

New Europe College Yearbook 2000-2001



ALEXANDER BAUMGARTEN
IONELA BĂLUȚĂ
GABRIELA BLEBEA NICOLAE
ADRIAN – MIHAI CIOROIANU
SIMONA CORLAN IOAN
OCTAVIAN GROZA
ISTVÁN HORVÁTH
ANCA MANOLESCU
RALUCA RĂDULESCU

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright © 2003 – New Europe College

ISBN 973 –85697 – 8 – 8

NEW EUROPE COLLEGE

Str. Plantelor 21

023971 Bucharest

Romania

Tel. (+40-21) 327.00.35, Fax (+40-21) 327.07.74

E-mail: nec@nec.ro



ADRIAN – MIHAI CIOROIANU

Né en 1967, à Craiova

Doctorat accordé par l'Université Laval, Québec, 2002

Thèse : *Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste*

Chargé de cours, Faculté d'histoire, Université de Bucarest

Assistent de recherche au CELAT (Centre des langues, arts et traditions),
Université Laval, Québec (2002)

Participation à des colloques et conférences en Roumanie, Canada, France,
Allemagne, Hollande

Livres

Focul ascuns în piatră. Despre istorie, memorie și alte vanități contemporane (Le feu caché dans la pierre. Sur histoire, mémoire et autres vanités contemporaines), Éd. Polirom, Jassy, 2002

Scrum de secol. 101 de povești suprapuse (Cendre d'un siècle. 101 histoires superposées), Éd. Curtea Veche, Bucarest, 2001

Études, essais, traductions et articles scientifiques publiés en Roumanie, Grande
Bretagne, Canada
Contributions aux volumes collectifs

ART, PROPAGANDE ET POLITIQUE. LE CAS DE NICOLAE CEAUȘESCU

Par cette démarche je me propose l'analyse des représentations du *Dirigeant*, celles qui apparaissent dans les oeuvres d'art plastiques dédiées à Nicolae Ceaușescu. Nous verrons que, par-dessus les personnages représentés et par-dessus les décors imaginés par l'artiste, la manière préférée de représentation artistique reste le portrait - aussi bien dans le cas de Nicolae Ceaușescu (le bénéficiaire principal, celui qui nous intéresse ici) ou de sa femme, Elena. La période qui m'intéresse concerne surtout les deux dernières décennies de la vie du Dirigeant, décennies marqués par un culte de la personnalité sans précédent dans l'histoire de la Roumanie. Par rapport au mythe du Dirigeant (sujet qui constitue l'enjeu d'une analyse plus détaillée que j'ai entreprise ces dernières années, le culte de la personnalité semble être, en premier lieu, un produit, lui aussi lié à (c'est-à-dire influencé par) une certaine culture politique¹. Par « culte de la personnalité », j'entends l'ensemble des techniques, voies et moyens – et leur résultat – par lesquels sont démontrées (ou on essaie de démontrer) les caractéristiques exceptionnelles ou l'unicité d'un personnage (dans notre cas, un Dirigeant politique).

Une source importante pour le culte du Dirigeant sont les arts plastiques : la peinture, la tapisserie et la sculpture. Evidemment, les arts forment un chapitre de l'histoire d'une société en général et ce postulat est d'autant plus valable pour ce qu'on appelle le régime communiste en Roumanie². En ce qui concerne le culte, je trouve suggestives les hypostases dans lesquelles le peintre ou le sculpteur, pour manifester son respect (ou pour être dans les petits papiers de la famille Ceaușescu), a immortalisé le Dirigeant. Ici, comme partout ailleurs, les constances sont facilement saisissables, ce qui ne prouve pas nécessairement un manque d'inspiration de la part des artistes, mais l'existence (et les exigences) de certaines prescriptions généralement valables, prescriptions qui traversent les époques et les systèmes politiques. Dans la multitude des productions qui rendent hommage, on trouve une succession de clichés, l'originalité n'étant pas leur principale particularité.

Entre « l'Acte Commémoratif » dédié au roi roumain Charles I en 1906 et les tableaux dans lesquels Ceaușescu apparaît comme l'apogée d'une longue liste de princes de l'histoire nationale, entre les parades légionnaires, déroulées en 1940 sous le portrait de Corneliu Zelea Codreanu, le *Capitaine* de la Garde de Fer et les démonstrations «pour la Paix» des années 80, dans lesquelles les participants, bon gré, mal gré, agitent les portraits de Nicolae et d'Elena Ceaușescu, on retrouve la même *forme*, les mêmes clichés, les mêmes symboles manipulés. Evidemment, cela n'implique pas obligatoirement une similarité entre les personnages historiques en question.

