

IMAGES, LETTRES ET SONS

-

Presses de Sciences Po | « *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* »

2015/1 N° 125 | pages 147 à 165

ISSN 0294-1759

ISBN 9782724634347

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2015-1-page-147.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses de Sciences Po.

© Presses de Sciences Po. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Images, lettres et sons

Cuba Gráfica

Le premier effet que *Cuba Gráfica* provoque sur son lecteur est sans doute celle d'un émerveillement visuel¹. Cette *Histoire de l'affiche cubaine* concrétise un travail de longue haleine mené par Régis Léger, jeune diplômé de l'école des Gobelins. Seul un séjour à Cuba et un bel acharnement pouvaient permettre de réunir toutes les affiches et œuvres graphiques que l'on trouve ici. Les éditions L'Échappée reproduisent donc un nombre impressionnant d'affiches cubaines, dont les dates de production s'étalent de l'aube du 20^e siècle à nos jours. Pourquoi l'affiche à Cuba ? Les trois graphistes français qui prennent la parole à la fin du livre le signalent : l'affiche cubaine, longtemps moyen d'expression privilégié des puissances économiques et politiques sur l'île, vite devenue objet esthétique reconnu et convoité, a marqué le graphisme bien au-delà de ses frontières nationales. Des affiches aux couleurs éclatantes, charriées par des courants esthétiques variés comme les arts décoratifs, le constructivisme ou le réalisme socialiste, des affiches politiques, culturelles, cinématographiques. Cependant, plus qu'un simple catalogue, le livre pose les premiers jalons d'une histoire de l'affiche cubaine en intercalant des textes et entretiens d'historiens, de critiques et de graphistes cubains. Le souci de recollection des sources primaires s'accompagne ainsi d'une volonté de ressaisir la construction d'une histoire culturelle. Si émerveillement il y a, c'est un émerveillement commenté.

La chronologie tripartite fait la part belle à la Révolution dont les premières années exaltèrent manifestement la production d'affiches sur l'île. Ainsi, la première partie consacrée à « l'éveil

graphique » s'étend-elle jusqu'en janvier 1959. La deuxième partie est la plus conséquente : elle s'étire de 1959 aux années 1990, suivant l'ascension extraordinaire puis l'essoufflement de la production d'affiches dans les années 1970. La dernière partie s'intéresse au renouveau provoqué par de nouvelles générations de graphistes qui apparaissent, peut-être paradoxalement, au cours des dures années 1990 qui suivent la disparition du bloc soviétique.

C'est sur des boîtes de café ou des coffrets de cigares que le graphisme cubain fit ses premiers pas. En effet, les industries de luxe (café, sucre, cigares) cherchèrent, dès la fin du 19^e siècle, à esthétiser leurs marchandises. Ce contexte d'essor commercial d'où émergea le graphisme cubain a durablement marqué son histoire qui croise et recroise à bien des égards celle de la publicité. En 1839, les premières impressions sur presses mécaniques diffusèrent l'Art nouveau dont certaines revues comme *El Figaro* adoptèrent l'esthétique. À ce moment-là, l'affiche restait un support timide qui se bornait à annoncer des événements culturels et sportifs. Cuba accueillit, au début du 20^e siècle, quelques affiches d'entreprises américaines, comme Nestlé. La sérigraphie allait bientôt bouleverser et marquer profondément l'affiche et le graphisme cubains. Ses couleurs brillantes et multiples (jusqu'à huit), résistantes au corrosif climat tropical, ses contours nets, ses contrastes fermes et ses grands aplats allaient ensuite être utilisés par le pouvoir politique lors des élections de 1943. Cette année-là, on compte environ quinze mille affiches par candidat, collées sur des édifices ou sur des palmiers et dont la simplicité ne limite pas les dimensions parfois gigantesques. La sérigraphie servira également l'essor de l'affiche de cinéma, presque devenu un genre à part entière encore aujourd'hui sur l'île. Les quatre cent vingt-deux salles nationales, dont cent dix à La Havane, révèlent à quel

(1) Régis Léger, *Cuba Gráfica : histoire de l'affiche cubaine*, Paris, Éditions L'Échappée, 2013, 256 p., 34 €.



© Éditions l'Échappée.

1. Couverture de la revue *El Figaro*, Garcia Cabrera, 25 x 35, 1910.



© Éditions l'Échappée.

2. *Besos robados* (Baisés volés, France) René Azcuy, ICAIC, sérigraphie, 51 x 76, 1970.

point le cinéma séduisait déjà les Cubains. Cet essor du graphisme est contemporain de l'essor de la publicité sur l'île qui comptait une trentaine d'agences de communication, de presse, de radio ou de télé. L'affiche puisa ainsi de moins en moins dans la peinture et de plus en plus dans les arts graphiques marqués par l'asymétrie, les diagonales et lignes fragmentées, les jeux typographiques des Arts décoratifs. Cette union de la publicité et de l'art conféra aussi un statut professionnel aux artistes qui en manquaient cruellement. La Grande Dépression de 1930 engagea cependant les entreprises à cesser toute prise de risque, favorisant une esthétique réaliste : l'affiche artistique commença alors à trouver son autonomie et ses propres lieux d'exposition.

Quelque temps avant l'avènement de la Révolution, la dictature de Batista avait presque monopolisé la totalité des médias : les rebelles allaient devoir trouver leur propre moyen d'expression alternatif et développer leur propre style graphique qui emprunterait vite au réalisme socialiste, à la caricature, à la bande dessinée et à l'humour politique. Dès les premiers soubresauts révolutionnaires, l'affiche allait jouer un rôle primordial.

L'affiche fut amplement utilisée par le pouvoir politique révolutionnaire. Elle était spécialement utile quand il fallait toucher des régions isolées. Surtout, elle allait très vite couper avec ses racines publicitaires. En 1961, Ernesto Guevara, alors ministre de l'Industrie, supprima la publicité dans le pays. L'affiche servit alors la communication politique : on organisa des concours pour l'anniversaire de la Révolution, pour promouvoir des campagnes ou pour diffuser des mesures gouvernementales. L'affiche de Félix Beltrán produite à l'occasion de la campagne sur l'économie d'électricité est demeurée justement célèbre : au milieu d'un monochrome sombre se détache les petites lettres claires « click ». À cette époque, le souci de communication l'emporte largement sur le reste. Toutefois, cette utilisation politique de l'affiche fut accompagnée d'une production enflammée d'affiches culturelles. L'Institut cubain de l'art et de l'industrie (ICAIC) mène la danse en produisant près de trois mille affiches entre 1959 et 1980. Chaque film projeté sur l'île possédait

son affiche cubaine, au style sérigraphique et aux proportions reconnaissables (cinquante-deux par soixante-seize centimètres). L'affiche, plus accessible visuellement et financièrement que la peinture, devint un objet de collection pour les Cubains.

Cette réception enthousiaste sur l'île se prolongea hors des frontières : les affiches cubaines rayonnèrent à l'étranger notamment à travers la revue *Tricontinental* adressée aux peuples en lutte contre l'impérialisme. Cette revue contenait entre autres des affiches offset pliées où des graphistes cubains intégraient l'arabe, l'anglais, le français et l'espagnol. En 1964, l'affiche *Hara Kiri* d'Antonio Reboiro reçut le prix international de Colombo, au Sri Lanka. En 1965, la galerie londonienne Ewan Philips proposa une sélection des meilleures affiches cubaines : les années 1960 et le début des années 1970 furent l'âge d'or de l'affiche cubaine. En 1962, le musée des Beaux-Arts créa le Salon national de l'affiche qui devint, en 1966, le Salon national de la propagande graphique « 26 juillet ». Quant à la formation des graphistes, elle avait en général lieu dans les écoles de peinture et de dessin de l'île, ou dans la liberté angoissante de l'autodidacte. Cependant, dans les années 1980, la saturation des codes et la bureaucratisation bloquèrent durement la création. Ce blocage fut redoublé par la crise économique qui suivit la disparition de l'Union soviétique : l'ICAIC suspendit pour la première fois sa production d'affiches pour les films étrangers et les affiches désertèrent les rues pour devenir des objets de collection pour initiés.

Lors de la « période spéciale », qui commence en 1990, 80 % des importations de matière première et d'équipements technologiques disparurent avec la chute de l'URSS. La production d'affiches fut touchée par cette grave crise et les graphistes tentèrent de trouver des matériaux de substitution : du papier de boucher, de la peinture en bâtiment. Malgré ce contexte troublé, de jeunes graphistes fraîchement diplômés de l'ISD (école de graphisme et de design industriel créée en 1984) se réunirent en 1993 autour du collectif *Next generation* qui visait à remettre l'affiche au goût du jour. Néanmoins, cette nouvelle



© Éditions l'Échappée.

3. Santo Domingo 1965, Alfredo Rostgaard, OSPAAL, offset, 31 x 52, 1970.



© Éditions l'Échappée.

