Le témoignage au rythme des images et des mots : accélération et accumulation

Martin Goutte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1082>

DOI : 10.4000/elh.1082

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 155-164

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Martin Goutte, « Le témoignage au rythme des images et des mots : accélération et accumulation », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/elh/1082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1082>

Le témoignage au rythme des images et des mots : accélération et accumulation

Au-delà de la « déformation du temps historique » propre à tout spectacle narratif, le cinématographe, pour Jean Epstein, est une véritable « machine à penser le temps » « qui étire ou condense la durée, qui démontre la nature variable du temps, qui prêche la relativité de toutes les mesures¹ ». Qu'en est-il de cette capacité, et plus particulièrement de l'accélération, au sein du cinéma documentaire lorsqu'il écrit l'histoire ? La question se pose à l'aune d'un contexte marqué depuis plusieurs décennies par l'« ère de la commémoration² » autant que par l'idée d'une accélération, voire d'une hypothétique fin de l'histoire. Le « régime d'historicité » contemporain, que François Hartog nomme « présentisme », conjuguerait, d'une part, l'inflation des mémoires collectives, à laquelle participe la production pléthorique de documentaires historiques, et, d'autre part, l'émergence d'un « présent [qui], au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé³ », ce

que le récent traitement médiatique des attentats de 2015 a amplement confirmé (documentaires inclus). Or cette « ère de la commémoration » est aussi l'« ère du témoin⁴ », qui impose à la fois la temporalité de récits condensés et le rythme d'une parole *a priori* rétive à l'accélération et dont les formes audiovisuelles connaissent un accroissement constant au niveau tant de la production que des modes de diffusion. Ce mouvement associe donc les deux termes de l'opposition formulée par Paul Virilio dans ses réflexions sur la vitesse entre l'« accumulation historique des stocks de richesse » et l'« accélération des flux de toute nature », la seconde étant en voie de supplanter la première à l'heure de la « fractalisation du tempo historique » et des « nanochronologies de l'effet de réel⁵ ». En quoi le documentaire et le témoignage peuvent-ils traduire, volontairement ou non, accompagner ou contrer ce rapport à un passé omniprésent, dispersé et constamment recouvert par les nouveaux « passés » de l'actualité ?

Formes documentaires de l'accélération : *time-lapse* et montage

Des expérimentations de Muybridge à celles de ses épigones contemporains (*Cheetahs on the Edge*, National Geographic, 2013), l'histoire du cinéma documentaire est davantage liée au pouvoir analytique du ralentissement qu'à celui, synthétique, de l'accélération, et les diverses formes de manipulation temporelle y restent marginales par rapport à la norme d'une vitesse de défilement « naturelle » qui assoit la « lecture documentaristante⁶ » des images, voire le « dogme de l'objectivité⁷ » auxquels elles donnent lieu. Dès les vues Lumière, l'authenticité comme le spectaculaire documentaires s'appuient sur la contiguïté spatiale autant que sur la continuité temporelle, et la longueur des plans, voire des films y a acquis une sorte d'aura qui tient à la restitution d'un temps propre à l'événement filmé autant qu'au processus de tournage. De Flaherty aux héritiers du direct, le documentaire défend son choix de *prendre le temps* d'appréhender le monde, de prendre la mesure des événements comme du temps long de l'histoire. Ne pouvant se tourner vers l'avenir qu'en s'appuyant sur des images du passé, fût-il le plus récent, il se prête peu aux attendus d'une « esthétique accélérationniste⁸ » dont *Level Five* (Marker, 1997) offre l'un des rares exemples en associant histoire, mémoires et science-fiction. Cela ne signifie pas pour autant que l'accélération en soit exclue, comme procédé technique autant que comme question éthique et esthétique. Sa puissance révélatrice dans le plan permet de figurer des temporalités autres que celle qui régit notre perception ordinaire, des

