



**HAL**  
open science

## Voir, écouter, lire les procès à l'Est de l'Europe : un nouveau chantier historiographique

Nadège Ragaru

► **To cite this version:**

Nadège Ragaru. Voir, écouter, lire les procès à l'Est de l'Europe : un nouveau chantier historiographique. Cahiers du Monde russe, 2021, 61 (3/4 (2020)), pp.275-296. 10.4000/monderusse.12008 . halshs-03068434

**HAL Id: halshs-03068434**

**<https://shs.hal.science/halshs-03068434>**

Submitted on 13 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## INTRODUCTION

# VOIR, ÉCOUTER, LIRE LES PROCÈS À L'EST DE L'EUROPE

## Un nouveau chantier historiographique

Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, les procès pour crimes de guerre organisés devant des juridictions pénales internationales et nationales ont suscité une littérature pléthorique<sup>1</sup>. Un large éventail d'écrits multidisciplinaires s'est attaché à interroger les enjeux diplomatiques et politiques des poursuites judiciaires, les innovations légales et juridiques au fondement de l'institution de ces juridictions, la sociologie des acteurs judiciaires, les modalités d'établissement des faits et les politiques des peines, ainsi que les visées didactiques de la justice<sup>2</sup>. Au sein de cette littérature, une attention exceptionnelle a été conférée aux procès de Nuremberg (1945-1946)<sup>3</sup>

---

1. L'auteure souhaite remercier Vanessa Voisin et Valérie Pozner pour leurs précieuses remarques et suggestions sur une version antérieure de cette introduction.

2. Pour se limiter au seul cas des rapports entre justice et Shoah, voir, entre autres, Norman J.W. Goda, ed., *Rethinking Holocaust Justice : Essays across Disciplines*, New York : Berghahn Books, 2018 ; Donald Bloxham, *Genocide on Trial : War Crime Trials and the Formation of Holocaust History and Memory*, New York : Oxford University Press, 2001 ; David Bankier, Dan Michman, eds., *Holocaust and Justice : Representation and Historiography of the Holocaust in Post-War Trials*, Jerusalem : Yad Vashem & Berghahn Books, 2010 ; Lawrence Douglas, *The Memory of Judgement : Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven : Yale University Press, 2001 ; Florent Brayard, éd., *Le génocide des Juifs entre procès et histoire, 1943-2000*, Bruxelles : Complexe, 2000.

3. Guillaume Mouralis, « Le procès de Nuremberg : retour sur soixante-dix ans de recherche », *Critique internationale*, 73 (4), 2016, p. 159-175 ; Guillaume Mouralis, *Le moment Nuremberg*, P. : Presses de Sciences Po, 2019 ; Annette Weinke, *Die Nürnberger Prozesse*, Munich, 2006 ; Michael R. Marrus, *The Nuremberg War Crimes Trial 1945-1946 : A Documentary History*, New York : Bedford Books, 1997. Sur les douze procès subséquents organisés à Nuremberg, voir Kim C. Priemel, Alexa Stiller, eds., *Reassessing the Nuremberg Military Trials : Transitional Justice, Trial Narratives, and Historiography*, New York – Oxford : Berghahn Press, 2014 (1<sup>re</sup> éd. 2012) ; sur le procès des *Einsatzgruppen* (9<sup>e</sup> procès), voir Hilary Earl, *The Nuremberg SS-Einsatzgruppen Trial, 1945-1958 : Atrocity, Law, and History*, New York : Cambridge University Press, 2009.

et de Jérusalem (1960-1961)<sup>4</sup>, ainsi qu'à la nouvelle vague des procédures judiciaires initiée en République fédérale d'Allemagne (RFA) dans les années 1960<sup>5</sup>.

Sensiblement plus parcimonieux ont été les écrits dédiés à la justice pour crimes de guerre à l'est de l'Europe. À ce relatif désintérêt, plusieurs explications. Jusqu'en 1989-1991, la reconstruction de cette histoire a été l'otage des catégories normatives et des enjeux géopolitiques de la guerre froide<sup>6</sup> ; l'accessibilité restreinte, singulièrement pour les chercheurs occidentaux, aux archives est-européennes a représenté une entrave supplémentaire à la documentation des procédures. Dès lors, la contribution des États dits « soviétisés » (ou sur le point de le devenir) à la production des justices internationale *et* nationale s'est retrouvée minorée<sup>7</sup>, non que la thématique des procès ait été absente des recherches consacrées à l'Est européen. *A contrario*, pendant plusieurs décennies la justice pénale en système communiste, envisagée comme l'une des facettes de la répression politique, a constitué l'une des antennes de la soviétologie occidentale. L'attention a toutefois porté sur la traduction en justice des opposants politiques ou des figures tenues pour hostiles aux ordres communistes, non sur le châtement, en tant que criminels de guerre, de membres des anciennes élites et ou de collaborateurs de plus modeste extraction sociale.

Dans l'étude de la trajectoire soviétique, les « grands procès » des purges staliniennes des années 1930<sup>8</sup> ont fourni les terrains emblématiques de ces

4. Sylvie Lindeperg, Annette Wiewiorka, eds., *Le moment Eichmann*, P. : Albin Michel, 2016 ; Henry Rouso, éd., *Juger Eichmann. Jérusalem 1961*, P. : Éd. du Mémorial de la Shoah, 2011.

5. Devin O. Pendas, *The Frankfurt Auschwitz Trial, 1963-1965 : Genocide, History, and the Limits of the Law*, Cambridge, MA : Cambridge University Press, 2006 ; Rebecca Wittmann, *Beyond Justice : The Auschwitz Trial*, Cambridge : Cambridge University Press, 2006 ; Annette Weinke, *Die Verfolgung von NS-Tätern im geteilten Deutschland Vergangenheitsbewältigung, 1949-1969, oder : Eine deutsch-deutscher Beziehungsgeschichte im Kalten Krieg*, Paderborn : Ferdinand Schöningh, 2002.

6. Francine Hirsch, « The Soviets at Nuremberg : International Law, Propaganda, and the Making of the Postwar Order », *The American Historical Review*, 113 (3), 2008, p. 701-730.

7. Ainsi du rôle d'acteurs politiques, diplomatiques et judiciaires soviétiques dans la définition des incriminations et des chefs d'inculpation, la conduite des investigations et le traitement de la documentation en amont du procès de Nuremberg. Un silence a de même entouré la participation d'États européens qui devaient ultérieurement rejoindre le bloc de l'Est (la Pologne et la Tchécoslovaquie en particulier) à la Commission d'enquête des Nations unies sur les crimes de guerre et éludé le rôle des gouvernements en exil dans la préparation de la Conférence de Londres d'août 1945 (où fut adoptée la charte définissant les statuts du Tribunal militaire international). Voir Francine Hirsch, *Soviet Judgment at Nuremberg: A New History of the International Military Tribunal after World War II*, New York : Oxford University Press, 2020 ; George Ginsburgs, *Moscow's Road to Nuremberg : The Soviet Background to the Trial*, La Haye : M. Nijhoff, 1996 ; Nathalie Moine, « Defining "War Crimes Against Humanity" in the Soviet Union », *Cahiers du monde russe*, 52 (2), 2012, p. 441-473 ; Kerstin von Lingen, « Setting the Path for the UNWCC : The Representation of European Exile Governments on the London International Assembly and the Commission for Penal Reconstruction and Development, 1941-1944 », *Criminal Law Forum*, 25 (1-2), 2014, p. 45-76.

8. Sur ces procès et leurs usages à des fins de socialisation et d'encadrement des militants et citoyens ordinaires, voir Nicolas Werth, « Les petits procès exemplaires en URSS pendant la Grande Terreur (1937-1938) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 86 (2), 2005, p. 5-23 ;

recherches<sup>9</sup>. Dans le cas des pays d'Europe centrale et orientale, ce sont de même les procès spectacles du stalinisme finissant, dont certains visaient des cadres communistes ayant joué un rôle crucial dans l'instauration de la terreur, qui ont été retenus pour idéal-type de la justice communiste. Et lorsqu'était abordée l'action des tribunaux populaires, ces juridictions exceptionnelles instituées après-guerre pour purger les anciennes élites politiques et sociales *et* punir les criminels de guerre, le constat du caractère politisé des procédures a dispensé de soulever la question de l'implication d'une frange des inculpés dans la collaboration et les faits de guerre. Cette construction de l'intéressement universitaire a eu au moins une conséquence majeure : l'image des aveux extorqués, des preuves fabriquées et des verdicts décidés d'avance a dissuadé maints chercheurs de prêter une attention fine aux mesures d'amnistie dont une partie des condamnés de l'immédiat après-guerre a pu bénéficier dans les années 1950, à la poursuite des procès en URSS y compris au cours de cette période, ainsi qu'à leur réorientation vers le seul examen des formes de collaboration les plus graves (les crimes de masse des « tortionnaires »/ *karateli*).

