Settela : destin d'une « image icône »

Sylvie Lindeperg

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1090>

DOI : 10.4000/doublejeu.1090

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011

Pagination : 127-140

ISBN : 978-2-84133-397-4

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Sylvie Lindeperg, « Settela : destin d'une « image icône » », *Double jeu* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 21 juillet 2018, consulté le 24 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1090> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1090>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

SETTELA : DESTIN D'UNE « IMAGE ICÔNE »

Le plan dure à peine sept secondes : sur la paroi d'un wagon, la caméra fixe l'inscription à la craie « 74 Pers. », se déplace latéralement vers l'entrebâillement des portes, puis entreprend un panoramique vertical qui dévoile le visage d'une fillette, coiffée d'un foulard blanc, faisant face à l'opérateur. Fugitive, cette image n'en est pas moins chevillée à l'imaginaire collectif depuis des décennies ; elle appartient à une série de plans prise le 19 mai 1944 dans le camp de transit hollandais de Westerbork lors de l'embarquement des internés dans un convoi à destination d'Auschwitz.

Dès les années cinquante, la plupart des films consacrés à la déportation ont fait usage de ces séquences, et le plan de la fillette s'est imposé comme une « image icône », au même titre que la photographie du garçon aux mains levées prise dans le ghetto de Varsovie¹. L'interprétation de ce plan n'en a pas moins varié au fil du temps et de ses diverses migrations.

-
1. Sur cette photographie, voir Frédéric Rousseau, *L'enfant juif de Varsovie : histoire d'une photographie*, Paris, Éd. du Seuil (L'univers historique), 2009. À propos de ce même cliché, Susan Sontag évoque les *memento mori* et la notion « d'icônes laïques », in *Devant la douleur des autres*, F. Durand-Bogaert (trad.), Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 127.

Il s'agira donc ici, partant de l'ensemble des séquences tournées sur le quai de Westerbork, de porter attention à ce que Jean-Louis Comolli désigne comme des « rencontres » : rencontre première, « circonstancielle », entre un référent et un processus d'enregistrement ; rencontre seconde, « non moins circonstancielle », entre cette trace et le « regard qui se dit capable de l'interpréter »². Ce moment double de la prise et de la reprise nous éclaire sur les déplacements de sens, la mutation des horizons de lecture, les évolutions de notre commerce avec les images. Il fonde leur historicité au sens où la définit Walter Benjamin :

La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. [...] L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture³.

SUR LE « SEUIL »⁴

Les séquences de Westerbork furent tournées à l'initiative de son commandant, Albert Konrad Gemmeker. Début 1944, il ordonna à trois internés juifs de réaliser un film sur la vie et les activités de ce camp de transit, lieu principal de l'internement et de la déportation des Juifs aux Pays-Bas. Le scénario avait été conçu par Heinz Todtmann, « un Juif baptisé de l'*Ordnungsdienst*, et plus proche soutien de Gemmeker »⁵. « Après que ce dernier eut donné son aval au scénario, deux autres détenus, le photographe Rudolf Breslauer et son assistant Karl Jordan » entreprirent le tournage entre mars et mai 1944, équipés de deux caméras 16 mm⁶.

Une série de plans montre le travail des internés dans les ateliers du camp, les champs et les fermes avoisinantes. Une autre série met en scène leurs loisirs : sport, concerts, représentations de théâtre et de cabaret. Ces différentes séquences s'apparentent à celles tournées à Terezin en

2. Jean-Louis Comolli, « Le miroir à deux faces », in Jean-Louis Comolli, Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 39.

3. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Éd. du Cerf (Passages), 2000, p. 479.

4. La description de Westerbork comme un « seuil » vient d'Abel Herzberg, ancien interné du camp de transit devenu historien. Elle est reprise et citée par Ido de Haan, « Vivre sur le seuil. Le camp de Westerbork dans l'histoire et la mémoire des Pays-Bas », *Revue d'histoire de la Shoah*, CDJC, n° 181, juillet-décembre 2004, *Génocides. Lieux (et non-lieux) de mémoire*, p. 37.

5. Ido de Haan, « Vivre sur le seuil... », p. 49.

6. *Ibid.*

août 1944 sur l'ordre des nazis par une équipe d'internés juifs dirigée par le metteur en scène Kurt Geron. Contrairement aux plans hollandais restés à l'état de rushes⁷, les images du camp-ghetto tchèque furent montées dans *Theresienstadt. Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*⁸, un film passé à la postérité sous le titre apocryphe *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*⁹.

