1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

67 | 2012

Varia

Persona : le regard du refus

François Albera

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4524>

DOI : 10.4000/1895.4524

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012

Pagination : 24-31

ISBN : 978-2-913758-69-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « *Persona* : le regard du refus », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 67 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4524> ; DOI : 10.4000/1895.4524

Fig. 1, 2

Fig. 3, 4, 5

Ingmar Bergman, *Persona* (1966).

Persona : le regard du refus

par François Albera

La photographie de « l'enfant juif de Varsovie » – pour reprendre le titre d'un livre qui lui est consacré¹ – est devenue, comme on dit, une « icône » ; on ne compte plus les utilisations qu'on en a faites et que déplore Frédéric Rousseau, car elles procèdent à une décontextualisation qui lui fait perdre son sens historique. Cependant il n'en a pas toujours été ainsi, c'est précisément l'histoire que retrace son livre. La photographie qui fut prise par un photographe nazi pour le compte du responsable SS de la région de Varsovie, le général Jürgen Stroop, devait témoigner, avec 52 autres, au sein d'un rapport destiné à Heinrich Himmler, de la destruction du ghetto de la ville et de la reddition des « bandits juifs »². Cette photographie-là, précisément, était légendée ainsi : « Mit Gewalt aus Bunkern hervorgeholt » (tirés de force de leurs trous). Se retournant contre son commanditaire, le rapport Stroop servit de pièce à charge au procès de Nuremberg et Stroop lui-même³ fut condamné à mort en Pologne et exécuté, sur les lieux mêmes du ghetto qu'il avait « nettoyé », en 1952⁴. Mais ni à Nuremberg, ni par la suite, « l'enfant juif de Varsovie » n'occupa une place centrale. Pour qu'elle devienne cette « icône », il a fallu que cette image entre dans une nouvelle compréhension du génocide des Juifs d'Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale, qu'elle « cadre » avec une nouvelle attente, que Rousseau fait correspondre au moment du procès Eichmann et au changement qui s'opère alors en Israël et dans le monde avec l'avènement de l'image « victimaire » des Juifs. La faveur qu'elle connaît ensuite l'a conduite de l'assomption à une certaine banalisation – voire à la contestation de son authenticité – et Alain Bergala, quand il la commente dans le numéro spécial des *Cahiers du cinéma* consacré aux « Images de marque », en 1976, n'y voit que stéréotype⁵.

Susan Sontag, qui a consacré une longue analyse à *Persona*, ne s'est pas attardée sur la présence de la photo de « l'enfant juif de Varsovie » dans le film. Elle ne la mentionne que comme « la fameuse photographie d'un petit garçon en train d'être sorti du ghetto de Varsovie pour être massacré »⁶, et cette formulation donne à penser qu'elle l'inclut au sein de cet « immense inventaire photographique de la

1. F. Rousseau, *L'Enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*, Paris, Seuil, 2009.

2. Le titre du rapport est : « Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr ! » (« Il n'y a plus de quartier juif à Varsovie ! »). Outre les photographies, il comportait la liste des soldats nazis tués au combat et un récit de la répression de l'insurrection juive du ghetto de Varsovie au printemps 1943 ainsi que la reproduction de documents attestant des événements.

3. Après Varsovie, Stroop exerça son « savoir-faire » répressif et exterminateur en Grèce puis en Lorraine.

4. Le soldat qui tient la mitraillette, identifié sous le nom de Josef Bloesche, a été jugé et exécuté en Allemagne de l'Est dans les années soixante.

5. Alain Bergala, « Le Pendule (La photo historique stéréotypée) », *Cahiers du cinéma*, n°268-269, juillet-août 1976, pp. 40-46. Dans l'exposition « Le temps des victimes. La représentation contemporaine des victimes » (Centre d'histoire de la résistance et de la déportation de Lyon, 2005), Philippe Mesnard la présente comme l'un des principaux stéréotypes iconographiques de la destruction des Juifs d'Europe.

6. « ...staring at the famous photograph of a little boy from the Warsaw Ghetto being led off to be slaughtered » (« *Persona*'s Bergman » dans S. Sontag, *Style and Radical Will*, New York, Delata Books, 1969). À deux autres reprises dans son texte, il y est fait allusion au moyen de la seule expression « Six Million ».

Fig. 6, 7, 8

Fig. 9, 10, 11

Fig. 12, 13, 14

Fig. 15, 16, 17

détresse et de l'injustice dont le monde est rempli [qui] nous a, d'une certaine façon, familiarisés avec l'atrocité, en faisant apparaître l'horreur plus ordinaire : familière, lointaine ("ce n'est qu'une photo"), inévitable ». Ce qui la conduit à cette conclusion : « À l'époque des premières photographies des camps nazis, de telles images n'avaient rien de banal. Trente ans plus tard, un point de saturation a peut-être été atteint »⁷. Pourtant le traitement que Bergman accorde à cette photographie ne va pas dans le sens de cette banalisation, il procède même à rebours de celle-ci.