Le portrait politique a derrière lui, bien sûr, une longue histoire et, parfois, une très méritante tradition. Une tradition dont les régimes de type léniniste n'ont pas essayé de se soustraire, en suivant des motivations qui ne nécessitent pas une explication. Mais, dans une société dont la culture politique a, parmi ses composantes, la *prédisposition pour l'acceptation de l'autoritarisme politique* (situation dans laquelle se trouve, je pense, la culture politique roumaine), la transition de l'étalage conséquent de l'image du Dirigeant vers le culte de la personnalité se produit, d'une certaine manière, naturellement. L'image du Dirigeant devient un repère visuel obligatoire de son époque, un signe facile à comprendre par tous ses concitoyens. Ce processus – *l'émergence du culte*, inclusivement par des moyens artistiques – je le trouve lié avec ce qu'Alfred G. Meyer appelle l'accumulation primitive d'autorité³. De toute manière, ce processus, dans ses aspects généraux, n'est pas caractéristique seulement des systèmes politiques dominés par des partis communistes. On retrouve presque les mêmes références dans les cas des régimes fascistes ou des régimes généralement appelés autoritaires. Ce processus représente un point de convergence entre les biographies symboliques de Staline, Mussolini et Hitler et, par conséquent, nous disposons d'une importante bibliographie⁴.

Pour le cas roumain, les manifestations autochtones de ce processus ont été peu atteintes par les analyses dédiées au communisme roumain, même si elles constituent un domaine de recherche à mon avis fascinant - d'autant plus que le communisme roumain a été, de ce point de vue, un innovateur persévérant et, aussi, le bénéficiaire chanceux d'une tradition respectable.

1. Les prémisses

C'est, en fait, une tradition qui avance coude à coude, avec l'histoire de l'État roumain moderne – voir les représentations picturales des rois de la Roumanie (surtout l'iconographie produite pendant le régime autoritaire du roi Carol II) – une tradition dont ont profité, avant les communistes, les membres de la Garde de Fer, le parti fasciste roumain dirigé par Corneliu Zelea Codreanu. Les images d'archives nous montrent comment, surtout après la mort de Zelea Codreanu, son effigie (stylisée selon le goût de l'époque) accompagnait toutes les manifestations légionnaires. C'était un argument pour la devise-refrain (*Corneliu Zelea Codreanu – Présent !*) sous laquelle les manifestations avaient lieu – d'après le modèle fasciste ; par exemple la cérémonie de 6 octobre 1940, dans laquelle le général Ion Antonescu et le chef de la Garde de Fer Horia Sima apparaissent à la tribune, sous le portrait-totem protecteur du *Capitaine Codreanu*⁵.

Le communisme roumain d'après la guerre a ressenti, lui aussi, la même tentation de s'autodéfinir par l'entremise de quelques figures emblématiques. Ces figures ont été les dirigeants du parti communiste de l'époque – Ana Pauker, Gheorghe Gheorghiu-Dej et les autres, et, évidemment, la figure tutélaire de Staline. Comme dans toutes les démocraties populaires (et surtout comme dans l'Union Soviétique), le domaine du portrait politique a vécu, très souvent, de vraies aventures. Le premier scandale politico-artistique s'est produit à l'occasion de la toute première exposition artistique de grande ampleur organisée par le régime. En 1947, quelques artistes (membres d'USASZ - l'Union des Syndicats des Artistes, Écrivains et Journalistes) forment le groupe artistique *Flacăra* (*La Flamme*). Le groupe, ayant l'approbation enthousiaste du régime communiste, passe à l'organisation d'une exposition représentative pour ce que l'on commençait à nommer « l'art de l'époque nouvelle »⁶.

Le visiteur de l'exposition avait l'occasion d'observer, parmi les tableaux exposés – dont une bonne partie sera achetée par l'État –, la présence rituelle de Staline (dans un portrait d'Alexandru Ciucurencu) et de remarquer, surtout, un portrait d'Ana Pauker, portrait réalisé par M. H. Maxy (artiste très intéressant et, en perspective, le bénéficiaire d'une remarquable longévité artistique), peintre qui, à l'époque, était le secrétaire de la section « art plastique » de l'USASZ.