4. Autor intelectual (José Martí) René Mederos, COR, sérigraphie, 67 x 58, 1973.

génération se distinguait de la précédente sur plusieurs points. La crise économique a d'abord mis en lumière l'épuisement des codes visuels hérités de la Révolution. Si la communication politique s'ankylosait, la nouvelle génération de graphistes investit principalement le domaine culturel et expérimental. À partir des années 2000, des situations commerciales émergentes (création d'un marché intérieur, apparition d'une demande privée d'affiches dans les bars, les magasins, etc.) favorisèrent l'essor d'une nouvelle affiche publicitaire.

Autre changement que rappelle Alfredo Rostgaard : les affiches des années 1960-1970 étaient des « œuvres collectives et éminemment sociales ». Or les nouveaux graphistes poursuivent d'autres objectifs, souvent moins politiques. L'affiche est ainsi devenue la production personnelle d'un artiste, les tirages sont moins nombreux et disparaissent de l'espace public. Par ailleurs, la perpétuation du blocus américain sur l'île et le manque de ressources entraînent une forte émigration des graphistes cubains dans le monde, notamment au Mexique, en Espagne et aux États-Unis. De rares graphistes demeurent subventionnés et travaillent encore sur l'île tel Nelson Ponce. Selon lui, l'affiche cubaine des années 2000 conserve les spécificités qui ont fait sa réputation. L'insularité comme le manque de communication Internet ont favorisé une esthétique singulière, en dehors des flux d'images dominants. L'influence des États-Unis en matière de graphisme n'atteint que marginalement l'île à l'inverse de la Bolivie ou encore du Mexique. Les codes visuels des affiches cubaines témoignent d'une culture de l'image et du dessin véritablement originale. Malgré l'évolution politique et économique de l'île, l'affiche cubaine reste, à certains égards, *un grito en la pared*, un cri collé au mur.

Ce livre magnifique est l'occasion de découvrir la diversité et la richesse de l'affiche cubaine. Le travail d'enquête et de collection des images témoigne d'une rare ténacité et d'une connaissance maîtrisée des arts graphiques cubains. Si l'histoire culturelle de la production des affiches est désormais bien expliquée, il faudrait à présent

faire l'histoire de leur réception. Connaître les lieux de l'affichage, comprendre comment les Cubains percevaient l'affiche politique participerait sans doute à une meilleure compréhension de l'histoire de la Révolution cubaine.

Amina Damerджи et Marius Loris

Le front de Somme de Joe Sacco

Le dix-neuvième rendez-vous de la bande dessinée d'Amiens était consacré à la Première Guerre mondiale et, à cette occasion, a obtenu le label de la Mission du centenaire. Très fortement engagée dans la promotion de la lecture, l'association On a marché sur la bulle, qui organise chaque année la manifestation, s'était déjà confrontée au sujet en 2009, en concevant l'exposition « La Grande Guerre dans la bande dessinée de 1914 à aujourd'hui » en partenariat avec l'Historial de Péronne. Elle est également à l'initiative de « L'écho des tranchées », une sélection des meilleurs albums sur la Première Guerre mondiale, et du livre *Cicatrices de guerre(s)*¹ qui présente des planches sur ce thème. Expositions, rencontres, ateliers et dédicaces, recherches, crayonnés, encrages, *storyboards*, planches originales et grands formats étaient à ce rendez-vous de la bande dessinée que Pascal Mériaux anime depuis dix-neuf ans avec passion et avec le souci d'impliquer, à tous les niveaux, le plus grand nombre de citoyens.

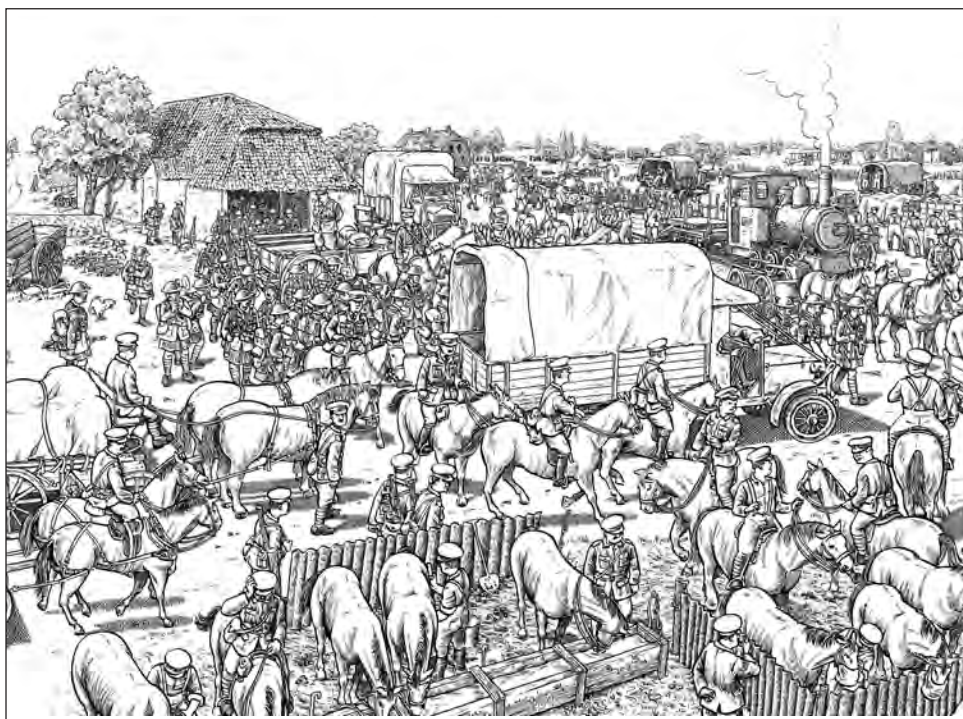
Lors de la journée professionnelle, Vincent Marie, auteur d'une thèse de doctorat sur la Grande Guerre et la bande dessinée, a distingué quatre temps dans la production, que l'on peut ainsi résumer succinctement : de 1914 à 1919, les auteurs représentent principalement une guerre héroïque ; de 1920 à 1970, le conflit apparaît soit de manière anecdotique, soit sous un angle différent avec le traitement des guerres sous-marine et aérienne notamment ; de 1970 à 1994, les auteurs dénoncent la guerre, *C'était la guerre des tranchées* de Jacques Tardi (1993-1994, suivie de *Putain de*

(1) *Cicatrices de guerre(s)*, Amiens, Éditions de la gouttière, 2011.



© Joe Sacco/ Futuropolis pour l'édition française.

5. Les trois représentations du général Douglas Haig.



© Joe Sacco/ Futuropolis pour l'édition française.

6. Des soldats procèdent aux chargement et déchargement d'obus.

guerre, 2008-2013)¹ constituant un jalon dont ses successeurs ont longtemps eu du mal à s'affranchir ; depuis, le nombre d'albums consacrés à la Grande Guerre a fortement augmenté tout comme celui de bandes dessinées publiées annuellement en France. En 2014, les éditions Grand Angle ont ainsi fait paraître pas moins de six albums ou séries consacrés à ce sujet².

Au rendez-vous d'Amiens, trois œuvres furent mises en avant : *La Guerre des Lulus*³ de Régis Hautière et Hardoc, qui raconte les aventures de quatre pensionnaires livrés à eux-mêmes pendant la Grande Guerre ; *Notre Mère la guerre*⁴ de Kris et Maël, qui adopte le point de vue d'un homme de l'arrière enquêtant dans les tranchées et propose une réflexion sur la question du consentement à la guerre (la bande dessinée sera adaptée par le cinéaste Olivier Marchal) ; et *La Grande Guerre/ Der erste Weltkrieg : le premier jour de la bataille de la Somme reconstitué heure par heure*⁵ de Joe Sacco, œuvre sur laquelle nous concentrerons ensuite notre propos. Par leur approche du sujet (la guerre des enfants, l'arrière, une vue synoptique), ces trois projets reflètent les renouvellements historiographiques récents ou en cours. D'ailleurs, en interrogeant leurs auteurs, on ne peut que constater leur connaissance approfondie de l'histoire et de l'historiographie.

Figure majeure de la bande dessinée contemporaine, le journaliste Joe Sacco est le père d'un sous-genre particulier, celui de la bande dessinée documentaire engagée, également qualifiée de bande dessinée reportage. Il s'est intéressé à de nombreux conflits, de la Palestine à l'Irak en

passant par le Vietnam et la Bosnie. Si, avec *La Grande Guerre*, Joe Sacco s'inscrit dans les grandes tendances que sont la focalisation sur un ou des épisodes majeurs la Première Guerre mondiale et sur le front, il propose une vision particulière. Le coffret de *La Grande Guerre/ Der erste Weltkrieg : le premier jour de la bataille de la Somme reconstitué heure par heure* comprend un « livre panorama », soit une bande de sept mètres de long sur vingt-deux centimètres de large pliée en accordéon, ainsi qu'un fascicule bilingue en allemand et français composé d'un préambule de Joe Sacco et d'une préface de l'historien Adam Hochschild annoté par l'auteur.