Cependant, par-delà la similarité des scènes, les enjeux des deux tournages diffèrent largement. Réalisé à l'initiative de la Gestapo de Prague, le film sur Terezin avait pour principale vocation de tromper les représentants des puissances alliées et des pays neutres, dans le prolongement de la visite effectuée dans la ville Potemkine par une délégation de la Croix-Rouge internationale en juin 1944¹⁰. Il s'agissait tout à la fois de présenter le ghetto tchèque comme un lieu de villégiature paradisiaque et de nier sa fonction de camp de transit vers les centres de mise à mort de Pologne.

Le tournage à Westerbork se rapproche plutôt du « film d'entreprise » conçu à des fins promotionnelles pour démontrer l'efficacité économique du camp dans une phase cruciale pour Gemmeker. Au moment du tournage en effet, la majorité des Juifs des Pays-Bas ayant été déportée, Westerbork fut converti en *Arbeitslager* avec l'aval de son commandant qui redoutait sa fermeture et craignait d'être déplacé vers le front de l'Est.

Mais la différence majeure entre les deux tournages tient surtout à ce que le film sur Westerbork investit l'angle aveugle de *Theresienstadt* qu'est la déportation vers la mort ; le 19 mai 1944, Breslauer enregistre en effet le départ d'un convoi à destination d'Auschwitz pour les wagons de marchandises et de Bergen-Belsen pour les voitures de troisième classe.

Ces scènes filmées sont d'une grande ambivalence. Les images semblent illustrer les témoignages décrivant l'embarquement sur la rampe de Westerbork, baptisée par les internés « Boulevard des Misères »¹¹. On y voit une foule d'hommes et de femmes, chargés de paquets, serrés sur le quai encombré de bagages et de chariots. Des étoiles de David sont visibles sur les vestes et les pardessus. Une dame âgée couchée sur une civière

7. Rushes muets.

8. *Terezin. Documentaire sur la zone de peuplement juif.*

9. *Le Führer offre une ville aux Juifs.*

10. Sur ce film voir Karel Margry, « *Theresienstadt* (1944-1945) : The Nazi Propaganda Film Depicting the Concentration Camp as Paradise », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 12, n° 2, 1992, p. 145-157 ; et Sylvie Lindeperg, « *Theresienstadt* : le chant des fantômes ou l'art de contrebande », in *Théâtres de la mémoire : mouvement des images*, C. Blümlinger, M. Lagny, S. Lindeperg (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

11. Voir notamment Etty Hillesum, *Une vie bouleversée* suivi de *Lettres de Westerbork*, P. Noble (trad.), Paris, Éd. du Seuil (Points ; 59), 1995 ; et Philip Mechanicus, *Year of Fear. A Jewish Prisoner Waits for Auschwitz*, I. R. Gibbons (trad.), New York, Hawthorn Books, 1968.

roulante, une valise à ses pieds, passe dans le champ à deux reprises, en sens inverse, poussée par un interné de la *Fliegende Kolonne* (FK)¹². Les membres de l'*Ordnungsdienst* (OD)¹³ et de la *Fliegende Kolonne* s'affairent devant les wagons déjà pleins, tendent un tonneau vide à leurs occupants¹⁴. Des officiers allemands, impassibles et hautains, accompagnés d'un chien-loup, donnent quelques instructions, puis consultent les listes avec le représentant de l'*Antragstelle*¹⁵. Enfin, les membres de l'*Ordnungsdienst* referment les portes et les verrouillent. Quelques visages apparaissent encore dans l'entrebâillement des panneaux de bois. Le convoi s'ébranle, des mains s'agitent au travers des ouvertures tandis que des officiers et des soldats montent sur les marchepieds et s'accrochent au flanc des voitures de tête.

Dans ses lettres, Etty Hillesum, internée à Westerbork, puis déportée et assassinée à Auschwitz en septembre 1943, précise que les allées conduisant au quai étaient préalablement fermées par les hommes du service d'ordre ; on remplissait ensuite les wagons tandis que le chef de l'*Antragstelle* se livrait à un marchandage pour arracher quelques vies humaines à leur destin tragique. Le commandant Gemmeker apparaissait enfin « au bout de la chaussée goudronnée, telle la grande vedette qui n'entre en scène qu'au final d'une revue »¹⁶. « Mon Dieu, toutes ces portes vont-elles vraiment se fermer ? », s'interroge encore Etty Hillesum :

Oui, hélas. Les portes se referment sur des grappes humaines comprimées, rejetées à l'intérieur des bétailières. Les minces ouvertures en haut des parois laissent entrevoir des têtes et des mains qui s'agiteront tout à l'heure, lorsque le train partira¹⁷.

