

Irina Tcherneva

irina.tcherneva@ehess.fr

06 81 09 47 34

Dossier de candidature

Post-doc LABEX Cap

Les arts jugent les crimes de guerre. Œuvres filmiques, plastiques et graphiques dans le contexte des procès dans les républiques soviétiques baltes 1959-1972



2: Présentation aux ouvriers de photomontages autour du camp de Kalevi-Liiva, septembre 1960. Archives de documents photographiques d'Estonie.



1: Installation de Iossif Kuzkovskis dans la forêt de Rumbula, lieu d'extermination des Juifs de Riga transformé en mémorial. 1964. Archives du musée juif de Riga.

PROJET DE RECHERCHE

Titre du projet :

Les arts jugent les crimes de guerre. Œuvres filmiques, plastiques et graphiques dans le contexte des procès dans les républiques soviétiques baltes 1959-1972

Unité de recherche d'accueil souhaitée

HiCSA (CERHEC – Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne)

Nom de la plate-forme choisie du Labex CAP

Plate-forme 1 « Création, patrimoine et politique »

Présentation du projet

Après une première période de procès des criminels de guerre entre 1942 et 1946, une nouvelle vague se déclenche en Union soviétique à la fin des années 1950. Le cinéma, la presse écrite et la radio les couvrent amplement¹. En Lettonie, Lituanie et Estonie récemment annexées, ces spectacles judiciaires, dont la phase d'intensification se rapporte aux années 1959-1972, sont d'autant plus cruciaux que le pouvoir soviétique y est instable et que ceux qui l'avaient fui en 1944 sont politiquement actifs dans les pays occidentaux. La *publicisation* de la justice faite aux crimes nazis se distingue des procès politiques des années 1930 par un recours soutenu au théâtre, à la peinture, au photomontage et aux œuvres graphiques. Ainsi, en 1960 les ouvriers de Tallinn sont invités à se rendre à l'exposition de photographies quelques mois avant le procès des tortionnaires estoniens engagés par les nazis (fig. 2). Leur réaction aux pièces présentées est filmée. Les expositions de tableaux consacrées aux victimes de la Seconde Guerre mondiale accompagnent les procès baltes et migrent au sein de cet espace géographique. Ce projet post-doctoral se propose d'étudier l'enchâssement de l'image filmique et d'œuvres d'art graphique et plastique dans un effort de traduction de la politique judiciaire soviétique pour ces populations. Situé dans le champ de l'histoire du cinéma, le projet entrerait en synergie avec le micro-projet « Images de la Justice : nazis et collaborateurs en procès dans l'Europe libérée » (Labex CAP). Sylvie Lindeperg, Vanessa Voisin, Victor Barbat et moi-même rassemblons un corpus inédit de documentaires des procès et

1 Vanessa Voisin affirme que les procès des criminels de guerre et leur médiatisation se distinguent des procès politiques tenus en URSS dans les années 1930, car ils adhèrent aux enjeux internationaux et s'inscrivent dans une temporalité et un faisceau de pratiques judiciaires européennes. En revanche, la propagande autour de ces procès rappelle la *publicisation* des procès politiques antérieurs. Vanessa Voisin, *L'URSS contre ses traîtres : l'Épuration soviétique (1941-1955)*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2015. Un nouveau matériau visuel semble pouvoir développer cette observation.

avons entrepris son analyse. Le projet post-doctoral vise à replacer ce corpus dans son environnement visuel plus large et à questionner le dialogue entre différentes formes de représentation des souffrances endurées, en conservant une approche qui tienne compte à la fois des contraintes et des attentes de la commande politique et des formes d'autonomie des créateurs.