Les préparatifs de la bataille qui s'est déroulée le 1^{er} juillet 1916 dans la Somme ont duré des mois. Un demi-million de soldats ont été mobilisés, provenant de tout l'Empire britannique. Sur les cent vingt mille hommes qui prirent part à la bataille, plus de cinquante-huit mille ont été tués ou blessés avant la fin de la journée, dix-neuf mille ont perdu la vie au cours de la première heure, deux mille autres succombèrent ensuite. Vingt et un mille Anglais ont ainsi été tués ou mortellement blessés le 1^{er} juillet 1916, jour le plus meurtrier de l'histoire du pays, contre huit mille morts allemands. Ce massacre s'explique avant tout par une erreur d'appréciation. Si environ un million et demi d'obus avaient été tirés sur les tranchées allemandes sur une durée de sept jours, beaucoup n'avaient pas explosé car ils étaient défectueux. Or, issu de la cavalerie, le général Douglas Haig était convaincu qu'à l'issue des bombardements, les cavaliers puis les troupes pourraient passer. Cependant, outre que les obus sont inefficaces contre les fils de fer barbelé, les Allemands tenaient une position défensive solide. Les généraux anglais auraient en outre ordonné aux soldats, volontaires mais souvent inexpérimentés, l'ordre de marcher en rang.

Joe Sacco, qui s'intéresse à l'histoire de la Première Guerre mondiale depuis l'enfance, retrace la naissance du projet de la manière suivante : « C'est alors qu'en octobre 2011, j'ai reçu un coup de téléphone de Matt Weiland, fraîchement embauché comme rédacteur chez W. W. Norton & Compagny. Il m'a remémoré

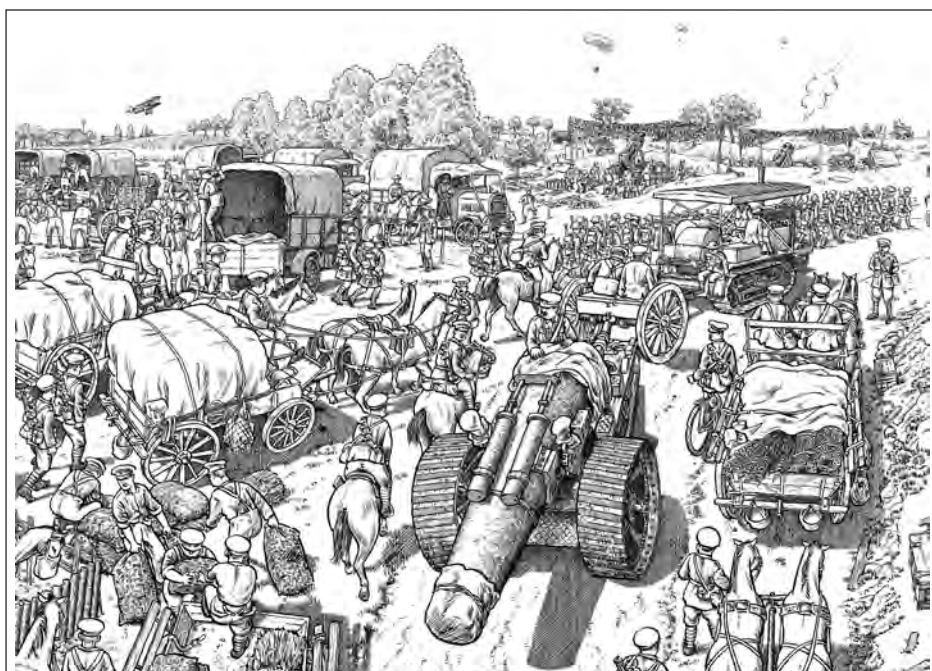
(1) Jacques Tardi, *C'était la guerre des tranchées*, Paris, Casterman, 1993-1994 ; *id.*, *Putain de guerre*, Paris, Casterman, 2008-2013.

(2) Jean-Yves Le Naour et Chandre, *François Ferdinand* ; Jean-Yves Le Naour et A. Dan, *La Faute au Midi* ; Cothias, Ordas et Manini, *S.O.S. Lusitania* ; *id.*, *L'Ambulance 13* ; Marko et Olier, *Les Godillots*.

(3) Régis Hautière et Hardoc, *La Guerre des Lulus*, Paris, Casterman, 2013.

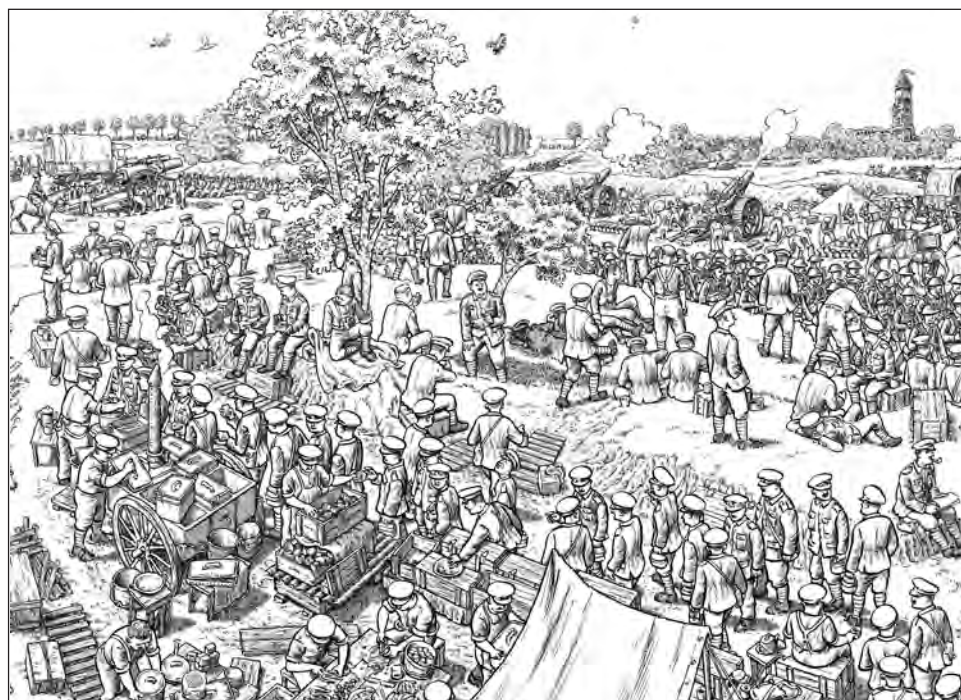
(4) Kris et Maël, *Notre mère la guerre*, Paris, Casterman, 2009, 2014.

(5) Joe Sacco, *La Grande Guerre/ Der erste Weltkrieg : le premier jour de la bataille de la Somme reconstitué heure par heure* par Joe Sacco, trad. de Stéphane Dacheville, Paris, Futuropolis/Arte éditions, 2014, 25 €.



© Joe Sacco/ Futuropolis pour l'édition française.

7. À l'avant-plan, un obusier de 203 mm. À l'arrière-plan, deux obusiers de 233 mm.



© Joe Sacco/ Futuropolis pour l'édition française.

8. À l'arrière du front, la basilique d'Albert.

la nuit où, quinze ans plus tôt, alors colocataires à New York, nous avions été très enthousiasmés à l'idée que je dessine un vaste panorama du front de l'Ouest. Étais-je prêt à réexaminer ce projet, de toute évidence formulé lors d'une soirée bien arrosée¹ ? » Le projet une fois esquissé, quelles furent les sources d'inspiration de Joe Sacco ? S'il s'est efforcé d'oublier les représentations de la guerre de Stanley Kubrick, avec *Les Sentiers de la gloire*², et de Jacques Tardi, évoquées plus haut, et s'il n'a guère songé aux estampes chinoises ou japonaises qui font pourtant également fi des perspectives, l'auteur ne cache pas son attirance pour les œuvres de Jérôme Bosch et de Brueghel l'Ancien, et évoque les représentations des guerres napoléoniennes vues au Louvre ainsi qu'un livre récent figurant la ligne de gratte-ciel de Manhattan. Joe Sacco, qui a souvent envisagé de réaliser une œuvre inspirée du Moyen Âge, a également pensé à la tapisserie de Bayeux : absence de texte, caractère ramassé du dessin, aspect narratif dont la représentation en trois temps du général Douglas Haig, « le boucher de la Somme », est un parfait exemple. En revanche, il n'a eu connaissance de la tapisserie de Berlin, longue de trois mètres et réalisée en 1915 par la propagande anglaise, qu'après avoir achevé *La Grande Guerre*.