Par-delà leur capacité à donner visibilité aux récits des témoins, les plans de Westerbork intriguent en raison de leurs choix de mise en scène et des conditions de leur enregistrement. Ces séquences sont en effet

12. « Colonne volante », unité spéciale de la police juive constituée par des auxiliaires chargés notamment de s'occuper des bagages et d'aider les opérations d'embarquement.

13. Service d'ordre juif.

14. Lors de la projection de ces images dans le cadre du procès Eichmann (voir *infra*), le procureur Hausner apporte quelques précisions qui lui ont été communiquées par les témoins survivants chargés d'authentifier les images présentées à l'audience : il précisa ainsi que le tonneau offert aux déportés avait pour objet de leur permettre de se « soulager » pendant le voyage.

15. Service constitué pour venir en aide aux internés ayant fait valoir une demande d'exemption pour la déportation.

16. Etty Hillesum, *Lettres de Westerbork*, p. 101-107.

17. *Ibid.*, p. 338.

saissantes par l'enchaînement à la fois implacable et paisible des étapes de l'embarquement. Les opérations s'effectuent sans violence apparente, dans une atmosphère étonnamment calme : aux abords du quai, un couple échange un baiser distrait ; un homme déjà embarqué bavarde avec le membre de l'*Ordnungsdienst* venu verrouiller son wagon ; un autre facilite la fermeture de la porte. Ces internés sont-ils rassurés par la présence de la caméra ou par les promesses des nazis ? Jouent-ils, sur ordre, la quiétude et la décontraction ? On sait quelle énergie déployaient les internés pour échapper aux convois hebdomadaires qui rythmaient la vie et l'organisation du camp de Westerbork. Quel qu'ait été le savoir sur l'autre bout du voyage, nul ne s'embarquait sans angoisse vers cette terre inconnue. En août 1943, après avoir préparé au départ des femmes, des bébés et des infirmes, Etty Hillesum dresse ce constat lucide :

Nous savons très bien que nous abandonnons nos malades, nos pensionnaires sans défense, à la faim, à la chaleur, au froid, au dénuement, à l'extermination, et pourtant nous les habillons nous-mêmes et nous les conduisons nous-mêmes jusqu'aux wagons à bestiaux de bois nu – au besoin sur des brancards lorsqu'ils ne peuvent pas marcher. Que se passe-t-il donc, quelles sont ces énigmes, de quel fatal mécanisme sommes-nous prisonniers¹⁸ ?

Ainsi la jeune femme prend-elle acte que le prétexte nazi de la réinstallation à l'Est dans des centres de travail n'est qu'une fiction mensongère dès lors que les personnes déportées sont des malades, des enfants et des vieillards. En mai 1944, au moment où les images sont tournées sur le quai de Westerbork, les internés filmés qui montent dans les wagons à bestiaux ne peuvent tout ignorer du destin qui les attend à l'Est. Rien, cependant, dans leur comportement, ne semble révéler cette conscience d'être au seuil d'une expérience tragique. Rien... à l'exception du regard de la fillette au foulard qui suit des yeux un point mobile sur le quai avant de fixer la caméra d'un air mélancolique, seule image tournée en gros plan et seul face-à-face dans l'ensemble des rushes conservés. Ce regard d'enfant qui semble entrevoir son destin dément l'atmosphère enjouée des autres scènes et fait lever une question qui s'adresse, par-delà l'opérateur, aux futurs spectateurs. Si les scènes de loisirs et de travail à Westerbork furent frappées d'un interdit d'usage, les plans du convoi ont été repris à l'envi, faisant de la fillette au foulard l'une des figures majeures incarnant la tragédie de la déportation.

18. *Ibid.*, p. 325.

LA LENTE CONSTRUCTION DU SENS

INQUIÉTER L'IMAGE

Alain Resnais fut le premier cinéaste à faire connaître à un large public les images hollandaises qu'il découvrit en 1955 à l'Institut néerlandais de documentation de guerre d'Amsterdam. Il prit aussitôt conscience de leur importance bien qu'il ne fût nullement en mesure de savoir qu'il s'agissait des seuls plans connus montrant le départ d'un convoi vers l'Est depuis l'Europe occidentale. Resnais choisit de les monter dans *Nuit et Brouillard* en un seul bloc, dans une séquence où le commentaire de Cayrol est mis en suspens, offrant pour seul accompagnement la musique d'Eisler.

