité du corps humain sont éludées. Le lien entre ces trois parties est, encore une fois, l'association étroite entre la modernité investie dans les équipements des services et la modernité des pratiques qu'ils sous-entendent ; l'exploitation totale des corps de détenus était en effet perçue non seulement comme une source de bénéfice économique (l'extraction des dents en or), mais aussi comme une nécessité pour l'avancée de la recherche médicale et scientifique. Les études d'Ernst Klee montrent par exemple la diversité des buts recherchés dans les expérimentations pratiquées sur les détenus : recherches sur les vaccins, recherches pharmaceutiques, pour l'aviation militaire, pour la connaissance sur les « races » et la génétique, etc.

La suite de l'album confirme cette perspective, visant à justifier l'exploitation corporelle des détenus, par l'utilisation d'une forme significative de construction iconographique. Une page entière, qui succède aux photographies du crématoire, est en effet consacrée à la cuisine des détenus : une longue salle bordée de plantes vertes côtoie des vues banales de sanitaires, aucune installation destinée à la préparation de nourriture n'est montrée. Ces images portant sur l'alimentation des détenus précèdent immédiatement un ensemble de trois pages consacrées à l'élevage d'animaux dans le camp, celle qui montre la porcherie étant placée en premier. L'association entre la cuisine des détenus et cette porcherie, où sont montrés des cochons en train de manger, ne laisse pas de doute sur l'entreprise d'avilissement à laquelle sont soumis les prisonniers. Situés dans le même secteur (au nord-est du camp), l'« étable » (*Kuhstall*, page 26) précède, dans la lecture de l'album, les « élevages de volailles » (*Geflügelzucht*, page 27), de « lapins angora » (*Angora-Kaninchen Zucht*) et de souris destinées, comme le précise la légende, à l'« Institut d'hygiène » (*Mäusezuncht fur Hygiene-Insitut*). De la même façon que les animaux sont élevés pour être transformés en nourriture ou en matériaux d'expérience, les détenus sont destinés à servir les projets menés par le régime nazi, et sont, de ce fait, pleinement intégrés à la « Communauté du peuple ». Bien que pouvant aboutir à la mort, la vie dans le camp est montrée dans l'album comme le moyen d'une intégration des prisonniers aux progrès économiques et scientifiques réalisés par l'administration concentrationnaire.

L'image d'un aigle en pierre, incarnant la puissance nazie (page 3), constituait la première apparition significative d'animaux, la deuxième étant celle de deux petits chatons placés côte à côte dans l'atmosphère paisible de la bibliothèque des détenus (page 12). Cette troisième occurrence (pages 25 à 27) prolonge la vision d'un monde animal domestiqué et accroît l'impression d'un contrôle exercé sur les formes animales les plus diverses (porcins, ovins, volailles, lapins, rongeurs, etc.). La présence animale permet de mieux comprendre le statut attribué aux détenus

dans ces pages et leur absence quasi complète dans cette partie, pourtant consacrée aux espaces de la vie quotidienne ou aux ateliers de travail. C'est sous la forme de caricatures, de silhouettes imprécises, caractérisées par le vêtement de bagnards et le crâne rasé, qu'ils apparaissent. Cette présence vague est dénuée de visibilité au profit d'une exposition complète non pas des corps mais d'une organisation fonctionnelle de leur administration. C'est bien le corps qui surgit au terme du parcours, mais un corps maîtrisé, morcelé en cendres et en organes conservés sous verre.

La terminologie employée dans les camps pour désigner les détenus, qui substituait aux noms individuels des numéros ou des termes tels que *Stück* ou *Häftlinge* [36], semble se matérialiser sous forme graphique par l'assimilation de ces derniers à des enveloppes corporelles. Le fait que la partie consacrée directement aux détenus s'achève par la succession hôpital / Institut d'hygiène / crématoire / cantine est à ce titre significatif. Au terme de l'enregistrement, de l'épouillage, de la désinfection, David Rousset résumait en ces termes la situation :

> « En une heure cocasse, l'homme a perdu sa peau. De ponctuels fonctionnaires ont découpé sans mesure son être de concentrationnaire [37]. »

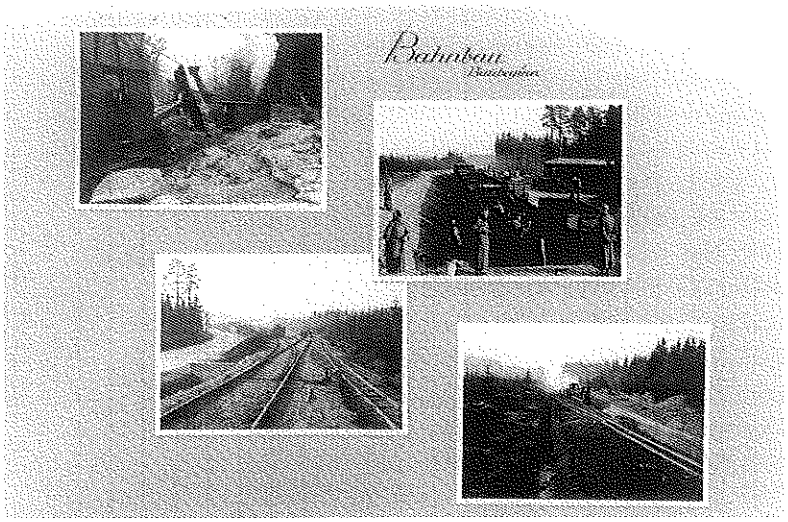
La réforme, la correction de cette enveloppe qui lui reste apparaissent comme l'ambition du camp érigé en institution : l'hygiène physique (par les bains désinfectants) et alimentaire (par les cuisines, la cantine), mentale (par le cinéma, la lecture) et sexuelle (par le bordel) de ces individus fait ainsi l'objet d'un soin particulier ; l'exploration de ces corps (dans le service de recherche sur les virus, les services de dissection et de pathologie), leur réduction à l'état de cendres (dans le crématoire) parachèvent ce parcours. Sur le plan iconographique, l'association de planches photographiques et la confrontation des pages entre elles offrent des rapprochements visuels percutants. La conclusion de cette partie consacrée aux détenus offre l'exposition d'espaces où l'élevage d'animaux et leur enfermement s'imposent comme des formes évoluées de l'agriculture (les volailles) ou de la science (les souris). L'une des spécificités du camp de concentration de Buchenwald à la fin de 1943 apparaît en filigrane. L'ambition réformatrice devant aboutir à la régénération des détenus, l'ambition répressive et l'entreprise d'exploitation, jusqu'à la mort, d'une partie de la population concentrationnaire s'affirment clairement au détour de ces développements iconographiques et semblent fusionner dans l'espace concentrationnaire de Buchenwald [38].