Joe Sacco a choisi de représenter la bataille du 1^{er} juillet 1916 car, étant anglophone, il avait plus facilement accès à la documentation. Jusqu'ici davantage habitué aux approches de terrain et au recueil de témoignages, il s'est plongé dans la lecture d'innombrables monographies, dont une quinzaine sont citées à la fin de la préface. Il s'est également entretenu avec l'historien Julian Putkowski et, concernant les sources primaires, a notamment consulté les fonds photographiques de l'Imperial War Museum à Londres.

La longueur de la fresque a été définie en amont du projet. Joe Sacco a ensuite procédé par séquence d'un mètre en veillant aux raccords des vingt-quatre dessins réalisés à l'encre,

en huit mois, soit le double de temps prévu. À quelles décisions fut-il confronté ? Mise à part une pancarte, « *walking wounded* », Joe Sacco a choisi de ne pas insérer de texte, car il lui semblait ne rien avoir à apporter au regard de la littérature existante et parce qu'il souhaitait que le message principal soit facilement compréhensible par tous : des soldats étaient tués. « Je ne sais toujours pas pourquoi un être humain en vient à tuer un autre être humain, explique l'auteur. J'ai beau avoir suivi les pires conflits qui soient, je cherche encore à comprendre ce qui fait qu'un soldat finit toujours par tuer un autre soldat, puis un civil³. » Joe Sacco a en outre adopté un point de vue particulier, celui de dos, de haut, du nombre, des Anglais. Il a représenté la scène selon plusieurs plans afin de montrer l'ampleur de la bataille, l'entreprise qu'était alors la guerre. La question de l'espace-temps s'est également posée. Pour figurer la progression, idée à laquelle il était attaché, il a dessiné les soldats circulant de droite à gauche ou inversement, en changeant d'angle. Il a « ignor[é] délibérément les perspectives et les proportions réalistes. Ainsi, un ou deux centimètres sur [s]on dessin, peuvent valoir cent mètres comme plusieurs kilomètres dans la réalité⁴ », écrit-il dans la préface de l'ouvrage. À l'évidence, *La Grande Guerre* ne relève ni du réalisme ni du vérisme.

Texte, point de vue, mouvement, perspective, à ces choix s'en ajoutent d'autres tout aussi déterminants. Joe Sacco a souligné le caractère distant du combat : alors que les Anglais pensaient être confrontés au corps à corps, ils n'atteignirent les tranchées allemandes que dans de rares cas. Il a également travaillé sur le rapport entre la masse, alors incroyablement dense, et l'individu : « À l'exception du général Douglas Haig, qui commanda les forces britanniques sur le front de l'Ouest, je ne me suis intéressé à aucun individu en particulier⁵. » Le fait que les soldats soient dessinés de dos, sans visage, renforce un

(1) *Ibid.*, préface.

(2) Stanley Kubrick, *Paths of Glory*, 1957, noir et blanc, 88 minutes.

(3) Frédéric Pottet, « Tout est dans le détail », *Le Monde des livres*, 18 avril 2014, p. 6.

(4) Joe Sacco, *La Grande Guerre...*, *op. cit.*, préface.

(5) *Ibid.*

anonymat qui renvoie aussi à une forme d'égalité : comme le dit Joe Sacco, « chacun est un autre, tout le monde a une mère¹ ». L'auteur s'est aussi beaucoup attaché au détail. Les troupes anglaises ayant reçu l'ordre de laisser les brancardiers s'occuper des blessés, il représenta par exemple un soldat à terre s'accrochant à la jambe d'un autre encore debout. Enfin, il se soucia d'objectivité. « Mon illustration étant dépourvue de dialogues, il m'était impossible de préciser le contexte ou d'ajouter des explications. Je ne pouvais ni blâmer le haut commandement, ni louer le sacrifice des soldats. Ce dont je fus d'ailleurs soulagé. Je me suis donc contenté de montrer ce qui s'était passé ce jour-là – depuis la prière du général jusqu'aux tombes des soldats –, en espérant que, même un siècle plus tard, nous en gardions toujours le même goût amer². »

Comme les précédents ouvrages de Joe Sacco, *La Grande Guerre* a reçu un accueil différent selon les pays. Aux États-Unis, la bataille de la Somme dut faire l'objet d'explications en raison de l'entrée tardive de ce pays dans la guerre, tandis qu'au Royaume-Uni, une émotivité était sensible lors des séances de signature. En France, notons que la fresque de Joe Sacco fut affichée sur cent trente mètres de long, du 1^{er} juillet au 31 août 2014 à la station de métro Montparnasse-Bienvenue à Paris, touchant ainsi un large public.

Alors que l'historien peut se contenter d'un « à notre connaissance » au détour d'une phrase, le romancier ou l'artiste fait face à l'alternative suivante : procéder à une ellipse ou combler les lacunes de manière vraisemblable. Dès lors, que peut apporter une bande dessinée telle que *La Grande Guerre* à l'historien : une image d'ensemble, la plus proche possible de la réalité ? Au-delà, le travail des journalistes, souvent déprécié par les chercheurs, pourrait-il servir aux historiens ? Leur méthode d'investigation, leur déontologie, nourrir leur réflexion ? Enfin, si le journaliste Joe Sacco a adopté la bande dessinée, l'historien ne pourrait-il pas un jour utiliser avec

profit un autre moyen d'expression que le récit ? Quels que soient les questionnements qu'elle suscite, l'œuvre de Joe Sacco constitue un maître-livre, à savoir la rencontre entre un auteur, la force de sa personnalité ; un projet, une représentation du 1^{er} juillet 1916 ; et un moment, le centenaire de la Grande Guerre.

Hélène Bourguignon

Monuments Men, de George Clooney

« Jamais dans l'histoire, les œuvres d'art n'ont eu une telle importance pour un mouvement politique, jamais elles n'ont été déplacées en tout sens à une telle échelle, comme des pions dans les jeux cyniques ou désespérés de l'idéologie, de l'avidité et de la survie. Beaucoup ont été perdues. Beaucoup sont encore cachées. Mais le miracle, c'est qu'un nombre infiniment plus important d'entre elles soient saines et sauvées, le mérite en revient presque entièrement à la poignée d'hommes des Monuments de tous les pays qui, envers et contre tout, les ont préservées pour nous. »

Ainsi s'achève le livre de Lynn H. Nicholas, *Le Pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis* (1994)³. C'est l'histoire des *monuments men* qu'ambitionne de retracer le film de George Clooney, sorti en mars 2014, qui reprend la veine de l'épopée à grand renfort de musique (hollywoodienne) et de scènes mélodramatiques. Le film a été critiqué pour la faiblesse de son scénario et son style conventionnel, le réalisateur ayant privilégié le casting et la peinture de groupe. On pourrait s'arrêter là, mais le sujet de la politique nazie d'« aryanisation » des biens juifs, qui a permis les pillages et les spoliations des œuvres d'art dans toute l'Europe, est passionnant et fait l'objet d'un renouveau historiographique qui mérite d'être médiatisé. Le film s'appuie sur deux autres

(1) Conférence, Amiens, 6 juin 2014.

(2) *Ibid.*

(3) Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europe : The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Vintage, 1994 ; trad. fr., *id.*, *Le Pillage de l'Europe : les œuvres d'art volées par les nazis*, trad. de l'angl. par Paul Chemla, Paris, Éd. du Seuil, 1995.

ouvrages grand public : celui de Robert M. Edsel (avec Bred Witter), *Monuments Men : Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi* (2009)¹, qui inspire directement certaines scènes (même si les noms propres ont été changés) et celui d'Hector Feliciano, *Le Musée disparu : enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis* (1995)². Trois objets d'intérêt peuvent être dégagés du film. Le premier renvoie à ce qui se passe au musée du Jeu de Paume sous l'Occupation, le deuxième concerne la chasse aux trésors des *monuments men* à partir du Débarquement, et le troisième pose la question complexe des restitutions après le 8 mai 1945.

Le musée du Jeu de Paume a été réquisitionné début novembre 1940 par l'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg. L'ERR est un service dépendant directement d'Adolf Hitler, dont la fonction est officiellement de rassembler la documentation concernant les biens culturels des juifs et des francs-maçons, mais dans les faits de saisir les objets d'art pour les envoyer en Allemagne. Le cadre légal est fourni par l'ordre de Hitler du 30 juin 1940 de « mettre en sûreté » les œuvres appartenant aux juifs. Hermann Göring signe à Paris le 5 novembre 1940 une ordonnance donnant le champ libre à l'ERR face à l'ambassade allemande et au service de « protection artistique » du gouvernement militaire (Hermann Bunjes). Fort d'une soixantaine de personnes, l'ERR est dirigé par le baron et colonel Kurt von Behr. Von Behr choisit le musée du Jeu de Paume pour abriter ses rapines avant leur expédition en Allemagne (ou leur vente sur le marché de l'art parisien pour les œuvres modernes des artistes dits dégénérés). L'assistant de von Behr, Bruno Lohse, est historien d'art et collabore avec le régime de Vichy, notamment avec Louis Darquier de Pellepoix,

du Commissariat général aux Questions juives, qui lui indique les collections juives en échange de commissions. Göring charge aussi Lohse de repérer des œuvres pour son compte personnel (dans le film, Göring admire les toiles sélectionnées). Entre avril 1941 et juillet 1944, pas moins de vingt-neuf convois sont partis vers le Reich, rassemblant plus de vingt mille objets (provenant de plus de deux cents collections), stockés dans six dépôts dont le château de Neuschwanstein que l'on voit à la fin. Le film reste manichéen et montre peu les rivalités entre Allemands à Paris (ainsi entre l'ambassade qui agit pour le compte de Joachim Ribbentrop et Hermann Göring) ou les marchands français qui profitent des échanges avec l'ERR.