Au moment même où l'influence institutionnelle croissante de l'école historique dite « révisionniste » aux États-Unis laissait espérer une interprétation plus nuancée des usages de la justice pénale en URSS à travers un élargissement du spectre temporel et spatial, ainsi que des chefs d'inculpation étudiés, en Europe centrale la chute du communisme a conféré une seconde vie aux thèses totalitaires<sup>10</sup>. L'événement 1989 a en effet suscité conjointement une aspiration au dévoilement de l'ampleur des répressions communistes, un investissement de l'écriture historique par des victimes et des édiles politiques, et la réhabilitation d'un canon historiographique national, volontiers nationaliste<sup>11</sup>. Au croisement de ces processus sociaux, les tribunaux populaires ont été érigés en métonymie des répressions communistes<sup>12</sup>. Dans le même mouvement, certains dirigeants actifs pendant la Seconde

---

Wendy Goldman, *Terror and Democracy in the Age of Stalin : The Social Dynamics of Repression*, New York : Cambridge University Press, 2007.

9. Pour une lecture critique de ces travaux, voir Vanessa Voisin, « Du “procès spectacle” au fait social : historiographie de la médiatisation des procès en Union soviétique », *Critique internationale*, 75 (2), 2017, p. 159-173.

10. Singulièrement dans les écrits dédiés à l'ex-RDA : Eckart Jesse, *Totalitarismus im XX. Jahrhundert*, Bonn : Bundeszentrale für politische Bildung ; Wolfgang Merkel, *Eine Einführung in Theorie und Empirie der Transformationsforschung*, Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010. Pour une discussion critique, se reporter à Clemens Vollnhals, « Der Totalitarismusbegriff im Wandel », *ApuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte*, 39 (6), 2006, p. 21-27. Sur l'introduction d'une nouvelle approche comparative entre « totalitarismes » nazi, fasciste et communiste, voir Daniela Baratieri, Mark Edele, Giuseppe Finaldi, eds., *Totalitarian Dictatorship : New Histories*, New York : Routledge, 2014.

11. Dans le cas polonais, voir la thèse de doctorat de Valentin Behr, « Science du passé et politique du présent en Pologne : l'histoire du temps présent (1939-1989), de la genèse à l'Institut de la Mémoire Nationale », sous la direction de Vincent Dubois et Yves Deloye, Strasbourg, 18 octobre 2017.

12. Vladimir Tismaneanu, *Stalinism Revisited : The Establishment of Communist Regimes in East-Central Europe*, Budapest : Central European University Press, 2009. Concernant les controverses relatives au communisme, voir Laure Neumayer, *The Criminalisation of Commu-*

Guerre mondiale, châtiés en tant que collaborateurs des « fascistes » après 1944, ont fait l'objet d'une réhabilitation juridique et politique non dépourvue d'ambiguïté<sup>13</sup>.

### **Soumettre les procès contre des criminels de guerre et/ou « ennemis intérieurs » à un questionnement sociologique ordinaire**

Stimulée par l'ouverture des archives est-européennes, une nouvelle génération de travaux a cependant émergé<sup>14</sup>, qui s'est donné pour visée de construire les procédures judiciaires à l'Est en faits sociaux justiciables d'un traitement sociologique ordinaire<sup>15</sup>. Certains auteurs ont démontré combien il pouvait être fructueux de prendre au sérieux la notion de « show trial » et d'explorer les socialisations cinématographiques et théâtrales du regard, actualisées dans le cadre des procès spectacles<sup>16</sup>. L'élargissement de l'éventail des procédures a en outre éclairé la complexité des logiques politiques et bureaucratiques à l'œuvre en Union soviétique, ainsi que leur variabilité temporelle<sup>17</sup>.

---

*nism in the European Political Space after the Cold War*, London : Routledge, 2018 ; pour un traitement comparatif des usages des passés communistes et de la Shoah, voir Muriel Blaive, Christian Gerbel, Thomas Lindenberger, eds., *Clashes in European Memory : The Case of Communist Repression and the Holocaust*, Innsbruck : StudienVerlag, 2011.

13. Cet enjeu transparaît dans plusieurs contributions à l'excellent : John-Paul Himka, Joanna Beata Michlic, eds., *Bringing the Dark Past to Light : The Reception of the Holocaust in Post-communist Europe*, Lincoln : University of Nebraska Press, 2013.

14. Sur les trajectoires centre et est-européennes, on notera, entre autres, Gabriel Finder, Alexander Prusin, *Justice behind the Iron Curtain : Nazis on Trial in Communist Poland*, Toronto : University of Toronto Press, 2018 ; István Deák, *Europe on Trial : The Story of Collaboration, Resistance, and Retribution during World War II*, Boulder, Co. : Westview Press, 2015 ; István Deák, Jan T. Gross and Tony Judt, eds., *The Politics of Retribution in Europe : World War II and its Aftermath*, Princeton : Princeton University Press, 2000 ; Ildikó Barna, Andrea Pető, *Political Justice in Budapest after World War II*, Budapest – New York : CEU Press, 2015 ; Richards Plavnieks, *Nazi Collaborators on Trial during the Cold War : Viktors Arajs and the Latvian Auxiliary Security Police*, London : Palgrave MacMillan, 2017 ; Benjamin Frommer, *National Cleansing : Retribution against Nazi Collaborators in Postwar Czechoslovakia*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005 ; Nadège Ragaru, « The Prosecution of Anti-Jewish Crimes in Bulgaria : Fashioning a Master Narrative of the Second World War (1944–1945) », *East European Politics and Societies*, 33 (4), 2019, p. 941-975 ; Christian Dirks, *Die Verbrechen der Anderen : Auschwitz und der Auschwitz-Prozess der DDR. Das Verfahren gegen den KZ-Arzt Dr Horst Fischer*, Paderborn : Ferdinand Schöningh, 2006.

15. Sur cette démarche méthodologique, voir Voisin, « Du “procès spectacle” au fait social... ».

16. Julie Cassidy, *The Enemy on Trial : Early Soviet Courts on Stage and Screen*, DeKalb : Northern Illinois University Press, 2000 ; Elizabeth Wood, *Performing Justice : Agitation Trials In Early Soviet Russia*, Ithaca : Cornell University Press, 2005.

17. Au sein d'une abondante littérature, voir Juliette Cadiot, « Equals Before the Law? Soviet Justice, Criminal Proceedings against Communist Party Members and the Legal Landscape in the USSR », *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, 61 (2), 2013, p. 249-269 ; Vanessa Voisin, *L'URSS contre ses traîtres : l'épuration soviétique (1941-1955)*, P. : Publications de la Sorbonne, 2015 ; Tanja Pentter, « Collaboration on Trial : New Source Material on Soviet Postwar Trials against Collaborators », *Slavic Review*, 64 (4), 2005, p. 782-790 ; Franziska Exeler, « The Ambivalent State : Determining Guilt in the Post-World War II Soviet Union », *Slavic Review*, 75 (3), 2016, p. 606-629 ; Lynne Viola, *Stalinist Perpetrators on Trial : Sciences*

Rendre compte de cette pluralité, sans éluder les faits de violence politique et de répression, a constitué l'une des pierres de touche de l'ANR « Les crimes de guerre nazis dans le prétoire – Europe centrale et orientale 1943-1991 » (2016-2020) coordonnée par Vanessa Voisin au CERCEC (CNRS-EHESS)<sup>18</sup>, au sein de laquelle Emilia Koustova et moi-même avons animé l'axe 1 dédié aux « Temporalités de la justice ». Ce projet collectif a reposé sur le postulat selon lequel l'éventuelle exceptionnalité des procédures judiciaires sous le communisme ne pouvait être discernée qu'à raison de la banalité des outils et questionnements auxquels elles étaient soumises. Il s'agit dès lors non de contester la dimension politisée de la justice, mais d'interroger ce dont cette politisation est faite. À une caractérisation des « procès politiques » par référence à un type de procédures est préférée une réflexion sur les usages sociaux et politiques des événements judiciaires. En écho aux travaux proposés sur d'autres terrains par Vanessa Codaccioni, la justice politique y est entendue comme une « construction collective, étatique et militante », orientant l'enquête vers les stratégies de politisation du droit et de la justice<sup>19</sup>. Que l'identité politique des inculpés puisse prévaloir sur la commission des actes dans les procédures soumises à examen n'est pas vu comme engageant l'absence de crimes.

L'un des accents de cette recherche collective a porté sur la publicisation des procédures judiciaires, embrassant les technologies de production d'une adhésion populaire aux poursuites en justice et interrogeant les enjeux relatifs à la production visuelle et à la réception populaire des cours de justice<sup>20</sup>. Les contributions rassemblées dans le présent dossier s'inscrivent dans le prolongement de ces réflexions dont elles constituent un embranchement. La visée du dossier est plus spécifiquement de replacer les interrogations sur la production et la recréation des procédures contre des criminels de guerre et/ou des prévenus qualifiés « d'ennemis intérieurs » (cadres des régimes ou opposants politiques) dans un questionnement ternaire relatif aux rapports entre écritures scripturaire, visuelle et sonore des procès. Afin de préciser le tracé de cet objet, un bref retour s'impose sur les constructions historiques des rapports entre images et justice.

---

*from the Great Terror in Ukraine*, Oxford : Oxford University Press, 2017 ; David M. Crowe, ed., *Stalin's Soviet Justice : « Show » Trials, War Crimes Trials, and Nuremberg*, London : Bloomsbury Academic, 2019 ; Alexander Prusin, « “Fascist Criminals to the Gallows!”: The Holocaust and Soviet War Crimes Trials, December 1945-February 1946 », *Holocaust and Genocide Studies*, 17 (1), 2003, p. 1-30. Pour une plus ample bibliographie, se reporter à la contribution de Vanessa Voisin à ce dossier.

