

## Les premiers survivants du judéocide dans le documentaire français : témoignages ou mises en scène cathartiques ?

### Abstract

*Le Temps du ghetto* (Frédéric Rossif) and *Chronique d'un été* (Jean Rouch and Edgar Morin), both released in 1961, are the first French documentary films featuring Jewish survivors recounting their persecutions during World War 2 in front of a camera. The appearance of Shoah survivors in cinema is commonly assessed as a consequence of the 1961 Eichmann trial. This article aims to take a different stance, highlighting the *mise-en-scène* of these two particular films, which invite a survivor to symbolically relive his traumatic past in front of the film crew and showing that this cathartic process is used similarly twenty years later in selected sequences of Claude Lanzmann's *Shoah*.

Quand et sous quelle forme la Shoah a-t-elle accédé à la conscience des Français? La thèse selon laquelle les décennies suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale auraient été marquées par un sourd refus d'entendre le sort des Juifs a été invalidée par des recherches récentes, ainsi que le synthétise l'historien François Azouvi dans son ouvrage *Le Mythe du Grand Silence*: «*Le génocide n'a jamais été absent de la mémoire française. Seulement il ne l'a pas occupée tout le temps de la même manière, ni avec la même ampleur, ni avec la même conscience d'une urgence à le penser.*»<sup>1</sup> En revanche, les modalités pour l'exprimer sur la place publique ont considérablement varié entre les années 1945-1970 et l'ère de réception du «devoir de mémoire» qui marque actuellement notre rapport à cet événement historique<sup>2</sup>. Pour tenter de déterminer comment la société française a été amenée à penser le judéocide dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, cet article se focalisera sur le cinéma comme vecteur de transmission. Nous interrogerons plus particulièrement l'avènement de rescapés racontant leur passé dans le film documentaire, et les modalités d'expression de ces témoignages: à partir de quand et comment les survivants se racontent-ils face à la caméra? Évaluons tout d'abord, *via* les récits littéraires, la pénétration du génocide des Juifs dans la société. Les premiers ouvrages (romans fondés

<sup>1</sup> AZOUVI François, *Le Mythe du Grand Silence*, Paris: Fayard, 2012, p. 14.

<sup>2</sup> La littérature secondaire dégage souvent trois grands temps dans la réception du génocide des Juifs: l'immédiat après-guerre marqué par les révélations du procès de Nuremberg, les années 1950 et 1960, puis l'ère de l'injonction du «devoir de mémoire» dès les années 1980.

sur l'expérience concentrationnaire de l'auteur, journaux, autobiographies) qui narrent les persécutions subies empruntent rapidement la voie de la littérature de témoignage. Les deux opus les plus connus sont naturellement *Le Journal d'Anne Frank* (première édition française en 1950) ou *La Nuit* d'Elie Wiesel qui, par leur succès public considérable, contribuent à diffuser le drame juif dans la conscience française<sup>3</sup>. Certes, l'historienne Annette Wieviorka souligne que ces récits ne sont pas constitutifs d'une mémoire spécifiquement juive comme ils le seront dans les décennies suivantes<sup>4</sup>, mais on ne peut nier que la parole des victimes bénéficie d'une certaine reconnaissance en France dès les premières années d'après-guerre *via* cette « littérature de l'holocauste ».

Quelle place la parole des victimes occupe-t-elle dans le cinéma documentaire ? Durant les quinze ans qui suivent la fin de la guerre, aucun survivant des camps ou des ghettos ne raconte son expérience concentrationnaire face à une caméra. Il ne s'agit pas d'un désintérêt général du médium cinématographique pour la déportation, car le cinéma de fiction s'en empare dès la libération des camps. Citons par exemple le film suisse *Die Letzte Chance* de Leopold Lindtberg en 1945 (Palme d'or au festival de Cannes où le personnage principal évoque avoir vu de ses propres yeux la réalité des camps), *The Stranger* d'Orson Welles en 1946 qui inclut des images authentiques de l'ouverture de Bergen-Belsen (Lion d'or au festival de Venise), ou encore *The Search* de Fred Zinnemann en 1948 qui relate le parcours d'un jeune rescapé juif d'Auschwitz. Dans la perspective qui est la nôtre – interroger la place d'authentiques survivants au cinéma –, un film occupe une place particulière dans le corpus fictionnel : il s'agit de *Ostatni etap* (*La Dernière étape*) réalisé en 1947 par Wanda Jakubowka. Ancienne prisonnière du camp d'Auschwitz pour faits de résistance, la réalisatrice polonaise revient en 1947 en ces lieux pour y tourner ce long-métrage dramatique. Afin d'accentuer

le propos réaliste du projet, Jakubowka inclut une centaine d'anciennes codétenues qui jouent en tant que figurantes leur quotidien du camp.