mouvements imperceptibles « à l'œil nu » qui relèvent de phénomènes naturels (croissance des plantes, changements saisonniers, etc.) ou sociaux (développement urbain, circulation des populations, etc.), en soulignant leur caractère à la fois rapide et massif. Dès ses premières occurrences⁹, le procédé du *time-lapse* est en phase avec le sentiment d'accélération propre à une époque, et l'obsession de la vitesse des années 1920, encore largement associée à l'idée de progrès, a fait place à celle d'une globalisation des flux souvent perçue comme inquiétante et déshumanisante. On ne compte plus les plans en accéléré sur la valse des piétons et des véhicules dans les mégapoles dépeintes comme de véritables fourmilières. À la fin de *The Cove* (Psihoyos, 2009), par exemple, un plan isole un militant écologiste américain immobile dans le flux accéléré de la foule des rues de Tokyo, signalant (non sans clichés) son obstination et son isolement politique autant que culturel. Si « l'accélération du temps vivifie et spiritualise¹⁰ » les objets et les lieux, elle peut aussi chosifier les humains.

Cette logique de flux cohabite avec une autre forme d'accélération, plus indirecte et fréquente, qui concerne la temporalité de l'histoire et s'imprime *entre* les plans. Fondé sur la pratique et l'habitude de l'ellipse temporelle, le film de montage procède par condensation à partir de la série des archives retenues et par la grâce régulatrice du commentaire et de la musique. Il arrive que le cinéaste joue de cette représentation désormais « transparente » du temps long rapporté en un

montage court, en la dénaturant précisément par un accéléré qui rend visible le geste de montage. Dans *Eût-elle été criminelle* (2006), Jean-Gabriel Périot en use ainsi de façon ludique et perturbante pour resserrer en deux minutes « toute » l'histoire visuelle de la Seconde Guerre mondiale et aboutir à une séquence plus longue entièrement consacrée aux joies et surtout aux violences sexistes de la Libération en France, restituées à vitesse

normale, voire au ralenti. L'écart de vitesse inverse le rapport de durée traditionnellement établi au sein des vastes films de montage couvrant toute l'histoire du conflit sur l'histoire du conflit, tels *De Nuremberg à Nuremberg* (Rossif, 1989) ou *Apocalypse, la Seconde Guerre mondiale* (Clarke et Costelle, 2009), et les images « épiphénoménales » s'offrent à une attention renouvelée par ce changement de rapport dromotique et hiérarchique.

Eût-elle été criminelle

Alors que le ralenti produit un effet d'intensification, équivalent rythmique de celui du gros plan, l'accéléré entraîne le documentaire du côté de l'expérimentation formelle et d'une déviation cosmique, comique ou critique selon qu'il

sera perçu comme la représentation d'un mouvement irréductible à notre perception du monde et du temps, comme un gag imposant une rupture de l'action vraisemblable ou comme un détournement des codes de tel ou tel genre.

Au rythme de la parole : synchronisation et variations internes

Cette force perturbatrice de l'accélééré, comme parfois du ralenti, est particulièrement sensible lorsqu'il affecte le son et la parole, raison pour laquelle il ne s'applique bien souvent qu'à l'image. Dans le documentaire historique, la figure récurrente du témoignage accroît la tendance « voco-centriste » et « verbo-centriste » du cinéma que Michel Chion définit comme relevant majoritairement de l'« audio-(logo)-visuel¹¹ ». L'exigence de reconnaissance de la voix et celle d'une parole audible et compréhensible imposent de concert un volume sonore équilibré et une vitesse de défilement normale. Au-delà de la lisibilité du discours, c'est l'authenticité de l'ancrage individuel et corporel du témoignage qui dicte ici le respect d'un synchronisme audiovisuel « étroit¹² », ne s'accommodant guère d'écarts perceptibles avec la synchronisation labiale. Le spectateur ne doit pas douter de la concordance entre le visage du témoin, sa bouche et la parole qui en émane *visiblement*, entre le discours sur le passé et le corps singulier du témoin comme « morceau de l'événement¹³ ». Film paradigmatique en la matière, *Shoah* (Lanzmann, 1985) ne comprend que deux fragments de témoignages (sur plus de neuf heures) qui dérogent à la règle selon laquelle chacun d'entre eux est associé, même brièvement, au visage du *témoignant*, et encore ces exceptions ne concernent-elles que des témoins déjà entendus et identifiables¹⁴. À l'extrême, le témoignage filmé s'impose d'autant plus comme *document* qu'il respecte strictement la représentation continue du témoin (voire de son interlocuteur).