Car si, au cinéma, cette photographie était déjà apparue brièvement dans *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956)⁸, puis dans *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1960) et *le Temps du Ghetto* (Frédéric Rossif, 1961), c'était en tant que document⁹. Son apparition dans *Persona* (1966) est d'une autre nature : c'est un document mais au sein d'une fiction qu'il interrompt ou suspend. Un document qui vient déstabiliser, déchirer un univers fictionnel lequel, en retour, lui donne un autre statut que celui d'une archive historique et l'ouvre à une autre compréhension qui demeure toutefois – peut-être même justement en raison de la « célébrité » qui est sienne – de nature historique¹⁰.

Bien qu'il ne parle pas de l'irruption de cette photographie, Noël Burch, a justement souligné l'importance de cette pratique de l'« intervention brutale d'éléments extérieurs à "l'action" » chez Bergman et dans ce film en particulier¹¹. Il y voyait une « extension [...] de la vieille conception eisensteinienne du montage d'attractions »¹². Il se référait à la séquence – qui a frappé la plupart des commentateurs de l'époque – où une comédienne, soudain atteinte d'aphasie en jouant *Electre* et se murant désormais dans le silence, voit, sur un écran de télévision, un bonze vietnamien s'immoler par le feu à Saïgon. Ce fragment d'un réel extérieur à la chambre d'hôpital où se trouve Elizabeth (Liv Ullmann) et extérieur à l'univers du film a, en effet, la force d'interruption et de choc sensoriel voire physiologique par laquelle Eisenstein définissait l'attraction au théâtre – ici, au sein de la diégèse, sur la personne de

7. S. Sontag, *Sur la photographie*, Paris, 10/18, 1983 [*On photography* New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977], p. 35. C'est exactement ce thème que développe à son tour F. Rousseau dans son livre : « ... brouillée, travestie, abusée, détournée, [la photographie de l'enfant juif de Varsovie] a perdu sa capacité d'alerte ; elle n'informe plus ; elle s'est usée de ses mésusages. Elle s'est altérée, consumée ; initialement porteuse d'une vérité fondamentale, elle est devenue le support de mensonges au service des délires les plus fantasmatiques » écrit-il (*op. cit.*).

8. Sur les paroles « Rafles de Varsovie » qui débute une énumération : « ... déportés de Lodz, de Prague, de Bruxelles, d'Athènes, de Zagreb, d'Odessa et de Rome, internés de Pithiviers, rafles du Vel' d'Hiv', résistants parqués à Compiègne... » (Jean Cayrol, *Nuit et brouillard*, Paris, Mille et une nuits, 2010, pp. 16-17). Voir le bref commentaire que lui consacre Sylvie Lindeperg qui précise que « Resnais l'avait choisie à Varsovie comme une trace parmi d'autres traces dont il recueillait le signe et respectait largement le cadrage » (*Nuit et brouillard un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007, pp. 64-65).

9. De surcroît rarement cadrée intégralement : dans *Nuit et brouillard*, Resnais l'a recadrée de manière à insister sur le face à face de la femme en noir marchant au premier plan les bras levés et qui se retourne en direction des soldats allemands – eux apparaissant au fond en clair –, qui tiennent le groupe sous la menace de leurs mitraillettes. L'enfant étant immobile entre les deux.

10. Contrairement à la proposition que fait, au même moment, Antonioni dans *Blow-Up* avec un document dont l'indice de réalité est interne à la fiction (celle-ci distingue des niveaux de réalités mais ils sont tous inclus dans le monde fictif, il n'y a, dans ce film, aucun « dehors » sinon joué – les clochards, le meurtre, etc.) et d'ailleurs y retourne *in fine*.

11. L'opposition violente d'un monde fictionnel fermé sur lui-même (chambre d'hôtel, maison familiale, île...) et d'un dehors historique, politique (les chars défilant sous les fenêtres de l'hôtel dans *le Silence*) est une constante chez Bergman. Cette pression de l'histoire extérieure au « roman familial » est même donnée comme un motif de suicide (*les Communants*) ; ici de retrait du monde.

12. N. Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1969, p. 221.

la comédienne. L'horreur de la scène à laquelle elle assiste « en direct » conduit à une crise ; elle en est si effrayée qu'elle se cache le visage dans les mains pour ne plus voir.