18. ANR-16-CE27-0001 (<https://anr.fr/Projet-ANR-16-CE27-0001>), ce projet collectif s'est appuyé sur une équipe internationale d'une quinzaine chercheurs (français, allemands, ukrainien, hongrois, roumain et serbe) et a travaillé en dialogue avec d'autres projets contemporains (Jusinbelgium, Université libre de Bruxelles, projet franco-russe sur la médiatisation des procès de criminels de guerre en Union soviétique, 2016-2018, entre autres).

19. Vanessa Codaccioni, *Punir les opposants : PCF et procès politiques, 1947-1962*, P. : CNRS Éd., 2013, p. 8-12.

20. Eric Le Bourhis, Irina Tcherneva, Vanessa Voisin, eds., *That Justice be Done : Social Impulses and Professional Contribution to the Accountability for Nazi and War Crimes, 1940s–1980s*, Rochester : Runivpress (à paraître).

## Image et justice : une relation constitutive ?

Est-ce en raison de leur caractère étonnamment graphique, de la théâtralité même du rituel judiciaire ? Toujours est-il que, depuis deux décennies, au sein des recherches sur les procès pour crimes de guerre et/ou contre des opposants politiques, un intérêt pour l'image s'est cristallisé, principalement autour de deux objets : l'emploi de sources visuelles en tant que pièces à conviction, d'une part ; la production narrative imagée des audiences et du rendu du jugement, d'autre part. La capacité et la légitimité de l'image à faire preuve – preuve aux yeux des juges dans la documentation des crimes, en premier lieu ; preuve et légitimité aux yeux des spectateurs du spectacle judiciaire, en second lieu – ont servi de point de contact entre ces deux axes analytiques<sup>21</sup>. De leur entrelacs sont nés des questionnements tenant à la valeur probatoire des images, à la portée didactique des captations visuelles et à la contribution du filmage des procès à une écriture de l'histoire des crimes comme de la justice.

L'une des évolutions les plus notables réside ici dans la conviction, progressivement diffusée dans les milieux profanes et professionnels, selon laquelle le filmage des procès donnerait accès à leur vérité intrinsèque. L'adhésion au postulat selon lequel le vu serait instantanément intelligible est à l'origine de la croissance exponentielle de la durée du filmage des procédures : quelque trente heures à Nuremberg, approximativement cinq cents heures à Jérusalem et des dizaines de milliers d'heures pour le Tribunal pénal international pour le Rwanda (entre sa création et l'année 2010). « Un film de procès, rappelait récemment Sylvie Lindeperg à qui l'on doit ces données chiffrées, propose un regard sur le procès, non le pur enregistrement de ce qui s'y est passé. Ne serait-ce que parce que les caméras fragmentent l'espace, isolent les protagonistes et désamorcent le principe de coprésence, qui constitue la règle même de tout procès. »<sup>22</sup>

Avec Annette Wiewiorka, S. Lindeperg a démontré le rôle de l'affaire Eichmann – extensivement filmée et objet d'une retransmission télévisuelle mondiale – dans l'attribution aux images de ce pouvoir de véridiction<sup>23</sup>. Nombreux sont pourtant les démentis auxquels s'est heurtée la métonymie entre visualisation des

21. Christian Delage, *La vérité par l'image : de Nuremberg au procès Milošević*, P. : Denoël, 2006 ; sur l'usage des images lors du procès de Nuremberg, voir Lawrence Douglas, « Film as Witness : Screening Nazi Concentration Camps Before the Nuremberg Tribunal », *The Yale Law Journal*, 105 (2), November 2005, p. 449-480 ; Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Zum öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Berlin : De Gruyter, 1998 ; Ulrike Weckel, « The Power of Images. Real and Fictional Roles of Atrocity Film Footage at Nuremberg », in Priemel, Stiller, éd., *Reassessing The Nuremberg Military Trials*, p. 221-249 ; Laura Jockush, « Justice at Nuremberg? Jewish Responses to Nazi War-Crime Trials in Allied-Occupied Germany », *Jewish Social Studies*, 19 (1), 2012, p. 107-148.

22. François Ekchajzer, « De Eichmann à Barbie, comment filmer les procès historiques ? », *Télérama*, 5 juin 2011, à l'adresse : <https://www.telerama.fr/television/de-eichmann-a-barbie-comment-filmer-les-proces-historiques,69667.php>

23. Sylvie Lindeperg, Annette Wiewiorka, « Les deux scènes du procès Eichmann », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 63 (3) 2008, p. 1249-1274 ; Sylvie Lindeperg, Annette Wiewiorka,

procédures, intelligibilité des faits incriminés et légitimité des décisions judiciaires. L'un des plus éloquents a été fourni par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie (TPIY)<sup>24</sup> : l'étude de la réception des images filmées a mis en relief l'irréductibilité des situations vécues par les victimes et de leur traduction en faits juridiquement qualifiés et sanctionnés. L'écart entre les attentes des victimes en matière d'inculpation et de sentence et les pratiques des professionnels de la justice pénale internationale en est ressorti magnifié<sup>25</sup>.

Dans le cadre de cette livraison des *Cahiers du monde russe*, afin de renouveler les termes d'une conversation désormais convenue sur les rapports entre vérité de l'image et vérité par l'image, le souhait a été d'opérer un déplacement et une extension du périmètre de l'enquête aux relations qu'entretiennent images, sons et textes. Embrasser conjointement sources visuelles, sonores et écrites présente au moins deux vertus heuristiques : la première est de conférer une juste place à la diversité des formes de documentation à partir desquelles des expériences, des représentations et des savoirs de la justice sont composés ; la seconde est d'inviter plus avant dans le champ de l'enquête l'univers des techniques, des sensibilités et des gestes qui en modulent la fabrique comme la réception. Deux questionnements, relatifs aux pratiques des acteurs et, en abyme, à celles des chercheurs, sous-tendent plus spécifiquement les cinq contributions rassemblées ici. Premièrement, au regard des visées édifiantes imparties à la justice en mondes communistes, comment apprécier les incidences de l'agrégation entre matériaux visuels, sonores et scripturaires sur le façonnage du spectacle judiciaire et son déchiffrement par ses destinataires ? Deuxièmement, sur le plan de la recherche historique, comment chacune de ces trois modalités de production et de restitution des procédures judiciaires affecte-t-elle la nature des savoirs offerts ? Quels gains escompter d'opérations de croisements entre des données au recouvrement seulement partiel ? Avant de présenter la manière dont chaque texte aborde ces questions, il convient de revenir sur cette proposition méthodologique et, pour ce faire, d'accomplir un détour par l'histoire de l'art, l'histoire culturelle, l'anthropologie et la science politique<sup>26</sup>.

---

*Univers concentrationnaire et génocide : voir, savoir, comprendre*, P. : Éd. Mille et une nuits, 2008 ; Lindeperg, Wieviorka, eds., *Le moment Eichmann*.

24. Pierre-Yves Condé, « Justice must not only be done, it must be seen to be done. Outreach et politiques de médiation de la justice pénale internationale », in Sandrine Lefranc, éd., *Après le conflit, la réconciliation ?*, P. : Michel Houdiard éditeur, 2006, p. 132-151 ; Magali Bessone, « Apories de la publicité et de la transparence au Tribunal Pénal International pour l'ex-Yougoslavie », in Isabelle Depla, Magali Bessone, eds., *Peines de guerre : la justice pénale internationale et l'ex-Yougoslavie*, P. : Éd. de l'EHESS, 2010, p. 181-196 ; Nadège Ragaru, « Les réceptions du TPIY en Croatie et en Serbie », Note de consultation pour le Centre d'analyse et de prévision (CAP), ministère des Affaires étrangères, août 2006, 32 p.

25. Isabelle Delpla, « Catégories juridiques et cartographie des jugements moraux : le TPIY évalué par victimes, témoins et condamnés », in Delpla, Bessone, eds., *Peines de guerre*, p. 267-285.

26. Elle s'inscrit dans le prolongement des réflexions amorcées à la faveur de la coordination d'un dossier pour la revue *Critique internationale* : Nadège Ragaru, éd., « Voir l'histoire : sources visuelles et écriture du regard », *Critique internationale*, 68, juillet-septembre 2015, p. 9-102.

### Lisible, audible, visible : (dé)liasons

Il est remarquable de constater les sentiments de fragilité exprimés, en miroir, par les historiens spécialistes de l'image *et* ceux accoutumés à manier une documentation écrite. Historienne du XVIII<sup>e</sup> siècle français, Arlette Farge a souvent déploré la pauvreté du verbe face à la puissance d'évocation des images, à leur capacité à saisir dans l'instantanéité des scènes fourmillant de détails et de notations. Le monde textuel, lui, s'accablerait de la lenteur des mots alignés sur la page, laborieusement espacés dans le temps de la lecture, incapables de produire un effet d'ensemble autrement que par addition. Réciproquement, les historiens de l'image n'ont eu de cesse de souligner le primat des sources écrites sur des archives visuelles placées en situation ancillaire : « Il y eut certes de nombreuses civilisations qui n'ont laissé d'autres archives que ce qui est visible, sensible, mesurable, et, même pour les autres, il est apparu à certaines époques qu'on avait une meilleure chance de comprendre le passé en regardant qu'en lisant »<sup>27</sup>, rappelait Francis Haskell dans un ouvrage classique, avant que Peter Burke, abondant en son sens, ne regrette l'usage principalement illustratif du visuel en histoire<sup>28</sup>.

