

## Fictions de guerres en URSS : perspectives post-coloniales

*Par Kristian Feigelson, sociologue (IRCAV) et Professeur à l'Université Sorbonne-Nouvelle.*

La Russie célèbre le 9 mai sa victoire sur l'Allemagne nazie. Cette date transformée par la suite en « fête de l'amitié avec l'URSS », revêt une importance symbolique pour tous les sociétés post-soviétiques. D'ailleurs la chronologie de cette Deuxième Guerre mondiale, diffère de celle de l'Europe comme de l'Asie. Ainsi, dès 1939, après le pacte Germano-Soviétique, l'URSS partage la Pologne puis entreprend la guerre d'hiver contre la Finlande avant de subir l'invasion allemande le 22 juin 1941. Cette deuxième guerre mondiale au final avait laissé l'URSS dans un état de délabrement tant sur un plan économique que psychologique, avec un traumatisme d'environ 26 millions de morts civils et militaires. Dans l'après-guerre, l'URSS consolide son pouvoir dans les pays d'Europe centrale occupés.

Comment alors aujourd'hui revenir sur l'analyse de trois films soviétiques de fiction célèbres, puis d'autres consacrés justement à la Seconde Guerre mondiale et primés dans de grands festivals internationaux à l'étranger, au moment où l'URSS était en pleine guerre froide à mi-chemin entre ses chars à Budapest (1956) et ses missiles à Cuba (1962). L'ennemi cette fois y est transfiguré dans une relation aux racines russes, évacuant toute relation à l'autre perçu comme son étranger ou son intime. Mais cette trame a perduré jusqu'à aujourd'hui en Russie dans des rapports complexes entre histoire et mémoire de la *Grande Guerre Patriotique* (nom donné en URSS et en ex-URSS à la Deuxième Guerre mondiale), tant dans ses usages internes que dans ses rapports à ses voisins proches.

### **Le film de guerre**

Mais la Seconde Guerre mondiale a aussi suscité de nombreux films tant en URSS que dans le monde post-soviétique. Comment aujourd'hui réinterpréter ces fictions de guerre ? Dès le début de l'invasion allemande, la guerre est filmée de près. La progression rapide des armées allemandes pendant l'été 1941 oblige les responsables de la production cinématographique à mobiliser toutes leurs ressources. Les studios doivent évacuer vers l'Asie centrale à Almaty pour éviter les destructions massives. Plus d'une soixantaine de films y seront tournés entre 1942 et 1945, à l'instar du célèbre film d'Eisenstein *Ivan le terrible* (1944-1945). Les réalisateurs les plus célèbres de l'époque (Pudovkin, Medvedkin, Vertov...) sont sur le front Biélorusse et participent à la production d'actualités de guerre, transmettant à la *Glavhronika* leurs reportages réalisés dans des conditions précaires. Dans la tradition retrouvée du cinéma d'*Agit-Prop* des années 1920, la caméra redevient un outil de combat pour produire des *Boevye Kinosborniki* (collections de films de guerre) où entre 1941 et 1942, une douzaine de série seront produites sur « *La Victoire sera la nôtre* ». L'Allemand devient la figure haïssable face à la typologie collective du « peuple héros soviétique ». Alors qu'en réalité, la guerre sur le terrain est marquée en 1941 par une série de défaites, révélatrices de l'impréparation et surtout des démantèlements opérés par Staline dans l'armée après les procès de 1937.

Mais qu'en sera-t-il dans l'après-guerre, où après 1945 ? D'autres priorités que le cinéma seront données à la reconstruction du pays alors que Staline apparaît comme victorieux de cette guerre, incarné par Mikhaïl Gelovani dans un célèbre film de Tchiaourelï *la Chute de Berlin* (1949), descendant comme un ange céleste pour atterrir à Berlin où il ne s'est jamais rendu. Après 1946, la répression accrue et la croisade (1947-1949) menée par Jdanov dans les arts, pointant certains réalisateurs comme vecteur de la culture cosmopolite, participent d'une régression de la production filmique, avec moins d'une quarantaine par an. Le cinéma n'est donc plus une priorité comme dans les années 1930, produisant des films insipides ou réhabilitant des valeurs passéistes.