La séquence de la photographie diffère profondément de celle-ci puisque là, au contraire, Elizabeth, regarde longuement et de manière apaisée. C'est que, même si le sacrifice du bonze est, de toute évidence, diffusé après qu'il a eu lieu – comme le suggère l'atroce répétition d'une même phase de la chute de l'homme en flammes tombant sur son coude –, le mouvement et la durée font vivre la scène au présent aux spectateurs de la scène et du film, et les laissent, au sens propre, désarmés. Tandis que le morceau de passé de la photographie, cette immobilité qui témoigne de l'horreur de l'extermination nazie, ouvre un autre espace tant pour Elizabeth que pour le spectateur du film, un espace qui se déploie moins dans le registre du « fait » brut, qui impose sa violence, que dans celui de la méditation, du monologue intérieur – référence que prit progressivement Eisenstein pour définir « l'attraction intellectuelle » fondée sur les associations d'idées et leurs enchaînements afin de conduire le spectateur à une réflexion sensible et plus seulement une réaction réflexe.

Dans la fiction, la jeune femme découvre la photographie par hasard, glissée dans un livre qu'elle vient d'ouvrir. Cette fonction de marque-page atteste bien de la banalisation des images, fussent-elles historiques et tragiques comme celle-ci, due à leur reproduction et leur diffusion industrielles. Pourtant ce que commence par mettre en scène Bergman c'est qu'Elizabeth est saisie, médusée en étant confrontée ainsi, à l'improviste, à ce qu'elle voit en retournant machinalement la photo comme on le fait d'une carte postale. Elle délaisse alors son livre, tient la photo entre ses doigts et la pose contre le pied de la lampe de chevet qui l'éclairait ; puis elle augmente l'intensité de cette lampe (fig. 1) et s'étend à courte distance pour la contempler et s'y abîmer (la fig. 5 isole le seul visage et le regard d'Elizabeth). À cette construction narrative et dramatique (diégèse) succède alors un montage autonome de 15 plans fixes qui se livre à une exploration, un démontage et une reconstruction de cette image arrachée à l'immobilité du « moment » saisi par le photographe et creusée, dépliée, déployée, exposée enfin, ce qui lui redonne, pour le spectateur, un pouvoir d'effraction, de stupéfaction en même temps qu'un espace de réflexion¹³. Les ressources mobilisées à cet effet du cadrage, du montage et du tempo – celles aussi de la musique dissonante de Lars Johan Werle – nous re-mettent face à cette image sans qu'un sentiment de « déjà-vu » en atténue la violence et, du même coup, nous permettent de l'appréhender au-delà du saisissement jusque dans son opacité¹⁴.

Les 21 photogrammes (un par plan) qui suivent commencent donc par cette intensification de

13. Démarche de « mise en mouvement » d'une image fixe par découpes successives que pratique Johan van der Keuken sur une photographie qu'il avait réalisée à Madras (*Femmes et enfants à Madras octobre 1987*) au gré de ce qu'il appelle un « raisonnement en images » étalé sur un an et demi de sa rubrique dans *Skrien* (repris dans J. van der Keuken, *Aventures d'un regard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 68-74).

14. Ce qui se trouve hors-champ, dans *l'espace du photographe*, est certainement le pire de cette scène qui, en même temps, nous échappe à jamais. Godard, dans *Histoire(s) du cinéma* (chapitre 4b « Les signes parmi nous »), opère à l'inverse de Bergman en resserrant encore le cadre, en éliminant les soldats afin de trouver une analogie avec une photographie de film « noir » d'une femme dans un escalier tenant un bougeoir et de situer la menace dans un incertain hors-champ (Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, Tome 4, p. 143). Mais, à plus longue distance, on pourrait la rapprocher du « fameux » *Tres de Mayo* de Goya (reconstitué dans *Passion* et présent dans les *Histoire(s)*) avec l'homme aux « petits bras crucifiés » en chemise blanche face aux fusils, que Malraux proposait, dans la mise en page iconographique de la première édition de son *Saturne. Essai sur Goya* (Gallimard, 1950, pp. 116-117), de mettre hors-champ, afin d'arracher la scène au « reportage » et la situer dans le « poème » (p. 110).

la lumière de la lampe sous laquelle a été placée la photographie (fig. 1). Il s'agit bien de *voir plus*, mieux, de (pouvoir) regarder. Il s'agira ensuite – les 15 plans suivants – de *faire voir*.