La présentation volontairement pacifiée du camp ne peut donc empêcher l'irruption d'un ordre disciplinaire qui s'impose comme la clef de voûte de son fonctionnement. Le productivisme dans le domaine de la discipline se conjugue, dans la dernière partie, à l'exaltation d'une productivité du travail : la fonctionnalité du camp est alors montrée dans toute sa perfection.

La ville de Buchenwald : un espace mis en scène au service de l'idéologie SS

Les pages 28 à 32 créent une réelle rupture avec les parties précédentes : elles permettent au lecteur de quitter le domaine de la vie quotidienne des détenus pour aborder certains kommandos dans l'enceinte du camp. Le thème du travail est alors traité à partir des espaces situés à l'intérieur des barbelés qui délimitent le camp des détenus (jusqu'à la page 29 incluse), puis en dehors, parmi les installations du complexe concentrationnaire (pages 30 à 47). Le dernier tiers de l'album est consacré aux lieux de la vie quotidienne des officiers SS et de leur famille (pages 48 à 54).

Page 44, Bahnbau *(construction ferroviaire) ;* Baubeginn *(début des travaux)*

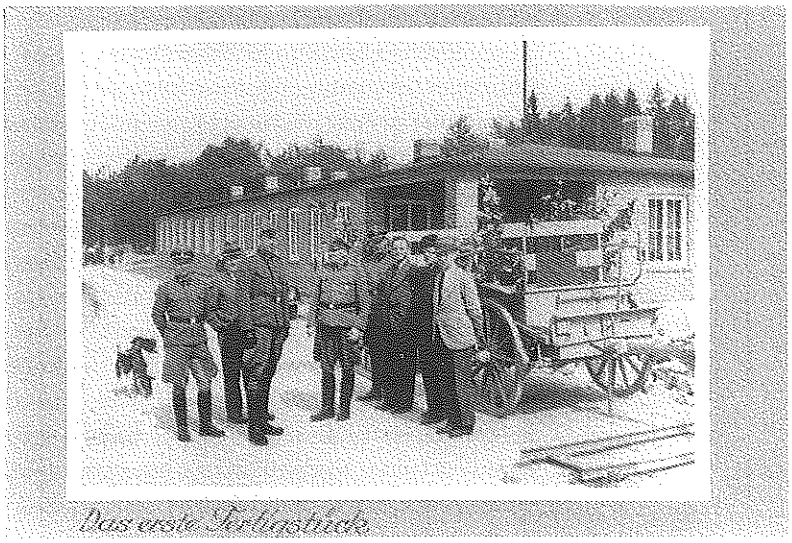


Les images fortes qui ressortent de cet ensemble composite sont multiples. Il est tout d'abord frappant de constater le mélange opéré entre les espaces productifs et les espaces destinés aux loisirs des personnels de garde. Ainsi les images du « manège » (*Reithalle*, page 30) destiné à l'équitation et au saut d'obstacles côtoient celles du « chenil » (*Hundezwinger*, page 30). Kogon décrit le premier comme l'une des plus dispendieuses constructions du camp ; sa majestueuse entrée à colonnades est exposée au-dessus d'une vue de l'intérieur du bâtiment [39]. De l'autre côté, des cages par dizaines s'alignent à perte de vue. Si le rôle des chiens de garde a été maintes fois évoqué par les détenus des camps comme l'un des moyens les plus violents de contrôle, de répression et de torture, la place de ces animaux dans l'organisation même des camps reste à explorer. Alors qu'Olga Wormser-Migot mentionne brièvement l'immatriculation SS que reçoit chaque chien intégré dans l'administration des camps, la présence du chenil dans cet album montre non seulement la place notable de celui-ci parmi les installations du camp mais aussi l'intégration de cette force animale au dispositif concentrationnaire [40]. Cette page légitime par ailleurs un rapprochement, du moins visuel, entre les loisirs pratiqués par l'élite de la SS (le manège avait été construit précisément pour la femme du commandant Koch) et l'inscription naturelle des chiens de garde dans l'espace du camp. Si la confrontation entre outils coercitifs aux objectifs explicites et espaces neutres voire ludiques paraît aujourd'hui curieuse, elle se répète plusieurs fois dans l'album et permet de supposer que ces rapprochements étaient naturels et anodins pour ses concepteurs et ses lecteurs potentiels.

Le deuxième trait marquant de cette dernière partie de l'album est l'exposition répétée des technologies mises en œuvre dans les ateliers de fabrications de Buchenwald. Le souci est manifeste : un fusil, placé dans un étau, se détache dans la lumière de

Les pages 28 et 29 sont les dernières à traiter du camp des détenus dans lequel le lecteur de l'album entrait, aiguillé par un titre sans ambiguïté (*Das Schutzhaftlager*, page 10) : il s'agit d'une page portant sur la « station d'épuration de l'eau de pluie » (*Regenwasser-Kläranlage*, page 28) et d'une autre portant sur les deux « ateliers du jardin-potager » (*Gärtnerei*, page 29) et de la « menuiserie » rattachés à l'entreprise Deutsche Ausrüstungswerke (*DAW-Tischlerei*, page 29). Ces espaces, mitoyens dans le camp et dans l'album, sont liés au fonctionnement général de Buchenwald et assurent, par leur présence, le basculement du parcours iconographique vers d'autres espaces. L'absence de marques significatives indiquant ce passage peut être vue comme le résultat d'une perception globale du complexe de Buchenwald où le camp des détenus participe au fonctionnement d'un plus vaste ensemble. Dans la « grande ville de Buchenwald », la surveillance des prisonniers et l'application d'un régime coercitif se confondent au service d'objectifs bien plus ambitieux : construire un nouvel espace urbain et industriel tout en réalisant l'accomplissement du dogme nazi.