Le travail de Resnais témoigne à la fois de sa confiance en leur force autonome et de son trouble face à la sérénité des scènes enregistrées¹⁹. Le cinéaste pressent qu'il lui faut tout à la fois lever cette énigme et la conserver.

Son premier geste de monteur consiste à maintenir la tonalité dominante de la séquence tout en lui donnant un rythme plus nerveux et en retranchant les plans les plus « rians » témoignant d'une décontraction excessive. Sa deuxième intervention consiste à pratiquer, dans la matière de Westerbork, la greffe d'un élément étranger trouvé en Pologne. Ces deux plans d'une durée de cinq secondes montrent un vieil homme portant le brassard étoilé accompagné de trois petits enfants qui avancent lentement sur un quai, puis pivotent devant la caméra sur un signal extérieur. L'insert de ces images dans *Nuit et Brouillard* vient troubler l'ordonnancement des plans hollandais ; les regards apeurés des enfants appellent celui de la fillette au foulard et lui font signe. Ainsi, dans un geste où l'intuition précède le savoir, Resnais parvient à *inquiéter* les scènes paisibles de Westerbork. Le cinéaste procède à un troisième effet de montage sur les plans de la vieille dame invalide : entre les deux mouvements opposés du brancard, Resnais introduit une image de Gemmeker faisant un signe de sa main gantée. Par la force du montage, le mouvement de la civière paraît ainsi dicté par le commandant du camp et non plus soumis aux hésitations d'un membre de la *Fliegende Kolonne*. Ce choix formel produit un effet de sens dont Resnais ne mesurait certes pas la portée ; il conduit à s'interroger sur les acteurs en présence et leurs rôles respectifs dans le camp de Westerbork.

19. Témoignage d'Alain Resnais dans l'émission de France Culture, « *Nuit et Brouillard*, film d'Alain Resnais : 1954-1994 », conçue par André Heinrich et Nicole Vuillaume (1994) ; et entretien d'Alain Resnais avec l'auteur (Paris, 27 novembre 2008).

Le film inachevé de 1944 met l'accent sur le rôle des internés juifs dans l'administration, la surveillance et l'encadrement des détenus. De fait, d'anciens résidents du camp, essentiellement des Juifs allemands²⁰, s'étaient vu confier par Gemmeker la gestion des affaires quotidiennes, le maintien de l'ordre ainsi que la composition des listes de convois. Les opérations d'embarquement étaient en grande partie effectuées par les membres de l'*Ordnungsdienst* et de la *Fliegende Kolonne*. Cette participation des internés est montrée avec insistance dans les plans tournés en mai 1944, Breslauer allant jusqu'à pratiquer des gros plans sur les brassards de la *Fliegende Kolonne*²¹. Le commentaire prévu pour accompagner ces images souligne lui aussi le rôle de l'*Ordnungsdienst* et de la *Fliegende Kolonne*²².

Etty Hillesum était consciente de ce « piège » tendu par les nazis : « on joue avec nous un drôle de jeu, mais nous nous prêtons à ce jeu et ce sera notre honte ineffaçable aux yeux des générations à venir »²³.

L'existence de la « zone grise » ne préoccupe guère Alain Resnais qui retient surtout le « calme parfait » de l'officier arpentant le quai à pas lents au moment ultime de l'embarquement²⁴. Tributaire du savoir, de la mémoire et de la sensibilité d'une époque, le cinéaste place en outre les images de Westerbork dans un assemblage de photographies et de plans qui se rapportent indistinctement à la déportation vers les camps de concentration de l'Ouest et les centres de mise à mort de Pologne. Il les met au service d'un récit dominé par la figure du déporté résistant et le modèle concentrationnaire²⁵. Ce sont les regards successifs portés au fil du temps sur le court-métrage qui contribuèrent à réveiller ces éléments gisants en leur affectant une signification nouvelle.

PREMIER RECENTRAGE

L'un des premiers dévoilements fut amorcé lors du procès Eichmann. À l'audience du 8 juin 1961 fut projeté devant l'accusé un montage de

-
20. À la tête desquels Gemmeker avait placé son favori, Kurt Schlesinger, interné juif allemand.
 21. La coopération de Breslauer avec Gemmeker pour la réalisation du film ne lui permit pas d'échapper à la déportation vers Auschwitz en septembre 1944 où il fut assassiné.
 22. *Conservé dans les archives du RIOD (Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie), cote H1945-186a. Tous mes remerciements à Harun Farocki qui m'a communiqué ces documents.*
 23. Etty Hillesum, lettre du 5 juillet 1943, in *Lettres de Westerbork*, p. 295.
 24. Témoignage d'Alain Resnais dans l'émission de France Culture « *Nuit et brouillard*, film d'Alain Resnais... ».
 25. Même si la place de l'extermination des Juifs, pensée dans une confusion persistante, apparaît aussi bien dans les couches d'écriture du scénario que dans la présence de ces images dormantes du génocide des Juifs dont le sens n'est pas encore levé. Voir, à ce sujet, Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*, Paris, Odile Jacob, 2007.