Sans s'y soumettre totalement, Wang Bing joue avec ce pôle rigoureusement, voire « rigoristement » documentaire dans *Fengming, chronique d'une femme chinoise* (2007), dont le personnage éponyme déploie son témoignage sur plus de trois heures dans le dispositif minimal d'un échange face caméra à son domicile. Hors une introduction mobile et de rares plans de coupe, tout concourt à ce que la parole seule batte le tempo du spectacle cinématographique, qui se fait éloge de la lenteur et de l'écoute, en opposition flagrante aux usages de la parole télévisuelle.

Fengming, chronique d'une femme chinoise

Mais le respect du rythme propre au témoignage n'implique nullement que la vitesse y disparaisse comme enjeu et comme variable, en son sein ou par rapport à d'autres. En premier lieu, ce rythme de la remémoration et de l'expression d'un passé souvent traumatique semble naturellement lent. Une preuve indirecte en est fournie par la manière dont les acteurs documentaires reproduisent artificiellement cette lenteur lorsqu'il leur faut s'appropriier et réciter des témoignages qui ne sont pas de leur fait, qu'ils émanent originellement

d'ouvriers américains des années 1930 (*The Stone River*, Donfrancesco, 2013) ou d'immigrées clandestines dans l'Autriche contemporaine (*Kurz davor ist es passiert*, Salomonowitz, 2007). En second lieu, ces témoignages indirects indiquent que le naturel du rythme testimonial comprend également, et de manière non moins décisive, un critère de variabilité, suivant le présupposé qu'aucune parole ne se profère à débit constant. Selon que la diction s'approche par là d'un débit langagier habituel (Donfrancesco) ou qu'elle mime une lecture monocorde et comme dénuée d'affect (Salomonowitz), c'est le principe même de la récitation qui se trouve atténué ou mis en valeur, supposant une identification empathique ou une distanciation critique entre témoins et témoins. L'effet d'accélération, tout comme celui de décélération, appartient donc pleinement à l'arsenal d'une perception naturelle et authentifiante du témoignage filmé. Dans le temps figé d'un camp de réfugiés tchadiens proche du Darfour (*Au loin des villages*, 2008), les paroles recueillies par Olivier Zuchuat présentent des rythmes très divers selon les dispositifs, les interactions et les protagonistes. La vivacité des palabres sur les mariages ou la détermination d'un appel à la communauté internationale contrastent avec la diction posée de la déposition d'un chef de village sur l'attaque de sa région par les milices janjawid : le récit des combats précède la litanie des « 46 âmes » défuntes, chaque nom étant lentement et distinctement prononcé, suivi d'un toponyme plus rapidement expédié. Ainsi, abstraction faite de notre méconnaissance des spécificités prosodiques de la langue, la décélération comme l'accélération sont porteuses d'une hiérarchisation des

Au loin des villages

informations, entre le respect dû à chaque mort singulier et l'inventaire des coordonnées plus communes. Dans le témoignage documentaire, ces effets de vitesse relative sont fonction du dispositif autant qu'ils le caractérisent et, avec lui, le statut et la personne même du témoin.

Cette parole comprend enfin des seuils rythmiques en deçà ou au-delà desquels la compétence même du témoin se trouve mise en cause : trop lente ou trop rapide, elle risque de perdre le spectateur-auditeur, dont l'attention portera moins sur le discours que sur cette déviation *pathologique* au sens large, voire en un sens plus restreint lors de troubles du langage¹⁵. Cette déformation peut certes contenir le sens du témoignage, celui de la difficulté, voire de l'incapacité à transmettre normalement une expérience extra-ordinaire, mais elle ne peut s'exprimer continûment dans le film et ne concernera que des moments de rupture, liés à un témoin particulier au sein du chœur des témoins ou à un moment spécifique du témoignage. Dans la célèbre séquence du salon de coiffure dans *Shoah*, où Abraham Bomba raconte comment il fut contraint de couper les cheveux des femmes dans la chambre à gaz de Treblinka, une telle rupture se produit lorsque, trop affecté par la violence des souvenirs, il interrompt son

discours, avant de céder à l'insistance de Lanzmann en le reprenant, initialement, par quelques mots prononcés en anglais puis repris, plus bas et plus vite, en yiddish. Aux bords de l'indicible se trouvent d'une part le récit ralenti jusqu'au silence et d'autre part l'énoncé fugitif qui ne dit rien d'autre que l'effort démesuré que demande au témoin le retour à la parole.

