

Simulacres et disparition

Quelques réflexions sur l'iconographie politique dans les pays de l'ancienne «Europe de l'Est» et sur l'executio in effigie

VICTOR I. STOICHITA

Par une nuit profonde vers la fin des années '50, l'immense statue en bronze de Staline qui ornait l'entrée du grand Jardin Public de Bucarest disparut comme par miracle. Je m'étais habitué à sa présence massive depuis que j'avais ouvert les yeux sur le monde, même si, enfant déjà, elle me posait quelques problèmes. Comme aucune des personnes qui m'accompagnaient dans les promenades dominicales au joli «Parc de Repos et de Culture Joseph Vissarionovitch Staline» n'avait montré trop d'envie de répondre à mes agaçantes questions, j'avais conclu, avec les pauvres ressources interprétatives de mon âge, que la teinte vert-noirâtre du Grand Bronze était un signe de son appartenance à la classe des forces obscures et que le geste figé de sa main droite, montrant sans cesse vers un point indéfini de l'horizon, n'était qu'une façon d'attirer notre attention sur l'heure exacte qu'on pouvait lire sur la grande horloge, au coin de l'«Allée des Roses».

La disparition miraculeuse du simulacre, pendant la nuit, fut pour moi un signe que le glas sonne aussi pour les statues. Quant aux limbes vers lesquelles celle de Staline s'envola, je n'eus aucun doute où il fallait se les imaginer.

En réalité je me trompais doublement. L'heure des grands simulacres n'avait pas encore réellement sonné et la statue n'était pas arrivée aux enfers. J'ai appris un peu plus tard, une fois étudiant auprès de «L'Institut des Arts Plastiques» de Bucarest et grâce à l'indiscrétion de certains de mes professeurs, les détails de ses avatars. La présence du colosse à l'entrée du jardin public était devenue gênante après le 20^{ème} Congrès du P.C.U.S., mais on ne savait pas comment s'en débarrasser.

On proposa une première solution: remplacer la tête de Staline par celle de Lénine, sans déplacer la statue, qui aurait pu rester le bras levé indiquant imperturbablement l'horizon, sans trop souffrir de ce brusque changement de personnalité. A ce qu'il paraît, la tête de Lénine fut fabriquée à la hâte et était déjà prête pour un «remplacement»¹ qui aurait dû se produire sur ordre des «Instances Suprêmes», pendant la nuit, pour ne pas «troubler la population» (toutes les expressions entre guillemets – on l'aura compris sans doute – appartiennent à la langue de bois de l'époque). A la dernière minute quelqu'un se rendit compte d'un grand inconvénient: Staline était représenté en uniforme de généralissime. Le décapiter et lui coller la tête de Lénine (qui, on le sait, ne fut jamais militaire) aurait pu, sinon «troubler» la population, en tout cas la «déconcerter» assez sérieusement. On trouva alors une autre solution et mes prévisions d'enfant se confirmèrent, mais seulement en partie. La Statue n'arriva pas exactement aux enfers, comme je l'avais imaginé, mais aux Fourneaux du «Combinat la Scintille», où elle fut fondue à une température de plusieurs milliers de degrés pour que son bronze puisse être à nouveau employé à la fabrication d'une statue de Lénine, cette fois-ci sans uniforme. La métamorphose d'une statue en une autre s'opéra donc à un niveau beaucoup plus profond, mais quoi qu'il en soit, elle ne fut qu'une métamorphose. La nouvelle statue, celle de Lénine, fut placée à un autre endroit de la capitale, où elle resta debout jusqu'en 1990, quand elle fut renversée, comme tant d'autres statues de l'ancien bloc soviétique. J'ignore où elle est allée finir.