Dans l'URSS des années 1950, reprenant la rhétorique des années 1930, déclinant le thème d'un nouveau patriotisme, tout étranger assimilé à « *l'ennemi allemand* » est un suspect. A ses débuts, le cinéma soviétique avait contribué à ériger un culte spécifique et durable des héros, pour généralement réhabiliter l'homme ordinaire (l'ouvrier, le paysan et le soldat) sous un mode collectif et anonyme. Puis le pays se préparant à affronter des ennemis extérieurs, l'ennemi de l'intérieur des années 1930 (le Pope, le Koulak, le Trotskyste...) avait quasiment disparu pour être remplacé par l'étranger notamment l'espion. Le cinéma traitait de manière récurrente la lutte à mener contre les saboteurs et les traîtres, où le héros dans un climat de suspicion paranoïaque finissait toujours par débusquer les ennemis traqués et les criminels.

La guerre a encore laissé trop de traces traumatiques pour être évoquée à l'écran pendant les 10 ans qui ont suivi. Le discrédit de Staline après le XXe Congrès de 1956 et la période du dégel vont contribuer à changer cette donne malgré le fait que la doctrine du réalisme socialiste de 1934, reste le dogme dominant en vigueur dans les arts. C'est le roman d'Ilya Ehrenbourg, *le Dégel* paru en 1954, qui donne le nom à cette période de renouveau. Mais dans un contexte de guerre froide, menacée par les Etats-Unis et en rupture avec la Chine, l'URSS victorieuse, est soucieuse de réhabiliter sa dimension patriotique russe et impériale.

### **Les films du Dégel**

De nouveaux films vont alors apparaître pour traiter précisément de la Deuxième Guerre mondiale dans cet esprit. Lorsque Mikhaïl Kalatozov réalise *Quand passent les cigognes* (1957), Palme d'Or au Festival de Cannes, acclamé par les critiques, un sentiment de renouveau semble s'annoncer dans le cinéma soviétique après des décennies de stagnation. Un an plus tôt, les tanks soviétiques venaient d'écraser soulèvement de Budapest de 1956, alors que justement certains cinéastes de cette époque choisissent de revenir sur la thématique de la Seconde Guerre mondiale qui semblait révolue au profit d'adaptations d'œuvres littéraires à l'écran.

Le festival international de la jeunesse de Moscou allait se mettre en place en Juillet 1957 en pleine guerre froide, pour redonner une image plus ouverte de l'URSS. Grigory Tchoukraï était primé pour sa *Ballade du Soldat* (1959) dans différents festivals à Berlin comme San Francisco. Puis Andreï Tarkovski remportait le Lion d'Or à Venise pour son premier long métrage de fiction *l'Enfance d'Ivan* (1962). Trois films emblématiques de l'après-guerre, réalisés par trois cinéastes soviétiques de génération différente aux destins diamétralement différents dans ce qu'on avait appelé la période du Dégel.

Comment les interpréter ? Quelles images de la guerre nous donnent-ils à posteriori ? Quelles représentations de l'ennemi proposent-ils partagées entre celles du héros, du traître et de l'espion... ? Quelles relations ces films entretiennent-ils à la réalité de la Deuxième Guerre mondiale dans la mesure où tous montrent les horreurs de la guerre, tout en proclamant des intentions pacifiques ? Et ces films sont-ils aussi fédérateurs dans une URSS si composite ?

Mais quelles relations ont-ils aussi à la réalité de l'URSS comme Empire colonial, où les peuples colonisés de ses périphéries ayant participé à l'effort de guerre, n'apparaissent plus vraiment sur les écrans soviétiques, comme si l'URSS avait russifié sa guerre ?