Non que les liens entre les savoirs du langage et de l'image, les enjeux de lisibilité et de visibilité et les imaginations historiques afférentes à ces deux mondes soient restés impensés. Ou que les rapports entre sources écrites (la langue subit ici une amputation de l'acte de parole) et audiovisuelles (la vue se voit adjoindre le son, éventuellement d'ailleurs celui du verbe) aient été négligés. Trois rapprochements, au moins, ont été expérimentés. Le premier a été placé, ironiquement pourrait-on dire, sous le signe de l'altérité irréductible. On doit à Louis Marin, l'un des historiens qui a pourtant poursuivi avec assiduité une réflexion sur les rapports entre lisibilité et visibilité, l'exposition de ce dilemme fondateur : « Comment donner, à une image construite dans et par les mots, sa puissance propre, ou à l'inverse, comment transférer aux mots, à leur agencement et à leurs figures, le pouvoir que l'image recèle par sa visualité même, l'imposition de sa présence ? »<sup>29</sup>

Sans récuser ce postulat d'étrangeté, certains auteurs ont recherché dans l'image un correctif au rôle de matrice du savoir scientifique conféré à l'écrit. En 1995, l'anthropologue Michael Taussig défendait le recours à la ligne vive de l'esquisse pour ne pas « write reality away »<sup>30</sup>. La formulation mérite que l'on s'y arrête un instant : ainsi, l'écriture pourrait faire fuir le réel ? La puissance de socialisation à une norme scripturaire (grammaticale, idiomatique, rhétorique, esthétique même) agit assurément sur ce qui est rapporté et, incidemment, donné à voir. Mais

27. Francis Haskell, *L'historien et les images*, P. : Gallimard NRF, 1995 (1<sup>re</sup> éd. 1993), p. 14.

28. Peter Burke, *Eyewitnessing : The Uses of images as Historical Evidence*, London : Reaktion Books Ltd., 2019 (1<sup>re</sup> éd. 2001), p. 12-13. Voir aussi Christian Delage, Vincent Guigueno, *L'histoire et le film*, P. : Gallimard, Folio histoire, 2004

29. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image : Gloses*, P. : Éd. du Seuil, 1993, p. 72.

30. Michael Taussig, *I Swear I Saw This. Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely my Own*, Chicago : The University of Chicago Press, 2011, p. 13.

comment exactement ? Par une hâtive mise en ordre des lieux et des êtres ? Par une évacuation d'émotions et de sensibilités que le dessin, dans son expressivité et sa maladresse même chez un non professionnel, parviendrait à saisir ? Par une inattention à des détails supposés périphériques qui, une fois reconsidérés à la lumière de la pluralité des matériaux disponibles, se révèlent les maîtres d'œuvre des scènes reconstituées ? Au moment où le propos porte à se souvenir d'un temps, celui de la cartographie ancienne où gravure, dessin, texte et symbolisations graphiques participèrent conjointement à la production des connaissances scientifiques, résonne la mise en garde, récurrente, contre l'effet de saisissement du visuel, cette fausse tangibilité non moins dangereuse que la rigueur supposée de l'écrit : « Les notions de représentation et d'image d'archives ont en commun ce présupposé de surface additionné à celui de la transparence, souligne, par exemple, Gyl Bartholeyns. De nature photographique ou filmique, l'image d'archives, considérée comme document, porte à son comble la présence du référent et par conséquent la difficulté de prendre du recul pour "voir" l'image, pour la considérer comme un objet visuel. »<sup>31</sup>

Dès lors, que faire ? Quitter la vision de mondes forclos pour tenter l'identification de proximités ou de ressemblances ? Maints chercheurs ont emprunté cette voie en mobilisant des jeux d'idiomes, de vocables et de métaphores : on ne compte plus les invitations à une « lecture des images » (expression désignant usuellement les opérations de contextualisation, de localisation et de traduction des images opérées aux fins de les faire parler) ou les références à des « narrations visuelles » qui confieraient à l'image un rôle dans la scénographie du récit. L'apport heuristique de ces adjonctions semble hélas ténu. D'autant que la curiosité opère souvent à sens unique, reléguant au second plan une réflexion, pourtant nécessaire, sur le visuel dans l'écriture, matières et gestes joints, mots calligraphiés ou typographiés, perçus, touchés autant que lus. L'historien de l'art allemand, Horst Bredekamp, a tenté un autre parallèle : il a introduit la notion d'acte d'image (*pictural act*) par référence à celle de *speech act*, afin de faire saillir l'existence vive, agissante de l'image, au-delà même de la relation instaurée avec ceux qui la contemple<sup>32</sup>. Hans Belting avait déjà ouvert cette voie, interrogeant la coproduction de l'image par son initiateur et ses usagers, consommateurs et regardants<sup>33</sup>. Ici, les mots et l'écriture disparaissent néanmoins de notre équation.

Plus prometteuse a été – troisième piste – la recherche de correspondances au niveau non de l'essence de l'image et du langage, mais des opérations impliquées dans leur déchiffrement. Dans son étude sur la production de la majesté, de la sacralité et de la légitimité de la figure royale à l'âge classique, Louis Marin, revenant sur la manière d'agir du portrait du roi, a eu l'intuition remarquable qu'il convenait

---

31. Gil Bartholeyns, « L'ordre des images », in Julie Maeck, Matthias Steinle, eds., *L'image d'archives : une image en devenir*, Rennes : Presses universitaires de Rennes (coll. « Histoire »), 2016, p. 35.

32. Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, P. : La Découverte, 2015 (1<sup>re</sup> éd. en allemand en 2010).

33. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, P. : Gallimard, 2004.

de refuser d'attribuer au seul règne imagé les questionnements relatifs à la représentation. Il a placé en regard (si l'on ose dire) la représentation écrite du roi (soit, la verbalisation de son portrait) et sa représentation peinte (le portrait lui-même) : « Le discours descriptif est, quant au modèle, à rang équivalent et à compétition égale avec le tableau de portraiture [...]. Les écrire sur une page de papier dans un livre ou les peindre sur la toile, le transcrire (ces qualités du roi) dans les signes ou les capter dans les lignes et les couleurs, c'est avoir mystérieusement accès à la substance même de l'auguste personne du roi. »<sup>34</sup>

L'interrogation sur cette intensification de la présence, exposée, exhibée, que constitue la re-présentation, était adressée en un même mouvement aux registres imagés et écrits, associant dans une interrogation unique visibilité et lisibilité.

Enfin, l'amorce d'un dialogue entre le lu et le vu a bénéficié de l'intérêt grandissant pour la culture matérielle et l'histoire des sensibilités<sup>35</sup>. Les expériences du regard, nous le savons maintenant, ne peuvent être appréhendées à travers la seule vision, mais dans leurs dimensions relationnelles et sensorielles, soit dans un faisceau de connexions qui comprend le toucher, l'ouïe, le goût et l'odorat. En d'autres termes – plus proches de l'objet de ce dossier – le film, devenu inintelligible sans l(es) caméra(s), bobines, microphones, projecteurs et tables de montage, est désormais invité à converser avec une écriture faite d'encre aux couleurs signifiantes, de papiers multiples découpés, collés, annotés et classés. Cette extension du domaine de la vision (matière, geste et regard unis) a fait saillir avec une force nouvelle l'appauvrissement que l'introduction de l'imprimerie à caractères mobiles avait infligé à une écriture antérieurement dotée de qualités sonores, tactiles et graphiques<sup>36</sup>.

De cette évolution amorcée au xvii<sup>e</sup> siècle, Carlo Ginzburg a proposé le récit : « On considéra tout d'abord [...] comme non pertinents par rapport au texte tous les éléments qui étaient liés à l'oralité et à la gestualité. Puis, également, les éléments liés aux aspects physiques de l'écriture. Le résultat de cette double opération fut la progressive dématérialisation du texte, peu à peu épuré de toute référence sensible [...]. Il suffit de penser à la fonction décisive de l'intonation dans les littératures orales, ou de la calligraphie dans la poésie chinoise, pour se rendre compte que la notion de texte que nous venons de rappeler est liée à un choix culturel d'une portée incalculable. » En parallèle, à l'ère de Galilée, le savoir scientifique se serait séparé des « données sensibles », accueillant « les figures, les nombres et les mouvements, mais non les odeurs, ni les saveurs, ni les sons »<sup>37</sup>.

34. Louis Marin, *Le portrait du roi*, P. : Éd. de Minuit, 1981, p. 253.

35. Elizabeth Edwards, Janice Art, « Introduction : Photographs as Objects », in *Photographs Objects Histories : On the Materiality of Images*, London : Routledge, 2004, p. 1-15 (ici p. 5).

36. Qui ne se souvient de « la réduction graphique de la parole » évoquée par Jack Goody au détour d'une réflexion classique sur l'écriture comme forme et format de pensée ? Jack Goody, *La raison graphique*, P. : Éd. de Minuit, 1979 (1<sup>re</sup> éd. 1977).

37. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Lagrasse : Verdier Poche, 2010, p. 218-294 (ici p. 254-255).

