

FRÉDÉRIC ROUSSEAU\*

L'IMAGE DE L'ENFANT DU GHETTO DE VARSOVIE AU CINÉMA de 1956  
à 1966: L'INVENTION D'UNE ICÔNE ?

Qui n'a jamais vu l'image de ce petit garçon coiffé d'une casquette un peu trop grande pour lui, les mains levées en l'air ? Qui peut dire qu'il n'a jamais croisé son regard pétrifié de terreur ? Force est de constater qu'aujourd'hui cette image est abondamment citée dans les livres d'histoire, les manuels scolaires, les magazines, les arts graphiques, les arts plastiques, et les sites internet.

Sans revenir ici en détail sur l'histoire de cette photographie<sup>1</sup>, il faut rappeler que l'image de ce petit garçon juif a été capturée au cours de la liquidation du ghetto juif de Varsovie et de l'extermination de ses habitants survenues entre le 19 avril et le 16 mai 1943. Sur le cliché original, le petit garçon n'est pas seul, mais il se trouve en tête d'un groupe composé d'une quinzaine de personnes, des femmes et des enfants surtout ; prise dans son intégralité, la scène est aisée à décrypter : des soldats allemands pressent violemment ces gens de sortir d'un immeuble et d'emprunter la rue qui mène vers la place d'où partent les trains en direction du camp d'extermination de Treblinka. On sait également que cette image appartient à une série de 53 clichés rassemblés dans un album photographique nazi, lui-même attaché au rapport réalisé à l'intention de ses supérieurs par Jürgen Stroop, le général SS responsable de la liquidation du ghetto. Après une première et furtive citation devant le Tribunal international de Nuremberg en novembre-décembre 1945 en tant que pièce à conviction<sup>2</sup>, la photographie de l'enfant de Varsovie a traversé une longue période d'invisibilité qui n'a commencé à prendre fin, par petites touches, qu'à partir des années 1960-1970, avant de s'imposer durant les années 1980 et plus encore 1990, comme une image iconique majeure du génocide des Juifs d'Europe. Par ailleurs, si nous avons effectivement affaire à un document d'histoire, nous ne devons pas perdre de vue, qu'initialement, il s'agit d'un document profondément nazi, créé et sélectionné par des regards nazis – en l'occurrence ceux de l'opérateur et du général Stroop –, dans le but de glorifier les auteurs et acteurs de « la Grande Opération » au cours de laquelle les bourreaux SS et leurs supplétifs ont été « capables » de refouler les

\* Professeur à l'Université de Montpellier.

sentiments d'humanité qu'ils auraient pu éprouver à l'égard de populations totalement à leur merci, mais depuis longtemps stigmatisées comme indignes de vivre. Or, aux côtés des historiens, un certain nombre de réalisateurs de cinéma documentaire et de fiction ont pris une part non négligeable à la révélation de ce cliché et ont sans conteste participé à son processus d'iconisation ; au-delà, ils ont contribué à ouvrir le chemin à la présence du génocide dans le regard et la conscience occidentaux. Aussi, en nous appuyant sur l'étude de quatre films majeurs réalisés entre 1956 et 1966, c'est-à-dire durant cette période cruciale d'invention de l'icône, nous essayerons de mesurer leurs contributions respectives tout en ayant à l'esprit ce que le médium cinéma a de spécifique par rapport au support papier, notamment dans sa capacité technique de traiter ou maltraiter l'image source ; au-delà, c'est aussi la question du rapport entre le document-source et l'image créée par le réalisateur, et donc, celle du rapport de l'image à la vérité, qui sera soulevée tant pour les documentaristes que pour le réalisateur de fiction convoqués.