Ce projet s'inscrit dans la continuité de mes recherches en histoire du cinéma menées dans le cadre du doctorat *Le cinéma de non-fiction en URSS. Production et diffusion (1948-1968)* sous la direction de Valérie Pozner et d'Alain Blum² et de l'enquête collective de l'ANR « Le cinéma en Union soviétique et la guerre, 1939-1949 » (*Cinésov*). Partie intégrante du projet Labex CAP « Images de la Justice » et en dialogue avec l'ANR Jeunes chercheurs « Crimes de guerre nazis en procès dans le bloc de l'Est (1943-1991) » dont je coordonne l'axe « Publicisation des procès de guerre », il s'intéresse à de nouveaux terrains de la production visuelle. Le projet cherche à étudier la temporalité et caractéristique propres à l'image filmée et aux objets d'art, à intégrer dans le périmètre de la co-construction des procès les acteurs venant du monde de l'art, et œuvre à cet égard à un déplacement sur le plan épistémologique. En outre, ce matériau nouveau servirait à examiner non seulement les procès, mais surtout la résonance publique et la conflictualité sociale autour d'eux³. Une analyse croisée de l'usage des œuvres à des fins de propagande et de commémoration est susceptible en effet d'apporter un éclairage sur la distinction par les autorités politiques de l'efficacité respective du film et des arts plastiques et graphiques. Une première exploration des archives permet aussi de mieux saisir la variabilité de l'attitude des autorités soviétiques envers la Shoah⁴. L'équipe *Cinésov* – dont je suis membre – a relevé des variations entre l'écrit où le thème était abordé plus explicitement et le cinéma et la télévision soviétiques qui minoraient ou altéraient les informations sur la Shoah⁵. La peinture et les œuvres graphiques s'y ajoutent en tant que nouveaux éléments de terrain. Au vu des enjeux que ce projet se propose d'examiner, la plate-forme 1 « Création, patrimoine et politique » offrirait un espace particulièrement propice à sa réalisation.

La production et les usages des œuvres pour la *publicisation* des procès et la constitution de divers récits de la guerre s'articulent en trois situations de production :

- La création au sein des lieux d'enfermement sous l'occupation nazie des pays baltes (1941-

2 Thèse soutenue à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales le 3 décembre 2014.

3 Le projet post-doctoral s'intègre dans la lignée des travaux qui placent les objets nouveaux – musées, cinéma – au cœur de différents modes d'écritures de l'histoire. (Mary et Rousseau 2013, Sniegon 2014, Lindeperg 2007, Langlois 2003, Lovejoy 2014).

4 Les travaux de Jeremy Hicks montrent comment la représentation des « atrocités de l'ennemi » entre en collision avec les enjeux de la politique intérieure et internationale. Jeremy Hicks, *First films of the Holocaust: Soviet cinema and the genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2012.

5 V. Pozner, A. Sumpf, V. Voisin (dir.), Catalogue d'exposition *Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946*, Paris, éd. Mémorial de la Shoah, 2015. Au sein du catalogue, pour la jonction de cette problématique avec l'étude des films de procès I. Tcherneva, V. Voisin, « La Shoah dans les documentaires soviétiques des années 1960 : une reconnaissance ambiguë », pp. 116-122.

1944). Un certain nombre de dessins et de croquis a été réalisé clandestinement au sein des ghettos et des camps. Ces œuvres résonnent dans les années 1960 avec les documents sur les crimes nazis de la Commission extraordinaire d'État créée pour enquêter, dès 1944, sur les violences subies.

- Dans le sillage ou parallèlement aux procès tenus dans les républiques baltes entre 1959 et 1972, des tableaux, dessins et œuvres graphiques sont produits. Le projet s'appuie autant sur les archives autour des procès que sur celles des expositions mises en place et des documentaires réalisés. Il porterait sur le travail des artistes identifiés à travers les films : toiles et dessins que Aleksandr Bogin et Iossif Kuzkovskis consacrent dans les années 1940-1970 aux victimes de la Seconde Guerre mondiale en Lituanie ; œuvres réalisées par le graphiste Karlis Bušs pour la mémoire du camp nazi de Salaspils en Lettonie.
- La mobilisation de communautés juives locales autour de la mémoire de la souffrance endurée offre une troisième temporalité au projet. Dès la fin des années 1950, des initiatives locales naissent en vue de commémorer la Shoah. Les œuvres créées dans ce cadre coexistent avec celles qui émanent d'une commande politique explicite ou latente. On distingue notamment le travail d'Iossif Schneider, devenu photographe après avoir purgé une peine de prison pour activisme sioniste. Autre exemple, les installations artistiques exécutées par un groupe de militants de la communauté juive de Riga au début des années 1970, mérite d'être analysé tant le groupe se trouve en conflit avec le pouvoir en place.