Page 43 (détail), Das erste Fertigstücke *(le premier produit achevé)*



l'« armurerie » (*Waffenmeisterei*, page 31) ; sur le chantier de la voie de chemin de fer reliant Weimar à Buchenwald, les grosses pelleteuses fumantes déplacent d'énormes blocs de pierre ; les installations de treuillage des wagonnets dans la carrière (treuil, poulies, mécanismes de freinage) sont rapportées soigneusement par le photographe. De même, certaines photographies, qui relèvent du reportage industriel, insistent sur la complexité des machineries : tuyauteries labyrinthiques des « chaufferies-Sud » (*Heizwerk-Süd*, page 32), robuste et rutilante mécanique du « transformateur » (*Trafo I*, page 31). L'apologie d'une modernité technologique apparaît également dans la série d'images consacrées au « cabinet dentaire » situé dans l'hôpital de la SS (*Zahnstation*, page 34). Les photographies exposent la finesse du matériel, la disposition des flacons, l'aménagement de la salle d'attente [41].

Le troisième motif important de cette partie, accentué par des effets mesurés de répétition, est l'exaltation de l'ordre militaire et l'attachement au régime hitlérien, en particulier dans les pages consacrées au logement des troupes. La double page 38 et 39 a pour sujet les « casernes » (*Kasernen*) ; le jeu de la mise en page est ici extrêmement efficace : en haut, à gauche et à droite, se font face deux vues des bâtiments à trois étages, sombres et massifs, sur les façades desquels se dessinent par dizaines les encadrements blancs des fenêtres. Entre ces deux photographies, et selon une configuration employée pour les logements des détenus, se succèdent des vues de lits superposés, de couloirs, d'alignements de portes et de lavabos. Dans une chambre individuelle (celle du chef de chambrée ?), éclairée fortement par un projecteur dissimulé dans un angle, le portrait de Hitler est encadré et occupe le centre du mur. Ordre spatial et fidélité des esprits convergent ici explicitement. Le portrait du chef apparaît cinq fois dans l'album sous la forme de buste sculpté ou de photographies [42]. Ces occurrences témoignent naturellement de la diffusion massive de cette image, mais aussi des modes particuliers de propagation de la présence charismatique de Hitler. S'il apparaît que cette figure politique fut aussi indéniablement une figure esthétique soigneusement entretenue, la répétition de cette image dans l'album traduit la volonté des maîtres d'œuvre de sceller la vision de l'espace grâce à la répétition de ce visage [43]. Celui-ci est employé pour montrer la fidélité idéologique des dirigeants SS et des troupes dans leur vie professionnelle et privée. L'omniprésence de ce visage indique ainsi que l'idéal de la « Communauté du peuple » transcende les hiérarchies et traverse tous les domaines de l'activité humaine.

Les grands travaux réalisés peu avant 1943 au camp ainsi que les sites industriels majeurs font l'objet enfin d'un traitement tout à fait particulier. Situées dans le dernier quart de l'ouvrage, les pages consacrées aux installations de l'usine Gustloff (*Werk-Buchenwald*, « Ouvrages de Buchenwald », page 42) et à la construction puis à l'inauguration de la voie de chemin de fer reliant Weimar à Buchenwald (*Bahnbau*,

« Construction ferroviaire », *Das erste Fertigsücke*, « Le premier voyage », pages 44 et 45), constituent sans doute l'une des parties essentielles de l'album. Celle-ci est précédée d'une page consacrée au « Bureau central des constructions » du camp (*Zentral-Baubüro*, page 41), qui constitue selon Harry et Sabine Stein « la direction centrale du bâtiment de la Waffen-SS, liée à un réseau de directions de chantiers et d'entrepôts de matériaux de construction destinés aux projets de la Waffen-SS et de la police [44] ». Ces bureaux sont montrés dans l'agitation qui sied aux grands travaux : des allées bordées de casiers remplis de classeurs, des rouleaux de plans, des amas de dossiers et des feuilles éparpillées. Des images identiques ont été prises dans les bureaux de la construction à Auschwitz, dans un album destiné à mettre en valeur l'activité de ce service [45]. Produit de ce travail, les usines Gustloff destinées à la fabrication d'armes ont été construites jusqu'au printemps 1943 et furent destinées en particulier à la fabrication des installations de commandes utilisées dans les fusées V2.

La voie de chemin de fer, déjà évoquée dans le courrier de Himmler cité plus haut, fut quant à elle construite en l'espace de quatre mois pour assurer l'acheminement des détenus et le transport des marchandises employées ou produites par les installations industrielles de Buchenwald. La réalisation de cette liaison ferroviaire fut enregistrée photographiquement à la demande des concepteurs de ce grand projet qui devait marquer l'intégration de Buchenwald au système ferroviaire national. Les firmes employées par la SS avaient tout intérêt à conserver des documents relatant l'avancement des travaux pour satisfaire les ambitions de chefs locaux : que des détenus ou des éléments du contexte concentrationnaire apparaissent sur certaines images était tout à fait secondaire. Les sources photographiques issues de l'industrie concentrationnaire témoignent donc des stratégies de communication des entreprises et, indirectement, du travail dans les camps [46]. Les images de l'album portant sur le chemin de fer sont très probablement des extraits d'un de ces reportages. Elles montrent en particulier l'inauguration de la voie ferrée le 21 juin 1943 : page 45, une locomotive, ornée de fleurs et occupée par des officiers en uniforme, est accueillie à quai par un bataillon de soldats alignés et plusieurs insignes nazis accrochés aux arbres ; avant l'arrivée du train que l'on distingue au fond, un photographe passe devant les soldats s'apprêtant à immortaliser ce moment [47]. La présence du photographe contribue à la double célébration de cette page consacrée à l'inauguration de la voie de chemin de fer : la célébration du premier voyage en train et celle de la cérémonie elle-même. Les images qui concernent la construction du chemin de fer donnent en outre une forme humaine au *decorum* nazi entr'aperçu dans les pages précédentes. La page située juste avant présentait d'ailleurs une photographie de groupe sous-titrée « Le premier produit achevé » (*Das erste Fertigstück*, page 43), sans que le sujet évoqué par ce titre soit bien clair. Mais la photographie d'un groupe de huit hommes, dont quatre officiers SS en uniforme et quatre civils en complet veston, est clairement réalisée dans l'atmosphère festive d'une réunion amicale : des chiens s'ébattent sur le côté, la plupart des hommes sourient au photographe et derrière eux, une carriole est décorée de branchages. Cette apparition surprend naturellement après quarante-deux pages où les personnages, hormis les figures répétées de Hitler, sont dénués d'identité individuelle précise. Ici, ce sont des individus qui se présentent en leur nom face au photographe et, par conséquent, dans l'album lui-même. Une reconnaissance de ces individus et de leur fonction par le lecteur est donc fort probable.