Le film se concentre en fait sur le personnage réellement héroïque de Rose Valland (1898-1980), incarnée par Cate Blanchett, mieux connue du public depuis la réédition en 1997 de ses mémoires intitulés *Le Front de l'art : défense des collections françaises 1939-1945* (1961)³ et l'étude que lui a consacrée Corinne Bouchoux⁴. Rose Valland, ancien conservateur du Musée, a pu rester en poste sous le prétexte de s'occuper des collections du Jeu de Paume, mais menait une activité d'espionnage et faisait parvenir à Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux, des renseignements précieux (inventaire des œuvres stockées et lieux de leur acheminement en Allemagne). Ces informations sont, à la Libération, communiquées à l'officier américain des Beaux-Arts, James Rorimer, conservateur au Metropolitan Museum (où ce spécialiste d'art médiéval a joué un rôle dans la fondation du département des cloîtres). Le film enjolive sans doute leur relation en montrant Rose Valland amoureuse. Dans les mémoires de celle-ci, on lit plus sobrement :

« Je sus gré au lieutenant Rorimer, avec qui j'avais eu l'occasion de parler plusieurs fois de nos

(1) Robert M. Edsel, Bred Witter (avec), *Monuments Men : Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Center Street, 2009 ; trad. fr., id., *Monuments Men : Rose Valland et le commando d'experts à la recherche du plus grand trésor nazi*, trad. de l'angl. par Marie Boudewyn, Paris, J.-C. Lattès, 2010.

(2) Hector Feliciano, *Le Musée disparu : enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, trad. de l'esp. par Svetlana Doubin, Paris, Austral, 1995.

(3) Rose Valland, *Le Front de l'art : défense des collections françaises 1939-1945*, Paris, Plon, 1961, éd. rev. et aug. Réunion des musées nationaux/Grand Palais, 2014.

(4) Corinne Bouchoux et Rose Valland, *La Résistance au musée*, La Crèche, Geste éditions, « Archives de vie », 2006.

problèmes depuis la réquisition du Jeu de Paume, de ne pas écarter les Français de son activité. Trop souvent, nos libérateurs nous donnaient l'impression pénible d'arriver dans un pays où les habitants ne comptaient plus. La méthode et le réalisme de l'officier américain, l'intérêt sincère qu'il portait à toutes ces questions, ainsi que je pus m'en rendre compte au cours de ces recherches, lui valurent mon entière confiance. Dès ce moment-là, il me parut indiqué pour mener à bien la tâche qu'il avait brillamment commencée à Paris. »

Le film laisse toutefois dans l'ombre le départ de Rose Valland pour l'Allemagne, à la suite d'un ordre de mission du 4 mai 1945 lui conférant le grade de capitaine auprès des troisième et septième armées américaines. Elle retrouve à Füssen des caisses encore non ouvertes venant du Jeu de Paume. Surtout, elle comprend que les Américains veulent conserver la responsabilité des restitutions et qu'ils ne s'orientent plus vers un règlement interallié de la question. À son retour, elle consacre sa vie au dossier, notamment *via* la Commission de récupération artistique créée le 24 novembre 1944.

James Rorimer faisait partie des *monuments men*, dont il convient à présent de retracer l'action. Ce corps a été créé par la commission Roberts née en août 1943 à New York pour « la protection et le sauvetage des monuments et biens artistiques dans les régions touchées par la guerre ». Cette commission, souhaitée par Franklin D. Roosevelt, présidée par Owen J. Roberts (membre de la Cour suprême), travaille en coopération avec les militaires du Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF) et les renseignements américains pour établir la liste des objets volés par les nazis et réfléchir aux mesures d'après-guerre. Une partie des *monuments men*, à l'instar de Rorimer, sont les élèves de l'historien d'art Paul J. Sachs, professeur à Harvard. Si le film insiste sur l'initiative du milieu muséal américain, la commission Roberts a travaillé de concert avec un organisme interallié, le « comité Mac Millan », créé en avril 1944, qui établit la liste des monuments à épargner lors

des raids alliés aériens et récolte également des informations sur les œuvres volées. Le film est centré sur les *monuments, fine arts and archive officers (MFA)*, désignés par la commission Roberts pour conseiller les états-majors, tels Robert Posey (architecte), George Stout (vétérinaire de la Première Guerre mondiale, connu pour avoir développé la recherche scientifique sur la conservation des œuvres d'art et qui, en tant qu'officier, réussit à convaincre l'armée de créer un bataillon de conservateurs), Wolker Hancock (sculpteur), Walter Huchthausen (architecte, professeur de dessin à l'Université de Minnesota) ou Lincoln Kirstein (mécène, fondateur du New York City Ballet et assistant de Posey). Il s'agit majoritairement d'hommes d'âge mûr, qui acceptent de se rendre sur le front malgré les risques (le film montre ainsi la mort de Huchthausen tué au nord d'Essen).

Le film illustre bien deux aspects de la gigantesque chasse au trésor entreprise par les *monuments men* : d'abord la pénurie de moyens (en témoignent les frictions sur le terrain quand ils réclament une jeep en Normandie). C'est de justesse que Robert Posey parvient à se maintenir dans la troisième armée du général Patton se dirigeant vers l'Allemagne du Sud, où se trouvent les principaux dépôts nazis et c'est presque par hasard que, soigné par un dentiste à Trèves, il retrouve la trace de Hermann Bunjes, qui lui révèle la cache d'Alt-Aussee. Le film ne montre évidemment pas toutes les découvertes (il y eut plus de deux mille dépôts), mais les principales : la mine de Siegen, ouverte par George Stout et Wolker Hancock et qui abrite les reliques de Charlemagne, ou la mine de Merkers en Thuringe, où sont enfouis des lingots d'or et quatre cents tonnes d'œuvres d'art provenant des musées de Berlin évacués. La surveillance de Merkers est confiée à Posey qui la vide à partir du 17 avril 1945 par peur de l'avance des Russes. Neuschwanstein est atteint le 28 avril 1945, Berchtesgaden le 4 mai 1945 et Alt-Aussee le 8 mai 1945 : ce dernier dépôt, découvert par Robert Posey et Lincoln Kirstein, rassemble, outre l'Agneau mystique de Gand et la Madone de Bruges (centrale dans le film), 6 577 peintures, 2 300 dessins, 945 estampes, 137 sculptures,

122 tapisseries, 78 meubles, etc. Lohse, qui se cache dans une clinique à Neuschwanstein, est arrêté par Rorimer, mais ne révèle pas les autres dépôts. Un autre aspect bien illustré par le film est la course de vitesse entre Américains et Soviétiques. Harry Truman a ordonné le 21 juin 1945 le retrait des troupes américaines hors de la zone soviétique : or il reste des dépôts à vider. C'est dans ce cadre que sont créés en juin 1945 les *collecting points* (lieux de stockage des œuvres d'art à Marburg, Munich, Offenbach et Wiesbaden). Notons qu'il y a aussi un groupe d'experts en histoire de l'art dans l'Armée rouge (la « commission du trophée »). Les Russes ont découvert des dépôts nazis en Pologne, dans les pays baltes et en Allemagne, et transféré les objets en URSS. Si des pillages ont été commis par les Soviétiques, le film tait les cas similaires côté américain (ainsi les bijoux de la famille princière de Hesse). Quand la commission Robert cesse ses activités en juin 1946, les restitutions sont loin d'être terminées.