Historiciser la partition, tardive, entre l'écrit, le dit et l'imagé<sup>38</sup> constitue une piste fascinante. En anthropologie, Pierre Délégé a ainsi rappelé les analogies ayant durablement existé dans les sociétés amérindiennes entre l'écriture et des motifs graphiques traditionnels, utilisés à des fins ornementaires, le déchiffrement de l'écriture introduite par les colonisateurs ayant procédé à partir de la niche sémantique et cognitive de l'appareil entre écriture et dessin<sup>39</sup>. En histoire, Roger Chartier a quant à lui souligné la persistance, au-delà de l'invention de l'imprimerie, de variations dans les formes, styles et techniques d'écriture, exigeant une prise en compte de la matérialité et des sens<sup>40</sup>. En science politique, enfin, a été notée la richesse des savoirs que les marges des archives écrites recèlent, le rapport entre le texte et ses espaces vides, la centralité d'interventions autographes venues enrichir, nuancer et/ou assurer une prise de possession des documents, garantir leur circulation aussi<sup>41</sup>.

Mais c'est sans doute à l'anthropologue Tim Ingold que l'on doit les développements les plus heuristiques pour notre propos sur ces (dé)liaisons entre l'écriture et l'image. Ce, grâce à l'attention qu'il a spécifiquement portée à la place du son dans le retrait graduel des données sensibles autrefois associées aux mots. Dans sa « brève histoire » des lignes, T. Ingold a en effet retracé les conditions historiques qui avaient présidé à la césure entre une musique, dont les modes d'inscription et d'annotations avaient progressivement fait disparaître le verbe (remplacé par la figuration des notes) et un langage graduellement amputé de son (c'est-à-dire détaché de son oralité, des inflexions tonales, rythmes et prosodies). Dans l'Antiquité, c'est la coprésence entre mot et son qui avait fait de l'écriture un lieu de passage entre le dit, transmis oralement, l'écrit, qu'en proposait le scribe, et le lu partagé en public à haute voix. Dans les mondes monastiques, a longtemps persisté une lecture sur les lèvres, intellection conjuguée à un murmure, déchiffrement nourri de relectures et de remémoration, refusant de cantonner le texte imprimé et son

---

38. Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, P. : Flammarion, 2009. On ne peut résister à la tentation d'évoquer ici les travaux si riches d'Armando Petrucci sur l'histoire, socialement codifiée et esthétiquement changeante, des modalités par lesquelles des mots furent au cours des siècles disposés sur du papier et des liens ayant uni ces codifications aux manières de lire et de s'approprier l'écrit, soit les manières de « diviser, de parcourir, d'ordonner et de décomposer la surface de la page » : « Disposer l'écriture sur la ligne en autant de segments identifiables, déchiffrables, et de ce fait dotés d'une forte lisibilité. Voir le très beau parcours historique offert à travers les surfaces d'écriture, les codifications des blancs et noirs, des unités de sens, l'écriture comme un dessin, l'organisation des lignes sur la surface, les surfaces d'écriture, les espaces graphiques, la diversité des modalités de déploiement des mots sur la surface, pour gérer la rapidité de lecture, les articulations logiques de la pensée, les consultations et citations, la hiérarchisation des importances, la disposition du texte en pleine page ». Armando Petrucci, *Promenades au pays de l'écriture*, Le Kremlin-Bicêtre : Zones sensibles, 2019, p. 24-31.

39. Pierre Délégé, *Lettres mortes : essai d'anthropologie inversée*, P. : Fayard, 2017, p. 39-69.

40. Roger Chartier, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitude et inquiétude*, P. : Albin Michel, 1998 ; Roger Chartier, *Inscrire et effacer : culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, P. : Gallimard & Le Seuil (Coll. Hautes Études), 2005.

41. Sylvain Laurens, « Les agents de l'État face à leur propre pouvoir. Éléments pour une micro-analyse des mots griffonnés en marge des décisions officielles », *Genèses*, 72, 2008, p. 26-41.

appropriation à une intériorisation silencieuse, intellectualisante et solitaire. Que nous apprennent ces temps révolus ? Les mots ne peuvent être lus dans une ablation de leur rapport à la matière sonore, à l'énonciation et à ses scansions.

Tout historien ayant fait l'expérience d'une plongée dans les archives scripturaires de la justice (dossiers d'enquête, retranscriptions des audiences, documentation technique et financière, etc.) sait combien le déchiffrement textuel s'épaissit au fil des lectures. Il a regretté l'incapacité des sténogrammes des journées d'audience à restituer l'aisance sociale des inculpés et des professionnels de la justice (leur possible contraste signifiant), les moments de fissuration émotionnelle ou d'affirmation d'un sens de l'autorité et de la légitimité parmi les inculpés, leurs accusateurs et les membres de la cour, les réactions de l'auditoire, bruyantes ou mutiques, enthousiastes ou lasses, et le sentiment même, absorbé dans la sonorisation des salles, de l'écoulement du temps, austère et technique souvent, plus rarement dramatique. Il lui est arrivé d'imaginer ces voix, leurs gammes d'aigus et de graves, d'associer à la corpulence des corps et aux physionomies des impressions de puissance ou de faiblesse vocale, d'émettre des hypothèses quant à la manière dont leur élocution capte les spectateurs et se répand dans le prétoire, relayée ou non par des microphones. Le fait est évident, et pourtant fréquemment oublié : les prises de notes sur les sessions ne font apparaître les protagonistes dans le déroulement des procès qu'au moment où ils prennent parole ; elles épousent une forme essentiellement dialoguée, avec des relances ou des tours de parole diversement espacés dans le temps. Le lecteur sait que la scène est peuplée d'autres acteurs, membres de la cour, de l'accusation, greffiers, traducteurs, journalistes locaux et étrangers, auditoire, etc. Il le sait, mais ne les voit pas et finit par oublier ce que le déploiement des joutes verbales doit à ces présences tuées par l'écrit.

Dans un superbe *Essai pour une histoire des voix*, Arlette Farge avait tenté de faire renaître, à partir d'une documentation écrite, le monde des sons, de la musique et de l'oralité du petit peuple parisien<sup>42</sup>. La conception de ce dossier des *Cahiers du monde russe* est redevable de cette tentative, qui souhaite ruser avec le silence de l'imprimé en lui adjoignant le mystère non moindre des images filmées et des bandes sons.

### **Tracer le périmètre d'une enquête : fabrique et postérité des procès à l'est de l'Europe**

Disons-le d'emblée. C'est de films de procès que le lecteur sera ici principalement entretenu. Et c'est à partir de ces productions filmiques qu'une ouverture sur l'entendu et le lu sera opérée, notamment en direction des récréations littéraires et des retransmissions radiophoniques. Influencé par l'état actuel de l'historiographie et la richesse des fonds (audio)visuels disponibles, ce choix espère poser quelques jalons pour une histoire matérielle des procès à l'est de l'Europe au croisement entre

---

42. Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix*, P. : Bayard, 2009.

les instrumentations de l'œil, de l'ouïe et de la main. Dans l'attente de recherches qui proposeront, entre ces modes de fabrication et de compréhension des procédures judiciaires, des agencements autres. Ce faisant, le dossier se propose également de contribuer à une sociologie de la production et des circulations des savoirs scripturaux, visuels et sonores.

L'invitation adressée aux auteur.e.s comprenait plus spécifiquement trois volets. Premièrement, voir comment les cinéastes et commanditaires des films avaient diversement pondéré les emplois de ces matériaux dans la fabrique d'une justice se voulant exemplaire et comment ils avaient apprécié leurs pouvoirs de démonstration, de persuasion et de transmission respectifs. L'attention aux incidences des transformations technologiques (l'introduction du son synchrone, en particulier) y était replacée dans des contextes politiques, sociaux et culturels plus vastes. Deuxièmement, faire valoir la singularité de chaque mode d'accès – voir, lire, écouter – au passé, sans omettre les deux facettes du langage que sont les inscriptions écrites et les performances oralisées. Se limiter à un dialogue entre images et textes serait revenu à concéder que le son s'est définitivement retiré des mots. Troisièmement, à une logique du dévoilement d'une vérité exclusive (celle des images vs celle des sons vs celle du texte) préférer une interrogation sur les effets de connaissance associés aux côtoiements entre sources. L'enjeu était de travailler sur les recoupements et, plus encore, les manques des archives scripturaires, phoniques et visuelles, de tirer parti de leurs discordances et d'anomalies apparentes pour aiguiller la curiosité. D'une telle démarche, l'histoire visuelle de la Shoah a récemment tracé le sillon en mobilisant face à des sources silencieuses – *i.e.* dont les auteurs, consignes de réalisation, destinataires et finalités étaient faiblement documentés – des croisements entre images, témoignages oraux, sources textuelles, supports cartographiques et technologies digitales de reconstitution de paysages, d'environnement ou d'objets spécifiques<sup>43</sup>. Les photographies rassemblées sous le nom « d'album d'Auschwitz » ont par exemple fait l'objet d'études d'une exigence exemplaire où la sphère du visible s'élargit à mesure que d'autres sources en guident la scrutation<sup>44</sup>. C'est à une semblable entreprise que Sylvie Lindeperg s'est par ailleurs livrée dans l'enquête qu'elle a consacrée au documentaire, *Nuit et brouillard*, réalisé par Alain Resnais (1956)<sup>45</sup>.