#### NUIT ET BROUILLARD D'ALAIN RESNAIS (1956)

Après dix ans d'absence, l'image de l'enfant juif de Varsovie effectue sa première véritable incursion dans l'espace public à l'occasion de la projection de *Nuit et brouillard* au Festival de Cannes de 1956<sup>3</sup>. Peu après l'introduction découvrant des vues en couleur de paysages verdoyants et paisibles, la caméra d'Alain Resnais glisse doucement derrière les barbelés du camp d'Auschwitz-Birkenau ou de ce qu'il en subsiste dix ans après la fin de la guerre. Quelques rangées de blocs, tels qu'on pouvait les voir en 1955, sont présentées. Puis le récit historique débute véritablement, en noir et blanc. « 1933 » : quelques images extraites d'actualités cinématographiques illustrent la militarisation de la société allemande après l'avènement d'Hitler ; à l'écran, des hommes défilent en rangs serrés sous les yeux d'Hitler et du Führer qui saluent à la mode romaine. Des foules répondent frénétiquement devant la caméra nazie. Suivent alors quelques photographies de miradors et de porches d'entrée de camps : « les architectes inventent calmement ces portes destinées à n'être franchies qu'une seule fois », dit le commentaire de Jean Cayrol prononcé par la voix volontairement inexpressive de l'acteur Michel Bouquet ; avant de poursuivre :

Pendant ce temps-là, Burger, ouvrier allemand, Sterne, étudiant juif vivant à Amsterdam, Schmulzki, marchand de Cracovie, Annette, lycéenne de Bordeaux, vivent leur vie de tous les jours sans savoir qu'ils ont déjà, à mille kilomètres de chez eux, une place assignée. Et le jour vient où leurs blocs sont terminés, où il ne manque qu'eux. Raflés de Varsovie. Déportés de Lodz, de Prague, de Bruxelles, d'Athènes, de Zagreb<sup>4</sup>...

La photographie de l'enfant juif de Varsovie apparaît à l'écran durant quatre secondes, au moment précis où sont prononcés les mots « raflés de Varsovie ». Notons qu'ici le montage fait coïncider image et texte. Cependant, pour ce plan court, le cliché original est déjà assez franchement tronqué sur chacun de ses quatre côtés ; seule la femme la plus proche du garçonnet, celle qui se retourne sur les soldats, a été conservée dans le cadrage ; la petite fille ainsi que la femme qui se tient à ses côtés ont disparu. La partie supérieure de la photographie est également coupée à hauteur des genoux du petit garçon. Dans une certaine mesure, ce zoom constitue une première contribution – impensée – à l'iconisation de l'enfant. Mais, le réalisateur ne s'y attarde pas. Aussitôt, ou presque – le plan de l'enfant a duré à peine quatre secondes –, d'autres photographies enchaînent et recouvrent celle de l'enfant à mesure que d'autres lieux sont cités.

On sait combien *Nuit et brouillard* peine à dévoiler, en 1956, ce que la destruction des Juifs d'Europe a eu de spécifique ; le mot « ghetto » n'est pas prononcé. Celui de « juif » l'est une seule fois, comme identifiant d'un étudiant d'Amsterdam, « Sterne ». Annette, la lycéenne de Bordeaux en revanche, n'a pas de nom... ce qui ne contribue pas à rendre intelligible son tragique destin. Quel est donc ce régime qui s'en prend aux lycéennes ? Par ce qui apparaît aujourd'hui comme de graves lacunes, *Nuit et brouillard* est cependant conforme aux représentations dominantes des années 1950 qui imposent pendant près de vingt ans une lecture strictement universalisante de l'expérience concentrationnaire accompagnée d'une mise en avant des déportés politiques et résistants ; ainsi les « triangles rouges » qui dans les camps marquaient les politiques sont bien présents dans le commentaire de Jean Cayrol ; à l'inverse, les déportés raciaux ne sont pas évoqués pour eux-mêmes. À lui seul d'ailleurs, le titre initialement choisi pour le documentaire, « Résistance et déportation », traduit bien le fait que la pleine conscience du génocide des Juifs n'est pas encore, en 1956, advenue<sup>5</sup>.