La question des restitutions apparaît en filigrane dans le film, qu'il s'agisse des craintes de Rose Valland sur les motivations réelles des Américains ou de la scène finale montrant les visiteurs d'un musée. Notons que c'est précisément cet « après » qui a suscité le plus de recherches récentes¹. L'unité américaine d'enquête sur les spoliations d'œuvre d'art (*Art Looting Investigation Unit*) entre en activité en mai 1945. La première œuvre restituée est le retable de Gand le 21 août 1945. Cependant, la commission de restitution internationale ne verra pas le jour en raison des désaccords entre Alliés : pour les Français, Anglais et Soviétiques, les exigences de réparations l'emportent sur les restitutions. Les Américains donnent en fait le ton de la politique de restitution dans les zones occidentales (il n'y pas eu de restitution en zone soviétique). Ils promulguent la loi du 10 novembre 1947,

prévoyant la restitution des biens des personnes qui, entre le 30 janvier 1933 et le 8 mai 1945, en ont été dessaisies pour raisons raciales, religieuses ou idéologiques. Les ordonnances correspondantes dans les zones française et britannique datent respectivement du 10 novembre 1947 et du 12 mai 1949. Les Allemands de l'Ouest se sont montrés sceptiques face à ces lois (vues comme des sanctions) mais, contraints à restituer, ils ont poursuivi cette démarche après la levée du statut d'occupation en 1955, *via* le Bundesamt für Äussere Restitution. Une faiblesse du film est de ne pas montrer beaucoup d'Allemands non nazis. Or ceux-ci ont joué un rôle important dans les restitutions. La commission Roberts avait établi une liste de personnes en Allemagne susceptibles de travailler avec les Américains (*SHAEF white List of Art Personnel*), notamment dans le *collecting point* de Munich par lequel transite un million d'objets². Le film tait aussi certaines ambiguïtés de la politique américaine, notamment la controverse provoquée par le mémorandum du général Clay du 17 juillet 1945 qui envisage, avec l'accord de Truman, de mettre à l'abri aux États-Unis les œuvres d'art appartenant à la nation allemande. Les *monuments men* dénoncent le mémorandum dans le Manifeste de Wiesbaden (novembre 1945) signé par trente-deux officiers sur trente-cinq, sans toutefois empêcher le départ pour les États-Unis de deux cent deux tableaux (qui ne reviennent qu'en 1948). La recherche récente met l'accent sur les impulsions de la société civile et sur la dimension transnationale des restitutions.

Marie-Bénédicte Vincent

Ida, de Pawel Pawlikowski

Cent dix mille entrées dès la première semaine de sa sortie et un succès critique quasi unanime en France, tel est le beau bilan de *Ida*, le

(1) La bibliographie est abondante. On peut citer Constantin Goscler et Jürgen Lillteicher (dir.), « *Arisierung* » und *Restitution : die Rückerstattung jüdischen Eigentums in Deutschland und in Österreich nach 1945 und 1989*, Göttingen, Wallstein, 2002 ; Constantin Goscler et Philipp Ther (dir.), « *Arisierung* » und *Rückerstattung des jüdischen Eigentums in Europa*, Fischer, Taschenbuch Verlag, 2003.

(2) Iris Lauterbach, « Das Central Art Collecting Point in München 1945-1949 », in Inka Bertz et Michael Dormmann (dir.), *Raub und Restitution : Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Göttingen, Wallstein, 2008, p. 195-201.

premier film du réalisateur Pawel Pawlikowski depuis son retour dans une Pologne qu'il a quittée pour l'Angleterre à l'adolescence, au lendemain de la campagne antisémite de 1968 qui a poussé son père médecin, dont la mère avait été tuée à Auschwitz, à partir pour Vienne. Le thème des relations polono-juives et son traitement par le réalisateur n'est sans doute pas étranger à ce succès critique en France, tant la Pologne, depuis *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), n'est souvent perçue et connue que par le prisme d'un antisémitisme séculaire et persistant.

Pourtant Pawel Pawlikowski refuse, à longeur d'interview, qu'on fasse de son film une histoire de ces relations complexes : « Si j'avais voulu expliquer les rapports des Polonais avec les juifs, il m'aurait fallu écrire un énorme livre. Les personnages de mon film sont contradictoires, délicats, ils ne sont pas là pour illustrer un discours », dit-il dans un entretien accordé à *Télérama*¹. Encore moins souhaite-t-il qu'on y lise sa vision de la Pologne communiste, le film se déroulant à l'époque de la « petite stabilisation » de Władysław Gomułka, le leader ayant incarné l'espoir d'une voie nationale vers le socialisme après le Dégel de 1956, mais qui remit bien vite le pays dans la grisaille de la répression et des privations.

Pour autant, le réalisateur n'admet pas non plus de n'avoir fait qu'un film esthétique, même si cet aspect est celui qui a été le plus unanimement commenté et apprécié. Critiques et spectateurs ont tous visiblement été émus par ces images léchées, un format carré, des prises de vues et des plans fixes dont la lenteur entre en résonance avec les images communément partagées sur « l'univers poétique et polonais »², tandis que le noir et blanc semble aux yeux des critiques refléter la thématique du film. « C'est un film en blanc et gris. Blanc comme la neige, ce linceul qui recouvre les corps abandonnés. Gris comme l'âme de la Pologne en cette année 1962 », commente Franck Nouchi dans une recension du

film parue dans *Le Monde*³. Pawel Pawlikowski se méfie tout autant des analyses esthétisantes qu'historicisantes :

« Le film provoque toutes sortes de réactions différentes. Il y a des gens qui en tombent amoureux, tout simplement. Il y en a qui ne voient que la forme, qui sont émus par les images, mais comme des spectateurs dans une galerie d'art. Et il y a des gens qui veulent tout analyser, tout voir en relation avec la Pologne et ce que le film dirait sur le pays ! C'est ça qui est terrible avec le cinéma, chacun veut refaire le film à son idée⁴ ! »

En tentant de ne pas tomber dans l'un des deux travers dénoncés par le réalisateur, nous souhaitons néanmoins montrer que le succès de son film tient précisément à la superposition d'images variées, sinon contradictoires de la Pologne qui s'y dessinent : celle d'un pays qui règle ses comptes avec son passé communiste, lesquels ne peuvent être dissociés de la question des rapports polono-juifs, pendant mais également après la Seconde Guerre mondiale. Ces deux thématiques sociopolitiques lourdes sont prises par le regard d'un réalisateur dont l'histoire familiale fournit certaines clés d'interprétation mais qui cherche également à donner d'autres représentations moins connues, celles d'une Pologne qui dansait aussi, écoutait du jazz et du rock dans les années 1960, images d'une nostalgie du pays de l'enfance.

L'intrigue tient en quelques phrases. Une jeune femme orpheline élevée dans un couvent apprend à la veille de prononcer ses vœux qu'elle a une tante, juge et ancien procureur surnommée « Wanda la Rouge », qui envoya les « ennemis du peuple » à la mort pendant l'époque stalinienne des procès purges. Celle-ci lui révèle que son véritable nom est Ida Lubenstein et que ses parents, juifs, ont été tués pendant la guerre. S'ensuit alors un véritable *road movie* au cours duquel les deux femmes découvrent la vérité sur

(1) Frédéric Strauss, « Pawel Pawlikowski, cinéaste polonais, enfin », *Télérama*, 15 février 2014.

(2) *Ibid.*

(3) Franck Nouchi, « *Ida* sonde le tréfonds de l'âme polonaise », *Le Monde*, 11 février 2014.

(4) Frédéric Strauss, « « *Ida*, c'est la Pologne de mes rêves » : Pawel Pawlikowski, réalisateur », *Télérama*, 11 février 2014.

le destin de leurs proches, assassinés par ceux-là même qui les avaient cachés et qui se sont emparés de leurs biens, tandis que la petite Ida était confiée à un couvent.

Quand bien même ce dernier nie avoir fait un film politique, Pawel Pawlikowski s'empare d'une thématique encore très controversée aujourd'hui en Pologne, celle des relations polono-juives et de l'attitude des Polonais à l'égard de leur voisins juifs pendant et après la Seconde Guerre mondiale. Tout comme le récent film *Pokłosie* (La glanure) de Władysław Pasikowski (2012)¹, qui relatait l'attitude ambiguë de tout un village visant à faire taire l'un des siens cherchant à découvrir, soixante ans après, la vérité sur le passé, à savoir l'assassinat des voisins juifs pendant la guerre, *Ida* exploite plusieurs thématiques mises en lumière depuis quelques années par l'historiographie. On pense bien entendu aux livres de Jan Gross, *Les Voisins* (2002), sur le pogrom de Jedwabne, mais aussi à *Moisson d'or : le pillage des biens juifs* (2014) où l'auteur démontre le caractère vénal de nombreux crimes et dénonciations perpétrés contre les juifs par leurs voisins polonais durant la guerre, pendant la phase de la « chasse au juif » suivant les liquidations des ghettos de Pologne pour remplir les centres de mise à mort de Bełżec, Treblinka et Sobibor, au cours de l'opération *Reinhard* menée entre l'automne 1941 et l'été 1943, un épisode remarquablement analysé dans le livre de Jan Grabowski, *Judenjagd*². Le destin des parents de l'héroïne, dont on comprend qu'ils ont été sauvagement assassinés par leurs soi-disant protecteurs qui se sont emparés de leur maison, ainsi que l'attitude très hostile des descendants des meurtriers, moins honteux du crime de leurs parents que craignant de devoir restituer des biens mal acquis, résume bien les dernières tendances de l'historiographie sur ces questions.