Durant la cérémonie liée au chemin de fer, cette présence humaine, officielle, se traduit par les regards lancés du train par des officiers souriants en

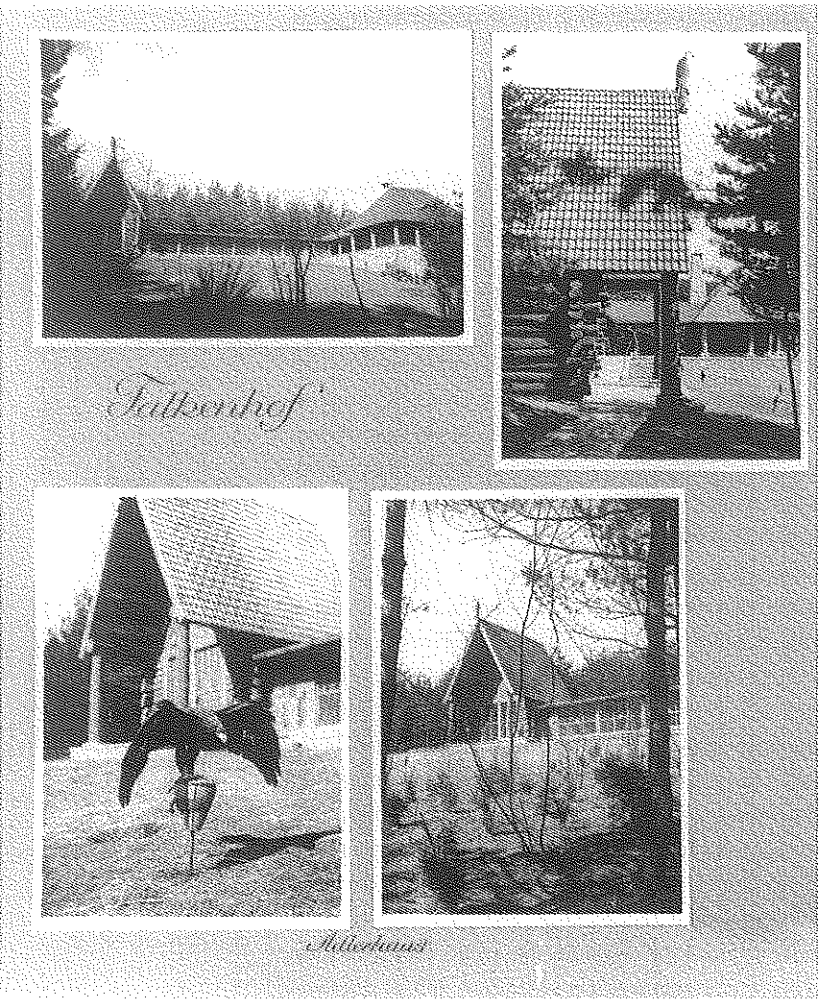
direction du photographe. Sur cette même page, les photographies de l'album se transforment en élément d'un reportage : la superposition des images – pages 44 et 45, l'un des quatre clichés de la page est collé sur l'angle d'un autre – traduit une rupture dans la mise en page habituelle de l'album ; la légende de la page 45 reprend le panneau qui orne le devant de la locomotive *(« Die Erste Fahrt »)* ; les insignes nazis qui figurent sur la locomotive et les bannières, le photographe en action et l'alignement des troupes rappellent l'importance accordée à cet événement et l'éclat qu'on voulut alors lui donner. L'effet produit par la page 44, qui présente le chantier de la voie ferroviaire, et la page 45, consacrée à la cérémonie, est celui d'une ellipse qui résume la rapidité de l'effort fourni. Il apparaît cependant que cette cérémonie du 21 juin ne fut qu'une « mascarade » qui exagérait très largement la réalité des travaux effectués [48] : la voie ferrée fut bien achevée quatre mois après l'ordre de Himmler, mais les structures des voies se trouvaient être très fragiles et les travaux durent être prolongés de plusieurs mois. Katrin Greiser estime que la construction de cette voie de chemin de fer, le rythme effréné qui accompagna sa construction et les pertes humaines qu'elle occasionna parmi les détenus traduisent l'*hybris* qui saisissait l'organisation SS alors au faîte de sa gloire. Les images de l'album apparaissent comme une traduction visuelle de cet excès de confiance et rendent tangible la puissance industrielle déployée à l'excès. Du même coup, c'est l'implantation du camp dans son contexte régional qui apparaît en toile de fond.

La forêt qui s'étend au loin, masse sombre et imposante, domine deux photographies où l'on voit des détenus au travail, silhouettes lointaines dont se détachent le bras munis d'un outil, la tête penchée sur le labeur ou l'uniforme rayé (photographie en haut à gauche, page 44 et en bas, page 47). Ces images montrent le travail actif effectué, mais rendent aussi compte de l'activité pionnière du camp : l'exploitation des détenus y est associée au défrichement de la forêt, à la conquête du territoire de l'Ettersberg et à la création de nouvelles voies de communication. La colonisation des terres intérieures et l'asservissement par la force de masses sociales, qui restent à corriger, sont ici étroitement associés dans l'exposition de l'entreprise concentrationnaire [49].

L'ultime partie de l'album (pages 48 à 54) est en parfaite rupture avec ce qui précède : la cohérence des thèmes qui sont alors associés offre en effet une conclusion percutante au parcours iconographique. Il s'agit tout d'abord des pages 48 et 49, consacrées uniquement aux logements privés du commandant et de certains des hauts gradés du camp : les maisons d'Arthur Rödl et de Max Schobert (*Haus-Rödl, Haus-Schobert*, page 49) sont ainsi explicitement désignées dans l'une des légendes. Situées à l'écart des autres installations, elles furent construites dans le style dit *Heimatschutz* (protection de la patrie), caractérisé par une architecture massive en bois, richement décorée et s'inspirant de lignes vaguement médiévales. Les maisons sont bordées de solides murailles de pierre, de guérites, de tourelles, de très hauts mâts auxquels sont accrochés des drapeaux. Quelques mois avant les bombardements du 24 août 1944, qui détruisirent en grande partie cette zone, l'album témoigne ainsi du désir de reconnaissance d'un fonctionnement achevé du complexe concentrationnaire de Buchenwald, de la parfaite harmonie de ces bâtiments, du plus trivial au plus noble : il constitue à ce titre un vestige incomparable de la grandeur des lieux et d'une forme particulière d'apologie iconographique du camp.