Shoah

À cet étirement filmique de *l'instant*, que revendique notamment le titre de *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (Lanzmann, 2001), correspond symétriquement le fait que les témoignages condensent des trajectoires ou des épisodes biographiques complexes en un temps de parole restreint. Dans le témoignage filmé, la « relativité de toutes les mesures » (Epstein) temporelles

se manifeste non dans le rythme de défilement de l'image, mais dans le discours lui-même et dans la mise en scène de cette « parole diachronique¹⁶ », dans la conjugaison des temps et des vitesses dans le(s) récit(s). Le témoignage de Bomba procède à la fois d'un déploiement du moment décisif précédant la mort (le dernier dont on puisse témoigner) et d'un condensé narratif et descriptif d'une expérience vécue durant plus d'une semaine, l'une et l'autre échelles de temps constituant également des moments d'accélération et d'intensification d'une histoire globalement catastrophique. Ce type de témoignages filmés se laisse d'autant plus aisément analyser en tant qu'« image dialectique », selon l'expression de Walter Benjamin¹⁷, que la relation de « l'Autrefois » et du « Maintenant » s'opère dans un espace, le salon de coiffure, qui en accentue le caractère violent et indécis, entre troublante proximité et distance extrême. Le tempo lent du témoignage « normal » rythme ainsi, paradoxalement, une représentation de l'histoire « accélérée » en ce qu'elle associe fréquemment le court-circuit temporel et une forme d'urgence liée à l'impératif de témoigner (« il le faut », insiste Lanzmann auprès de Bomba) et à la fragilité biographique du témoin.

Montages : accumulation et variations « externes »

Le devoir de mémoire appliqué aux témoins et l'appréhension croissante de leur disparition sont au cœur de l'« ère du témoin » qui, depuis la fin des années 1970, se caractérise par la « collecte systématique de témoignages audiovisuels » et par le « brouillage », voire la « brouille »

entre historiens et témoins, entre histoire et mémoire¹⁸. Particulièrement sensible à propos du génocide des Juifs d'Europe, cette ère conjugue donc sentiment d'urgence et processus d'accumulation des témoignages, processus facilité, à partir de cette même époque, par le développement

de la vidéo analogique, puis numérique. Le cas de la Survivors of the Shoah Visual History Foundation fondée par Steven Spielberg en 1994 illustre la dimension quasi industrielle que prennent de telles entreprises mémorielles, caractérisées par la rapidité des procédures de collecte et donc par un cadrage temporel relativement strict des témoignages, dans leur contenu comme dans leur durée¹⁹. Ces corpus systématisent à leur manière, par amplification et fragmentation, le principe du montage choral qui, depuis les années 1960, structure une large part de la représentation des témoignages à l'écran. Jouant de leur mise en rapport (corroboration, contradiction, etc.), le montage opère également un travail de répartition très variable des « temps de parole » à l'intérieur du film et plus encore d'un film à l'autre, soit qu'il accorde à tout ou partie des témoins le *temps* d'un discours, d'un dispositif et d'une scène propres (de Marcel Ophuls à Rithy Panh), soit qu'il s'appuie, comme dans *Le Temps du ghetto* (Rossif, 1961), sur une « standardisation »²⁰ de la mise en scène (une série de visages émergeant d'un fond noir) pour fragmenter les récits individuels au profit de la recomposition d'un discours collectif. Cette condensation accélérée et globalisante des témoignages rappelle le traitement des images d'archives dans les films de montage, dont les formes contemporaines procèdent majoritairement d'une telle concaténation de fragments archivistiques et testimoniaux tout entiers orientés par la seule ligne du discours du film²¹.