Tous ces films primés à l'étranger, furent produit environ quinze ans après la fin de la guerre et furent suivis par une période d'intense crise internationale en 1962 lors de la crise de missiles de Cuba au bord d'une Troisième guerre mondiale. Aussi ce cinéma sur la guerre, montré en Occident contribua à changer quelque peu l'image de l'URSS. Symptomatique de cette période du Dégel, ces films interpellent le public international par leur puissance dramatique et leur inventivité visuelle. Ils retravaillent le culte du héros à leur manière. Les héros ordinaires sont désormais préférés aux individus exemplaires. Il s'agit plutôt d'exprimer ses doutes et ses inquiétudes dans ce cinéma du Dégel. Objet d'une réception différenciée, ces films génèrent des débats en URSS tandis que l'Occident sevré de films américains, semble redécouvrir alors un nouveau cinéma.

Seul Tchoukraï, parmi les trois réalisateurs primés, avait connu la guerre, servant alors comme soldat pendant la guerre d'hiver de Finlande (1939-1940) et à 39 ans son film *La Ballade du Soldat* est quasi autobiographique. Mikhaïl Kalatozov est lui, au contraire, au sommet de sa carrière, après avoir produit peu de films, à mi-chemin entre fiction (*Sel de Svanétie* en 1930) et propagande pure (*Soy Cuba* en 1964). D'origine géorgienne, membre du Parti, il sert toutes les instances des institutions du cinéma soviétique. Pendant la guerre, il sera délégué du film soviétique à New-York en 1943 et 1945 et après participera aux campagnes de dénonciation des « cinéastes cosmopolites ». Andréï Tarkovski, au contraire représente la jeune génération sortie du VGİK et trouvant une première consécration internationale avec *L'Enfance d'Ivan* qui sera ensuite vivement critiqué par la presse communiste, l'accusant de formalisme.

Mais centrée sur la souffrance des individus, cette nouvelle vérité de la guerre au cinéma relève aussi d'une nouvelle manière de voir, en rupture avec l'esthétique dominante du réalisme socialiste. Ce cinéma apparaît comme plus intimiste avec un cadrage davantage resserré sur les individus grâce au travail des chefs opérateurs (Urussevskij ou Ussov...). En tout cas, ces films sont en rupture avec les fresques guerrières des années 1941-1945, plaidant au contraire pour un retour sur l'intime. A des degrés divers, ils offrent une poétique irrationnelle, recourent aux thèmes symbolistes et littéraires des mystères de la nature russe, sinon de son mysticisme. La rhétorique des bois de bouleaux omniprésents dans les trois films, coïncide avec le thème de la mort du héros dans des contre-plongées vertigineuses.

Ces films relancent dans des contextes extrêmes, le thème tolstoïen de l'entraide face au destin tragique de la Russie. Les scènes de bataille sont évacuées au profit de l'individu. Toute une série de parenthèses sentimentales focalisées sur le couple, parfois sur un mode hollywoodien (notamment chez Kalatozov influencé par son séjour aux Etats-Unis), se jouent comme des valeurs rédemptrices face au malheur russe. Elles se jouent sur des lignes dramatiques jusqu'au paroxysme. L'image renforce ces effets scénaristiques grâce aux

procédés de reflets miroitants en surimpression, mais aussi grâce au montage parallèle et aux contre-plongées.

### **Une histoire émotive et édulcorée**

Ce cinéma du Dégel donne une valeur plus émotive au récit de l'histoire, substituant la question de la liberté personnelle à celle des déterminismes de la guerre. Mais cette mise en valeur des qualités humaines, personnifiant le « *bon* » contre le « *mauvais* », semble retrouver certains accents du traître, pour fonctionner à usage interne à l'époque en URSS. Notamment dans *Quand passent les cigognes* de Kalatozov, comme si cette notion d'ennemi commun demeurait une forme de langage unificateur en URSS.