[Est-ce que vous auriez la gentillesse d'insérer des sous-titres, merci]

Pour ceux qui ont suivi, dans le tumulte des années 1989-1990, non pas seulement les événements politiques réels qui ont changé la face de l'Europe, mais aussi leur expression symbolique, la chute bruyante des simulacres est un des phénomènes les plus significatifs. Leur démantèlement prit souvent les aspects d'un vrai rite d'exorcisme par lesquels l'investiture des anciennes images avec des pouvoirs ex-

1 Afin de reconstituer les racines inconscientes d'un tel procédé, on pourra lire avec profit deux livres: Roland Tefnin, *Art et Magie aux temps des Pyramides. L'énigme de têtes dites de «remplacement»*, Bruxelles 1991 et Paul-Henri Stahl, *Histoire de la décapitation*, Paris 1986.

ceptionnels était désamorcée à la fois matériellement et symboliquement. Un Lénine la bouche crevée, un Dzerjinski les yeux transpercés, un Sverdlov manchot, voilà autant d'images fortes, dont la mutilation devrait d'un côté permettre de canaliser les forces destructives d'une «population troublée» et de l'autre, faire aboutir à des fantômes sans pouvoir, que même le Jugement Dernier ne pourra ressusciter dans leur intégralité.

Comme dans tout phénomène iconoclaste², il y a dans la destruction des idoles politiques de l'ancien totalitarisme un côté discutable, désigné souvent, ainsi que tous les autres phénomènes similaires, mais un peu improprement, par le nom de «vandalisme», hérité de la Révolution Française et de la Restauration³. Le phénomène a récemment fait l'objet de plusieurs études importantes⁴, mais je trouve nécessaire d'insister encore sur deux éléments. Le premier est celui de l'enjeu historique et anthropologique des pratiques iconoclastes, le second, très peu pris en considération par les historiens, mais néanmoins essentiel, est celui d'une anticipation, voire d'un détournement de la pratique «vandalique» en une «critique active des anciennes images».

L'Anthropologie culturelle s'est penchée depuis longtemps sur le phénomène de la punition symbolique (*executio in effigie*)⁵, dans le cadre de laquelle l'acte de justice ne s'applique pas directement sur le coupable, mais sur son simulacre. Ce type de punition a lieu là où l'inculpé ne peut pas, pour une raison ou pour une autre, être présent et où

2 Une phénoménologie complète en est offerte par David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/Londres 1989, spécialement, 378-428.

3 Détails dans: Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* (1958), édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris 1994.

4 Voir notamment Sergiusz Michalski (éd.) *L'art et les révolutions. Les iconoclastes*, Strasbourg 1992; Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres 1997, spécialement, 51-90; Sergiusz Michalski, *Public Monuments. Art in Political Boundage 1870-1997*, Londres 1998, spécialement, 107-153.

5 Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigien*, Berlin 1966; Gherardo Ortalli, *La Pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Rome 1979; Samuel Y. Edgerton Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca N.Y./Londres 1985.

il ne peut donc pas être puni directement. Le démantèlement des anciennes images de pouvoir se ressent de ces anciennes pratiques mais n'y est pas intégralement réductible. Dans l'acte «de vandalisme» l'image de pouvoir n'est pas seulement punie à la place de celui qu'elle représente, mais elle est aussi désamorcée. Cela implique la croyance selon laquelle l'image aurait été investie originellement d'une force spéciale, parfois terrifiante, à laquelle il faut maintenant venir à bout.

Il est intéressant dans ce contexte de noter le fait qu'un des plus anciens textes connus se référant au désamorçage des pouvoirs symboliques concerne, à l'origine, non pas une image, mais un lieu sacré. Il est en même temps significatif que ce scénario se transformera à un certain moment et apparemment sans grande difficulté en un scénario iconoclaste. Il s'agit de l'épisode concernant Gédéon et l'autel de Baal relaté dans le «Livre des Juges», vi, 25-32:

«Il arriva que, pendant cette nuit-là, Yahvé dit à Gédéon: «Prends le taureau de ton père, le taureau de sept ans, et tu démoliras l'autel de Baal qui appartient à ton père et tu couperas le pieu sacré qui est à côté. Puis tu construiras à Yahvé ton Dieu, au sommet de lieu fort, un autel bien disposé. Tu prendras alors le taureau et tu le brûleras en holocauste sur le bois du pieu sacré que tu auras coupé.» Gédéon prit alors dix hommes parmi ses serviteurs et il fit comme Yahvé le lui avait ordonné. Seulement, comme il craignait trop sa famille et les gens de la ville pour le faire en plein jour, il le fit de nuit. Le lendemain matin les gens de la ville se levèrent; l'autel de Baal avait été détruit, le pieu sacré qui se dressait à côté avait été coupé, et le taureau avait été offert en holocauste sur l'autel qu'on venait de bâtir.»