Cette opposition, certes trop schématique, entre deux modèles souligne ce que le second sacrifie du point de vue de la complexité des représentations du temps. Formatage visuel et accélération du montage produisent en effet un régime

d'historicité où le passé du récit historique se trouve comme nettement et naturellement séparé d'un présent du témoignage qui associe celui du tournage autant que de la réception du film. Du moins Rossif échappait-il à cet écueil, dans *Le Temps du ghetto*, en poussant le dispositif si loin qu'il figurait les témoins comme « hors du temps », *revenant* heurter la conscience présente des spectateurs. Une telle problématisation des temps de l'histoire et du film s'incarne davantage lorsque le dispositif individualise le personnage autant que sa prise de parole. Dans le cadre d'un film choral consacré aux vétérans de la guerre en Irak et habité par l'urgence en dépit du jeune âge des protagonistes (souvent au bord du suicide), *L'Âme en sang* (Morel, 2011) en offre un exemple qui joue d'un montage des rapports dromotiques *dans* le plan. Un jeune vétéran en rupture de ban se tient immobile dans une rue commerçante, fixant la caméra tandis que les promeneurs le croisent sans s'arrêter. Son témoignage en voix off raconte sur un mode poétique des souvenirs de violences qu'il conclut systématiquement par un « *Just another Tuesday to me* ».

L'Âme en sang

Comme en écho au *time-lapse* de *The Cove*, la scène se passe de toute accélération à l'image pour figurer le fossé entre le présent continuellement en marche de la société américaine et celui du vétéran,

pour qui le temps s'est arrêté dans le trauma d'un quotidien *autre*. La désynchronisation d'un témoignage qui a pris le temps de s'écrire autant que de se dire rompt l'apparente normalité du déroulement filmique et figure la coexistence de temporalités et de rythmes incompatibles, psychologiquement autant que politiquement.

Semblable montage des temporalités entre le son et l'image, entre la parole, le corps et le décor, peut recourir plus clairement aux variations de vitesse. *The Fog of War* (Morris, 2003) présente ainsi le témoignage de Robert McNamara à propos de son rôle de secrétaire à la Défense pendant la guerre du Vietnam. Dans le chapitre intitulé «Préparez-vous à réviser votre raisonnement», le ralenti étire des images d'archives de McNamara présentant les opérations à la presse ou en visite sur le front, en écho à la question de sa responsabilité comme acteur de l'histoire, juste après qu'un montage progressivement accéléré de photos et de documents chiffrés sur les «*casualties*» a figuré le sens de cette histoire, celui d'un engrenage meurtrier. La stabilité rythmique de la voix et de la musique autorise un jeu sur la vitesse des images d'archives et sur les échelles d'appréhension de l'histoire, tantôt densifiée par le rôle que le témoin put y tenir comme auteur de ses actes, tantôt rapportée au flux d'un mouvement collectif et incontrôlable. Or la «leçon» s'ouvre sur un montage de trois plans contemporains qui combinent par surimpression des mouvements d'accéléré et de ralenti dans le champ, tandis que le témoin s'interroge sur les errements diplomatiques qu'entraînent la «puissance», le sentiment d'«omniscience» et les politiques «unilatérales» de l'Amérique. La confusion des rythmes de

défilement fait écho à celle des lieux et des temps du témoignage, car, si McNamara assume pleinement son rôle de Machiavel moderne, depuis son point de vue précisément *omniscient* de témoin unique et privilégié, il se garde bien d'explicitier la comparaison qu'il induit avec le contexte de l'invasion américaine en Irak, débutée quelques mois avant la sortie du film. En plus de masquer ce contexte par un flou poétique et par un déplacement symbolique du Moyen-Orient vers l'Extrême-Orient, ces plans figurent de manière très ambiguë une sorte de victoire *a posteriori* du modèle capitaliste défendu par l'Amérique: l'enseigne d'un KFC (Kentucky Fried Chicken) trône dans une rue vietnamienne, la foule des urbains se croise sans se voir dans un paysage tout en gratte-ciel et néons, de part et d'autre du Pacifique... Que pèsent les leçons politiques propres à un présent très conflictuel alors que l'histoire semble s'être ainsi accélérée, sinon achevée dans la globalisation et que, comme le dit par ailleurs McNamara, «on ne peut pas changer la nature humaine»?