Pourtant Pawel Pawlikowski, précisément comme s'il cherchait à contrebalancer cette

image sombre qu'il donne à voir de l'attitude de ses compatriotes pendant la guerre, rappelle aussi que la jeune Ida a été sauvée, confiée à un établissement catholique pendant la guerre. Dans un plan quasi subliminal, la tante Wanda montre des photographies de famille à sa nièce, parmi lesquelles figure étrangement le portait d'Irena Sendler, très connue en Pologne pour avoir aidé clandestinement plusieurs milliers d'enfants juifs de Varsovie à sortir du ghetto et à survivre cachés sous une fausse identité³.

Une autre manière d'« équilibrer » la balance des relations polono-juives est plus sujette à controverse et a d'ailleurs suscité quelques articles critiques en Pologne⁴. Il s'agit du personnage de la tante, Wanda, qui semble incarner le cliché du judéo-bolchevisme et rappeler la surreprésentation de la minorité juive dans les organes du pouvoir communiste, notamment au moment de l'installation de celui-ci. Si le personnage de Wanda a peut-être été inspiré par Helena Brus Wolińska, procureur à l'époque stalinienne, exilée en Grande-Bretagne et que le réalisateur a rencontrée, surpris que cette vieille femme si douce ait pu avoir tant de sang sur les mains⁵, certains critiques se sont insurgés contre le fait qu'une fois de plus, il soit nécessaire de présenter les juifs comme les suppôts des crimes communistes, alors même que ce type de personnage fut tout à fait marginal et en aucun cas représentatif « des juifs » de Pologne de l'époque. On pourrait toutefois répondre pour nuancer ces critiques que ce personnage de Wanda n'est pas présenté comme totalement négatif mais, au contraire, comme plutôt sympathique, humain et même aux antipodes des clichés sur les apparatchiks brutaux et grossiers (en bonne intellectuelle d'Europe centrale, la musique qu'elle écoute en boucle est

(3) Ce détail est analysé dans la critique du film réalisée par la journaliste Cynthia Haven sur son blog à l'Université de Stanford (<http://bookhaven.stanford.edu/2014/06/ida-lubens-teins-redemption/>, 7 juillet 2014).

(4) Notamment celui de la journaliste féministe Anna Zawadzka sur son blog (<http://lewica.pl/blog/zawadzka/28791/>, 7 juillet 2014).

(5) Entretien avec Pawel Pawlikowski réalisé par Katarzyna Kasperska pour le portail Internet wp.pl (<http://film.wp.pl/>, 7 juillet 2014).

(1) Arielle Thedrel, « La Pologne, confrontée à une page noire de son histoire », *Le Figaro*, 12 novembre 2012.

(2) Jan Grabowski, *Judenjagd. Polowanie na Żydów, 1942-1945 : studium dziejów pewnego powiatu*, Varsovie, Polish Center for Holocaust Research, 2011.

la Symphonie de Jupiter de Mozart). En outre, le réalisateur semble suggérer que ce qui l'a poussée à entrer dans le système de répression stalinien est moins l'adhésion idéologique que le désir de vengeance à la suite du meurtre de son fils par ses voisins polonais, faisant surgir une thématique encore peu étudiée par les historiens parce que très taboue, à savoir la vengeance comme l'une des clés d'explication possibles de la participation de certains juifs polonais au nouveau régime.

La Pologne dépeinte dans le film de Pawel Pawlikowski est également celle de l'enfance du réalisateur. Une Pologne en noir et blanc, nostalgique, fermée mais où pénètrent subrepticement des instants de liberté, dans le monde du jazz et des dancings emplis d'épaisse fumée. Celle de l'insouciance de la jeunesse incarnée par le musicien de jazz qui entame une brève idylle avec la jeune Ida. Là non plus, aucune fausse note historique et, au contraire, une vraie capacité à montrer la nuance et la réalité de l'ère Gomułka. Tout au plus peut-on reprocher au réalisateur d'avoir quelque peu idéalisé cette Pologne dont il était absent durant trente ans mais, après tout, ce sont les images de son enfance qu'il transpose avec justesse dans son film.

Ida est enfin (et peut-être avant tout) un film sur les rapports humains, entre deux femmes que tout oppose. Beaucoup de commentaires ont porté sur la question de la foi : Ida, en choisissant de rester au couvent malgré cette révélation (et les expériences fortes qu'elle vit pendant les quelques jours passés avec sa tante et après le suicide de celle-ci, lorsqu'elle succombe une nuit au charme du saxophoniste), incarne-t-elle la vraie foi, celle qui sauve ? On peut en douter tant les raisons sont nombreuses et complexes qui ont pu lui faire prendre cette décision : désillusion du monde charnel ? Crainte de vivre avec cette identité juive dans une Pologne qui ne l'accepte pas ? Si certains ont pu reprocher à Pawel Pawlikowski de ne pas se prononcer et de rester dans la seule esthétique¹, c'est précisément la qualité

principale de *Ida* que de demeurer dans la nuance et de poser les bonnes questions sans formuler de réponses prêtes à penser au spectateur. Encore faut-il être familier de l'histoire complexe de la Pologne pour percevoir toutes les allusions qui émaillent le film.

Audrey Kichelewski

La « Maison du KGB » et ses six expositions

Riga, capitale de la Lettonie, est aussi, en 2014, celle de la culture européenne. Elle a donc conçu une série d'événements dans ce cadre. L'un des principaux est l'ouverture, du 1^{er} mai au 19 octobre 2014, de l'ancienne « Maison du KGB », dite aussi la « Maison de la Tchéka » ou la « Maison du coin », qui était fermée depuis 2009 et dans laquelle se tiennent pas moins de six expositions. C'est dans ce magnifique immeuble érigé en 1912 que la police politique soviétique s'est installée entre 1940 et 1941, puis entre 1945 et 1991. De là, elle a arrêté, torturé, exécuté et déporté, le KGB continuant, après la mort de Staline, à contrôler, infiltrer et terroriser la population.

Pour la première fois, des visites guidées sont organisées dans la prison, ses caves et ses quarante-quatre cellules, fermées par de lourdes portes et d'impressionnants verrous. Le visiteur a accès à une salle d'interrogatoire, voit la cellule de moins d'un mètre carré où les détenus étaient gardés avant d'être interrogés, découvre la cuisine et la toute petite cour de promenade. L'impression est forte : les lieux sont sinistres. Ces visites sont proposées en letton, russe, anglais et allemand : il s'agit aussi d'expliquer aux étrangers pourquoi (comme le souligne la guide) « pour les Lettons, la guerre n'a été terminée qu'en 1991 ». Le parcours se poursuit dans les étages avec d'autres salles d'interrogatoire et le bureau du général Ludvigs Bolšteins qui s'est suicidé le 21 juin 1940, peu après l'entrée des Soviétiques en Lettonie.

Ces visites sont complétées par une exposition qui, au rez-de-chaussée, raconte l'histoire

(1) Notamment, en Pologne, l'article de l'universitaire Agnieszka Graff, « "Ida", subtelność i polityka » *Krytyka Polityczna*, 1^{er} novembre 2013.

des répressions, mais aussi des résistances, dans le petit État balte. L'entrée, celle par laquelle passaient les gens s'adressant à la Tchéka ou contactés par elle, incite à s'identifier à eux : une énorme boîte aux lettres y trône « pour les dénonciations », et le visiteur reçoit le fac-similé d'un laissez-passer saumon. La salle suivante ne joue pas sur le même registre : elle comporte six panneaux regroupant assez classiquement photographies, textes et récits de vie. L'histoire de la « Maison du coin » est racontée ; les victimes et les massacres, les fosses communes et les lieux de mémoire, sont signalés ; la « résistance non violente (1940-1990) » et la « résistance armée (1944-1957) » sont expliquées. Au passage, certaines questions sensibles sont effleurées, à commencer par le fait que « quelques Lettons » sont arrivés d'URSS avec la Tchéka et que d'autres (« des membres du Parti communiste et des personnes déjà recrutées par les services secrets soviétiques ») ont été embauchés sur place : les tchékistes n'étaient pas que des étrangers.

Les dernières pièces, aux dimensions très réduites, font de nouveau appel à l'émotion. Dans la première, il est indiqué que, derrière le mur, se trouve le lieu où les condamnés étaient exécutés. Le visiteur n'a pas accès à cet emplacement, mais le voit à travers un rideau de plastique, parcouru par des traînées de rouge. En face, un extrait du film de Wajda, *Katyn* (2007)¹, est projeté : celui où les prisonniers sont tués un par un, d'une balle dans la nuque. Un peu plus loin, une autre pièce permet de visionner une vidéo regroupant des témoignages en letton.