---

43. Tobias Ebbrecht-Hartmann, « Echoes from the Archive : Retrieving and Re-viewing Cinematic Remnants of the Nazi Past », in Dora Osborne, dir., *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture*, *Edinburgh German Yearbook* 9, Rochester : Boydell & Brewer, 2015, p. 123-139 ; Tobias Ebbrecht-Hartmann, « Trophy, Evidence, Document : Appropriating an Archive Film from Liepaja, 1941 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36 (4), 2016, p. 509-528 ; Nadège Ragaru, Maël Le Noc, « Visual Clues to the Holocaust : The Case of the Deportation of Jews from Northern Greece », *Holocaust and Genocide Studies* (à paraître hiver 2021).

44. Serge Klarsfeld, dir., *The Auschwitz Album, Lilly Jacob's Album*, New York : Beate Klarsfeld Foundation, 1980 ; Tal Bruttman, Stefan Hördler, Christoph Kreuzmüller, *Die fotografische Inszenierung des Verbrechen. Ein Album aus Auschwitz*, Darmstadt : WBG Academic, 2019.

45. Sylvie Lindeperg, « *Nuit et brouillard* ». Un film dans l'histoire, P. : Odile Jacob, 2007.

Quelles règles ont présidé au choix des configurations étudiées ? L'engagement avait été pris d'élargir l'éventail des procédures, chefs d'inculpation et types de prévenus afin de récuser une histoire linéaire et monovocale du communisme judiciaire. De même a-t-il été décidé de proposer des ancrages spatiaux qui regardent vers l'Europe centrale comme vers une Union soviétique envisagée dans sa diversité interne. La sélection d'un cas d'étude tchécoslovaque a valeur de manifeste : elle participe, d'abord, de l'aspiration à rendre leur pleine dignité à des trajectoires d'Europe médiane sous-étudiées dans l'historiographie. Elle reflète, ensuite, le partage du constat formulé dès 2009 dans la revue, *Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History* : l'éclatement du bloc soviétique a induit un délitement des rapports entre des milieux de recherche centre et est-européens ayant fait l'objet de nouveaux apparentements institutionnels après 1989-1991, la bifurcation des trajectoires professionnelles précédant celle des corpus historiographiques<sup>46</sup>. Il ne s'agit nullement de plaider pour un retour à un déchiffrement des destinées centre-européennes par décalque avec celles du « grand frère », mais d'explorer aussi bien la prétention à une unification des manières d'instituer, d'encadrer, de médiatiser et de pratiquer la justice pénale que les appropriations différenciées de ces injonctions en des pays dotés d'une historicité propre.

De quel type de procès souhaite-t-on par ailleurs restituer l'histoire ? Une place prépondérante a été conférée aux poursuites judiciaires devant des juridictions pénales nationales avec, en contrepoint, une contribution dédiée au Tribunal militaire international de Nuremberg. Comme nous le verrons, cette dichotomie formelle entre procès nationaux et internationaux se révèle toutefois bien pauvre pour appréhender les dynamiques circulatoires des protagonistes de la justice (pelles comprises), comme celle des représentations des procédures. Le national est non l'antithèse, mais le produit de mouvements qui le délimitent en l'excédant. Enfin, l'horizon temporel embrasse quatre décennies : il s'ouvre sur les procédures soviétiques ayant défini les codes d'un genre, le film de procès, au début des années 1930 (Valérie Pozner et Anna Shapovalova) pour se clore à l'orée des années 1970, le chaînon des procédures explorées comprenant l'immédiat après-guerre (Victor Barbat), la fin des années 1940 (Françoise Mayer) et les années 1960 (Vanessa Voisin et Irina Tcherneva). Ce large prisme offre l'opportunité de faire des opérations de médiatisation des procès un hublot sur des évolutions dans les institutions, conceptions et pratiques de la justice, bien sûr, mais également dans l'insertion internationale des communismes est-européens, les stratégies de légitimation des élites dirigeantes et les dynamiques internes à divers mondes professionnels (policiers, cinématographiques, artistiques et culturels, entre autres).

Dernière précision : la gamme de forfaits présumés traverse la frontière entre faits de guerre et crimes commis en temps de paix. Pourquoi avoir choisi de traiter en parallèle des procédures qui ont été tenues pour paradigmatiques de la violence politique des régimes communistes (ces fameux « procès spectacles » intentés à

---

46. Voir l'éditorial du dossier « Passing Through the Iron Curtain », *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, 9 (4), 2008, p. 703-709.

des « ennemis intérieurs », souvent précédemment associés à l'élite communiste) et des configurations qui, sans être dénuées de dimensions politiques, ont donné à voir un travail judiciaire plus complexe (les procès pour crimes de guerre, faits de collaboration et/ou persécutions anti-juives, notamment)? À l'est de l'Europe, on s'en souvient, les luttes mémorielles de l'après 1989/1991 ont notamment porté sur l'existence d'une ligne de continuité entre les premières et les secondes, certains intellectuels et acteurs politiques ayant appelé à l'invalidation de l'ensemble des jugements au motif que les irrégularités de procédures auraient suffi à démontrer l'innocence des inculpés.

Une manière d'argumenter cet arbitrage consisterait à souligner, comme le fait Victor Barbat dans sa contribution, que les films de procès contre des criminels de guerre et/ou des opposants supposés constituent un genre qui a embrassé, indifféremment, des procédures intentées à des prévenus accusés d'actes commis en temps de paix et de guerre. Le choix opéré ici a obéi à une considération supplémentaire : il s'est agi de ne pas renoncer à affronter le dilemme méthodologique et moral que représente, pour tout historien travaillant sur des procédures judiciaires sous le communisme, l'obligation de faire *avec* le non respect de normes judiciaires démocratiques, un vaste travail d'encadrement et de mobilisation des publics, d'un côté, *et* la possible perpétration de crimes, ainsi que l'aspiration de segments des sociétés à voir ceux qu'ils tiennent pour des auteurs de forfaits, jugés et condamnés, de l'autre.

Sur cette toile de fond, plusieurs enseignements transversaux se dégagent de la lecture des articles du dossier. Le premier : les captures médiatiques des événements judiciaires ne sont quasiment jamais des produits uniques, encore moins clos. Dans chacun des cas étudiés, les films de procès ont connu des déclinaisons plurielles, sonores ou muettes, sous forme de documentaires ou d'actualités filmiques, voire comme insert dans des œuvres de fiction. De manière récurrente, ils ont été replacés sur la table de montage. Que l'on tente de saisir le film en son unité supposée et l'objet, immédiatement, éclate en une profusion de variantes dont l'étude fine constitue l'un des vecteurs les plus féconds de l'analyse des procédures judiciaires<sup>47</sup>. La remarque vaut plus encore lorsque l'on élargit la focale aux saisies radiophoniques, journalistiques ou artistiques des événements judiciaires. Second enseignement (les deux points sont évidemment liés) : cette pluralité des formes a constitué la condition *sine qua non* des circulations, dans l'espace et le temps, des restitutions des actions en justice comme des argumentations politiques, idéologiques et sociales développées à travers elles. Chaque contribution invite dès lors le lecteur à effectuer un voyage spatio-temporel, parfois à l'intérieur du bloc de l'Est, le plus souvent au-delà de lui, au terme duquel plusieurs moments du communisme sont tissés ensemble, dans leurs différences.

---

47. Pour une élaboration de cette observation, voir Nadège Ragaru, « Bulgaria as Rescuers? The Social Lives of a 1943 Film Footage and the Visual Holocaust across the Iron Curtain », *East European Jewish Affairs* (à paraître, printemps 2021).

L'opportunité du retour sur le procès Slánský (20-27 décembre 1952) que nous propose Françoise Mayer a été fournie par la redécouverte, en 2018, de 7h 24 de film monté et d'environ cent heures d'enregistrement sonore de ce procès emblématique de la phase stalinienne du communisme tchécoslovaque. Accusés de conspiration contre l'État et de collusion avec l'ennemi, onze des quatorze inculpés, tous d'anciens hauts cadres communistes, avaient été condamnés à mort<sup>48</sup>. La procédure avait connu un vaste retentissement international. Surtout, elle était devenue une synecdoque des violences et de l'inéquité judiciaire communistes par suite de la recreation cinématographique que Costa Gavras en avait offert dans *L'Aveu* (1970), une adaptation des mémoires de l'un des rares survivants, Artur London, interprété par Yves Montand. Comment analyser un matériau visuel tourné à l'époque des faits quand du vu a déjà durablement marqué de son sceau l'interprétation et les représentations des événements historiques ?

De cet article foisonnant d'intuitions, qui prend pour contrepoint un autre procès de l'ère stalinienne, celui de l'ex-députée socialiste nationale et militante des droits des femmes, Milada Horáková (30 mai-8 juin 1950), l'on retiendra trois éléments de conclusion, jalons pour la réflexion collective menée dans ce dossier. En premier lieu, au terme d'une présentation de l'ampleur du dispositif médiatique ayant entouré l'internationalisation du procès, Françoise Mayer éclaire les apports du matériau filmique au regard des sources antérieurement connues (retranscription des minutes des audiences, émissions radiophoniques, mémoires, etc.). L'écrit, le son, on l'a dit, taisent la diversité des présences dans le prétoire, celle des absences aussi. D'où ce paradoxe fascinant exhumé par l'auteure : « Parmi les accusés, seul Slánský fut présent du premier au dernier jour. Premier à comparaître, il fut le seul alors à rester après la fin du réquisitoire du procureur général, Urválek. London a vu et entendu la première matinée. Après quoi, comme les douze autres coïnculpés, il a été ramené dans sa cellule, jusqu'au moment de sa propre comparution, le troisième jour. [...] Hormis Slánský, seuls les juges, les magistrats, les avocats, ont pu voir intégralement les audiences du procès. » En d'autres termes, les professionnels de la justice furent (presque) les uniques spectateurs de l'ensemble du spectacle judiciaire dont ils étaient également les acteurs.