Évoquer le judéocide *via* des récits de fiction où figurent parfois d'anciens détenus n'accorde pas à la parole des victimes juives la même place médiatique qu'un récit individuel et authentique face à une caméra. Il faut attendre 1961 pour que sortent sur les écrans les deux premiers films incluant des rescapés. L'ethnologue-cinéaste Jean Rouch et le sociologue Edgar Morin réalisent *Chronique d'un été*, film-manifeste du mouvement « cinéma-vérité »<sup>5</sup>. Ils y interrogent une dizaine de jeunes Parisiens sur leur rapport à l'existence, parmi lesquels Marceline Loridan, une rescapée d'Auschwitz. Frédéric Rossif, cinéaste venu de la télévision, s'attelle conjointement au *Temps du ghetto* qui alterne des images d'archives du ghetto de Varsovie et des apparitions de rescapés qu'il a enregistrés en 1960.

## Le procès Eichmann, catalyseur des témoignages ?

*Chronique d'un été* et *Le Temps du ghetto* ont été identifiés à juste titre par la littérature secondaire comme proposant sur grand écran les premiers témoignages filmés, mais la raison invoquée pour donner sens à cette soudaine émergence me semble inexacte<sup>6</sup>. Nombre de chercheurs l'expliquent par la tenue en 1961 du procès Eichmann qui aurait, selon Annette Wieviorka, « libéré la parole des témoins. [...] Avec le procès Eichmann, le survivant acquiert son identité sociale de survivant, parce que la société la lui reconnaît »<sup>7</sup>. Le procès Eichmann, qui se déroule à Jérusalem entre avril et novembre 1961, se caractérise effectivement par un dispositif judiciaire octroyant une place inédite au récit des victimes. Durant 7 mois, 111 témoins sont appelés à la barre pour sensibiliser et instruire

<sup>3</sup> Outre la première publication du texte, les adaptations théâtrales (1957) et cinématographiques (1959) du journal lui permettent de toucher un important public.

<sup>4</sup> WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris : Pluriel, 2013 [1988], p. 81.

<sup>5</sup> Voir GRAFF Séverine, *Le cinéma-vérité. Films et controverses*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.

<sup>6</sup> Voir le chapitre très documenté que Claudine Drame consacre au film de Rossif : « Premier recours au témoignage, *Le Temps du ghetto* », dans *Les films pour le dire, reflets de la Shoah au cinéma, 1945-1968*, Genève : Métropolis, 2007, p. 187-235.

<sup>7</sup> WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin...*, p. 117.



*Le Temps du ghetto*, F. Rossif, 1961 © Films de la Pléiade.



afin d'asseoir, aux yeux de la communauté internationale, la spécificité du sort des Juifs dans le système concentrationnaire. « *On ne peut pas ne pas mettre en relation ce tournant [le procès Eichmann] avec l'initiative de Rossif d'introduire dans son film, qui est exactement contemporain à cette actualité, des témoignages des survivants* »<sup>8</sup>: faut-il, comme l'historienne Claudine Drame dans *Revue d'histoire de la Shoah* en 2011, voir dans cet épisode judiciaire l'élément déclencheur qui aurait décidé ces réalisateurs français à inclure des témoins dans leur film? Cette causalité est invalidée par les archives de production des deux films. La note d'intention du *Temps du ghetto* est datée d'octobre 1960. L'esquisse du projet atteste que 6 mois avant le début du procès, Frédéric Rossif prévoit la participation de 44 rescapés du ghetto de Varsovie qu'il a retrouvés en France et en Pologne (seulement une douzaine d'entre eux apparaîtront finalement). Mais surtout, Rossif n'est pas le premier à enregistrer la parole de survivants juifs, puisqu'en mai (avant même la capture d'Eichmann) et en août 1960, Rouch et Morin filment les récits face caméra de Marceline Lordian<sup>9</sup>. Présenter la libération de la parole des survivants qui caractérise le