Ces films déplacent la question de l'ennemi réel en arrière-plan. L'allemand a disparu. Les scènes de guerre sont souvent courtes au regard d'un ennemi devenu invisible, comme si le sujet du film n'était plus vraiment la guerre. Au contraire, Kalatozov pointe la question du véritable traître au sein de la famille qui aurait trahi pour ne pas aller sur le front, renouant avec une rhétorique stalinienne bien présente avant-guerre.

Tchoukraï lui esquisse déjà les défaillances de l'arrière sur le front. Et Tarkovski, au travers d'une guerre revisitée dans le regard d'un enfant, s'interroge sur cette Eglise en ruine, thème central de son prochain film *Andreï Roublev* en 1967.

Comme si dans l'après-stalinisme rampant du milieu des années 1950-1960, alors que le procès de l'écrivain Pasternak vient de se clore publiquement en 1958, tous ces bons sentiments revisités au cinéma grâce à la Seconde Guerre mondiale font finalement écran à la violence sociale toujours bien présente. L'entraide fraternelle des officiers dans *l'Enfance d'Ivan*, exclut tout patriotisme outrancier, souvent familier aux films de guerre.

Ce cinéma a russifié la guerre tant dans son esthétique que dans sa rhétorique. On n'y fait aucune référence à l'URSS des nationalités, mais ici un passé glorieux doit toujours les rassembler pour oublier la question du Goulag où 26 millions de soviétiques furent envoyés ou celle des famines organisées comme celles du Kazakhstan, frappé dès l'été 1930, avec un bilan d'un million et demi de morts. La déportation des peuples punis (Baltes, Tchétchènes...) au moment de la Seconde Guerre mondiale, reste par exemple un thème tabou, même après le XXème Congrès de 1956.

L'infidélité ou la fidélité (Kalatozov), comme la bonté du soldat (Tchoukraï) ou le regard de l'enfant (Tarkovski) se doivent d'illustrer avant tout cette représentation d'un peuple russe au prisme désormais du regard individuel, mais également, du regard colonial, évacuant toute représentation des peuples périphériques du Caucase comme d'Asie centrale qui ont contribué massivement à l'effort de guerre.

Ces films ont aussi définitivement rompu avec la représentation du héros désincarné des années 1930 véhiculé par *Tchapaev* (1934) des frères Vassiliev, réhabilitant le mythe du héros populaire et populiste de la guerre civile des années 1920. Les héros dorénavant ont un visage, ne sont plus anonymes et renvoient à la représentation dominante du russe vainqueur et bien portant. Ces nouveaux archétypes de héros doivent être capables de formuler des avertissements au monde quant à l'avenir, au regard d'un passé récent et des désastres de la Seconde Guerre mondiale.

Or, ces films déployant le thème de la guerre, la repensent à partir d'un passé récent où l'individu serait tourné vers l'avenir. La chape de plomb stalinienne de l'après-guerre a fait resurgir de nouvelles questions jusqu'ici négligées. Celles notamment posées sur le véritable ennemi dans le *Destin d'un homme* (1959) de Sergueï Bondartchouk dans son film qui porte autant sur la guerre que sur le lien de chacun dans cette société d'après-guerre à reconstruire, anéantie par un passé proche.

Beaucoup plus tard, Dimitri Mechkiev dans *Les siens* (2004), grand prix du festival de Moscou, reprendra ce thème de l'ennemi à propos du rôle du NKVD pendant la Seconde Guerre mondiale. En Asie centrale, finalement très peu de films s'emparent de cette guerre et de ses conséquences, comme si elle s'était avérée être trop lointaine. Pourtant, sur un million et demi de Kazakhs mobilisés, plus de 400 000 ne revinrent jamais du front. On pourrait citer parmi ces rares films, *La terre maternelle* (1968) de Guennadi Bazarov, réalisateur kirghize formé au VGIK, qui réadapte un récit de Tchinguiz Aitmatov pour traiter des ravages de la guerre ou encore *Avec nous, Moscou* (1968) du kazakh Mazit Begalin.