En deuxième lieu, l'article de Françoise Mayer nous rappelle ce que la compréhension du procès Slánský et de ses mémorations publiques a dû aux « vies sociales » (Arjun Appadurai) d'un objet filmique précocement soustrait aux regards du public tchécoslovaque, et dont des fragments sont réapparus près de vingt ans plus tard. Elle montre le bénéfice qu'il y a à suivre les bobines dans leurs pérégrinations afin d'appréhender la pluralité des contextes historiques au sein desquels les procès prennent vie et sens – en l'occurrence, le Printemps de Prague (des actualités filmées), le mouvement communiste et les milieux de l'exil tchèque en France en 1971 (un documentaire sur la Tchécoslovaquie communiste). Reflets des

---

48. L'auteure remercie Jacques Rupnik de lui avoir relaté, un jour d'automne et d'espoir, la découverte de ce matériau archivistique en République tchèque.

contextes politiques tchécoslovaques et français, les mots apposés sur ces extraits de séquences en cadrent la réception.

Ce qui nous conduit au troisième et dernier apport de l'article, à savoir la manière dont l'observation des multiples incarnations visuelles, textuelles et sonores du procès Slánský peut en dernier ressort enrichir l'histoire des circulations internationales sous le communisme<sup>49</sup>. Des voyages des images et des gangues interprétatives dans lesquelles elles sont prises, les médiateurs sont des Tchèques et des Français, des membres de la mouvance communiste, des sympathisants de gauche et des déçus du socialisme. Le regard porté, en France, sur ces données imagées est tributaire de l'état du champ politique et intellectuel dans les deux pays – une configuration qui explique que les plans du procès Slánský insérés dans le documentaire d'Albert Kobler, *Le Bonheur dans vingt ans. Prague 1948-1968* (1971), quoique présentés, n'aient pas été vus<sup>50</sup>.

À ce point du dossier, nous quittons l'Europe centrale pour aborder des terres soviétiques qui nous accompagneront jusqu'au terme de notre cheminement. La reconstitution des captations filmiques des procès intentés à des criminels de guerre et/ou des « ennemis intérieurs » est abordée ici au moment où elles acquièrent une forme routinisée au tournant des années 1930 avec, pour guides, Valérie Pozner et Anna Shapovalova. Leur article relate l'histoire de la réalisation, diffusion et postérité de *13 jours* (Jakov Posel'skij, URSS, 1931, 1h50), une œuvre pivot dans la cristallisation en URSS du film de procès comme genre, le premier à avoir en outre bénéficié du son synchrone. Tout, dans leur texte, est variation sur le thème du croisement – comme factualité historique et comme méthode. La réalisation elle-même naît incidemment à l'intersection entre deux procès, le procès dit du Parti industriel (visant huit anciens membres de l'intelligentsia économique) et le procès du « cinéparti industriel » (fruit d'une campagne de reprise en main sur l'industrie cinématographique). L'emboîtement entre ces deux événements, avancent les auteures, repose sur leurs communes finalités (dénonciation de manquements, réaffirmation d'un contrôle politique, travail de légitimation, etc.) mais également sur les technologies (importées dans les deux cas) et les acteurs impliqués (des cinéastes dont les proches ont été visés par le second procès participent au tournage du premier).

---

49. Sur cette histoire transnationale des communismes, attentive à la circulation des idées, des savoirs et des personnes, voir Paul Boulland, Isabelle Gourné, eds., « Communismes et circulations internationales », *Critique internationale*, 66, 2015, p. 9-104 ; Sophie Coeuré, *La grande lueur à l'Est. Les Français et l'Union soviétique, 1917-1939*, P. : Le Seuil, 1999 ; Yves Cohen, « Circulatory Localities. The Example of Stalinism in the 1930s », *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, 11 (1), 2010, p. 11-45 ; Michael David-Fox, ed., « Circulation of Knowledge and the Human Sciences in Russia », *Kritika : Explorations in Russian and Eurasian History*, 9 (1), 2008 ; Justine Faure, Sandrine Kott, « Le bloc de l'Est en question », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 109, 2011, p. 2-212 ; Ioana Popa, *Traduire sous contrainte. Littérature et communisme (1947-1989)*, P. : CNRS Éd., 2010.

50. Sur ce contexte, et ses incidences relativement à une autre circulation, la réception des formalistes en France, voir le remarquable Frédérique Matonti, « L'anneau de Moebius. La réception en France des formalistes russes », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 176-177 (1), 2008, p. 52-67.

La prise en compte de ces intrications les conduit à rappeler – notation précieuse – que si le filmage de la procédure releva probablement d’une commande politique, logiques politiques et judiciaires n’en épuisent pas les significations. L’investissement des milieux cinématographiques s’éclaire à la lumière d’enjeux internes à ce monde professionnel (y compris le financement de la transition technologique du muet au sonore).

Des 1h50 originellement montées, toutefois, il ne reste plus trace. C’est dès lors à partir de recoupements entre une diversité de formes filmées (bobines montées sonorisées, séquences filmées muettes destinées aux actualités cinématographiques, chutes et séquences supprimées au montage, etc.) que les auteures entreprennent la reconstitution de cette œuvre évasive. Elles y procèdent en plaçant le son – les contraintes technologiques auxquelles son introduction est associée, les nouvelles possibilités d’expression qu’il offre – au cœur de leur enquête. S’en suit une démonstration de ce que les dispositifs sonores font à l’image (cadrage, longueur des plans, re-tournage de certaines séquences) et à l’intelligence que les historiens peuvent proposer du produit filmique comme des procès. S’il fallait n’en retenir ici que deux facettes, l’on soulignerait l’apport de leur recherche à l’étude de la temporalité judiciaire (les investissements sonores magnifient les séquences de la procédure estimées essentielles par les acteurs politiques), ainsi qu’au déchiffrement du degré de formatage du rituel judiciaire : la proximité verbale entre les variantes filmique et textuelle du procès suggère « la préparation méticuleuse des audiences, réduisant la nécessité de la censure », tout comme l’écoute de dépositions dont le rythme et le flux trahissent la dimension apprise des aveux.

Avec la contribution de Victor Barbat, la cristallisation « d’un modèle de représentation soviétique » de la justice en acte se prête à une mise en perspective historique plus large. Son objet d’étude : la composition du long-métrage documentaire consacré par le cinéaste soviétique, Roman Karmen, au procès de Nuremberg (1945-1946) devant le Tribunal militaire international. L’hypothèse au fondement de la réflexion ici délivrée est que la restitution de ce processus de fabrication exige un double élargissement de la focale analytique – diachronique et synchronique, *id est* qui historicise le film de Roman Karmen et croise les pratiques de tournage des Soviétiques... et des Américains.

Victor Barbat nous montre ainsi que les modes de représentation du procès de Nuremberg s’inscrivent dans un double héritage, *ante bellum* et du temps de guerre. Sur une trame narrative standardisée dans les années 1930 (centralité de la figure du procureur et de celle de l’aveu, jeu de contraste entre accusation et accusés à travers l’emploi de champ/contre-champ, etc.), l’expérience des reportages de guerre soviétiques a en effet tissé des images d’atrocités, devenues à compter de 1943 un moyen pour porter « la voix de milliers de victimes ». En insérant, dans le déroulé des audiences, des plans de souffrances et de ruines, Roman Karmen reprend cette conception imagée du témoignage et de la preuve.

L’article entreprend alors une confrontation entre les minutes de procès, les sons (pleins ou vides, c’est-à-dire tournés en salle d’audience *vs* en studio) et les images soviétiques et américaines pour exposer la nature composite du film réalisé

– archives visuelles soviétiques ou allemandes, actualités filmées, plans tournés à Nuremberg en extérieur ou dans le prétoire, pendant ou en dehors des audiences, etc. et démontrer quelles sections du documentaire firent l'objet d'un retournage (notamment pour gérer les contraintes techniques du son synchrone) ou d'une post-synchronisation (à Moscou). S'il demeurerait nécessaire de démontrer le caractère heuristique d'une entrée dans les fibres mêmes de la matière filmique, il suffirait de relire les lignes consacrées aux relations américano-soviétiques sur le tournage. En ces années qui voient la coopération entre Alliés se fissurer, l'étude des lieux (le prétoire, la cabine de tournage) et des calendriers (la rotation des équipes de filmage) dévoile un quotidien maillé de rencontres et d'échanges américano-soviétiques, sous-tendus par des interrogations professionnelles partiellement semblables, ainsi que des pratiques de négociation reproduisant, dans la matérialité infime du monde cinématographique, celles conduites à l'échelle des équipes juridiques des deux grandes puissances. De ces rixes et habitudes professionnelles résultent quelques angles de vue aux étonnantes parentés. Suivre la voie de la matérialité, celle des détails scrutés avec patience, est ainsi susceptible de contribuer au renouvellement des savoirs sur une période pivot dans le façonnage des rivalités et des rencontres entre Américains et Soviétiques.