Ce portrait d'Ana Pauker était, effectivement, impressionnant par son apparence acerbe (voir la photocopie dans la revue *Flacăra*, 18 avril

1948). Le résultat immédiat : deux semaines plus tard, les signes d'un mécontentement au sommet sont parus dans la presse du parti. L'artiste est devenue la cible préférée pour une attaque politique furibonde, attaque masquée derrière quelques réserves d'ordre esthétique. On lui reprochait un « manque de chaleur », une « atmosphère sombre » et même une « déformation de la réalité politique et historique » (*sic !*). Le 6 mai 1948, pendant une séance *ad hoc* du comité dirigeant de l'USASZ, l'artiste même a été invité à faire son autocritique et à remercier, évidemment, pour les critiques reçues afin *d'améliorer son expressivité artistique*. Les jours suivants, les critiques ont touché la Commission d'Acquisition de l'Union (commission qui avait commis *l'erreur* de recommander l'achat du tableau de Maxy), et l'artiste fut obligé de prêter plusieurs abjurations et de promettre un irrémédiable divorce avec « la vieille mentalité bourgeoise » (il avait été un des peintres les plus représentatifs du courant moderniste dans la plastique roumaine entre les deux guerres). Mais, comme on le sait aujourd'hui, les années suivantes, plus précisément en 1952, l'étoile politique d'Ana Pauker a pâli irrémédiablement. L'épisode de 1948 a été, apparemment, oublié. On dirait que l'artiste en question en a récolté les fruits : M. H. Maxy sera, pendant 23 ans (jusqu'à sa mort, en juillet 1971), le directeur en chef du Musée d'Art de la République !

Gheorghe Gheorghiu-Dej a eu lui aussi son portrait « scandaleux », grâce à un artiste reconnu : Iosif Iser, peintre vraiment expérimenté, l'auteur d'un tableau tout simplement nommé « Le camarade Gheorghe Gheorghiu-Dej ». Avec une précision approximative, on peut dater ce tableau : c'est la période dans laquelle Gheorghiu-Dej reste le seul et incontestable dirigeant du communisme roumain, après l'élimination du *groupe fractionniste* Ana Pauker – Teohari Georgescu – Vasile Luca (1952). Le tableau d'Iser (huile sur toile) nous montre un Gheorghiu-Dej en hypostase de Dirigeant infailible, un dirigeant de *type primus*, comme le nomment les politologues – contrairement au dirigeant de *type primus inter pares*, type que Dej a essayé pendant sa cohabitation avec le groupe d'Ana Pauker. Dej nous apparaît dans un costume *bleu ciel* très moderne, chemise blanche et cravate marron ; Iser le voit debout, derrière un bureau sur lequel reposent ses mains⁷. C'est comme s'il parlait devant une salle pleine. Le détail scandaleux se trouve dans le coin gauche de l'image, à arrière-plan : sur le bureau on voit un livre avec des couvertures rougeâtres, sur lesquelles on a inscrit – *nomina odiosa* – le nom de Staline. Cela va sans dire que, dans ces années, la présence d'un livre signé Staline sur le bureau d'un dirigeant communiste représentait, par

excellence, un fournisseur de légitimité, un détail compris comme preuve irréfutable du respect pour la juste orthodoxie communiste.

Mais, de nouveau, l'histoire a produit des changements concernant la pérennité tranquille de ce tableau : en fait, après quelques années, ce tableau a disparu. Après l'incendiaire dénonciation du communisme prononcé par Khrouchtchev devant le XX^e Congrès du PCUS (1956) et après l'impact produit par ce discours à Bucarest, le tableau d'Iser – à cause du nom du Staline, sans doute - est entré dans l'histoire. Il ne réapparut jamais dans une exposition ou dans un album.

Ces années de commencement pour le nouvel ordre communiste et la manière avec laquelle les artistes se sont accommodés du régime sont des notions incompréhensibles si ce n'est l'explication des avantages (réels ou simplement suggérés) proposés par le nouveau pouvoir politique. Devant les artistes se trouvent beaucoup de promesses : des prix d'acquisition encourageants, des maisons de création, des excursions de documentation dans les pays voisins et, surtout, la possibilité de se faire connaître tout en participant aux diverses expositions organisées par l'UAP (l'Union des Artistes Plastique, crée le 20 octobre 1950) ou en illustrant les livres produits par les maisons d'édition étatisées.

Pour l'artiste, le seul élément incontrôlable était l'actualité politique de ses oeuvres.