séquences sélectionnées et montées par le documentariste américain Leo Hurwitz qui eut la charge d'enregistrer en vidéo l'intégralité des audiences²⁶. De nombreux plans avaient été directement prélevés par Hurwitz dans *Nuit et Brouillard*. Ce fut le cas pour quelques images du camp hollandais découpées dans le film d'Alain Resnais avec la greffe des deux plans polonais²⁷; ces images étrangères se trouvaient ainsi naturalisées par le documentariste américain pour devenir partie intégrante du corpus de Westerbork²⁸.

Les plans projetés sans le son furent commentés par le procureur Gideon Hausner qui les interpréta dans le cadre d'une nouvelle mise en intrigue, les assignant cette fois explicitement à l'extermination des Juifs d'Europe. La veille de cette journée, à la demande de l'avocat Servatius, avaient été montrés à Eichmann les montages d'origine d'où provenaient les extraits choisis; cette projection fut également enregistrée par Hurwitz. Installé dans sa régie devant les moniteurs transmettant les images des quatre caméras disposées dans la salle d'audience, le réalisateur – suivant la technique du tourné-monté – choisit celle qui sera seule enregistrée²⁹. Pour cette séance, il privilégie le champ contrechamp entre l'accusé filmé de face et l'écran de projection placé devant lui, près du banc des témoins. Lorsque le visage de la petite fille au foulard apparaît sur l'écran dans le bout à bout des rushes de Westerbork, le cinéaste cherche à revenir sur Eichmann pour établir un jeu de regards entre la victime et le criminel nazi. Mais le plan de la fillette est si bref qu'il enregistre, avant de basculer sur l'autre caméra, un court fragment du plan suivant montrant les officiers sur le quai. Lorsque *Nuit et Brouillard* est ensuite projeté devant Eichmann au cours de la même séance, Hurwitz s'est préparé et réussit sa bascule, accomplissant un parfait champ contrechamp entre le visage de l'accusé et celui de la petite déportée. Par ce choix formel, Hurwitz saisit le regard porté sur les victimes, à dix-sept ans de distance, par l'un des

26. Voir Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka, *Univers concentrationnaire et génocide : voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et une nuits, 2008; et, des mêmes auteurs, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 6, novembre-décembre 2008, p. 1249-1274.

27. L'essentiel des plans de Westerbork est cependant issu du bout à bout des rushes muets. Ces images avaient déjà été montrées dans un cadre judiciaire, le 9 décembre 1948, à l'occasion du procès de Gemmeker à Assen (voir *infra*).

28. Une pratique que l'on retrouve dans nombre de documentaires sur la Seconde Guerre mondiale réalisés dans les décennies d'après-guerre par des réalisateurs qui utilisaient *Nuit et Brouillard* comme un catalogue de plans. Voir Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* ». *Un film dans l'histoire*.

29. Pour plus de détails, voir Sylvie Lindeperg, Annette Wieviorka, *Univers concentrationnaire et génocide : voir, savoir, comprendre*.

responsables de la déportation des Juifs. Il propose ainsi un remontage de *Nuit et Brouillard*, devenu film muet, dans lequel se trouve désormais inscrit « l'œil du bourreau »³⁰.

La séance de projection du 8 juin offrit également à certains spectateurs du procès la possibilité d'une re-vision et d'une réinterprétation des plans hollandais. Ainsi le journaliste, poète et cinéaste Haïm Gouri, qui avait déjà vu les images de Westerbork, s'essaya-t-il à les regarder autrement, comme une énigme à déchiffrer :

Un homme à l'aspect respectable s'arrête et regarde de tous côtés comme s'il cherchait un porteur à qui confier ses valises, un autre allume une cigarette, consulte sa montre, une femme regarde autour d'elle d'un œil scrutateur, avec l'air d'examiner un endroit où elle sera appelée à vivre longtemps [...]. Comme au cinéma, on a soudain envie de crier au héros pour l'avertir : « Attention ! derrière ! derrière ! », car le public sait toujours ce que les acteurs semblent ignorer. Et puis soudain, l'œil de la caméra allemande s'arrête sur le visage d'une jeune fille juive encadré d'un fichu sombre, d'une jeune fille qui, semble-t-il, devine tout³¹.