Mais un autre aspect est à prendre en compte : Alain Resnais est en effet un réalisateur connu pour son combat anticolonial ; en 1954, lui a été décerné le Prix Jean Vigo pour son film documentaire consacré à l'art nègre, *Les statues meurent aussi*, une œuvre qui a suscité les foudres de la censure française pour le ton de son commentaire jugé trop anticolonialiste. Précisément, Resnais est pressenti pour réaliser *Nuit et brouillard* au moment où commence la Guerre d'Algérie... Cette personnalité et ce contexte particulier expliquent que ce documentaire bâti et réalisé en 1955 n'a pas pour seul objectif de rappeler le passé et d'enfermer l'horreur concentrationnaire dans un passé rassurant, parce qu'il appartiendrait précisément, à des temps révolus. *Nuit et brouillard* a été pensé comme un message d'alerte sur le présent. C'est le sens, notamment, de la conclusion inquiète qui interpelle, directement, chaque spectateur :

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons

de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin<sup>6</sup>.

Alain Resnais a précisé son idée dans une interview donnée à *l'Express* :

Je n'aime pas remuer des horreurs. Si je l'ai fait, ce n'est pas pour que les gens s'apitoient sur ce qui s'est passé il y a dix ans mais pour qu'ils réfléchissent un peu à ce qui se passe aujourd'hui. En Algérie par exemple<sup>7</sup>.

#### MEIN KAMPF D'ERWIN LEISER (1960)

Quatre ans plus tard, le propos d'Erwin Leiser, le réalisateur du documentaire *Mein Kampf* (1960) est quelque peu différent. Leiser en effet, traite plus largement et plus longuement (son film dure près de deux heures) du nazisme et de la Seconde Guerre mondiale, et même si le sort infligé à la Pologne est particulièrement éclairé, ni la déportation ni l'expérience concentrationnaire ne sont au cœur du propos. Avant d'aborder la guerre proprement dite, un récit des origines est tout d'abord proposé au spectateur : est ainsi évoqué le départ en fanfare d'août 1914 qui mène jusqu'à 1918, c'est-à-dire jusqu'à la stupeur causée par l'annonce de la défaite. Sont ensuite rappelés à grands traits, la chute de l'empire, l'avènement troublé de la République allemande, la répression de l'insurrection spartakiste, les menées de l'extrême droite, la violence politique ; puis le film se concentre sur le cœur de son sujet : le nazisme ; la jeunesse d'Hitler, la montée en puissance du parti nazi, son accession au pouvoir sont traitées successivement. Des combats en Afrique du Nord à ceux du front de l'Est, les différentes phases de la guerre sont alors rapidement énoncées ; en revanche, le tournant de Stalingrad est bien marqué. De là, le récit aborde les camps ; fort logiquement, puisque c'est le choix du réalisateur de centrer son propos sur la Pologne, c'est un camp polonais qui est présenté : des vues d'Auschwitz, et notamment de son portail surmonté de la fameuse devise apparaissent à l'écran ; le commentaire rappelle qu'ici « 2,5 millions de Polonais, de Russes, de Tziganes et de Juifs ont été assassinés », ce qui d'une certaine manière, notons-le au passage, reprend la distinction raciale nazie entre « Polonais » et « Juifs »... ; puis, le rôle éminent d'Eichmann dans le génocide est souligné, de même qu'est indiquée sa toute récente capture par les services secrets israéliens. C'est alors qu'est évoquée, de façon conséquente — la séquence dure en effet une minute et quinze secondes — l'insurrection du ghetto juif de Varsovie ; sans surprise, cette évocation en images est effectuée essentiellement à partir de plusieurs photos extraites de l'album Stroop. Au total, sur les 13 plans qui se succèdent à l'écran, 12 sont construits à partir des clichés de l'album nazi. Parmi les photographies sélectionnées par le réalisateur figure celle du petit garçon ; ainsi Leiser participe-t-il lui aussi à la médiatisation de cette

image. Mais comme on va le voir, Leiser innove également, en jouant librement du cadrage, du zoom et du fondu-enchaîné ; tous ces artifices techniques permettent au réalisateur d'imprimer pour cette narration un traitement dynamique à différents clichés. Les plans de cette séquence se succèdent ainsi :