On trouve dans cet épisode les éléments d'un désamorçage rituel (remplacement, changement de lieu, déroulement secret et nocturne) qui seront paradoxalement et probablement inconsciemment suivis, mutatis mutandis, jusqu'à des époques très récentes. Il serait pourtant déplacé de suspecter les «Instances Suprêmes» de certains pays totalitaires des années '50 du siècle passé, de connaissances ou d'intentions exégétiques vétero-testamentaires occultes. Au contraire, de tels rapprochements les auraient probablement profondément «troublés». La permanence d'une structure rituelle inébranlable est pour cette raison d'autant plus impressionnante. Significative aussi est l'iconographie complexe dont l'épisode de Gédéon sera investi plus tard. Dans certai-

nes Bibles illustrées, le démantèlement de l'autel mentionné par le texte est remplacé sans grande difficulté par un scénario de destruction d'idoles. Ainsi dans l'enluminure qui accompagne le «Livre des Juges», vi, 25–28, décorant une Bible du ^{xiii}^e siècle conservée à la Pierpont Morgan Library de New York (Fig. 1), Gédéon et ses acolytes détruisent non pas un autel, mais les statues nues qui le surmontent. Ils les frappent de leurs massues, leurs têtes tombent déjà, leurs bras et jambes se défont en morceaux.⁶ La facilité, voire la nonchalance de cette «surinterprétation» iconographique s'explique probablement par le prestige du premier et du second commandement («Exode», 20, 3–4: «Tu n'auras pas d'autres dieux devant moi. Tu ne feras aucune image sculptée [...]»)⁷ et par le fait que d'autres endroits célèbres de l'Ancien Testament abordent, ensemble, destruction de lieu sacré et destruction d'image sacrée: «Tu ne te prosterner pas devant leurs dieux ni ne les serviras; tu ne feras pas ce qu'ils font, mais tu détruiras leurs dieux et tu briseras leurs stèles.» («Exode» 23, 24).

Le même processus de désamorçage se vérifie aux époques du culte impérial et il suffit de lire l'«*Historia Augusta*» ou d'autres sources pour avoir toute une série de preuves concernant la divinisation des empereurs romains et la fonction sacrée recouverte par leurs statues. Par conséquent il n'y aura pas de différence importante entre les phénomènes iconoclastes qui succédaient à presque chaque changement d'Empereur et la tombée en disgrâce des «dieux étrangers». Un passage des «Panégyriques» de Pline le Jeune, relatant la *damnatio memoriae* de Domitien après son assassinat dans l'année '96 après J.-C. me semble important pour les détails qu'il contient:

«On prenait plaisir à briser contre terre ces têtes pleines d'arrogance, à les presser du fer, à les maltraiter avec la hache, comme si chaque coup devait être suivi de sang et de souffrance. Personne qui fût assez capable de maîtriser sa joie et l'allégresse longtemps attendue pour ne pas considérer comme une vengeance de voir ces corps muti-

6 Pour le contexte, voir: Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge 1989, spécialement, 165–194, d'où nous empruntons cet exemple.

7 Voir: Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und Entwicklung im Alten Testament*, Königstein 1985.



Fig. 1: «Gédéon détruit l'autel de son père», moitié du XIII^{ème} siècle, Miniature de «L'Ancien Testament», MS 638, fol 131, Pierpont Morgan Library New York

lés, ces membres mis en pièces, enfin ces images effrayantes et horribles jetées et fondues aux flammes, afin que, au sortir de cette terreur menaçante, le feu les fît tourner à l'usage au plaisir des hommes.»⁸

8 «iuvabat illidere solo superbissimos vultus, instare ferro, saevire securibus, ut si singulos ictus sanguis dolorque sequeretur. nemo tam temperans gaudii seraeque laetitiae, quin instar ultionis videretur cernere laceros artus truncata membra, postremo truces horrendasque imagines obiectas excoctasque flammis.» Caius Plinius Caecilius Secundus, *Panegyriques de Trajan*, § 52, traduction française par Marcel Durry, dans *Lettres; Panegyrique de Trajan*, Paris 1980.