Ce texte met en lumière l'acte de voir et de revoir, de revoir en cherchant à comprendre, de voir en interrogeant le regard des victimes et l'œil de la caméra. Reste que cet acte de re-vision s'exprime dans une imprécision et une indécision persistantes³². Le fichu blanc apparaît sombre à Gouri comme si l'image retenue s'était inscrite en négatif sur sa rétine et dans sa mémoire. La caméra n'est pas tout à fait allemande. Enfin, et surtout, la petite fille n'est pas juive.

30. *Henchman Gance*, tel est le titre choisi par Chris Marker pour le remontage qu'il a effectué en 2008 des plans de la projection de *Nuit et Brouillard* à Jérusalem filmés par Hurwitz qu'il revisite en y réintroduisant notamment la bande musicale, le commentaire de Cayrol et la couleur des plans d'origine (document communiqué par Chris Marker à l'auteur).

31. Haïm Gouri, *Face à la cage de verre : le procès Eichmann, Jérusalem, 1961*, R. Cidor (trad.), Paris, Tirésias, 1996, p. 142 (première parution sous le titre *La cage de verre*, aux éditions Albin Michel, en 1964).

32. En 1974, Haïm Gouri revint une nouvelle fois sur les images de Westerbork dans le 81^e *coup* qu'il réalisa avec David Bergman et Jacquot Herlich. Les plans de l'embarquement, mais également ceux des activités de loisirs à Westerbork sont sonorisés et montés sur les paroles des témoins qui déposèrent lors du procès Eichmann. Sur les images du convoi, Gouri choisit de placer le témoignage de Joseph Melkman sur Westerbork qui tranche, en ces termes, la question du savoir : « Nous savions que beaucoup de Juifs avaient déjà été envoyés en Pologne. Mais pas ce qu'il en advenait. Peut-être même que si nous l'avions su, nous n'aurions pu le croire ».

UN GÉNOCIDE PEUT EN CACHER UN AUTRE

Cette découverte fut faite trente-trois ans plus tard, en 1994, par le journaliste et chercheur néerlandais Aad Wagenaar qui avait entrepris une enquête en vue d'identifier la fillette, devenue une figure emblématique de la Shoah³³. Dans le contexte des années quatre-vingt-dix, marqué par un double acte d'identification et de nomination des victimes du nazisme, Wagenaar éprouva le besoin impérieux de rendre son prénom et son nom à l'enfant au visage familier. Dans la seule période du printemps à l'été 1992, il avait revu son image à onze reprises, en mouvement et en tirage fixe, dans des programmes télévisés, un musée et une exposition. Deux ans plus tard, au terme d'une longue enquête, Wagenaar découvrit l'écart entre ce que l'image documentait et ce qu'elle symbolisait : l'enfant s'appelait Anna Maria *Settela* Steinbach ; elle fut assassinée à Auschwitz à l'âge de neuf ans ; elle n'était pas juive mais sinti.

Pour dater le convoi, Wagenaar reçut le concours de Koert Broersma, le biographe de Philip Mechanicus – un journaliste et diariste interné à Westerbork. En travaillant au ralenti sur la copie 16 mm, ce dernier avait pratiqué un arrêt sur l'image de l'invalidé et agrandi l'inscription à la peinture blanche portée sur sa valise. Cette opération lui permit de déchiffrer le nom de Frouwke Kroon, internée à Westerbork, déportée le 19 mai et gazée dès son arrivée à Auschwitz. La confirmation de la date d'enregistrement des images permit à Wagenaar de retrouver des survivants de ce transport qui convoya vers Auschwitz 208 Juifs et 254 Tsiganes. Ces derniers avaient été parqués à Westerbork après les grandes rafles des 16 et 17 mai 1944. Anna Maria *Settela* Steinbach se trouvait parmi eux avec sa mère et huit de ses neuf frères et sœurs. Le jour de l'embarquement, alors que sa famille était déjà assise dans le wagon, elle suivait du regard le chien qui se promenait sur le quai ; le foulard placé sur sa tête était un morceau de linge dissimulant son crâne rasé lors des opérations de tonte et de désinfection qui furent imposées aux Tsiganes dès leur arrivée à Westerbork. L'enquête d'Aad Wagenaar fut reprise dans le film *Settela. Visage du passé* [*Settela. Gezicht van het cverleden*] réalisé en 1994 par Cherry Duyns qui en reconstitue les étapes³⁴. Il met notamment en scène Broersma, en quête d'indices, visionnant la copie 16 mm sur une table

33. Son ouvrage, paru en hollandais en 1995, a été traduit dix ans plus tard en anglais : Aad Wagenaar, *Settela*, J. Eliot (trad.), Nottingham, Five Leaves, 2005. Aux Pays-Bas, la fillette au foulard avait très vite été érigée au rang de symbole du génocide des Juifs.