La télévision et le cinéma formalisent les codes visuels des procédures judiciaires et des politiques commémoratives. Les œuvres graphiques et plastiques s'éloignent à plus d'un titre d'une exposition fonctionnelle des « atrocités ». Elles supposent aussi un autre « temps de notre regard ». Les autorités politiques jouent-elles cette carte cherchant à émouvoir, à sensibiliser la population à une autre lecture de la guerre ? Si le recours à l'art est nouveau pour la *publicisation* des procès, le parti et le gouvernement lui ont assigné l'objectif de mobiliser la société, d'appeler à la vengeance pendant la Seconde Guerre mondiale⁶, et plus tôt de désigner les violences infligées aux révolutionnaires. Il est judicieux de poser la question de l'efficacité politique et poétique recherchée dans les arts visuels par les acteurs sociaux. L'analyse conjointe des films et des œuvres d'art pictural exige un aller-retour dans l'interprétation des images qui jouent sur divers registres et degrés d'« accès » à la réalité. Le projet s'emploierait tout d'abord à une analyse de l'image,

⁶ Problématique explorée lors du travail sur l'exposition « Filmer la guerre. 1941-1946 » et pour le colloque international « La propagande guerre soviétique à l'écran, 1939-1946 » (mars 2015, Université Toulouse Jean Jaurès).

attentive aux aspects techniques et matériels⁷, au détail perçu comme « un lieu d'une expérience » dans la lignée des travaux de Daniel Arasse⁸, de Carlo Ginzbourg⁹ et de Georges Didi-Huberman¹⁰. J'étudierai l'intégration des représentations picturales de la guerre dans une image conçue dans une perspective fonctionnaliste (image institutionnelle ou politique). Plutôt que de chercher à comprendre la force de frappe émotionnelle des œuvres, j'analyserai ces hybridations pour ce qu'elles expriment.

À ce premier volet de la démarche analytique, s'ajoute le travail sur les trajectoires des artistes, leur proximité avec certaines communautés ou autorités politiques. Font-ils appel aux archives ? Par quel biais, s'engagent-ils dans ce type de spécialisation ? Le travail d'Iossif Kuzkovskis présente sous ce rapport un intérêt particulier. L'artiste est incontestablement proche du pouvoir : les expositions de ses tableaux à l'huile, œuvres graphiques et dessins accompagnent des procès et sont mises en avant par la presse. Dans le même temps, ayant investi le thème de la Shoah¹¹, il travaille pour la communauté juive de Lettonie. Celle-ci utilise des fragments de ses tableaux pour les mémoriaux érigés par ses soins, sans le moindre accord des autorités politiques. Kuzkovskis lui-même crée une installation (fig. 1) à Rumbula démolie par la municipalité à plusieurs reprises¹². Les sujets (Shoah, mémoire des partisans, histoire militaire), les techniques et les formats changent en fonction de la diffusion des œuvres, favorisée ou, au contraire, non encadrée. Le projet rendrait alors possible une distinction entre les images éphémères et celles qui répondent à un projet politique.

Sensible à la problématique de la diffusion et des usages d'œuvres, le projet aspire enfin à s'inscrire dans une riche « histoire de regards »¹³, développée dans l'histoire du cinéma par Sylvie Lindeperg¹⁴. La conception même du corpus invite à penser l'imbrication des cadres dans lesquelles les œuvres sont prises : dessins, peintures, œuvres graphiques insérés dans les films, adressés à leur tour à des publics organisés autour des spectacles judiciaires. Au sein des films, les œuvres

7 Outils constitués dans le cadre du doctorat et des recherches menées pour *Cinésov et Images de la Justice*.

8 Au sein d'une production étendue, je me limite à signaler quelques ouvrages de ces auteurs.

Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

9 Carlo Ginzburg, 1989 [1979] trad. Par Monique Aymard, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989 (n-1e édition augmentée et revue par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010).

10 George Didi-Huberman, « Au pas léger de la servante. Savoir des images, savoir excentrique » dans *Faire des sciences sociales*, Paris, Éd. EHESS, 2012, pp. 177-206.

11 Après avoir travaillé en évacuation au Kazakhstan, Kuzkovskis peint le massacre de Babij Yar en Ukraine, puis signe plusieurs œuvres consacrées au IX^e fort de Kaunas. Localement et à l'internationale, il est considéré comme un artiste de la Shoah.

12 Шмуэль Цейтлин, *Документальная история евреев Риги (L'histoire documentée des Juifs de Riga)*, Riga, 1989, pp. 349-350.