Les pages 50 à 54, entièrement consacrées à la fauconnerie du camp, offrent un autre regard sur cette harmonie spatiale véhiculée par l'album. Leopold Reitter et Eugen Kogon rappellent tous deux le travail fourni à la demande expresse de Himmler,

Page 50, Falkenhof *(fauconnerie)*



en 1938, pour construire ce lieu [50] : des matériaux nobles et résistants furent choisis, l'architecture fut particulièrement soignée, notamment pour la cheminée centrale de style gothique et le mobilier se distinguait par son luxe. Ils expliquent tous deux que l'« enclos des bêtes » (*Tiergehege*, page 53), qui fut ajouté ensuite, réunissait en semi-liberté lapins, faisans et paons. À partir de mars 1943, certains détenus français de marque comme Léon Blum et Édouard Daladier furent installés dans la « maison du fauconnier » (*Haus des Falkners*, page 52), placée à l'écart du camp des détenus et à proximité des logements privés des officiers SS. Avant cette date, ce lieu faisait même l'objet de visites payantes, ouvertes au public des environs de Weimar, et il bénéficia d'une campagne d'information dirigée par la *Kommmandantur* du camp [51].

L'exposition de la fauconnerie dans l'album débute par une page consacrée au bâtiment central au sommet duquel se dessine un aigle en pierre qui domine la forêt s'étendant au loin. Sur la même page, une vue montre un autre rapace, véritable celui-là, ailes déployées, posé sur un pilier de bois à quelques mètres du photographe. La page suivante explore l'intérieur de la « salle de la cheminée » (*In der Kaminhalle*, page 51) : les pierres noircies par le feu, le mobilier de bois sombre et de cuir, les cornes des cervidés suspendues au mur, la silhouette d'un ours immense dissimulé dans la pénombre, tout concourt à créer l'atmosphère d'une veillée de chasseurs, par la rudesse du décor et l'inquiétante présence animale. La page suivante est fort différente. Il s'agit de la « maison du fauconnier » (*Haus des Falkners*, page 52) dont l'intérieur reproduit le calme paisible, confortable, d'une villa bourgeoise : les tables apprêtées de nappes blanches brodées côtoient plantes vertes, bibelots et figures de Hitler, qui apparaît sous forme d'un portrait photographique et d'un buste en fonte. Le contraste est saisissant : d'un côté la force et la rigueur de la vie des chasseurs, de l'autre l'adhésion idéologique et le mode de vie pacifié du fonctionnaire nazi. Le contraste entre les deux pages conclusives est similaire. La vision bucolique de daims déambulant dans un « enclos » (*Tiergehege*, page 53) parmi les arbres se heurte au regard vif et tranchant d'une « orfraie » (*Seeadler*, page 53) qui se tourne vers le photographe, posée sur la main du veneur gantée de noir. Sous une forme sculptée, en première page, l'aigle incarnait la puissance du nazisme tout entier,

œuvrant à cette entreprise d'assainissement social qui est présentée comme une des fondations essentielles du camp de concentration. Isolée au centre de la dernière page, l'image d'un rapace achève l'album par un portrait singulier : l'animal sauvage lance un regard vif à l'adresse du lecteur, mais sa force est maîtrisée par la main anonyme qui le retient. C'est cette main qui s'attribue ainsi la puissance de l'orfraie, animal de chasse par excellence, et incarne la détermination du projet réformateur contenu dans le système concentrationnaire.

Tandis qu'un travail de reconnaissance de chaque image et une étude des procédures photographiques mises en œuvres restent à poursuivre, il est possible désormais d'envisager une définition plus précise de l'album de Buchenwald. Celui-ci se présente comme un objet destiné sans doute à être manié avec souplesse, à être consulté rapidement, sans s'attarder sur chaque détail de l'image. Mais cette vocation supposée de l'album ne rend pas inutile l'étude minutieuse des associations d'images : le montage s'avère extrêmement construit et révèle une attention particulière portée à chacune des photographies ; la connaissance des tirages, leur sélection et la mise en page ont donc très certainement précédé l'encollage. En reprenant la typologie ébauchée par Michel Quetin, il s'agit donc d'un *album ayant une fonction informative* qui dépasse le cadre individuel et se destine à documenter la situation du camp de Buchenwald à la fin de l'année 1943 [52]. En même temps, la place très forte tenue par l'idéologie SS et la conception du monde que véhicule ce document lui donnent aussi le statut d'une *documentation collective* destinée à satisfaire le besoin de représentation d'une communauté.

Trois fonctions principales de cet album découlent des deux statuts mis ainsi en évidence. Il s'agissait tout d'abord d'exposer les récentes réalisations du complexe concentrationnaire. L'exaltation, la promotion d'un certain mode de vie des officiers SS supérieurs, leur attachement aux fondements idéologiques du régime nazi s'imposent également très nettement. Enfin, l'efficacité du camp de concentration de Buchenwald est mise en valeur par l'exposition de plusieurs aspects essentiels de son fonctionnement : l'asservissement rigoureux du corps et de l'esprit des ennemis du Reich est justifié par l'image d'un espace hygiéniste et disciplinaire. La rigoureuse exploitation de ces hommes au service de l'industrie et de la science, l'activité bénéfique des firmes industrielles au service du système concentrationnaire (Töpf und Sohne, DAW) sont légitimées par l'iconographie.

L'exposition apologétique de l'espace normé s'efface cependant au final pour laisser surgir l'expression visuelle et symbolique d'un ordre naturel dominé par l'idéologie de l'« Ordre noir ». Peter Reichel estime que l'organisation SS était « une "synthèse" extrêmement contradictoire, de l'antique et de l'ultramoderne [53] ». L'héritage germanique ancré dans la forêt, dans la proximité d'une nature sauvage mais maîtrisée, symbolise dans ce sens le retour aux origines. Dans le même temps, la fin de l'album de Buchenwald semble parachever l'exposition d'un univers concentrationnaire créé *ex nihilo*, fruit de la technologie et destiné à accomplir, aux dépens de millions de détenus, un nouvel ordre social.

Ilsen About
est doctorant à l'EHESS (Paris)
et à l'Institut Universitaire Européen (Florence)

1. *Cf. Peter Reichel,* La Fascination du nazisme *(1991), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Odile Jacob, 1993.*

2. *Cf. Éric Michaud,* Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme, *Paris, Gallimard, 1996 ; Anson Rabinbach, « L'esthétique de la production sous le IIIe Reich » (1976),* Recherches, *n° 32-33, « Le soldat du travail », septembre 1978, pp. 137-171 ; Pierre Ayçoberry,* La Société allemande sous le IIIe Reich, *Paris, Seuil, 1998, pp. 77-113.*

3. *Les références complètes de l'album sont les suivantes :*
- Buchenwald Jahresende 1943 *[Buchenwald fin 1943], format 29 x 39 cm, 54 pages, 231 photographies, Musée de la Résistance et de la Déportation, Besançon, cote 523 BUC.*

Je tiens à remercier Elizabeth Pastwa, conservateur du Musée, Marie Claire Ruet, documentaliste, qui ont grandement facilité mes recherches, ainsi qu'Anne Noury, pour son aide précieuse.