34. Je remercie Thomas Elsaesser de m'avoir fait connaître ce film. Voir son article intitulé « "One Train may be Hiding Another" : Private History, Memory and National Identity », *Screening the Past*, 1999, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reruns/rro499/terr6b.htm>.

de montage, puis pratiquant une série de gestes qui rappellent ceux du photographe de *Blow up* : on le voit retourner la pellicule sur les têtes de lecture, puis pratiquer un agrandissement afin de lire le nom de l'infirmier enregistré sur la valise et impressionné sur le celluloid.

Cette découverte fit grand bruit aux Pays-Bas et dans la communauté rom et sinti³⁵. Elle inaugura une nouvelle modalité de circulation de l'image de Settela – le plus souvent en tirage fixe – dans des ouvrages et des expositions consacrés au génocide des Tsiganes. En 2003, Kazia Pollock réalisa un collage sur papier à la peinture acrylique, intitulé *Porrajmos*³⁶ – *Settela Steinbach*. L'artiste, elle-même sinti, place la photo de l'enfant entre les doigts d'une immense main vermillon qui couvre la diagonale du tableau ; le visage de Settela s'y trouve détourné suivant la ligne de son foulard et rehaussé d'une couronne de feuilles blanches.

IMAGES FANTÔMES

Quatorze ans après la découverte de Wagenaar, le cinéaste Harun Farocki revient sur les plans de Westerbork dans *Aufschub [Respite]* (2008). La première originalité de son film tient à ce qu'il prend en considération l'ensemble des rushes tournés dans le camp de transit et s'intéresse au projet qui les sous-tend. S'appuyant sur les documents d'archives conservés au Centre du souvenir de Westerbork et à l'Institut néerlandais de documentation de guerre d'Amsterdam, il exhume les fragments et les traces éparses du film fantôme (cartons d'intertitres, intentions scénaristiques, éléments graphiques) et inscrit le tournage hollandais dans le genre du film d'entreprise tout en éclairant le processus d'industrialisation de la mort par les nazis. L'une des révélations de *Respite* tient à la découverte d'un logo du camp composé d'une usine surmontée d'une cheminée fumante³⁷... Ce dernier se trouve placé au centre d'un graphique signalant, par des flèches et des indications chiffrées, les « entrées » et les « sorties » (vers l'Est notamment) des détenus du camp hollandais. Ainsi, les matériaux

35. Elle fut inégalement relayée à l'échelle internationale, certains réalisateurs ou éditeurs ayant continué à faire de la fillette au foulard une figure du génocide des Juifs, par simple ignorance de la découverte ou par « commodité ».

36. *Porrajmos* qui, en langue romani, renvoie à l'engloutissement, à l'extinction, est l'un des termes choisis pour désigner le génocide des Tsiganes.

37. Pour une analyse de ce logo et de la logique qui préside à ce film d'entreprise, voir l'article de Thomas Elsaesser, « Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite* », in Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*, A. Ehmann, K. Eshun (dir.), Londres, Koenig Books, 2009. Au sujet de ce même film, voir également Sylvie Lindeperg, « *Respite* : vies en sursis, images revenantes », *Trafic*, n° 70, 2009 ; texte repris et traduit in Harun Farocki. *Against What? Against Whom?*.

assemblés pour le film évoquent-ils sans détour sa double vocation de camp de travail et de lieu de transit, antichambre de l'extermination.

Quelles qu'aient pu être les intentions du créateur de ce saisissant logo, ce dessin convoque, chez les spectateurs de *Respite*, l'image des hautes cheminées des crématoires de Birkenau. S'inspirant de cet effet d'écho, Harun Farocki choisit de placer les séquences paisibles de Westerbork en résonance avec d'autres scènes et images tragiques qui peuplent la mémoire et l'imaginaire collectifs. Sur les scènes de la clinique dentaire, il évoque les dents en or arrachées aux morts de Birkenau ; sur les blouses blanches du laboratoire, les sinistres expérimentations médicales pratiquées à Dachau et Auschwitz ; sur les câbles dénudés dans un atelier, la montagne de cheveux de femmes retrouvée par les Soviétiques et filmée par Resnais au bloc 4 d'Auschwitz. En faisant appel à la mémoire du spectateur, Farocki envisage les séquences de Westerbork comme des plans palimpsestes où viennent affleurer d'autres strates d'images rappelées à la surface dans le noir des cartons d'intertitres.