Plan 1 (V-13)<sup>8</sup> « Une escouade d'assaut » ; Plan 2 (V-43) « Le chef de la Grande opération » ; Plan 3 (V-43) « Le chef de la Grande opération » : un gros plan est réalisé sur le général Stroop lui-même, l'officier qui l'accompagne et le soldat le plus proche ; tous trois regardent le grand incendie ; Plan 4 (V-39) « Des bandits en train de sauter pour échapper à l'arrestation » ; la caméra se déplace lentement de haut en bas du cliché et suggère la chute. Le rapprochement des deux clichés et notre imagination peuvent nous faire penser que Stroop est alors en train de regarder cette scène... ; Plan 5 : Un cliché ne provenant pas de l'album Stroop ; Plan 6 (V-34) « Dans l'attente de la fouille » ; le déplacement de la caméra de droite vers la gauche du cliché donne du mouvement au plan ; Plan 7 (V-16) « Tout juste sortis des bunkers » ; plusieurs adultes sont gardés par des soldats, allongés sur des gravats ; cette fois, comme si le réalisateur avait décidé de pousser plus loin les limites de sa liberté de réalisateur, le plan livre tout d'abord le cliché dans son entièreté avant de présenter un zoom sur le couple enlacé. Puis arrive la photo du petit garçon ; Plan 8 (V-14) : sur ce premier plan, la photo subit un cadrage serré, délimité dans sa partie inférieure par le haut de la tête de l'enfant que l'on devine seulement — aujourd'hui, mais certainement pas en 1960 — mais que l'on ne voit pas ; en définitive, seuls sont visibles sur ce plan la femme située derrière le petit garçon (si l'on suit la verticale du cliché), le soldat qui sort de l'ombre portée par la porte, et le soldat le plus menaçant : Ernst Blösche ; Plan 9 (V-14) : 2 secondes après, la même photographie est présentée dans un cadrage nettement plus large ; mais cette fois en sont exclus la petite fille située à l'extrême gauche du cliché qui est aussi légèrement coupé en haut et à droite : ainsi le soldat situé à droite du cliché, près de Blösche, a également disparu de ce cadrage ; Plan 10 (V-14) : ce plan est le troisième construit à partir de la photo de l'enfant. Il vient 3 secondes après le précédent, et cette fois le cadrage est resserré sur le petit garçon : un gros plan vise son buste, sa tête et ses mains levées ; le commentaire suivant accompagne ce plan : « Pour la première fois, la victime désarmée s'est levée contre ses bourreaux ; elle savait qu'elle allait mourir, mais elle voulait mourir chez elle... » ; ce plan dure cinq secondes et il est le plus long de la séquence ; Plan 11 (V-7) « Sortis des bunkers par la force » (5 secondes après) ; un groupe de Juifs est emmené par les soldats ; au premier rang figure une petite fille portant une robe à carreaux ; le plan est tout d'abord serré sur les Juifs avant de s'élargir progressivement jusqu'à faire entrer dans le cadre les différents soldats qui escortent le groupe ; Plan 12 (V-15) « Ces bandits ont résisté par les armes » : après 3 secondes, le plan suivant débute par un fondu-enchaîné — nouvelle audace du réalisateur —, laissant apparaître les visages de trois combattants arrêtés, un

homme et deux femmes ; puis le plan se resserre sur le visage des deux femmes ; Plan 13 (V-18) « Des bandits tués au cours de la bataille » : un nouveau fondu-enchaîné découvre aux yeux des spectateurs plusieurs personnes abattues et reposant sur des gravats devant un immeuble en ruine ; ce plan est ensuite resserré en gros plan sur les cadavres ; l'un est plus petit de taille ; ce zoom permet ainsi au spectateur de distinguer la dépouille d'un enfant... , un détail qui peut échapper au regardeur du cliché original ; c'est sur cette image de l'innocence assassinée que se termine le montage effectué à partir de l'album Stroop. Suivent plusieurs images animées de ruines fumantes illustrant la destruction du ghetto. Puis le récit reprend son cours sur la guerre qui continue, notamment en Pologne avec la destruction méthodique de l'ensemble de Varsovie sous les yeux de l'Armée Rouge qui se refuse à aider les Varsoviens insurgés...