L'Asie recréé par la Russie, si elle relevait au cinéma d'un certain nombre de stéréotypes de fond, est ici écornée. Du moins ces quelques films, produits en Asie centrale plus de vingt ans cette fois, après la guerre, dans une tradition pourtant soviétique, montrent aussi à l'époque que le discours colonial soviétique peut trouver des alternatives au traitement de la guerre. Celle-ci finalement a été toujours perçue de manière hégémonique dans la perspective d'une Grande Russie, obligeant jusqu'ici ses colonisés à disparaître des écrans pour devoir rester enfermés dans leurs propres enclaves au nom de la fameuse « Amitié des Peuples ».

Dans ce contexte soviétique, ces films peuvent supposer des doubles lectures. La question du devenir devient cruciale dans ces années 1960. Notamment dans cette courte période ambiguë du Dégel (1956-1962) où le passé récent de la guerre peut être transfiguré avant le retour à une autre période de stagnation durable après 1964.

Aussi l'histoire de la guerre au cinéma, ici réécrite par les vainqueurs, au détriment des peuples périphériques, se doit d'apparaître comme exemplaire des conduites à venir. Par exemple, dans un usage interne, pointer le « traître » en URSS, ou dans un usage externe, montrer « la vérité des rapports humains » en prônant le pacifisme, peut s'interpréter très différemment dans un contexte de tensions internationales. Et les intérêts de certains de ces réalisateurs, en quête de plus d'autonomie comme de liberté ou de reconnaissance internationale, ne convergent pas nécessairement avec ceux du pouvoir politique soucieux avant tout de donner une nouvelle image de l'URSS à l'extérieur.

Grâce à ces films, le cinéma soviétique retrouve un regain d'intérêt à l'étranger comme s'il niait la réalité post-stalinienne de l'après-guerre pour dépeindre une réalité devenue presque possible. Cette trilogie, malgré la diversité des parcours de ces réalisateurs, participe donc d'une recreation d'un consensus. Mais elle annonce en filigrane, de nouvelles ruptures sur la question de la guerre, inaugurées et abordées par la trilogie des films d'Alexis Guerman dans une perception plus critique de la Seconde Guerre mondiale : *la Vérification* (1971), *20 jours sans guerre* (1976), *Mon ami Ivan Lapchine* (1984). D'ailleurs ces films, présentant une toute autre image de la guerre que les versions officielles, resteront censurés jusqu'à la *Perestroïka*.

## Histoires et mémoires de la guerre

En l'absence de véritable production indépendante ou d'histoire critique sur cette période, les relations entre « mémoires et histoires » à l'écran sont chargées d'ambiguïtés. Les interprétations soviétiques et post-soviétiques de la Deuxième Guerre mondiale subissent aussi les variations de l'histoire ou se redéployent sur de vieilles trames narratives. Notamment pour un besoin de consensus fort autour des valeurs patriotiques russes où la date de la Victoire du 9 mai, en quelque sorte, remplace celle du 7 novembre de la Révolution d'Octobre révolue. Ainsi en 2004, avait été créée une Fondation de soutien au cinéma patriotique tandis que l'association Russe d'histoire militaire labellise un certain nombre de films sur la question.

Chaque période majeure de l'histoire soviétique finalement se heurte à des questions de mémoire, où commémorer le passé est une question distincte de celle du passé au présent. Poutine ne s'était lui-même pas trompé sur la question, accusant les Etats-Unis de minimiser le rôle de l'URSS dans la défaite sur le nazisme, dénonçant le rôle de la Pologne dans sa complicité avec Hitler en relativisant le rôle du pacte Germano-Soviétique en 1939 et le partage de la Pologne consentie entre Staline et Hitler, pointant la Finlande comme bouc-émissaire d'un génocide anti-russe au moment de l'invasion soviétique de la Carélie en 1939. L'histoire est réinterprétée en fonction de la géopolitique du moment pour assurer un rôle hégémonique à la Russie sur la scène internationale.