13 Daniel Arasse et Catherine Bédard, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006 ; Patrick Boucheron et Stéphane Giovanni, « La mémoire d'Ambroise de Milan : usages politiques d'une autorité patristique en Italie (Ve-XVIII^e siècle) », s.l., Publications de la Sorbonne ; École française de Rome, 2015.

14 Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard : un film dans l'histoire*, Paris, O. Jacob, 2007.

picturales côtoient des images proches du reportage, voire de l'expertise médicale. Le regard du chercheur se doit aussi de distinguer des représentations picturales créées pour répondre à un objectif défini (portraits des responsables du ghetto de Riga qu'Alter Ritov dessine clandestinement au sein du ghetto entre 1942-1944¹⁵) et peintures de victimes juives réalisées pendant la période soviétique (dessins d'Elmar Rivoš publiés en 1961). Le recours au portrait (usage interne à la communauté) ou à une image de groupe (cercle élargi de destinataires) suppose des modalités différentes de la commande et un changement de fonctions. En outre, lorsque les œuvres créées pour des communautés dans les années 1960 accèdent au circuit de diffusion étatique, constitué autour des procès, l'effort commémoratif est politisé, rendu conflictuel, inscrit dans les relations internationales et dans la définition de la citoyenneté. L'analyse esthétique s'appuierait aussi sur l'étude de la documentation des organisateurs des procès (fonds du Parti, du KGB et du Conseil des ministres républicains, des responsables municipaux) autour de la sélection d'œuvres et de l'écriture des films qui les mobilisent, de la préparation d'expositions et d'éditions.

Problématique et enjeux théoriques

À la jonction d'une politique judiciaire et des tentatives disparates de lire l'expérience de la Seconde Guerre mondiale, les autorités politiques soviétiques recherchaient-elles une nouvelle légitimité au moyen de supports dont la force propagandiste serait nuancée ? À la manière de la peinture infamante¹⁶ dont les fonctions politiques pour les cités italiennes se périment et conduisent à la destruction des images, souvent les documents visuels produits à l'occasion des procès des criminels de guerre perdent leur utilité et leur visibilité. À cet égard, les tableaux, œuvres graphiques et dessins, créés dans ce cadre, survivent à la conception fonctionnelle. Ils sont plus aisément requalifiés en tant que pièces constitutives de l'histoire de la Shoah ou en tant qu'œuvres d'art. Ces grilles d'interprétation des œuvres doivent être analysées. Tendait l'oreille à l'appel de Patrick Boucheron à « commenter le commentaire »¹⁷, à l'incitation de Daniel Arasse à retrouver « le lieu de l'image », le présent projet reviendrait sur les différentes couches de signification attribuées aux images par des groupes à la recherche de la remémoration de leur souffrance, et par l'État aspirant à réinstaller le monopole de la violence légitime.

Prenant appui sur un fonds de films des procès, ce projet ne procéderait pas à une hiérarchie

15 L'ensemble a été caché et retrouvé après la guerre. Rescapé de la Shoah, Ritov il a travaillé en Lettonie soviétique avant d'émigrer en 1970 en Israël.

16 Gherardo Ortalli, *La peinture infamante du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, G. Monfort, [1979] 1994. Parmi les articles qui offrent des perspectives méthodologiques utiles, Giuliano Milani, « Avidité et trahison du bien commun Une peinture infamante du XIIIe siècle* », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2011, n° 3, pp. 705-743.

17 Exprimé lors de la série de ses cours au Collège de France, « Souvenirs, fictions, croyances. Le long Moyen-Âge d'Ambroise de Milan », 2015-2016.

des sources plus ou moins légitimes dans une étude historique, mais à une restitution analytique des fonctions sociales de ces images pour les citoyens. Placer l'interrogation à la jonction de l'histoire de l'art et de celles des médias - vecteurs de la communication politique - amène à questionner la tradition ontologique en URSS, selon laquelle une image journalistique ne prétend jamais endosser une position objective. Au contraire, les photographes et les documentaristes soviétiques n'hésitent pas à faire preuve d'un engagement affectif et politique¹⁸. Quelle sorte d'image a vocation à devenir artistique dans ce contexte ?