Pour notre propos, on notera que par ses différents jeux de focales, par ses cadrages sélectifs, ses zooms, son montage personnel des photographies libérées de l'ordre initial présent dans l'album Stroop, Leiser ne propose pas seulement une lecture inédite des clichés originaux ; il devient lui-même un créateur de nouvelles images et en individualisant des trios, des couples, des individus, il rend plus aisée une identification par chaque spectateur : qu'il s'agisse d'un homme, d'une femme, d'un enfant, ou d'un père, d'une mère... Leiser arrête longuement sa caméra sur le petit garçon isolé du reste du groupe, cadré à hauteur du buste ; sans aucun doute, il y a trucage technique ; il s'agit d'une manipulation psychologique ; ce zoom octroie à cette image une exposition d'un type nouveau qui lui ouvre le chemin de l'iconisation. Ce faisant, Leiser a-t-il outrepassé ses droits vis-à-vis de ces documents ? Les a-t-il trahis ? Ou bien a-t-il réussi, comme je le crois, à retrouver dans le retraitement des images des bourreaux, une part de la vérité enfouie des victimes ?

Par ailleurs, il est intéressant de constater que la publication du livre illustré de l'historien allemand Gerhard Schoenberner, *Der Gelbe Stern*, est contemporaine de la sortie du film de Leiser. Et le ton de l'introduction se montre particulièrement inquiet au sujet de l'usage des images :

Quel est aujourd'hui l'impact de ces images ? se demande l'auteur. Ne sont-elles pas déjà presque des mensonges telles que nous les découvrons au fil des pages, reproduites sur papier glacé, soigneusement reliées, vierges de toute souillure, de toute tache de sang et muettes ? L'atmosphère de violence et d'horreur, le martèlement cadencé des bottes sur la chaussée, le ton impérieux des conquérants qui hurlaient leurs ordres en allemand et se conduisaient comme des bêtes parce qu'on leur avait dit que leurs victimes n'étaient pas des hommes, c'est notre imagination qui doit les faire revivre. Il manque le claquement sec des armes à feu et les sanglots étouffés des enfants qui se cachaient le visage dans les jupes de leur mère<sup>9</sup>...

#### LE TEMPS DU GHETTO DE FRÉDÉRIC ROSSIF (1961)

Précisément ! Quelques mois plus tard, le 22 novembre 1961, Frédéric Rossif n'hésite pas à user de bruitages reconstitués en studio pour illustrer le propos de son documentaire *Le Temps du ghetto*, un récit audiovisuel de quatre-vingts minutes retraçant l'histoire du ghetto de Varsovie et de ses habitants. Peu rigoureux dans le choix des documents convoqués, peu respectueux de la chronologie – ainsi des photographies extraites de l'album Stroop constitué en 1943 illustrent la grande déportation de 1942 –, ce film est ponctué de différents sons et bruitages : moteurs qui tournent, rumeurs de foules paniquées, portes de wagons grinçantes qui se ferment, trains qui démarrent, qui roulent et qui sifflent... Mitraillages, et fusillades, enfin, jusqu'aux redoutables *Feuer!* Lorsque Frédéric Rossif dresse le bilan de la grande déportation de l'été 1942, la voix *off* précise : « Il reste quatre-vingt mille esclaves juifs dans le ghetto ». Apparaît alors la photographie de Mordechai Anielewicz, l'un des chefs de l'insurrection qualifiée de « première révolte juive de l'histoire du Troisième Reich » ; est ainsi passée sous silence la résistance de janvier 1943 qui avait pourtant contraint les nazis à repenser leurs plans et à reporter la liquidation du ghetto au printemps. Des images du combat mené dans le ghetto issues de l'album Stroop sont alors mêlées à d'autres images non identifiées, ponctuées par d'autres *Feuer! Feuer!* La photographie du général Stroop illustre l'incendie volontaire du ghetto. Puis suivent, issus eux aussi de l'album, des clichés de cadavres : « les derniers combattants sont morts sur place » indique le commentaire. Alors apparaît la photographie du petit garçon ; le film touche à sa fin, la photographie accompagne cette phrase : « Le dernier troupeau est déporté vers les camps de Majdanek et Treblinka » ; on retrouve ici l'idée qui structure en fait tout le documentaire et qui repose sur l'opposition entre les victimes labellisées « résistantes » et les victimes qualifiées de « passives » se rendant à l'abattoir ; à ce titre, donc, *Le Temps du ghetto* correspond parfaitement aux représentations dominantes à l'époque de sa conception et de sa réalisation<sup>10</sup>. Toutefois, Frédéric Rossif, comme ses confrères documentaristes, s'est montré sensible à la force d'évocation de la photographie de l'enfant. Comme Resnais, comme Leiser, Rossif prépare l'avènement de l'image du petit garçon au statut d'icône de la Shoah. Cinq ans plus tard, un film de fiction vient encore renforcer cette tendance.