procès de 1961 comme le catalyseur ayant permis aux témoins d'être entendus au cinéma est donc un raccourci invalidé par la recherche en archives. Par contre, en donnant pour la toute première fois la parole à des rescapés, *Chronique d'un été* et *Le Temps du ghetto* cristallisent une réflexion contemporaine sur les modalités d'expression du survivant. Comment raconter le génocide face à la caméra, et comment mettre en scène ce récit? Par des procédés différents, les deux films français optent pour ce que je nomme ici un dispositif de catharsis: amener le témoin non pas à évoquer mais à revivre son traumatisme face à la caméra; un procédé repris dans le milieu des années 1980 par Claude Lanzmann dans *Shoah*.

### **Le Temps du ghetto, le témoin fantomatique**

En 1960, Frédéric Rossif réunit pour les besoins de son film une douzaine de rescapés en studio, leur demandant tour à tour et de manière anonyme de raconter leurs souvenirs du ghetto de Varsovie en face d'une caméra. Si la frontalité du récit semble de prime abord classique, les choix formels de Rossif s'avèrent en réalité très ambitieux. Isolé avec ses témoins tous revêtus du même habit sombre, le réalisateur les filme devant un fond totalement noir, et cadre leur visage partiellement éclairé de face puis de profil. Tous les protagonistes relatent par bribes les horreurs du ghetto sans être nommément identifiés par une mention écrite. La manière dont cet étrange agencement est présenté dans la presse est éclairante.

<sup>8</sup> Drame Claudine, « Les écrans de la Shoah: la Shoah au regard du cinéma », *Revue d'histoire de la Shoah*, n° 195, 2011.

<sup>9</sup> En 1960, Marceline Lordian n'est pas encore un personnage public mais une simple amie d'Edgar Morin. Elle accédera à la notoriété en réalisant plusieurs films militants avec son compagnon, le célèbre documentariste Joris Ivens. Depuis une vingtaine d'années, son travail est axé sur son expérience concentrationnaire qu'elle raconte dans *La Petite Prairie aux Bouleaux* (2003) et dans deux livres autobiographiques: *Ma vie balagan* (2008) et *Et tu n'es pas revenu* (2015).

Madeleine Chapsal, auteure du commentaire du film, décrit l'uniformisation des vêtements comme une « *combinaison magique pour transporter [les témoins] en 1943* »<sup>10</sup>. Quelle serait la fonction de ce retour en arrière? Rossif qualifie sa démarche de « *thérapeutique* », la « *pathologie* » dont souffriraient les témoins étant la culpabilité de leur survie<sup>11</sup>. Le tournage est alors présenté comme un dispositif permettant une « *catharsis* » salutaire au sens psychanalyste du terme: provoquer chez la victime l'expression d'un traumatisme refoulé en lui permettant de revivre le passé douloureux. « *Parlez au présent, revenez en arrière* »<sup>12</sup>: Rossif insiste dans la presse sur cette consigne adressée aux survivants, et ne retient d'ailleurs que des témoignages racontés au présent, comme depuis l'au-delà.

Le filmage sur fond noir dessine à l'écran des victimes anonymes sans contexte. La posture pseudo-psychanalytique adoptée par Rossif construit cette douzaine de témoins de façon désindividualisée. Ils apparaissent comme des figures fantomatiques encore prisonnières, quinze ans après leur libération, du « *Temps du ghetto* »<sup>13</sup>. Le rescapé dans le film de Rossif n'est jamais pleinement personnage, il est réduit à sa fonction de preuve historique (le filmage alternant face et profil accentue encore la référence judiciaire). C'est une perspective inverse qu'adoptent Rouch et Morin dans *Chronique d'un été*, où la réinsertion sociale du déporté est montrée dans toute sa complexité.

## **Chronique d'un été ou la mise en situation du témoin**

Marceline Loridan, née Rosenberg, est issue d'une famille juive. La jeune femme est le personnage principal de *Chronique d'un été* où elle relate ses

difficultés de couple, son engagement politique ou son insatisfaction professionnelle. Son expérience concentrationnaire n'occupe quantitativement qu'une place secondaire. Mais la séquence dans laquelle elle évoque sa déportation à Auschwitz, sa brève rencontre avec son père, qui mourra au camp, puis ses retrouvailles avec le reste de sa famille à Paris est sans doute la plus célèbre du film de Rouch et Morin.