2. Le renoncement au “dogmatisme de l'image”

Je dirais que la période qui suit (le début des années 1960) sera une période faste pour l'art roumain. J'y vois une relaxation idéologique qui coïncide avec une transition politique au sein du parti, de l'étape Dej vers l'étape Ceaușescu. En outre, le jeune secrétaire général Nicolae Ceaușescu donne, initialement, un signal encourageant. Une rencontre avec *les scientifiques* (le 7 mai 1965) et, puis, une autre avec *les personnalités de la culture et de l'art* (le 19 mai 1965) ont été les premiers contacts avec ce que nous appelons aujourd'hui « la société civile ». La clef pour « la lecture » d'un épisode semblable est donnée par l'hypothèse de Jan Pakuski sur les stratégies adoptées par les dirigeants léninistes pour obtenir une légitimité. Pour le dirigeant – dit Pakuski – il est important justement l'habilité de saisir le consensus de certains « groupes stratégiques »⁸. Dans le cas roumain, par « groupes stratégiques » je comprends l'élite artistique et scientifique, l'élite de l'armée, le clergé,

etc. De ce point de vue, le cas de Ceaușescu nous semble un cas typique pour la perspective de Pakulski : les premiers contacts que le nouveau secrétaire général du PCR a eus avec les représentants de la société roumaine (sauf l'appareil du parti, bien sûr) sont des contacts avec ces groupes extraits d'une *proto-société civile*, des rencontres qui ont joui d'un écho immédiat dans la presse de Bucarest.

En dehors de ses considérations exprimées devant le IX^e Congrès du PCR (1965), Ceaușescu garde une constance apparemment inoffensive en ce qui concerne les recommandations qu'il donne aux artistes. Notamment le conseil, presque amical, de refléter dans leurs oeuvres le passé héroïque du pays et le présent animé par un travail ininterrompu et glorieux. En fait, cette constance nous montre une orthodoxie idéologique qui semble être encore bénigne, au début des années 1970, même si les célèbres *thèses de juillet 1971* avaient apporté, surtout dans le périmètre artistique, une contrainte considérable. Ceaușescu, capable pour le moment d'afficher un libéralisme notable et une relaxation très bénéfique pour l'art, garde encore des relations privilégiées avec les artistes. Pourtant, il deviendra, d'un jour à l'autre, plus prétentieux et il a, d'un jour à l'autre, de plus en plus de recommandations à faire.

En juin 1973, le Dirigeant rencontre les participants de la Conférence nationale de l'Union des Artistes Plastiques le dernier jour de la conférence (7-9 juin). Ils visitent ensemble – Dirigeant et artistes – l'exposition « 125 ans depuis la révolution roumaine de 1848 ». A l'issue de cette visite, Ceaușescu dresse le bilan de l'exposition, d'une manière que je trouve non seulement intéressante, mais aussi prémonitoire pour l'avenir de l'art roumain :

(...) en utilisant divers styles et manières d'expression, de bons ouvrages ont été réalisés, avec un contenu capable de servir l'éducation du peuple (...). Vous comprenez que c'est difficile pour moi de dire ce que j'aime le plus. Il m'est difficile, devant tous ceux qui ont exposé ici, d'exprimer mes préférences. Mais je peux dire que, en général, en ce qui concerne l'orientation et l'expression artistique, j'ai aimé presque tous les ouvrages. (...) Bien sûr, comme cela arrive souvent, quand on voit qu'il est possible de faire de bons ouvrages *on devient plus prétentieux*. Je peux vous dire que *c'est exactement la situation dans laquelle je me trouve maintenant* ⁹ (c'est moi qui souligne).

À la suite, Ceaușescu demandait aux artistes d'être encore plus attentifs aux anniversaires historiques que le peuple roumain devait fêter bientôt,

en 1974 (comme les 25 ans depuis la nationalisation et les 30 ans depuis « la victoire de l'insurrection nationale antifasciste »). De même, faire attention aux moments importants de l'actualité, comme la future Conférence d'Helsinki !

Mis à part cette préférence avouée pour les jours anniversaires (des concessions faites, admettons, au goût commun du parti), la conception de Ceaușescu sur l'art et l'artiste semble être marquée, pour le moment, au moins en apparence, par une certaine modération. Personne n'est en mesure d'annoncer l'immense gaspillage d'énergie artistique qui sera dédié au Dirigeant dans les deux décennies suivantes.