La notion de « *Grande guerre Patriotique* » minimise bien au cinéma dans sa vision russifiée, le rôle de l'Asie Centrale et du Caucase. Mais cette notion permet néanmoins de revenir sur le rôle de leurs vétérans lors des cérémonies officielles pour vouloir renforcer des liens traditionnels avec les leaders des anciennes Républiques Soviétiques ou les convoquer lors de sommets afin de leurs rappeler ce patrimoine de guerre commun. D'ailleurs les politiques adoptées au cinéma ou le finançant aujourd'hui, sont-elles aussi conditionnées par des représentations plutôt simplificatrices du passé. Les grandes figures de héros de guerre doivent être façonnées sur des modèles du présent. Par exemple, le réalisateur Nikita Mikhalkov, figure de la nomenklatura, dans sa série de trilogie *Soleil trompeurs* entre 1994 et 2010, traite de la Seconde Guerre mondiale sur un mode nostalgique du stalinisme pour promouvoir cette nouvelle idéologie populiste et patriotique. Son film sur un mode hollywoodien avec un budget conséquent de 45 millions de \$ se repenche avec nostalgie sur la Deuxième Guerre mondiale, où un père russe et sa fille s'efforcent de survivre à l'invasion allemande.

La Nouvelle Russie reprend à certaines exceptions ces lignes thématiques dans sa production filmique sur la guerre, la lutte du Bien contre le Mal, le culte du leader charismatique, l'impact de la Deuxième guerre mondiale...etc), revalorisant le rôle de Staline, consacré héros de guerre. Ces approches manichéennes sont reprises dans la plupart des grands médias, réutilisant les archives documentaires de la guerre pour développer ces points de vue dans des débats grand public. Cette révision schématique ou nationaliste du passé évite de recourir à des schémas plus critiques qu'avaient pourtant introduits dès les années 1960, certains de ces films du Dégel. Bien que le documentaire historique reste encore un lieu de réflexion sur l'héritage de la Seconde Guerre mondiale alors que le cinéma de fiction la revisite souvent sur le mode du Blockbuster, à l'instar d'un récent film *Kalachnikov* (2020) de

Konstantin Bouslov retraçant l'épopée d'une arme qui fit la gloire meurtrière de l'URSS et après. Les documentaires reconvoquent les derniers témoins de la période ou les confrontent aux discours d'historiens professionnels, mais globalement ce type de film reste peu regardé ou diffusé sur les chaînes de télévision. A la fin de l'URSS au moment de la *Perestroïka*, ces types de documentaires comme de reportages fréquents, montrant l'envers du décor, était en vogue à la télévision.

La Russie d'aujourd'hui fonctionne plutôt dans une certaine confusion, faute d'avoir clarifié ses rapports à son passé, mêlant histoire récente avec un passé distant. Par exemple le fils de Grigory Tchoukrai, Pavel Tchoukrai tout comme celui de Guerman, Alexei Jr Guerman explorent dans leurs films la guerre comme la question de l'après-guerre.

Il n'est donc pas étonnant dans ce contexte de commémoration, que le cinéma participe aussi à la reconstruction de ces mythes ou de nouveaux stéréotypes sur la guerre. La Deuxième Guerre mondiale au cinéma, le *Purgatoire* (1998) de Nevzorov, *l'Etoile* (2002) de Lebedev, *La guerre* (2002) de Balabanov, *Alexandra* (2007) de Sokourov, peut être un moyen de transposer ou de revenir ensuite sur des conflits plus récents comme ceux de l'Afghanistan ou de la Tchétchénie, tout en reprenant en filigrane ce thème de la guerre Patriotique. Les soldats deviennent alors des Rambo pour diaboliser l'ennemi dans un cinéma commercial vecteur des nouvelles valeurs d'une Russie consumériste, incapable en fin de compte de produire une analyse claire de son histoire et de celle de ses voisins au travers de la Seconde Guerre mondiale.

