

apporté son accordéon, se mit à accompagner les convives qui poussaient la chansonnette. [...] Rires, chants et braillements couvraient 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 foyers⁵⁶. »

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 nous la représenter¹.

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

1. Le 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. Klagsfeld, *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. Czarnecki, *Last Traces. The Lost Art of Auschwitz*, New York, Atheneum, 1989. D. Schulmann, « D'écrire l'indicible à travers 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.

56. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, op. cit., p. 133-134.

surgissement même de l'image. Dans l'instant il transforme la *monde 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 Zalmen 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 immaculé² »). 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 entre³...

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 monade⁴... »

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

2. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 204.

3. *Ibid.*, p. 245-251.

4. W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 346.

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'agit⁵ ».

*

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 ? Zalmen 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 photographique⁶ ».

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 « prévision⁷ », et chaque séquence construit une réponse spécifique

5. 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 montrer le monde sens dessus dessous. »

6. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, op. cit., p. 194.

7. Cf. M. Frizot, « Faire face, faire signe. La photographie, sa part d'histoire » *Page d'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. »

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 boulevards).

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'inexactitude⁸. 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'intérieur⁹. Or, nous devons aux quatre photographies d'août 1944 une reconnaissance équivalente, bien que l'historien ait quelque difficulté à le faire jusqu'au bout¹⁰.

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 pelliculaires. 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 malheur »¹¹). Ces images sont même, d'une certaine façon, *inexactes* : du moins manquent-elles de cette exactitude qui nous ferait identifier quelqu'un, comprendre la disposition des cadavres dans les

8. Cf. A. Wieviorka, *L'Ère du témoin*, op. cit., p. 14. Cf. également M. Pollak et N. Heinich, « 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.

9. Cf. P. Levi, *Les Naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 17.

10. 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.

11. L'expression est de Filip Müller, cité par C. Lanzmann, *Shoah*, op. cit., p. 179.

fosses, ou encore voir comment les femmes étaient contraintes par les SS vers la chambre à gaz.

Où 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 »¹². Et qu'enfin l'unique « montrable », puisque « il n'existe aucune "vérité" de l'image, pas plus de l'image photographique, filmique, que de celle peinte ou sculptée »¹³. 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, sont venues 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 Alex¹⁴. Quant à Hermann Langbein, il aura réuni deux témoignages en un seul pour conclure que les photographies furent

12. F. Bédarida et L. Gervereau, « Avant-propos », *La Déportation*, op. cit., p. 6.

13. 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, *Interpassing 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.

14. Cf. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422-424.

prises « depuis le toit du crématoire¹⁵ », 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 *prééventables*. On n'a pas hésité, pour ce faire, à les transformer complètement. C'est ainsi que la première photographie de la séquence extérieure (fig. 5) a subi toute une série d'opérations : le coin inférieur droit a été agrandi ; puis orthogonalisé, de façon à restituer des conditions plus normales à une prise de vue qui n'en bénéficiait pas ; puis recadré, isolé (tout le reste de l'image devenant rebut) (fig. 9). Pire, les corps et les visages des deux femmes au premier plan ont été retouchés, un visage inventé, même les seins remontés¹⁶ (fig. 10-11)... 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 pensées¹⁷ ?

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 (fig. 3-4) sont régulièrement recadrées¹⁸ (fig. 12). Il y a sans doute, dans cette opération,

15. H. Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz*, op. cit., p. 253.

16. Cf. *Mémoire des camps*, op. cit., p. 86-91.

17. A. Brycht, *Excursion : Auschwitz-Birkenau*, trad. J.-Y. Erhel, Paris, Gallimard, 1980, p. 57, 54 et 79, cité et commenté par J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 423-424.

18. 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



9. Detail recadré de la fig. 5. D'après *Auschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiebocka, Oswiecim-Varsovie-Bloomington-Indianapolis, 1993, p. 173.