#### L'APPORT D'UN FILM DE FICTION : *PERSONA* D'INGMAR BERGMAN (1966)

Deux femmes sont installées depuis plusieurs jours dans une maison isolée au bord de la mer : Elisabeth Vogler, actrice de théâtre, atteinte en scène de mutisme intégral alors qu'elle interprétait le rôle d'Electre, et, Emma sa jeune infirmière ; la cohabitation est progressivement devenue difficile, car l'infirmière souffre de plus en plus du silence d'Elisabeth et finalement, se confie et parle beaucoup

d'elle; et un jour, elle s'aperçoit que sa « patiente » rapporte dans une lettre adressée à la directrice de l'hôpital dont elle dépend, les confidences qu'elle lui a faites; la scène qui nous intéresse survient donc en pleine crise entre les deux femmes; Emma tarde à rentrer d'une longue méditation solitaire au bord de la mer; lasse d'attendre, et dans la pénombre d'une fin de journée scandinave, Élisabeth s'allonge sur son lit et prend un livre; elle l'ouvre, et s'aperçoit alors qu'une photographie sert de marque-page; elle s'y arrête, et augmente l'intensité de la lampe de chevet pour mieux la voir. Et mieux nous la montrer. Alors, guidés par les yeux de l'actrice, les nôtres découvrent successivement différents détails de la photographie de l'enfant juif de Varsovie qui forment autant de plans, quinze exactement, déroulés pendant près d'une minute:

Plan 1: le premier plan montre l'intégralité du cliché (V-14); on peut cependant noter que le tirage servant pour ce plan est légèrement coupé sur la partie gauche: la petite fille visible sur le cliché original est ici seulement visible pour moitié; Plan 2: suit un bref retour sur le regard de l'actrice pour réaffirmer que son regard nous guide; Plan 3: un gros plan découvre le haut du corps du petit garçon; il est seul; mais le canon de l'arme qui le menace est visible près de sa main gauche; Plan 4: le petit garçon est toujours seul mais le plan est encore plus resserré sur sa tête et sa main droite; Plan 5: le plan s'élargit; le petit garçon n'est plus seul; sa tête et ses mains levées sont visibles ainsi que la femme se trouvant derrière lui, à sa verticale, et les trois Allemands situés sur la droite du cliché; Plan 6: l'œil se déplace ensuite sur la partie gauche du cliché: on distingue encore la main droite et l'œil droit du petit garçon, mais cette fois le sujet principal est cette femme qui se retourne; Plan 7: ce plan revient sur les deux soldats les plus directement menaçants pour le groupe; le montage nous fait ainsi adopter le regard inquiet de cette femme dirigé vers ces soldats qu'elle a peut-être reconnus comme des assassins sadiques de Juifs...; Plan 8: un très gros plan est effectué sur la main gauche du petit garçon devenu invisible et sur l'arme qui le vise; c'est bien cette arme pointée sur la tête du groupe qui inquiète cette femme et à travers elle, nous angoisse; Plan 9: l'œil de l'actrice se dirige ensuite et conduit notre propre regard sur les deux femmes et la petite fille situées à gauche du cliché; Plan 10: en gros plan, et pour la première fois, nous découvrons le visage de la petite fille; preuve qu'extraire l'image de cette enfant de l'image du groupe était possible...; toutefois, pour réaliser ce plan, il a fallu que le réalisateur utilise un autre tirage que celui qui a servi au plan 1; Plan 11: à nouveau les yeux se déplacent et s'arrêtent sur la femme située à la verticale du petit garçon; on l'a déjà croisée au plan 5; cette fois nous voyons aussi le soldat qui la presse d'avancer; Plan 12: ce plan présente la partie supérieure gauche de la photographie; il est un peu flou; on distingue néanmoins la silhouette d'un soldat dominant des mains levées; Plan 13: un gros plan s'arrête sur l'adolescent chargé d'un volumineux sac blanc; Plan 14: le regard d'Élisabeth revient à la femme retournée; entre sa tête et son bras