Mais la guerre peut sous une forme plus lyrique, obéir à des impératifs didactiques de vouloir toucher un plus grand nombre, comme dans le film *La bataille de Brest-Litovsk* (2010) d'Alexandre Kott, montrant sous un angle romantisé la résistance à l'opération Barbarossa en 1941. De toute manière le dispositif de construction privilégie la russification de la guerre, même si tout dernièrement dans *La route vers Berlin* (2015) de Sergueï Popov est relatée la relation d'un déserteur russe à son gardien, soldat d'Asie centrale. Mais ces derniers occupent toujours des rôles subalternes dans la hiérarchie militaire.

La construction de la victoire, obéit toujours à un dispositif de construction par le haut au profit des vainqueurs. Hantée par son soviétisme tout comme par l'agonie de son passé, la Russie continue parallèlement de graviter autour de son identité Russo-Soviético-Impériale. La guerre lui donne l'occasion d'y revenir. Comme si finalement, après avoir été accaparée par le pouvoir et ses institutions, par le cinéma comme par ses médias, l'histoire de cette Deuxième Guerre mondiale résidait dans le silence des victimes, aujourd'hui témoins absents ou dépossédés de cette histoire.

Paris, le 8 mai 2020

- Le séminaire *Fictions de guerre en URSS : perspectives post-coloniales* s'est tenu le 11 février 2020 à l'IFEAC avec Gulnara Abikeyeva, Professeure à la Faculté de Cinéma et Télévision d'Almaty et critique de films, Gulbara Tolomushova écrivain et critique de films à Bichkek. Modératrice, Catherine Pujol, Professeure à l'INALCO, directrice de l'IFEAC.





*“Fictions de guerres  
en URSS :  
perspectives  
post-coloniales?”*

Le 11 février 2020 à 14h, IFEAC, Isanova 24/26  
Avec la participation de :  
- Kristian Feigelson, Professeur des Universités;  
- Gulnara Abikeyeva, écrivain, critique de films;  
- Gulbara Tolomushova, écrivain, critique de films

- Liens : Le cinéma du dégel : l'ennemi transfiguré, 2006, *Les médias et la libération en Europe 1945-2005*, INA/L'harmattan, Статья
- Théorème 8 « Caméra politique : cinéma et stalinisme », 2005, Presses Sorbonne Nouvelle, Книга
- *L'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*(dir) Marie-Christine Autant Mathieu, Presses Universitaires Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2010
- Mischa Gabowitsch « *Le 9 Mai, Jour de la Victoire : transformations d'une fête soviétique* » in [Politika.io](http://Politika.io)
- [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=19&v=wSNnitFvjpM&fbclid=IwAR2nzN4GaGdqXKIU8uGNsqkYCpy\\_6FhGwtRDkgckyyk-0JurRf0T3Pz7T3M](https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=wSNnitFvjpM&fbclid=IwAR2nzN4GaGdqXKIU8uGNsqkYCpy_6FhGwtRDkgckyyk-0JurRf0T3Pz7T3M)
- [https://ru.sputnik.kg/longread/20200508/1048196186/10-strashnykh-istoriy-kyrgyzstantsev-o-voyn.html?fbclid=IwAR2DSMVesFmVp8PxN2IT2z1Kf23CqTx1\\_ZIoTgM2YDcrdq6lnNLMvJ8nG4](https://ru.sputnik.kg/longread/20200508/1048196186/10-strashnykh-istoriy-kyrgyzstantsev-o-voyn.html?fbclid=IwAR2DSMVesFmVp8PxN2IT2z1Kf23CqTx1_ZIoTgM2YDcrdq6lnNLMvJ8nG4)