On constate comment la métaphysique primitive de l'image, qui établissait une équivalence entre la représentation et le représenté, se marie à la croyance en des pouvoirs supérieurs renfermés par les simulacres, dont seulement la destruction minutieuse et méthodique garantit la neutralisation.⁹ Il y a des endroits privilégiés du corps de la statue sur lesquels se concentre la furie destructive: la tête, les yeux, la bouche, mais son aboutissement sûr et définitif est la consommation par flammes ou la fusion.

La chute des idoles qui accompagna les changements dans l'Europe de l'Est de la fin des années 80 n'a pas fait exception à ces règles.¹⁰ Les événements ont été trop rapides et parfois trop douloureux pour que quelqu'un eut le temps de s'inquiéter du sort des statues. Non pas que leur qualité artistique fut remarquable au point de leur créer un musée spécial (leur gigantisme, à son tour, aurait rendu la tâche difficile), mais leur conservation dans un dépôt, ou – pourquoi pas? – dans un parc consacré aux «attractions de l'histoire», aurait été une solution convenable, plus adéquate aux Temps Modernes, que leur élimination définitive. Il y aura peut-être un jour l'occasion et les moyens de constituer des bribes survécues un tel «musée de curiosités». Celui-ci devrait, en ligne de principe, offrir une réflexion sur le pouvoir (relatif) des images et sur les pratiques de neutralisation de ce pouvoir. Une section à part pourrait être réservée à des phénomènes parallèles à une «critique active des anciens simulacres». C'est sur cet aspect, moins connu, que je voudrais m'arrêter maintenant à l'aide de deux exemples.

Le premier est une «installation» réalisée par l'artiste polonais Krzysztof Bednarski en 1978 sous le titre de «Total portrait of Marx» (Fig. 2). C'étaient – faut-il encore le souligner? – les années de l'éclosion de Solidarno ...?..., avant le coup d'état de Jaruselwsky. C'étaient aussi les années du Pop Art américain qui, grâce surtout à Andy Warhol (Fig. 3), développait une réflexion sur l'icône sérielle et sur la consom-

9 La plus récente synthèse sur cette question se trouve dans le livre de Manfred Clauss, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, Stuttgart/Leipzig 1999, spécialement, 356–386.

10 Détails dans: Victor I. Stoichita, *Căderea ingerilor. Diavolul și Bunul Dumnezeu*, Meridian, 1/3 (1991), 52–53 et dans *Căderea idolilor. Lumea pe dos*, Meridian, 1/4 (1991), 65–66. Voir aussi les ouvrages cités sous la note 4.



Fig. 2: Krzysztof Bednarski, «Total Portrait of Marx», installation, 1978

mation des images dans leur répétition infinie.¹¹ L'installation de Bednarski était le fruit significatif d'un mélange entre la fronde des jeunes artistes polonais, atteints par le vent de la liberté, et le désenchantement typique des sociétés de consommation. Car ce qu'on «consommait» dans «Total portrait of Marx» c'était justement un imaginaire qui avait vécu son temps. Ce n'est pas le buste, mais la tête détachée de Marx qui se répète presque à l'infini. Les têtes en plâtre (donc dans un matériel bon marché et synonyme de «moulage» et de «multiple») sont installées sur une estrade en bois, évoquant, à la fois les étalages de foire et les échafauds de la Révolution. L'ambiguïté et l'ambivalence sont voulues et doublement subversives, au point que cette installation n'aurait pas pu être réalisée pendant l'état d'urgence d'après 1981.¹²

11 Détails dans: Victor I. Stoichita, Mickey Mao. Glanz und Elend der virtuellen Ikone, in: Gottfried Boehm (éd.), Homo Pictor (= Colloquium Rauricum, Bd. 7), München/Leipzig 2001, 173–184.