4. *Cf.* Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung, *Berlin, Kongress-Verlag, 1960 ;* Buchenwald. Mahnung und Verpflichtung. Dokumente und Berichte. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, *Berlin, Veb Deutscher Verlag der .Wissenschaften, 1983 ; Harry et Sabine Stein,* Buchenwald. Le tour du mémorial, *traduit de l'allemand par Thomas Gohlke, Weimar - Buchenwald, Mémorial de Buchenwald 1993; David A. Hackett,* The Buchenwald Report, *Boulder, Westview-Press, 1995.*

5. *L'histoire de ce document demeure très lacunaire : il fut remis au Musée de Besançon en 1979 par la fille d'un déporté de Buchenwald, Charles Sander, qui l'a acquis très vraisemblablement, après son retour de détention, lors d'un séjour à Buchenwald en mai-juin 1945 à la recherche de son fils, lui-même déporté. Les conditions dans lesquelles l'album fut découvert et les raisons qui poussèrent Charles Sander à l'acquérir restent inconnues. Sur Sander au camp de Buchenwald, cf. Abbé Georges Hénocque,* Les Antres de la bête… Fresnes, Buchenwald, Dachau, *Paris, G. Durassié & Cie, 1947, pp. 131-134 ; David Rousset,* Les Jours de notre mort *(1947), Paris, Hachette, 1993, « Un texte inédit sur la libération de Buchenwald », pp. 591-596.*

6. *Cf. Eugen Kogon,* L'État SS. Le système des camps de concentration allemands *(1ère éd. 1946, trad. fr. 1947), traduit de l'allemand, texte intégral, Paris, Seuil, 1993, p. 322. Concernant Opitz, cf.* Buchenwald. Mahnung… *(1983),* op. cit.

7. *Cf. « Entretien avec Georges Angéli », propos recueillis par Ilsen About et Clément Chéroux à Châtellerault le 13 mars 2001, in Clément Chéroux (dir.),* Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999), *Paris, Marval, 2001, pp. 78-83.*

8. *Cf. Ilsen About, « La photographie au service du système concentrationnaire national-socia-liste (1933-1945) », in Clément Chéroux,* op. cit., *pp. 29-53 ; Benito Bermejo,* Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen, *Barcelone, RBA, 2002 ; David Wingeate Pike,* Spaniards in the Holocaust. Mauthausen, the Horror on the Danube, *Londres, New York, Routledge, 2000 ; Ute Wrocklage, « Architektur zur "Vernichtung durch Arbeit". Das Album der "Bauleitung d. Waffen-SS u. Polizei K.L. Auschwitz" »,* Fotogeschichte, *14:54, 1994, pp. 31-43 et « Der Fotograf Friedrich Franz Bauer in der 20er und 30er Jahren Vom Kunstfotografen zum SS-Dokumentaristen », Dieter Mayer-Gürr, Hg.,* Fotografie & Geschichte. Timm Starl zum 60. Geburstag, *Marburg, Jonas, 2000, pp. 30-50.*

9. *Cf. Eugen Kogon,* op. cit., *p. 322.*

10. *Cf. « Entretien avec Georges Angéli »,* op. cit., *p. 79.*

11. *Cet album est conservé aux National Archives (Washington).*

12. *Cet album est conservé à l'Archiv Gedenkstätte Buchenwald (Buchenwald-Weimar).*

13. *Cf. Serge Klarsfeld, Anne Freyer et* alii, L'Album d'Auschwitz. Lili Jacob's Album, *The Beate Klarsfeld Foundation - Les Fils et Filles des déportés juifs de France, Paris, 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 ; Ute Wrocklage (1994),* op. cit. ; *René Kok, « Het foto-essay. Het bezoek van Mussert aan Dachau »,* Oorlogsdocumentatie 40-45. Jaarboek van het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie, 1989, *Amsterdam, De Walburg Pers, pp. 162-177 ; Sigrid Jacobeit, « Fotografien als historische Quellen zum Frauen-KZ Ravensbrück : Das Ravensbrücker «SS-Fotoalbum» »,* Das Frauenkonzentrationslager Ravensbrück : Quellellage une Quellenkritik. Fachtagung vom 29. 5 bis 30. 5. 1997. Dokumentation, *Berlin, Zentrale Universitätsdruckerei der Freien Universität Berlin, 1997, pp. 33-43.*

14. *Un aperçu du corpus photographique de Buchenwald laisse également apparaître ce projet documentaire. Cf. Archives privées de Georges Angéli (Châtellerault), Archiv Gedenkstätte Buchenwald (Weimar), United States Holocaust Memorial Museum et National Archives (Washington), Thüringisches Staatsarchiv (Gotha). Voir aussi Ilsen About, « Le reportage photographique de Walter Frentz à Dora », in Clément Chéroux,* op. cit., *pp. 64-67.*

15. *Albert Kirrmann, « Buchenwald, la grande ville », in* De l'Université aux camps de concentration. Témoignages strasbourgeois, *Publication de la faculté des lettres de l'université de Strasbourg, Paris, Les Belles Lettres, 1947, pp. 67-76.*

16. *Wolfgang Sofsky,* L'Organisation de la terreur. Les camps de concentration *(1993), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Calmann-Lévy, 1995, p. 67.*

17. *Albert Kirrmann, « Buchenwald, la grande ville »,* op. cit., *p. 75.*

18. *Cf. Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire »,* Vingtième siècle. Revue d'histoire, *n° 72, octobre-décembre 2001, pp. 41-52.*

19. *Cf. André Gunthert, « L'ordre des images. Culture visuelle et propagande en Allemagne nazie »,* Vingtième Siècle. Revue d'histoire, *n° 72, octobre-décembre 2001, pp. 53-62 ; Éric Michaud, Un art de l'éternité…,* op. cit., *pp. 303-322.*

20. *Cf. Peter Reichel, « L'esthétisation de l'extraordinaire : la SS »,* op. cit., *pp. 208-217.*