La renommée de cette scène s'explique par deux raisons: d'une part, par la beauté formelle de la confession chuchotée, filmée par de longs travellings sur cette femme déambulant place de la Concorde puis dans les anciennes Halles désertes. D'autre part, par la réussite technique de la séquence tournée le 15 août 1960 où, pour la première fois dans l'histoire du film documentaire, le magnétophone que porte Marceline et la caméra que tient l'opérateur sont indépendants, offrant à la jeune rescapée la possibilité de s'isoler du reste de l'équipe. Lors de la sortie du film, Rouch revient longuement sur cette prouesse technique qui, selon lui, a contribué à offrir suffisamment d'intimité à Marceline pour évoquer, dans ce cadre scrupuleusement choisi, son passé douloureux: « *Mais venons-en à l'influence proprement dite du décor. Les Halles étaient vides et si Marceline se mit à se rappeler [son arrivée à la gare où l'attendait sa famille survivante], c'est que les Halles vides ressemblaient évidemment à une gare.* »<sup>14</sup> Dans cet entretien, Rouch suggère qu'après plusieurs mois de tournage, Marceline aurait enfin réussi à verbaliser son douloureux passé grâce à une catharsis provoquée par un décor rappelant sa déportation.

Comme Frédéric Rossif, Jean Rouch attribue à son tournage la capacité à libérer le témoin en souffrance d'une parole douloureuse, mais cette réalité est loin d'être corroborée par les rushes du film, non retenus au montage. En effet, dès le premier jour du tournage en mai 1960, dès la première prise du film, Marceline évoque sa déportation avec une gaieté qui déconcerte. Elle s'amuse par exemple des interrogations que suscite le numéro de son matricule tatoué sur son bras.

<sup>10</sup> Le récit du tournage est publié dans cet article: CHAPSAL Madeleine, « *Le procès intérieur* », *L'Express*, 11 novembre 1961, p. 21-22.

<sup>11</sup> CAPDENAC Michel, « *Entretien avec Frédéric Rossif* », *Les Lettres françaises*, 15 novembre 1961.

<sup>12</sup> CHAPSAL Madeleine, « *Le procès intérieur*... », p. 21-22.

<sup>13</sup> À noter encore que *L'Express* publie du 11 au 18 novembre 1961 la retranscription de six des douze récits du film, présentés comme une « *enquête de Madeleine Chapsal* ». Ces témoignages sont présentés par cet en-tête: « *6 morts-vivants acceptent de parler* ».

<sup>14</sup> GROB Jean, « *Jean Rouch, le bon génie des personnages en liberté surveillée* », *Le cinéma pratique*, 1962, p. 55.



*Chronique d'un été*, J. Rouch et E. Morin, 1961, confession de Marceline, tournage 15 août 1960 © Argos Film.

Face à Jean Rouch et Edgar Morin hilares, elle raconte une anecdote napolitaine :

*« Je m'étais approchée d'une bande de garçons, des innocuati. Brusquement, il y en a un qui a vu mon numéro de matricule. Dans mon mauvais italien, je lui ai expliqué: "Camps de concentration, Allemagne, dernière guerre", alors il m'a regardée avec des yeux ahuris, [...] il a sorti un crayon de sa poche, un petit bout de papier et m'a dit: "C'est pour la loterie nationale!" »<sup>15</sup>.*

Aux yeux de Rouch et Morin, la déportation de Marceline ne peut être abordée de manière aussi badine, la séquence sera donc supprimée. Les deux réalisateurs – préférant que le judéocide soit raconté *via* ce dispositif de catharsis où le témoin accède aux souvenirs grâce à une mise en situation – inviteront une nouvelle fois la jeune femme à évoquer son parcours lors d'une séquence tournée en août 1960 sur la place de la Concorde et aux Halles. Pourquoi opter pour cette place publique et non pour un lieu plus intime? En août 1960, le réalisateur hollywoodien Vincente Minnelli y tourne *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse*, un film en costume dont l'histoire se déroule durant l'Occupation.