Certaines œuvres naviguent entre la sphère publique hautement politisée et celle des communautés qui se présentent comme représentantes des victimes. Parmi les documents visuels mobilisés par les pouvoirs politiques, les œuvres graphiques et plastiques se distinguent par une plus grande franchise quant à la désignation des victimes (Juifs, Tsiganes). Incontestablement, une autonomie plus importante les investit : autonomie d'usage avant tout, entre un usage qui se voudrait politique, voire propagandiste, et un autre dont les fonctions sociales riment avec la solidification d'un groupe et avec une appropriation de l'expérience de la guerre par une communauté. Un éclairage de la diversité de leurs usages s'avère d'autant plus nécessaire que ce sont précisément les arts graphiques qui, selon nos recherches préliminaires, contribuent à la constitution dans les années 1960 de parallèles mémorielles entre les camps nazis créés dans les territoires baltes et Auschwitz, Dachau, Terezin.

Calendrier prévisionnel de la recherche

Le travail se déclinerait en deux missions dans les pays baltes et en Israël.

** Une mission d'un mois et trois semaines - hiver 2016-printemps 2017*

Une mission en Lettonie, Lituanie et Estonie servirait à explorer tout d'abord les fonds personnels des artistes identifiés à travers les films des procès. Parallèlement au corpus de films et d'éditions des œuvres, les archives personnelles regroupent les œuvres mises en avant par les pouvoirs politiques et celles restées éloignées de la médiatisation officielle. Le musée juif de Riga conserve les originaux et les reproductions des œuvres de plusieurs artistes cités ci-dessus ainsi que d'autres (Aleksandra Belcova, Mihail Iove¹⁹, etc.). Ses fonds comportent également des archives papier autour de la création des œuvres. Ne seront pas oubliés les riches fonds des musées des

18 Chapitre 2 "Visualizing the Holocaust", David Shneer, *Through Soviet Jewish eyes photography, war, and the Holocaust*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2011, pp. 64-85.

19 Artiste lié au Comité antifasciste juif pendant la guerre, il a été évacué au Kazakhstan. Après le conflit, il a créé des illustrations pour les éditions en yiddish. Arrêté en 1950, il est libéré six ans plus tard.

beaux-arts de ces trois pays. Leur dépouillement sera complété par l'examen des archives du Parti, du KGB et du Conseil des ministres à l'échelle républicaine, afin de comprendre les modalités de commande, les relations entre les artistes, les pouvoirs politiques et les diverses communautés. Pour ce faire, je prévois un travail dans les Archives d'État et Archives d'Histoire de Lettonie, Archives d'État d'Estonie, Archives d'État de Lituanie et Archives de l'Art et de la Littérature de Lituanie. L'exploration de ces archives est déjà entamée, en lien étroit avec la recherche dans les archives de documents cinématographiques et photographiques (LVAKFFDA en Lettonie, LCVA en Lituanie et Fotis et Filmiarhivi en Estonie). Le volet du projet consacré à la diffusion et à la réception des œuvres s'appuierait enfin sur le travail dans les archives municipales et régionales du parti, des associations et musées locaux, dans les lieux où les procès se sont tenus (Jēkabpils et Riga en Lettonie, Tallinn et Tartu en Estonie, Vilnius en Lituanie).

** Israël – deux semaines en juin 2017*

L'association Yad Vashem conserve les archives personnelles et les œuvres de nombreux artistes cités, dont Iossif Schneider, Alter Ritov, Iossif Kuzkovskis. Il s'avère possible de compléter ainsi les fonds uniques non inventoriés conservés dans les pays baltes.

Production de la recherche

L'enquête alimenterait le séminaire de recherche bimestriel organisé par l'équipe « Images de la Justice ». De cette façon, seraient mis en miroir et en dialogue plusieurs corpus d'images fixes et animées des procès.

La connaissance des œuvres réemployées dans les films serait fructueuse pour l'expertise du fonds filmique constitué par l'équipe « Images de la Justice » en collaboration avec la BNF (fonds qui sera déposé à la bibliothèque nationale courant 2016-2017).

Les explorations des archives et les analyses fourniront la matière d'une présentation lors du colloque international sur la justice d'épuration et les formes de sa médiatisation, organisé par « Images de la Justice », le Centre d'Études du Monde Russe, Centre-Européen et Caucasienn (CERCEC) et le Centre Marc Bloch. Le colloque se tiendra à Berlin en automne 2017.