Une décennie plus tard, la dénonciation de l'incapacité supposée des Occidentaux à traduire en justice les criminels de guerre nazis a été promue au centre du discours soviétique de guerre froide, la mise en jugement du passé (en URSS) servant à mener un combat au présent (contre l'Ouest et le « revanchisme » ouest-allemand, en particulier). S'en tenir à ce récit convenu des dynamiques sous-tendant la traduction en justice des auteurs de crimes de masse (les *karateli*) dans les années 1960 offrirait non seulement une relation appauvrie, mais inexacte des enquêtes et des procès de cette décennie, ainsi que de la coopération entre appareils judiciaires soviétiques et ouest-allemand dans la poursuite des criminels nazis.

À partir d'une exploration kaléidoscopique fondée sur une riche documentation archivistique, Vanessa Voisin en propose une démonstration centrée sur le second procès de Krasnodar (le premier, connu pour être l'un des premiers procès de la Shoah, ayant eu lieu en juillet 1943, au lendemain de la reconquête, sur les Nazis, de ces territoires du sud de la Russie), un procès intenté à neuf anciens membres du Sonderkommando SS 10a, du 10 au 24 octobre 1963. Le procès – public et sujet d'une opération de publicisation à la densité et à la diversité peu communes (articles de presse locale et centrale, documentaire, ouvrage, projet de fiction filmique) – vit ses résonances pansoviétiques et internationales amplifiées par l'implication de deux grands artistes soviétiques dans sa médiatisation, le réalisateur Leon Mazruho et le journaliste, écrivain et scénariste, Lev Ginzburg.

Parvenir à faire tenir ensemble exploration des modalités de capture de la procédure judiciaire et emploi de ces dernières comme fenêtres sur des processus sociaux plus larges relève souvent de la gageure. La liaison est ici construite de façon magistrale. À partir d'une réflexion sur la pluralité des formes picturales, phoniques et textuelles de mise en lumière du jugement — dans l'immédiateté comme dans le sillage du procès ; aux échelles locale, pansoviétique et internationale —,

Vanessa Voisin parvient à démontrer, conjointement, que la publicisation des procès contre des *karateli* ne relève pas uniquement d'une commande du KGB (mais de négociations entre artistes engagés et mondes policiers) ; que la visibilisation de ces poursuites ne saurait être dissociée de la production de la justice elle-même (rarement démonstration en aura été aussi convaincante qu'avec l'étude des incidences des écrits de Lev Ginzburg sur l'ouverture, quelques années plus tard en RFA, de poursuites à l'encontre d'Allemands dénoncés à Krasnodar en 1963) ; et, enfin, que la virulence de la propagande contre le revanchisme ouest-allemand n'interdit pas des formes de coopération judiciaire entre l'URSS et la RFA, y compris avant l'institutionnalisation des relations entre leurs Parquets en 1966. Plus encore, à partir de la confrontation entre les formes journalistiques, scénaristiques et écrivaines d'engagement de Lev Ginzburg, d'une part, les diverses étapes du travail créatif, d'autre part, Vanessa Voisin réussit à retracer, simultanément, un parcours individuel et un moment spécifique, ainsi qu'à éclairer la production d'une « mémoire par en bas » de la Shoah.

Nombreux sont les échos entre la contribution de Vanessa Voisin et celle qu'Irina Tcherneva a consacrée à la poursuite de collaborateurs en Lettonie dans les années 1960. Dans cette République balte annexée à l'URSS au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, les mobilisations en faveur de l'imprescriptibilité des crimes nazis croisent la dénonciation d'un nationalisme dont l'émigration lettone en Occident, infiltrée par d'anciens criminels de guerre, offrirait l'incarnation par excellence. Comme en Russie du sud, la période coïncide avec une phase de libéralisation politique (qui n'exclut pas les purges) et un renouvellement du cinéma documentaire (notamment de sa frange expérimentale).

Une fois encore, nous sommes en présence d'images diffractées, ici entre trois moyens métrages dont la production s'échelonne tout au long de la décennie (1961, 1965 et 1969) et trahit les inflexions dans les missions imparties aux films de procès, d'une part, dans les manières de penser et d'administrer la justice, d'autre part. En retraçant étape par étape le processus créatif — écriture du scénario, découpage, tournage, montage, etc. —, Irina Tcherneva montre comment la logique pamphlétaire, fondée sur la juxtaposition entre images d'atrocités et images d'accusés, jusqu'alors prépondérante, cède la place à une figuration de la justice plus sensible aux témoignages des victimes et prête à laisser au spectateur une plus grande latitude dans l'interprétation des pièces à conviction. Elle reconstitue avec une minutie de miniaturiste les glissements opérés entre le texte et l'image, le rôle du montage des plans dans une écriture scénaristique produite *ex post* et le pouvoir d'expression singulier conféré au visuel. C'est, nous apprend-elle, précisément sur le terrain de l'image que les documentaristes négocient leur marge d'autonomie : la censure communiste est principalement censure textuelle de sorte que la construction des plans, le choix des lumières et le montage fournissent des vecteurs d'innovation et de modulation du message filmique. Graduellement, s'impose ainsi à l'écran une pluralité d'expériences de la guerre, tandis que s'effrite sous les yeux du lecteur le postulat d'un modèle filmique letton qui aurait été indifférent aux mutations sociales et à l'évolution des sensibilités.

En Lettonie comme en Russie, sphères policières, judiciaires et filmiques nouent des relations adultérines. Disposer d'une palette d'œuvres documentaires permet toutefois d'en montrer les déclinaisons plurielles, implication directe ou médiatisée, collaborations très en amont des enquêtes ou à l'abord du prétoire. Enquêteurs et cinéastes se croisent autour de reconstitutions de scènes de crime, dont la pratique se répand durant cette même décennie, induisant une diversification des matériaux présentés aux publics des films de procès. Ils se rencontrent également en aval des réalisations, y compris selon des modalités que seul un dépouillement exigeant des archives est susceptible de mettre au jour. Irina Tcherneva nous apprend ainsi que des films documentaires lettons eurent parmi leurs lointains spectateurs... des enquêteurs occidentaux impliqués dans la traque des criminels de guerre. La conclusion est immanquable : en dernier ressort, le procès advient, comme fait historique et comme source, à travers la totalité de ses incarnations et de ses voyages. Lesquels traversent non seulement les frontières entre l'écrit, le son et l'image, mais également celles qui séparèrent l'Est de l'Ouest au temps de la guerre froide.

Au terme de ce parcours, quelles conclusions provisoires retenir ? Décrire patiemment, décrire encore, et remettre matériaux visuels, sonores et scripturaux sur le métier afin d'en faire des instruments de suspension des jugements, de disparition des évidences et d'invitation à l'humilité se situaient au principe de ce dossier. Avancer que la tenue des procès et leurs inscriptions sont coproductrices des événements et non de simples enregistrements des procédures, constituait l'un des postulats des enquêtes. Ainsi définie, la démarche des auteur.e.s de cette livraison a fourni plusieurs contributions à l'historiographie des procès à l'Est et de leur médiatisation. En premier lieu, les politiques de publicisation de la justice pénale en mondes communistes sont apparues labiles dans le temps et imparfaitement homogénéisées à l'intérieur du « bloc de l'Est ». Surtout, elles ne se laissent pas déchiffrer au seul prisme de l'encadrement idéologique de publics censément passifs. Ainsi, dans certaines couches de la société soviétique, des demandes de justice et/ou de vengeance (les deux étant parfois tenues pour synonymes) se sont exprimées, particulièrement après l'amnistie de 1955 et le retour des déportés du goulag. En portent témoignage les requêtes adressées à des institutions publiques et les réponses aux appels à témoins des enquêteurs. Que la socialisation communiste ait influencé l'expression de ces demandes ou le dessin des figures de l'ennemi ne dispense pas d'étudier les cadres cognitifs et moraux des citoyens soviétiques.

Deuxièmement, les pratiques judiciaires en Europe communiste sont apparues façonnées par le frottement entre des rationalités politiques, bureaucratiques et sociales elles-mêmes inconstantes. Les aveux forcés et preuves forgées de toutes pièces n'en constituent pas la seule figure. À compter de la déstalinisation, les politiques d'enquêtes s'appuient sur une diversification des pièces à conviction (preuves matérielles, moyens photographiques d'attestation des faits, reconstitutions filmées de scènes de crime, etc.) sans pour autant suivre un développement linéaire ou tendre à une convergence Est-Ouest. Enfin, les cas présentés dans cette

livraison des *Cahiers du monde russe* confirment que, dans les années 1960, les persécutions anti-juives ne sont pas soumises à une élimination systématique en URSS : la Shoah fait parfois l'objet de mentions indirectes, ailleurs d'évocations explicites, verbales et/ou visuelles, diversement déclinées selon les media comme les lieux. C'est précisément au discernement de ces variations qu'une exploration des rapports entre image, son et texte peut apporter une contribution féconde.

Nadège Ragaru

*SciencesPo Paris*

*nadege.ragaru@sciencespo.fr*