Les cinq autres expositions, co-organisées par plusieurs musées et centres de recherche locaux², ont des liens moins directs avec la « Maison du coin », mêlent discours historiographiques et démarches artistiques, et témoignent de partis pris affirmés, sur le fond (il s'agit de souligner les traumatismes subis pendant les deux « occupations soviétiques ») comme sur la forme (les

objets sont privilégiés, car vus comme des moyens de transmission, qui ancreraient l'individu dans l'histoire et les traditions).

Ainsi, un panneau explique le principe de l'exposition « Histoires d'hommes et de pouvoir en dix objets » : présenter des « objets muséaux », considérés comme des « *storytellers* » (c'est le terme employé), raconter l'histoire de ces objets, mais aussi de leurs détenteurs, et adjoindre d'autres objets narrants « des récits de vie similaires », pour reconstituer « le destin de la société et de l'État lorsque le pouvoir change de mains ». Ces « dix » objets sont un accordéon, les papiers d'un blessé de la Première Guerre mondiale, une machine à écrire, un récepteur radio, un livre, un costume, des bottes, un étui à cigarettes, une boîte à bonbons et... « les objets qui ont disparu », ce qui met l'accent sur la perte et la dépossession. Chaque objet « muséal » est au cœur d'une petite salle, et ces dix pièces, organisées de part et d'autre d'un couloir, illustrent (grâce à leurs mises en scène, complétées par des textes en trois langues, voire par des extraits de films) des pages choisies de l'histoire du 20^e siècle letton : la révolution de 1905 ; la Première Guerre mondiale et « la tragédie des tirailleurs lettons » ; le sort des officiers exécutés par les Soviétiques ; le destin d'un collègue naval de Riga dont de nombreux anciens élèves et enseignants ont été arrêtés ; les déportations des 15 443 Lettons raflés le 14 juin 1941 et la destruction des milieux d'affaires. Il est aussi question des destins de l'intelligentsia, des Germano-Baltes qui ont dû quitter la Lettonie après le pacte Ribbentrop-Molotov, d'un homme qui a accepté de collaborer avec les Soviétiques et d'une femme qui a rendu possible le rapatriement d'objets emportés par les nazis.

Ce qui est donc proclamé à travers cette exposition, ce sont les souffrances d'une Lettonie présentée comme victime des totalitarismes et des guerres, et il est bien souligné (c'est aussi le discours tenu en Pologne ou en Géorgie) que les Soviétiques ont éliminé en premier les élites locales. Ce discours se double d'un autre : la société a résisté tant bien que mal et surmonté ces épreuves. Néanmoins, si les Allemands, implantés en Lettonie depuis des siècles, sont

(1) Andrzej Wajda, *Katyni*, Michał Kwiecinski, 2007, couleurs, 125 minutes.

(2) Voir les photographies publiées sur le site Internet officiel (<http://riga2014.org/>, 1^{er} juillet 2014).

assez largement évoqués (une des dix salles est consacrée à leur départ de 1939) rien n'est montré de l'extermination de quatre-vingt-dix mille juifs, dont soixante-dix mille lettons, pendant la Seconde Guerre mondiale, une extermination expédiée en une ligne et demie dans la frise chronologique sur un mur du couloir. Ce silence soutient un jugement, pas toujours explicite, mais néanmoins assez clair : les occupations soviétiques, surtout la première, auraient été bien pires que l'occupation nazie et les juifs ne feraient pas vraiment partie de la société lettone.

L'exposition voisine, « Une valise lettone », s'attache aux grandes vagues d'émigration que le pays a connues au 20^e siècle et au début du 21^e siècle. Au fil des panneaux et des textes d'explication, plusieurs de ces vagues sont évoquées : la principale est celle des Lettons ayant fui en 1944 devant l'avancée des troupes soviétiques, mais il y a aussi celles des Germano-Baltes, des Baptistes lettons partis au Brésil au début des années 1920 et des « Lettons qui ont été capables de quitter l'Union soviétique pour l'Occident » ; *a priori*, la majorité de ces derniers étaient juifs, ce qui n'est pas rappelé, un panneau mentionnant toutefois les émigrations de treize mille « juifs vers les pays occidentaux », dans les années 1970-1980. Dans la plus grande des cinq salles, plus de deux cents objets, emportés par des émigrés, sont exposés, chacun étant accompagné d'une fiche de renseignements. La plupart d'entre eux ont été emportés par des fugitifs de 1944, et un seul semble avoir appartenu à un juif parti en Israël. Quatre autres petites pièces évoquent, l'une l'émigration d'une famille au Brésil en 1923, et les trois autres les fugitifs de 1944 : un espace est dédié au pain noir emporté ; un autre à un sachet de sable et d'épines de pin, symbolisant la mémoire du pays et d'une femme ; un troisième à un marin ayant aidé des Lettons à passer en Suède. Il s'agit de souligner le traumatisme majeur qu'ont été les émigrations de 1944 et de proclamer que les exilés n'ont jamais oublié leur pays natal.

Les trois expositions suivantes mettent autant en valeur les objets rassemblés que les lieux où ils sont montrés : les bureaux défraîchis de l'ancienne Tchéka-KGB. L'une, intitulée « Malgré tout »,

regroupe des dessins et des peintures, réalisés par des détenus ou d'anciens détenus, qui souhaitent représenter leurs lieux d'emprisonnement ou des scènes liées aux répressions. Le visiteur voit ainsi les œuvres qu'ont créées des déportés lettons de 1941, un communiste détenu dans le camp de Salaspils en 1943, un soldat du Reich emprisonné dans ce même camp en 1945-1946, d'anciens légionnaires lettons, détenus à partir de 1945 et parfois jusqu'en 1957, des familles déportées de 1949 à 1956, un participant à la résistance nationale, déporté de 1953 à 1966. De nouveau, ce sont des histoires de persécutions, de violences et de résistance ; de nouveau, la détention des juifs dans les camps ou le ghetto n'est pas illustrée.

L'exposition intitulée le « Musée des objets fatidiques » est dédiée « aux victimes du fascisme et du stalinisme ». Des « objets témoins », confiés par cinq cents habitants de Riga, sont répartis dans quinze pièces : des livres, des photographies, des jouets, des bijoux, des roubles, des parfums, des verres, des médailles, des machines à écrire, des téléphones, des radios, des drapeaux, un manteau de fourrure sibérien... Si l'ensemble a des allures de vide-greniers, les textes accompagnant chaque objet et en expliquant la signification intime dressent une histoire de la société lettone, comme une somme de destins individuels : cet immense bric-à-brac évoque, en fait, les traumatismes d'un peuple qui a tant de fois tout perdu, au fil des guerres, des déportations et des émigrations, et il sous-entend que la liberté signifie aussi le droit d'être et d'avoir.

Enfin, une sixième exposition, « (Re)construire l'amitié », regroupe des installations artistiques dont certaines datent de 2009-2010 : elles sont censées illustrer des « situations » dans lesquelles (l'implicite est limpide) « les représentants de grandes puissances ont décidé d'établir des amitiés avec des pays et des groupes de population plus petits, en leur imposant leur mode de vie ». Une série d'interrogation est formulée et se termine par : « Comment des amitiés peuvent-elles être (re)construites ? » Serait-ce l'ébauche d'une réponse ? Aucun des artistes n'est russe...

Parce que ces expositions devaient rester provisoires, parce que sans doute aussi les budgets

ont été légers, aucun catalogue n'a été conçu pour l'occasion ; un est toutefois prévu, autour des textes du « Musée des objets fatidiques ». En outre, un journal de vingt-quatre pages, publié en letton, en russe et en anglais, est offert gratuitement aux visiteurs : il raconte l'histoire du lieu et présente les différentes expositions¹. Un riche programme de conférences, mises en scène, concerts et séminaires a également été imaginé, l'ensemble se terminant, le 19 octobre, par un débat au titre volontairement provocateur : « Devrions-nous la peindre ? », en écho à ceux qui ont proposé de peindre la « Maison du coin » en noir, voire de l'emballer à la façon de Christo.

La question est, en effet, de savoir que faire de cet immeuble, et les autorités ne cachent pas leur espoir de le voir devenir un musée permanent, grâce à des mécènes privés. Leurs références sont citées : le Musée des victimes du génocide à Vilnius, la Maison de la terreur à Budapest, et le Musée de la Stasi à Berlin. Ces trois lieux témoignent déjà des violences que l'Europe centrale et orientale a subies pendant la période soviétique : des violences qui, à l'issue d'une étrange concurrence mémorielle, ont fait « oublier » à Riga, capitale 2014 de la culture européenne, l'extermination des juifs d'Europe.

Cécile Vaissié

(1) En anglais, *KGB Building. File N° 1914/2014* ; en russe, *Uglovoj dom. Delo N°1914/2014*, Riga, 2014, 24 p.