gauche, on découvre aussi un nouveau sujet: un jeune garçon visiblement effrayé; Plan 15: l'œil arrête sa course sur le visage du petit garçon; il s'agit du dernier plan de cette scène qui s'achève sur l'assombrissement progressif puis total de l'écran... Durant toute cette séquence, le réalisateur a illustré ses différents plans d'un son de plus en plus strident et désagréable, jusqu'au noircissement final de l'écran. Aucun commentaire n'est fait sur cette photographie. Les deux femmes n'en parlent pas. Sans doute, le spectateur peine-t-il un peu à comprendre l'utilité et la signification de cette séquence qui semble littéralement incrustée dans l'histoire principale. Mais on peut avancer que la photo agit en réalité comme une référence, un signe métonymique de l'innocence bafouée, bafouée hier comme aujourd'hui (au début du film, Élisabeth est en effet horrifiée par une scène vue à la télévision, le suicide par le feu et dans la rue devant les caméras et nos yeux d'un bonze durant la guerre du Vietnam; cela indique que comme Resnais, Bergman interpelle aussi le monde contemporain de son film). Il reste qu'encore une fois, c'est sur le petit garçon que le regard a achevé sa course... Bergman participe donc lui aussi au processus d'iconisation de l'image du petit garçon juif de Varsovie.

La caméra passe ensuite dans la chambre d'Emma; son sommeil est extrêmement agité; elle fait des cauchemars; elle se débat... et se réveille bouleversée; elle pénètre dans la chambre d'Élisabeth qui dort... Le mari d'Élisabeth, apparemment aveugle et sourd, vient à la maison et prend Emma pour Élisabeth; Élisabeth s'en aperçoit, mais ne fait rien pour le détromper; il est alors question de l'enfant qu'Élisabeth a abandonné... Ainsi, on comprend que la photo renvoyait aussi à l'incapacité de se consoler de la perte d'un enfant et au supplice de vivre son absence dont on se sent ou dont on est responsable: au fil du film, Élisabeth-Électre nous apparaît comme une « mauvaise » mère, femme ayant préféré sa carrière et sa vie artistique aux joies supposées de la maternité; quant à son infirmière, elle souffre elle-même d'avoir mis fin à une grossesse... Ainsi, dans *Persona*, cette insistance sur l'absence de l'enfant témoigne aussi de la valeur croissante attribuée à l'enfant dans les sociétés occidentales au tournant des années 1960-1970.