Rouch et Morin ont alors une idée: faire témoigner Marceline au milieu des centaines de

figurants déguisés en soldats de la Wehrmacht. Ce projet esquisse une catharsis minutieusement mise en scène (permettre à Marceline d'accéder à son passé « grâce » à la présence de figures nazies) mais n'aboutit pas car le tournage hollywoodien se termine un jour trop tôt. L'équipe se déplace donc aux Halles qui, on l'a vu, ressembleraient à la gare évoquée par Marceline.

Comme Rossif, Rouch et Morin font le choix de mettre le témoin en situation afin d'amener le survivant à revivre symboliquement l'expérience concentrationnaire, non simplement à évoquer, depuis le présent, un passé. En 1961, la figure du



<sup>15</sup> Retranscription des dialogues de la première scène de *Chronique d'un été*, non retenue dans le montage final du film.

Première prise de *Chronique d'un été*, scène non retenue au montage (tournage mai 1960).





À gauche : Vincente Minnelli tournant le 14 août 1960 *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* place de la Concorde. À droite : image des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* © MGM.

survivant dans les médias français gagne en visibilité. Ceci est moins le fait du procès Eichmann, dont les témoins sont peu exposés dans les médias français, que la conséquence de la sortie du *Temps du ghetto* et de *Chronique d'un été*. Les deux toutes premières réalisations qui mettent en scène la parole authentique des rescapés, génèrent de vastes débats dans la presse<sup>16</sup>. Pourtant, les deux réalisations ne sont actuellement pas considérées comme des jalons incontournables dans l'histoire du « cinéma de l'holocauste ». Cette position mineure s'explique d'une part par le relatif oubli du documentaire de Rossif, et d'autre part par le statut marginal de la confession de Marceline au sein du célèbre *Chronique d'un été* qui, en tant que tel, n'est pas spécifiquement un film sur le génocide. Cependant, la manière commune dont ces deux films provoquent le témoignage (permettre au survivant de revivre son passé grâce à une mise en situation, vantée dans la presse comme un dispositif salutaire) connaîtra une pérennité certaine dans le célèbre *Shoah* de Claude Lanzmann en 1985.

### La « récréation du passé »<sup>17</sup> : *Shoah*

Tourné dès 1973 et sorti en 1985, *Shoah* de Claude Lanzmann est généralement envisagé par les critiques et les historiens comme une rupture complète dans l'évocation du génocide des Juifs au cinéma. Sa réussite formelle, le positionnement moral de son auteur sur l'irreprésentabilité du processus d'extermination, l'impact du film dans la réception française du génocide (dont témoigne la reprise du titre pour désigner dès 1985 l'événement historique) attestent sans conteste du statut révolutionnaire de *Shoah*, tant sur un plan historique que cinématographique. Nous postulons ici que les scènes les plus fameuses de ce film-fleuve, comme la séquence d'ouverture où Simon Srebnik, « l'enfant chanteur » du camp de Chelmo, revient sur le lieu de son internement et entonne les airs folkloriques qu'il chantait pour les nazis, ou l'apparition d'Henrik Gawkowski, le cheminot polonais qui conduisait les trains à Treblinka (dont l'image est reprise sur les affiches du film), ont été directement influencées par le dispositif de catharsis construit par *Le Temps du ghetto* et par *Chronique d'un été* en 1960.

Analysons la manière dont Claude Lanzmann provoque le récit d'Abraham Bomba. En 1979, Lanzmann retrouve en Israël Abraham Bomba, un barbier qui était contraint de tondre les femmes

<sup>16</sup> Les centaines d'articles discutant de *Chronique d'un été* et du *Temps du ghetto* ne peuvent être présentés ici. Pour plus d'informations sur ce thème, je renvoie aux ouvrages de S. Graff et de C. Drame, cités précédemment.

<sup>17</sup> BEAUVOIR Simone de, « La mémoire de l'horreur », *Le Monde*, 28 avril 1985.



Simon Srebnik, Henrik Gawkowski et Abraham Bomba dans *Shoah* de Claude Lanzmann, 1985 © Les Films Aleph.