Outre la notion de « sursis » contenu dans le titre du film, le terme *Aufschub* [*Respite*] renvoie à celle de latence, à l'écoulement et au travail du temps, ce temps que mirent les scènes oubliées de la vie du camp à parvenir jusqu'à nous. En ce sens, la force du film de Farocki tient tout à la fois à la contextualisation de ces images revenantes prises dans les rai- s de la propagande et à la confiance qu'il place dans leur pouvoir intrinsèque. Les sourires et les visages lumineux des jeunes femmes regroupées en cercle sous un mirador pour s'adonner avec entrain à des exercices de gymnastique, les mimiques facétieuses et l'énergie comique des acteurs de cabaret dansant sur l'échafaud, nous sont rendus, transfigurés par la conscience de leur destin en suspens. Cet effet spectral fait sourdre une émotion qui assure la victoire posthume de ces captifs, placés devant la caméra par le caprice du géolier. Prolongeant l'intuition de Haïm Gouri, Harun Farocki s'interroge ainsi sur le double jeu de la mise en scène. Il cherche moins à restituer à ces images leur part manquante qu'à en rendre compte, tout en éclairant leur puissance fantomatique.

Revenant à trois reprises sur les images du convoi, le cinéaste interroge les flottements de sens, recherche patiemment les signes gisants de l'entreprise d'extermination et rend sensible la violence de la négation dont ces images sont aussi les témoins.

Dans cette perspective, le plan de Settela revient deux fois. Présentée dans la continuité des plans de mai 1944, elle est ensuite isolée pour faire l'objet de commentaires qui permettent tout à la fois de rendre à la fillette son identité et de mettre au jour la singularité formelle de l'image. Évoquant le regard de l'enfant empreint d'une frayeur mortelle ainsi que le choix unique du gros plan, Farocki s'autorise un seul recours au

pronom personnel : « *Je* pense que c'est la raison pour laquelle le cameraman Rudolph Breslauer évita tout autre gros plan »³⁸. Se référant par ailleurs aux minutes du procès de Gemmeker en décembre 1948 au cours duquel furent projetés les plans de l'embarquement, Farocki rappelle que l'ancien commandant affirma qu'il ne *connaissait* pas ces images³⁹. Gemmeker ayant concédé qu'il avait visionné nombre des rushes tournés par Breslauer pour donner son *imprimatur*, il opérait ainsi un partage entre les plans du travail et des loisirs d'une part, ceux de l'embarquement de l'autre. En réponse à son assertion, Farocki place un plan du commandant de Westerbork filmé en majesté sur le « Boulevard des Misères »... Si Gemmeker, présent sur la rampe le 19 mai 1944, ne pouvait en effet ignorer le tournage qui s'y effectua, il n'en vit peut-être pas tous les rushes ni ne fut surtout en mesure d'en comprendre la charge explosive. Ce fut donc dans l'après-coup, devant le tribunal d'Assen, qu'il découvrit ce piège à retardement et prit conscience de la force incandescente et accusatoire du plan de la petite Sinti.

Re-voir ce que l'on n'a pas voulu regarder ni *connaître*... Le temps des images vient non seulement déjouer le dessein des bourreaux, mais encore les retourner contre eux en révélant ce qu'ils n'étaient pas en mesure de percevoir dans l'accomplissement implacable et aveugle de leurs tâches criminelles. Avec subtilité, Farocki nous plonge au cœur de l'événement. Il parvient à la fois à rattacher l'image de Settela au destin commun et à interroger son statut « d'icône ». Dans l'ensemble des rushes, l'image de la fillette semble être la seule qui fut enregistrée du côté des wagons des Tsiganes ; en remplaçant ce plan dans la série qui l'accueille, le cinéaste rend son identité à cette figure universelle tout en éclairant sa singularité formelle qui lui conserve sa force et sa part de mystère.

Sylvie Lindeperg

UNIVERSITÉ DE PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

38. C'est nous qui traduisons.

39. « *Was Sie mir da zeigen kenne ich noch nicht* » [« Ce que vous me montrez là, je ne le connaissais pas encore »], extraits de l'interrogatoire de Gemmeker cités par Aad Wagenaar, *Settela*, p. 55-58. C'est nous qui soulignons.