12 Détails dans: Ewa Lajer-Burchard, Warsaw Diary, in: Art in America, February 1994, 84 et Linda Nochlin, The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity, Londres 1994, 56.



Fig. 3: Andy Warhol,
«Marilyn Diptych», 1962,
Tate Gallery, Londres

Le second exemple que j'aimerais évoquer ici est plus tardif et provient d'un autre pays, il complète néanmoins d'une façon singulière le premier. Il s'agit d'une des prises de vues réalisées en 1986 par la photographe renommée de l'ancienne RDA, Sybille Bergemann, à l'occasion de l'installation à Berlin-Est du monument en hommage à Marx et à Engels par l'œuvre du sculpteur du régime de Honecker, Ludwig Engelhardt (Fig. 4). Cette fois-ci ce furent, pour ainsi dire, «les instances suprêmes» elles-mêmes qui avaient confié à Sybille Bergemann la tâche d'accompagner l'installation de la «Marx-Engels-Denkmalanlage», pas à pas, par une série de photos à caractère documentaire. Le résultat fut extraordinaire: un chef d'œuvre de l'art photographique et de l'imaginaire subversif. Le paradoxe est total et d'autant plus significatif que la grande ironie qui se détache de toute la série est le fruit d'un «objectif». C'est en effet l'œil photographique qui surprend l'absurdité et l'ana-

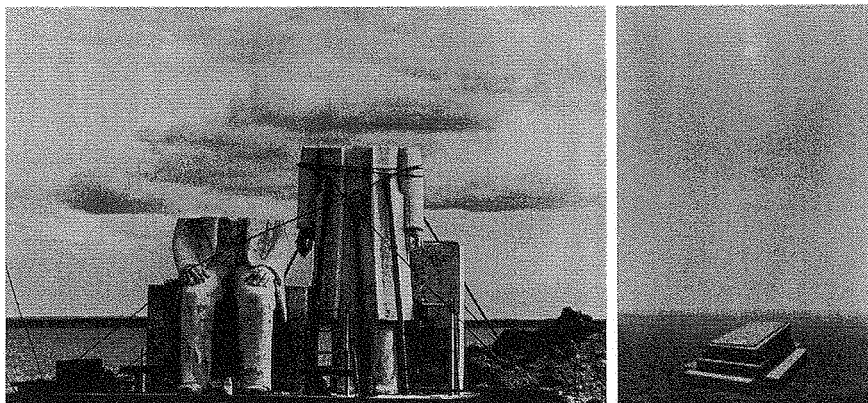


Fig. 4 (à gauche): Sybille Bergemann, «Sans titre», 1986, photographie

Fig. 5 (à droite): René Magritte, «L'au-delà», 1938, collection privée

chronisme de ces deux troncs sans tête. Mais derrière lui se cache, ne l'oublions pas, l'œil de l'artiste et sa culture visuelle. Si en filigrane de l'installation de Bednarski (Fig. 2), on lisait la leçon du pop art warholien, derrière les prises de vues de Sybille Bergemann on lit, et on l'a déjà dit, la leçon du surréalisme de Magritte.¹³

Il y a plusieurs œuvres du surréaliste belge qui pourraient être évoquées ici, mais une me semble être hautement significative. Il s'agit du tableau intitulé «L'au-delà» datant de 1938 (fig. 5). Il montre un socle vide dans un paysage désertique à horizon bas et ciel brumeux. Le socle déserté pourrait être considéré, par anticipation et par antonomase, comme l'emblème de la disparition des idoles à l'époque contemporaine et fait surgir une question incontournable: combien de temps restera-t-il vide?

13 «...an Stelle ihrer Häupter lagen magrittische Wolkengebilde, getragen von Sakko und Gehrock». Peter Voigt, Nachwort, in: Heiner Müller, Ein Gespenst verlässt Europa, Berlin 1990, page ...?