Il faut souligner, en effet, que la séquence ne se clôt pas par un retour au gros-plan d'Elizabeth dont le regard, la pensée, voire le rêve « encadreraient » ou « contiendraient » cette suite d'images fixes, prélevées à l'intérieur de la photographie, au titre de moment « subjectif ». Elle s'achève sur une image noire (fig. 20) et fait lui succéder un plan très sombre d'Elizabeth étendue, endormie comme un gisant (fig. 21). Ce plan, comme les premiers (fig. 1, 2, 3), font écho au début du film : dès le générique, Bergman introduit la référence à la lumière et à l'éblouissement du projecteur de cinéma, à la brûlure de l'œil, au trauma de l'image projetée ; dès les premières images du film, il introduit le thème du jeune garçon à la fois confronté au corps étendu d'une femme morte dans une morgue, figure de mère, et à l'inatteignable image d'un visage fantomatique sur un écran qu'il effleure de ses doigts. Dès le début du film, il introduit des images fixes, sans liens narratifs entre elles (araignée, pénis en érection, paume ouverte où l'on enfonce un clou, grimaces de comique « des premiers temps ») et une mise en scène de la machine cinéma elle-même (charbons du projecteur, clignotement de l'obturateur, boucle de la pellicule) qui, par la suite, s'enrayera (déchirure de la pellicule). Il désigne ainsi le dispositif « cinéma » qu'il met en jeu dans son film, y compris à propos d'autres médias (la télévision, la photographie)¹⁵.

Ce n'est qu'après cette mise en place qu'apparaît, en contrechamp, la photographie entière (fig. 4)¹⁶.

Le montage joue sur trois paramètres : un montage d'*intensités* – fondé sur l'échelle des plans touchant en particulier les visages et les mains –, un montage de *gestes* – mains levées, positions, regards – et un montage de *relations* – relations de pouvoir mais aussi de solidarité ou de détresse partagées. Ces trois paramètres se déploient dans deux « formats » affectant la reprise de la photographie : le découpage en plan général des différentes situations en jeu dans l'image globale (fig. 6, 8, 9, 12), et l'isolement de gros-plans qui forment un ensemble lacunaire (fig. 7, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19). Dans le premier « format », on peut presque reconstituer entièrement l'image en assemblant les différents fragments comme en un puzzle, avec parfois des chevauchements partiels ; dans le second « format » des intervalles importants séparent les détails retenus en même temps que l'augmentation des contrastes du noir et du blanc et le flou conduisent à l'effacement (fig. 13)¹⁷. Deux mouvements, centripète et centrifuge, qui s'interpénètrent. Les deux ensembles sont presque homogènes, n'était l'image 12 qui se trouve « déplacée » au sein du deuxième groupe. Une seule image se répète, celle du jeune garçon en gros-plan (fig. 7, 18-19) sur laquelle s'achève la séquence avant le noir.

Cette série de cadrages, de changements d'échelle, d'élection de détails, d'associations nouvelles, d'exclusions et d'inclusions et surtout les nouveaux espacements qui en règlent la mouvante scénographie, les blancs des intervalles, défont l'image donnée au départ comme un tout, une monumentalité et la ren-

15. Nick Browne a donné l'analyse la plus aiguë de *Persona* dans « Dispositif/inconscient/spectateur » (dans D. Chateau, A. Gardies, F. Jost, dir., *Cinéma de la modernité. Films, théories*, Paris, Klincksieck, 1981, pp. 199-207).

16. L'épreuve donnée ici comme étant la photographie intégrale (n°4) ne l'est pas tout à fait, elle est coupée légèrement à gauche où se trouve la petite fille qu'on trouve pourtant, dans les plans de détail, cadrée intégralement (fig. 12, 13) ; ils ne proviennent donc pas de cette photographie-ci. On peut y voir un indice supplémentaire de l'autonomie de la séquence par rapport à la fiction.

17. Cf. le flou photographique reproduit en peinture par Christian Boltanski – qui le lie précisément au devenir de l'extermination.

Fig. 18, 19

Fig. 20, 21

dent, pour un temps, éclatée. Dans les intervalles de la perception qu'on en a, l'autonomie – relative – que gagnent ces visages, ces corps, ces regards se trouvent témoigner à la fois de ce qui, avant l'événement, réglait leurs échanges, et de ce que, potentiellement, ils vont peut-être revivre dans l'exode, l'incarcération et la mise à mort (on pense en particulier au plan de la figure 17), deux temps que le « moment » saisi par le photographe abolit dans sa « coupe » temporelle qui ne veut signifier que la débandade, la défaite, la reddition, et que l'« icônisation » de la photo fige également en un emblème de pitié.

Bergman n'offre-t-il pas de la sorte une alternative possible, réclamée par Jean Cayrol, aux images d'archive – qui plongent le spectateur dans « le bain refroidi de l'histoire » –, en faisant « entrer l'actualité dans le temps, c'est-à-dire en [en] cherch[ant] les suites, les remords, les prolongements », ¹⁸ nous permettant d'appréhender cette image-là « malgré tout » ¹⁹ ?

18. Jean Cayrol, Claude Durand, *le Droit de regard*, Paris, Seuil, 1963, p. 23 (cité par Sylvie Lindeperg, « Le cri sans fin » dans J. Cayrol, *Nuit et brouillard*, *op. cit.*, p. 69).

19. Cf. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.