Sans doute, au total, de 1956 à 1966, le statut de la photo de l'enfant est-il encore incertain. Mais on peut déjà relever à travers ces quatre œuvres quelques inflexions annonciatrices de son iconisation prochaine: dans les documentaires, l'image du petit garçon aux bras levés a éclipsé celle de la petite fille présente elle aussi sur le fameux cliché<sup>11</sup>... Seul Bergman réintroduit le portrait de la petite fille dans le jeu d'images possibles. Est-ce parce que nous regardons l'image au travers du regard d'une femme? Cela n'est pas exclu... Au-delà, parmi toutes celles représentant des enfants dans l'album, on aperçoit encore que l'image du petit garçon est la seule ayant reçu dans ces différents films un tel traitement. La position centrale du garçon situé au premier plan, sa situation légèrement détachée du

reste du groupe, sa posture si peu ordinaire pour un enfant, ont assurément attiré l'attention des réalisateurs. En professionnels de l'image, ils ont très tôt reconnu dans sa composition la perfection de cette photographie ; ils ont également perçu la grande force d'évocation des regards et des corps. Grâce à ces œuvres cinématographiques, le cliché perdu depuis Nuremberg est retrouvé ; mieux, il est recréé. Dans une large mesure, cette invention de la décennie 1956-1966 prépare la période suivante marquée par une inscription croissante des victimes de la Shoah dans la conscience occidentale ; à la suite des éclaireurs Resnais, Leiser, Rossif, Bergman, d'autres cinéastes vont à leur tour citer ce cliché ; mais ils le feront dans un contexte tout à fait différent<sup>12</sup>. En compagnie de nombreux autres acteurs impliqués dans ce processus mémoriel, historiens, peintres, sculpteurs, infographistes ou éditeurs, ils consolident alors le statut d'icône de la Shoah dorénavant dévolu à l'image de ce petit garçon de Varsovie. Avec les moyens qui leur sont propres, les artistes, et notamment les cinéastes, apparaissent comme des éclaireurs qui décryptent avant tout le monde, « les signes qui sont parmi nous<sup>13</sup> », signes que généralement nous regardons sans voir.

## NOTES

<sup>1</sup> Cf. Richard Raskin, *A Child At Gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*, Aarhus, Aarhus University Press, 2004 et Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Seuil, 2009.

<sup>2</sup> Christian Delage, « L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg », *Vingtème siècle. Revue d'histoire*, 72, oct.-déc. 2001, p. 63-78.

<sup>3</sup> Richard Raskin, *Nuit et Brouillard* by Alain Resnais. *On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987 ; Sylvie Lindeperg, « *Nuit et brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

<sup>4</sup> Alain Resnais, Jean Cayrol, Hanns Eisler, *Nuit et brouillard*, Paris, Arte Video/Argos-film, 2003 [1956], DVD ; livret, p. 10-11.

<sup>5</sup> Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy, de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1987. Laurent Dauzou, *La Résistance française : une histoire périlleuse*, Paris, Seuil, 2005.

<sup>6</sup> Texte de Jean Cayrol pour *Nuit et brouillard*, in Alain Resnais, Jean Cayrol, Hanns Eisler, *Nuit et brouillard*, Paris, Arte Video/Argos-film, 2003 [1956], DVD ; livret, p. 16.

<sup>7</sup> Extrait cité dans Sylvie Lindeperg, « *Nuit et brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 128. Voir aussi Philippe Mesnard, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Editions Kimé, 2000, p. 31.

<sup>8</sup> Les cotes chiffrées renvoient à la reproduction de l'album Stroop présente dans Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, op. cit.

<sup>9</sup> Gerhard Schoenberner, *Der Gelbe Stern. Die Judenvernichtung in Europa*, Hamburg, Rütten Loening Verlag, 1960, p. 5.

<sup>10</sup> Voir sur la périodisation testimoniale l'ouvrage de Jacques Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 19-26.

<sup>11</sup> Précisons au passage que ce sont bien les images des deux petites victimes qui rivalisent et non les victimes elles-mêmes, ce qui n'aurait d'ailleurs aucun sens.

<sup>12</sup> Marcel Ophuls, *Memory of Justice* (1976) ; Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma* (1998). Pour la citation dans ce dernier film, voir Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 44-78.

<sup>13</sup> L'expression est empruntée à Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*.