21. *Cf. Sonja Günther,* Design der Macht. Möbel für Repräsentanten des Dritten Reiches, *Stuttgart, Deutsches Verlags-Anstallt, 1992.*

22. *Cf. Eugen Kogon,* op. cit., *p. 78.*

23. *Cf. Primo Levi,* Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz *(1986), traduit de l'italien par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989, pp. 115-117.*

24. *Cf. Enzo Traverso,* La Violence nazie, une généalogie européenne, *Paris, La Fabrique, 2002, p. 117.*

25. *Des photographies identiques figurent dans l'album de Ravensbrück. Cf. Philipp Grit,* Kalendarium der Ereignisse im Frauen Konzentrationslager Ravensbrück 1939-1945, *Berlin, Metropol Verlag, 1999, pp. 224-225.*

26. *Cf. Joseph Billig,* Les Camps de concentration dans l'économie du Reich hitlérien, *Paris, CDJC - PUF, 1973.*

27. *Cf. Karin Orth,* Das System der Nationalsozialistischen

Konzentrationslager. Eine politische Organisationsgeschichte *(1999), « Vom politischen Schutzhaftlager zum Konzentrationslager », Zurich - Munich, Pendo, 2002. pp. 23-66.*

28. *Courrier du 5 mars 1943 de Himmler à Pohl, Bundesarchiv (Koblenz), copie CDJC (Paris), CDXXXV-51.*

29. *Cf. Eugen Kogon,* op. cit., *pp. 208-211.*

30. Ibid., *p. 211.*

31. *Cf. Albert Kirrmann, « Les laboratoires du block 50 »,* in De l'Université..., op. cit., *p. 115.*

32. Ibid., *p. 117.*

33. *Cf. Ernst Klee,* La Médecine nazie et ses victimes *(1997), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Actes Sud, 1999, « Le camp de Buchenwald, laboratoire de l'industrie pharmaceutique et de la Wehrmacht », pp. 203-250.*

34. *Cf. Jean-Claude Pressac,* Auschwitz. Technique and Operation of the Gas Chambers, *New York, The Beate Klarsfeld Foundation, 1989 et* Les Crématoires d'Auschwitz. La machinerie du meurtre de masse, *Paris, CNRS Éditions, 1993.*

35. *Cf.* Cahiers de traits, Forfaits hitlériens. Documents officiels, *n° 6-7, Genève - Paris, Éditions des Trois collines, juin-juillet 1945, « Le camp de Buchenwald. Rapport d'une délégation parlementaire », pp. 273-274. L'existence de service de pathologie est également avérée dans plusieurs camps de concentration comme Gusen ou Dachau.*

36. *Le terme* Häftling *est ici souvent abrégé en* Häftl., *notamment des pages 16 à 19 et page 24.*

37. *David Rousset,* L'Univers concentrationnaire *(1946), Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 15.*

38. *Cf. Paul B. Jaskot,* The Architecture of Oppression. The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy, *Londres - New York, Routledge, 2000 ; Jean-Louis Cohen, «La mort est mon projet» : architecture des camps», in François Bédarida et Laurent Gervereau (dir.),* La Déportation. Le système concentrationnaire nazi, *Paris, Musée d'Histoire contemporaine - BDIC, 1995, pp. 32-41.*

39. *Cf. Eugen Kogon,* op. cit., *p. 327.*

40. *Cf. Olga Wormser-Migot,* Le Système concentrationnaire (1933-1945*), Paris, PUF, 1968, p. 232. Voir également une photographie du « bataillon des chiens» prise au camp de Neuengamme, cf. Ute Wrocklage, « Neu entdeckte Fotografien aus dem KZ Neuengamme aus den Beständen des Public Record Office »,* Abgeleitete Nacht. Funktionhäftlinger zwischen Widerstand und Kollaboration, *Brême, 1998, p. 154.*

41. *Cf. Arno Lischke, «Zahnstation », in* Buchenwald. Mahnung... *(1983),* op. cit., *pp. 169-171.*

42. *Ces portraits de Hitler apparaissent une fois pages 6, 8 et 38, deux fois page 52.*

43. *Cf. Ian Kershaw,* Hitler. Essai sur le charisme en politique *(1991), trad. fr. Paris, Gallimard, 1995 ; Rudolf Herz,* Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos, *Munich, Klinkhardt & Biermann, 1994.*

44. *Cf. Sabine Stein, Harry Stein,* op. cit., *p. 63.*

45. *Cf. Ute Wrocklage (1994),* op. cit.

46. *Une grande partie de ces sources photographiques reste à découvrir. Cf. Adolf Brunnthaler,* Strom für den Führer. Der Bau der Ennskraftwerke und die KZ-Lager Ternberg, Großraming und Dipolsdau, *Weitra (Autriche), Verlag publication PN°1 Bibliothek der Provinz, 2000.*

47. *Cf. Ute Wrede,* Mohn und Gedächtnis, *Ostfilden-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 1999 ; Katrin Greiser, «Die Buchenwald-Bahn »,* ibid., *pp. 26-61. Cette inauguration eut lieu en présence de Himmler ; il est probable qu'un album spécifique de sa visite fut constitué par la suite.*

48. *Katrin Greiser* (op. cit., *p. 29) évoque une « farce ».*

49. *La participation du système concentrationnaire à la conquête du* Lebensraum *est évoquée concernant l'implantation du camp d'Auschwitz par Deborah Dwork et Robert Jan van Pelt,* Auschwitz. 1270 to the Present, *New Haven - Londres, Yale University Press, 1996 ; voir aussi, pour Buchenwald, Jens Schley,* Nachbar Buchenwald. Die Stadt Weimar und ihr Konzentrationslager 1937-1945, *Cologne - Weimar - Vienne, Böhlau Verlag, 1999 et, pour Mauthausen, Gordon J. Horwitz,* Mauthausen, ville d'Autriche 1938-*1945 (1990), traduit de l'américain par André Charpentier, Paris, Seuil, 1992.*

50. *Cf. Leopold Reitter, « Falkenhof »,* in Buchenwald. Mahnung... *(1960),* op. cit., *pp. 55-56 et Eugen Kogon,* op. cit., *pp. 326-327.*

51. *Jens Schley évoque une brochure éditée en 1941 et consacrée précisément à la fauconnerie* (Falkenhof, Kommandantur Weimar-Buchenwald, *Weimar, 1941).*

52. *Cf. Michel Quetin, « L'album photographique : un observatoire original indispensable de points de vue individuels sur le monde », in* L'Album photographique. Histoire et conservation d'un objet, *Champs-sur-Marne, SFIIC, 2000, pp. 7-12.*