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 ontolo-

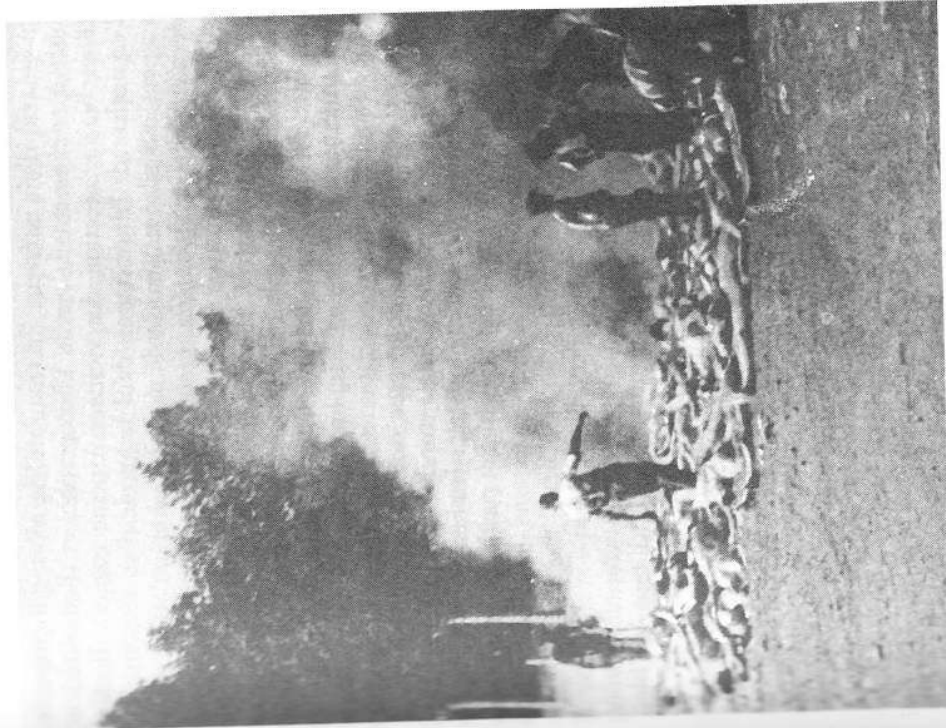
(toutes les photos recadrées). M. Berenbaum, *The World Must Know. The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*, Boston-Toronto-Londres, Little, Brown and Company, 1993, p. 137 (photo recadrée) et 150 (photo non recadrée). F. Bédarida et L. Gevorceau (dir.), *La Shoah*, Paris, Fayard, 1991, p. 59 et 61 (photos recadrées). Y. Arad (dir.), *The Pictorial History of the Holocaust*, Jérusalem, Yad Vashem, 1990, p. 290-291 (deux photos recadrées).



10-11. Détail et retouche de la fig. 5. D'après *Mémoire des camps*, dir. C. Chéroux, Paris, 2001, p. 91.

gique. La *masse noire* qui entoure la 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 obscure* 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)¹⁹. Mais on en supprimait la phénoménologie, tout ce qui faisait d'elles un *événement* (un processus, un travail, un corps à corps).

19. Si même J.-C. Pressac (*Anschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, op. cit., p. 422) recadre les clichés à un format rectangulaire qui trahit leur format original 6 x 6, c'est que le négatif lui-même a disparu : tout ce dont dispose le musée d'Anschwitz est un tirage positif par contact dont les bords ont été réduits, voire déchirés (fig. 3-4).



12. Détail recadré de la fig. 4. D'après *Anschwitz. A History in Photographs*, dir. T. Swiębocka, Oswięcim-Varsovie-Bloomington-Indiana-polis, 1993, p. 174.

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 (*fig. 6*) qu'elle est simplement « sans utilité »²⁰ – 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, choses, mots ou images) : minuscules prélèvements dans une réalité si complexe, brefs instants dans un continuum qui a duré cinq années, pas moins. Mais elle *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 « désubjektivation » ; elles aussi manifestent une scission fondamentale où la « part essentielle » n'est au fond que *lacune*²¹. 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 »²².

20. J.-C. Pressac, *Auschwitz : Technique and Operation of the Gas Chambers*, *op. cit.*, p. 422.

21. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 12, 40-48, 179-218.

22. *Ibid.*, p. 216.

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 tel »²³ – et le possible, plus, le *nécessaire* de fait : nous disposons, grâce à ces images, d'une représentation *malgré tout* qui, dénormais, s'impose comme la représentation *par excellence*, la représentation nécessaire de ce que fut un moment d'août 1944 au crématatoire V d'Auschwitz. Seuil visuel voué au double régime du témoignage, tel qu'on le lit chez Zalmen Lewental, par exemple, lorsqu'il dit écrire le « récit de la vérité [en sachant bien quel ce n'est pas encore toute la vérité. La vérité est bien plus tragique, encore plus atroce »²⁴.

Impossible mais nécessaire, donc possible malgré tout (c'est à dire lacunairement). Pour les juifs du ghetto de Varsovie au seul 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, « dépourillés de tout, il ne reste [aux juifs condamnés] que les mots »²⁵. 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,

bloes 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 [...] »²⁶.

23. 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. Anichini, *L'Espèce humaine*, *op. cit.*, p. 9, J. Améry, *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), trad. F. Wuilmart, Athes, Actes Sud, 1995, p. 68-79.

24. Cité par B. Mark, *Des voix dans la nuit*, *op. cit.*, p. 309.

25. Cité par A. Wiewiorka, *Déportation et génocide*, *op. cit.*, p. 163-165.

26. Cité par C. Lanzmann, *Shoah*, *op. cit.*, p. 139.

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'invincible 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 »²⁷).

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 – fut-elle très lacunairement restituée –, c'est demander à l'historien un travail de critique visuelle auquel, je crois, il n'est pas souvent habitué¹. 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 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 jeu.

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 photographes 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 vie². On demeure frappé, dans la première séquence (fig. 3-4), par la coexistence de gestes si « humains », si quotidiens, si « nôtres »,

1. C'est à ce genre de travail que convie toute l'exposition *Mémoire des camps*. 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 (sous la direction de P. Vidal-Naquet).

2. 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. »

27. *La Grande Encyclopédie*, VI, Paris, Larousse, 1973, p. 3592.