à Treblinka avant leur entrée dans la chambre à gaz. Ce rescapé est, au moment du tournage, un retraité qui ne pratique plus son métier. Pourtant, Lanzmann lui demande de revivre face à la caméra les gestes qu'il effectuait au camp car, selon le réalisateur, cette mise en situation artificielle rendrait possible le récit :

*« Pourquoi le salon de coiffure ? Les mêmes gestes, pensais-je, pourraient être le support, la béquille des sentiments, lui faciliter le travail qu'il aurait à accomplir devant la caméra. [...] Sans les ciseaux, la scène eût été cent fois moins forte. Mais peut-être n'aurait-elle même pas pu avoir lieu, les ciseaux lui permettent à la fois d'incarner son récit et de le poursuivre »<sup>18</sup>.*

Comme dans *Chronique d'un été* et le *Temps du ghetto*, l'objectif est l'incarnation du passé par un objet ou un décor « appartenant », symboliquement, au passé. Bien sûr, Lanzmann suscite dans *Shoah* le témoignage par d'autres voies (l'entretien frontal avec des questions directes ou la caméra cachée), mais il insiste dans les entretiens qu'il accorde à la sortie du film sur l'importance du jeu cathartique dans la récolte des témoignages, comme dans cette interview donnée aux *Cahiers du cinéma* :

*« Il a fallu transformer les gens en acteurs. C'est leur propre histoire qu'ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas, il fallait qu'ils la jouent. [...] Il fallait les mettre dans une certaine disposition physique. Le film n'est pas fait avec des souvenirs, je l'ai su tout de suite. Le souvenir me fait horreur, le souvenir est faible. Le film est l'abolition de toute distance entre le passé et le présent »<sup>19</sup>.*

L'avènement des témoins dans le cinéma ne découle pas du procès Eichmann, et ce constat n'est pas qu'affaire de chronologie. Le témoignage dans son acception judiciaire repose sur un contrat de véracité (« toute la vérité, rien que la vérité ») énoncé par un survivant qui doit au préalable décliner son identité complète. Dans *Chronique d'un été*, dans *Le Temps du ghetto*, puis partiellement dans *Shoah*, l'avènement de récits authentiques du judéocide dans les films de non-fiction est mobilisé par une autre sphère de référence : celle de la psychanalyse et du jeu cathartique permettant au sujet d'accéder au passé traumatique. Le film n'a alors jamais pour fonction d'enregistrer une réalité « brute », une parole ou un récit qui se serait déroulé sans la présence de l'équipe, mais bien de provoquer artificiellement un processus de résurrection du trauma présenté comme libérateur.

<sup>18</sup> LANZMANN Claude, *Le Lièvre de Patagonie*, Paris : Gallimard, 2009, p. 450.

<sup>19</sup> LANZMANN Claude, « Le lieu et la parole », *Cahiers du cinéma*, juillet 1985, p. 43.

## L'auteure

Maître-assistante à l'Université de Lausanne, **Séverine Graff** a soutenu en 2013 une thèse de doctorat en histoire du cinéma sous la direction du professeur Olivier Lugon. Elle est l'auteur de *Cinéma-vérité, films et controverses* aux Presses universitaires de Rennes (2014), a publié plusieurs articles sur l'avènement des techniques légères et synchrones dans les années 1960, sur les controverses autour du «cinéma-vérité», et plus généralement sur la réception critique du cinéma documentaire. Séverine Graf a dirigé en 2008 un numéro de la revue *Décadrages* (Cinéma et migration) et, en 2010, le premier volume scientifique consacré à Mario Ruspoli (*Mario Ruspoli et le cinéma direct*). Elle travaille actuellement sur les représentations des événements historiques et sur le cinéma en milieu scolaire. Elle a publié en 2015 «Éducation au cinéma» pour la revue *Décadrages*.

severine.graff@unil.ch

## Résumé

Sortis en 1961, *Le Temps du ghetto* (Frédéric Rossif) et *Chronique d'un été* (Jean Rouch et Edgar Morin) marquent la première apparition dans le cinéma documentaire français de rescapés juifs racontant face à la caméra les persécutions subies durant la Seconde Guerre mondiale. À rebours de la thèse habituelle expliquant l'avènement des survivants de la Shoah au cinéma comme une conséquence directe du procès Eichmann de 1961, cet article retrace la mise en scène par laquelle le survivant est symboliquement invité à revivre son passé traumatique face à l'équipe de tournage et démontre que ce dispositif de catharsis est repris, 20 ans plus tard, dans certaines séquences de *Shoah* de Claude Lanzmann.