53. *Peter Reichel,* op. cit., *p. 216.*

Les titres de l'album de Buchenwald

Page	**Titres principaux**	***(Traduction)***	**Titres mineurs**	***(Traduction)***
1 2	**- Buchenwald -**		**Jahresende 1943**	*(Fin de l'année 1943)*

I. La Kommandantur : une introduction au parcours iconographique

3 4	**- Dienstwohnung des Kommandanten**	*(Logement de fonction du commandant)*	**- Hauptwache** **- Im Vorraum** **- Blickin den Wohnraum** **- Aufgang**	*(Poste principal de garde)* *(Dans le séjour)* *(Vue sur l'appartement)* *(Escalier)*
5			**- Dienstzimmer des Kommandanten**	*(Bureau du commandant)*
6 7	**- Verwaltung**	*(Administration)*	**- Dienstzimmer des Adjutanten** **- SS-Führerheim** **- SS-Unterführerheim**	*(Bureau de l'adjudant)* *(salle des officiers SS)* *(salle des sous-officiers SS)*
8 9			**- Dienstzimmer des Verwaltungsführers** **- Garage** **- Erkennungsdienst**	*(Bureau du chef de l'administration)* *(Garage)* *(Service d'identification)*

II. Le camp des détenus : hygiène des corps et régime concentrationnaire

10	**- Das Schutzhaftlager**	*(Le camp de détention préventive)*		
11	**- Häftlingsunterkunft**	*(Logement des détenus)*		
12			**- Häftlings-Schreibstube** **- Häftlings-Bücherei**	*(Secrétariat des détenus)* *(Bibliothèque des détenus)*
13	**Entlausungs-Anstalt**	*(Centre d'épouillage)*	**- Umkleideraum** **- Zugangsbad** **- Häftlings-Bad** **- Gaskammern**	*(Vestiaire)* *(Bain des détenus arrivés au camp)* *(Bain des détenus)* *(Chambre à gaz)*
14	**- Die Kammern**	*(Les magasins)*	**- Im Erdgeschoss** **- Gerätekammer**	*(Au rez-de-chaussée)* *(Salle des ustensiles)*
15			**- Im 1. Stock Bekleidungskammer** **- Im 2. Stock Effektenkammer**	*(Au premier étage, le magasin des vêtements)* *(Au deuxième étage, le magasin des effets personnels)*
17			**- Häftl-Küche** **- Häftl-Wascherei**	*(Cuisine des détenus)* *(Blanchisserie des détenus)*
18	**- Häftl Sonderbau**	*(Le batiment spécial des détenus, bordel)*		
	- Häftl. Kino	*(Le cinéma des détenus)*		
19 20	**- Häftl. Krankenbau**	*(L'hôpital des détenus)*	**- Op. I** **- Op. II** **- Apotheke**	*(Op pour Operationsaal : blocs opératoires I et II)* *(Pharmacie)*
21	**- Hygiene Institut der Waffen-SS**	*(Institut d'hygiène de la Waffen SS)*	**- Abt. Für Fleckfieber u. Virusforschung** **- Block 50**	*(Service pour la recherche sur le typhus et les virus)* *(Block 50)*
22				
23	**- Krematorium**	*(Crématoire)*	**- Sezierraum** **- Pathologie**	*(Salle de dissection)* *(Pathologie)*

24	- Häftl. Kantine	*(Cantine des détenus)*		
25 24	- Schweinestall	*(Porcherie)*		
26	- Kuhstall	*(Étable)*		
27			- Geflügelzucht - Angora-Kaninchen Zucht - Mäusezuncht für Hygiene-Institut	*(Élevage de volailles)* *(Élevage de lapins angora)* *(Élevage de souris pour l'Institut d'hygiène)*
28	Regenwasser -Kläranlage	*(Station d'épuration de l'eau de pluie)*		
29			- Gärtnerei - DAW-Tischlerei	*(Jardin potager)* *(DAW pour* Deutsche Ausrüstungswerke *: atelier allemand d'outillage pour l'armement - Menuiserie)*

III. La ville de Buchenwald : un espace mis en scène au service de l'idéologie SS

III. 1. Équipements fonctionnels et structures industrielles

30			- Hundezwinger - Reithalle	*(Chenil)* *(Manège)*
31.3			- Musikzug - Waffenmeisterei - Trafo I	*(Groupe de musique)* *(Armureries)* *(Transformateur I)*
32	- Heizwerk-Süd	*(Chaufferie sud)*		
33 34	- Fichtenhain - SS-Revier	*(Bois de sapins)* *(Infirmerie des SS)*	- Zahnstation	*(Cabinet de dentiste)*
35	- Wirtschaftsgebaüde	*(Bâtiment de l'économie, intendance)*		
36			- SS Kantine - Küche	*(La cantine des SS)* *(Cuisine)*
37	- Hundertschaften	*(Centuries)*		
38 39 40 41			- Kasernen - Truppen-Garagen - Befehlsturm - Zentral- Baubüro - Bauhof	*(Casernes)* *(Garages des troupes)* *(Tour de commandes)* *(Bureau central de construction)* *(Chantier)*
42	- Werk-Buchenwald	*(Usine de Buchenwald)*		
43 44 45	- Bahnbau	*(Construction ferroviaire)*	- Kesselhaus - Das erste Fertigstücke - Baubeginn - Die erste Fahrt	*(Chaufferie)* *(Le premier produit achevé)* *(Début des travaux)* *(Le premier voyage)*
46			- Steinbruch- Seilbahn	*(Funiculaire de la carrière)*
47			- Wasser-Hochbehälter - Feuerlöschteich	*(Réservoir d'eau)* *(Bassin de pompage anti-incendie)*
48			- Privatwohnung des Kommandanten	*(Appartement privé du commandant)*

III. 2. Espaces privatifs des officiers supérieurs de la SS

49	- SS - Führer-Siedlung	*(La résidence de la SS)*	- Haus-Rödl - Haus-Schobert	*(Maison de Rödl)* *(Maison de Schobert)*
50	- Falkenhof	*(Fauconnerie)*	- Adlerhaus - Kaminhalle	*(Maison de l'aigle)* *(Salle de la cheminée)*
51			- In der Kaminhalle	*(Dans la salle de la cheminée)*
52 53 54	- Tiergehege	*(Enclos des bêtes)*	- Haus des Falkners - Seeadler	*(Maison du fauconnier)* *(«Aigle de mer», en français : orfraie)*