Au loin des villages

De ce rapport ambivalent aux temps d'un monde faussement unifié, *Human* (Arthus-Bertrand, 2015) propose la version décomplexée d'une superproduction

documentaire à vocation universelle, appliquant au genre humain l'urgence de l'appel que *Home* (2009) lançait pour l'environnement. Ne proposant rien de moins qu'une coupe synchronique de l'humanité, le film compile une série potentiellement infinie de témoignages en gros plan et sur fond noir, ce photomaton démultiplié alternant avec un diaporama de paysages «vus du ciel» et souvent au ralenti. Ces témoignages fragmentaires et décontextualisés uniformisent tout, les aléas de la vie de famille et les questions de foi, les guerres présentes et les génocides passés, la vacuité du confort occidental et la misère du tiers-monde... En dépit d'un propos qui se veut engagé (pour une rédemption de l'humanité par l'amour et la tolérance), on distingue mal le changement qui pourrait s'opérer dans un

monde où toute singularité biographique, sociale ou historique se voit digérée par le prisme mondialisé de l'esthétique publicitaire. Ainsi s'achèverait une certaine accélération de l'histoire jusqu'à sa *fin*, c'est-à-dire sa disparition comme question, au profit de la seule accumulation des images, des richesses et des misères de la «nature humaine», toutes offertes à une consommation immédiate. L'accumulation universalisante comme l'accélération communicationnelle produisent une même dévitalisation du témoignage dans son rapport aux temporalités de l'histoire, de la mémoire et du cinéma. «Selon les dimensions d'une série d'événements dans le temps, notait Epstein, la vie et l'âme s'y manifestent ou ne s'y manifestent pas, existent ou n'existent pas²².»

Notes

- 1 Jean EPSTEIN, *L'Intelligence d'une machine*, J. Melot (Les Classiques du cinéma), 1946, p. 16-17.
- 2 Voir Pierre NORA, «L'ère de la commémoration», dans *id.* (dir.), *Les Lieux de mémoire*, Gallimard, 1997, t. 3, p. 4687-4719.
- 3 François HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Points, 2012, p. 158.
- 4 Annette WIEVIORKA, *L'Ère du témoin* [1998], Hachette Littératures, 2002.
- 5 Paul VIRILIO, *Le Grand Accélérateur*, Galilée, 2010, p. 21.
- 6 Roger ODIN, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck université, 2000, p. 128.
- 7 François NINEY, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck université, 2000, p. 231.
- 8 Steven SHAVIRO, *No Speed Limit. Three Essays on Accelerationism*, University of Minnesota Press, 2015.
- 9 Voir *Demolishing and Building Up the Star Theater* (Armitage, 1901).
- 10 Jean EPSTEIN, *op. cit.*, p. 22.
- 11 Michel CHION, *Le Son*, Nathan (Nathan-université), 1998, p. 225-226.
- 12 *Id.*, *L'Audio-vision*, Nathan (Nathan-université), 1990, p. 57.
- 13 Renaud DULONG, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Éd. de l'EHESS, 1998, p. 192.
- 14 Martin GOUTTE, *Le Témoignage documentaire dans Shoah de Claude Lanzmann*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2008, p. 125-127.
- 15 Voir les «témoignages» de soldats traumatisés dans *Let There Be Light* (John Huston, 1945).
- 16 François NINEY, *op. cit.*, p. 281.
- 17 Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand par Jean

Lacoste, Éd. du Cerf, 1993, p. 479. Voir Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Éd. de Minuit, 2003 ; Aline ALTERMAN, *Visages*, Éd. du Cerf, 2006.

18 Annette WIEVIORKA, *op. cit.*, p. 127, 168.

19 Jacques WALTER, « Archives audiovisuelles des survivants : une mémoire mosaïque en devenir », dans *La Shoah à l'épreuve de l'image*, PUF, 2005, p. 67-94.

20 Claudine DRAME, *Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma (1945-1985)*, Genève, Métropolis, 2007, p. 207.

21 Voir l'usage qu'en fait William Karel, notamment sous forme parodique (*Opération Lune*, 2002).

22 Jean EPSTEIN, *op. cit.*, p. 26.