3. Une iconographie d'exception¹⁰

Dans un article focalisé sur la corrélation établie entre le culte de la personnalité de Ceaușescu et les produits artistiques, Laurent Deveze observe que nous sommes contraints d'analyser une obsession : *l'obsession de l'autportrait*. Sans égard pour l'artiste qui l'a immortalisé ou pour son style, le résultat est, d'habitude, une succession d'images dans lesquelles nous retrouvons le même Ceaușescu. Autrement dit, nous retrouvons *le Dirigeant* que Ceaușescu peindrait s'il en avait le talent. Deveze nous dit : « Le peintre avait le droit d'être cubiste du moment que son tableau représentait le *Conducator* descendant l'escalie »¹¹.

À mon avis, le cas de Ceaușescu signifie, de ce point de vue, un cas extrême. Même en absence de quelques analyses comparatives en ce qui concerne l'art qui rend hommage au dirigeant, je n'ai pas de raison d'avoir des doutes de l'aspect quantitatif. Je crois que, parmi tous les dirigeants communistes est-européens contemporains avec lui (sauf Staline, cela va sans dire), Nicolae Ceaușescu a « généré » la plus abondante production artistique de ce type. C'est la raison qui m'a conduit à proposer, pour le cas roumain de Nicolae Ceaușescu, le terme *vidéologie*. Par *vidéologie*, je comprends l'idéologie qui tend, graduellement mais inexorablement, à se résumer à l'exhibition d'une seule effigie, à l'étalage d'un seul portrait. Le contenu idéologique de ces représentations qui rendent hommage semble destiné lui aussi à se résumer à cette effigie entourée de quelques clichés – des clichés qui ont comme dessein exactement la mise en lumière de l'effigie. On y trouve, bien sûr, des différences significatives face aux manifestations extrêmes propres aux régimes asiatiques : voir, en Chine populaire, le *Livre Rouge* de Mao, à

la fin des années 1960 ou, en Corée du Nord, l'omniprésent portrait-insigne de Kim Ir Sen – livre rouge et insigne qui font partie, obligatoirement, de « l'uniforme » d'un bon citoyen.

Le cas de Ceaușescu connaît ses propres particularités et une analyse interdisciplinaire qui s'intéresse aux aspects historiques et sociologiques de l'art offrirait des résultats vraiment intéressants. En ce qui me concerne, j'ai inventorié à peu près 200 oeuvres d'art plastiques dédiées à Ceaușescu, des oeuvres situées, à mon avis, parmi les plus représentatives dans leur genre : des peintures, des sculptures, des tapisseries etc. Ce qui m'intéresse ici, évidemment, n'est pas leur valeur esthétique, mais la rhétorique du message qu'elles veulent transmettre.

Dans une entreprise analytique pareille, on trouve un risque réel : au-delà d'une certaine limite, il est possible, pour ces représentations artistiques, qu'elles parlent plutôt de leurs auteurs que du modèle commun, Nicolae Ceaușescu. Voilà le motif qui m'a incité à m'abstenir, en général, de me référer à la biographie artistique des signataires des oeuvres qui rendent hommage. C'est vrai que, parfois, certains détails vont de soi – à cause des conditions particulières de la société communiste. Dans le système socio-politique communiste, la vie, la carrière et l'oeuvre des artistes s'interpénètrent fortement.

Premièrement, un des aspects les plus évidents (et parmi les plus discutables) est l'hétérogénéité des auteurs. Du point de vue artistique, ils sont très souvent incompatibles entre eux. Pour ce chapitre, j'aurai à ma disposition toute une gamme d'artistes : des artistes véritables, avec une carrière impressionnante – Ion Jalea, Oscar Han ou Ion Bitzan – coude à coude avec des dessinateurs, d'ailleurs dignes de respect, de bande dessinée pour enfants – comme Valentin Tănase – et des artistes amateurs qui sont « sélectionnés » dans les fabriques, les usines ou les maisons de culture rurales. Normalement, la panoplie des auteurs explique et implique une palette très diversifiée (du point de vue de la forme) de produits artistiques. Néanmoins, on y trouve un élément commun pour tous : ces oeuvres d'art avec un destinataire précis ont signifié, en dehors de toutes les réticences d'ordre moral, une source de profit réel et très consistant¹². Sur cet aspect, certaines des mes sources m'ont offert parfois une interprétation avantageuse pour l'artiste : selon eux, cette *vassalité* artistique aurait été le prix payé pour un mécénat *sui generis* offert par le pouvoir politique.

Deuxièmement, je dois dire que ces produits artistiques sont devenus, au fur et à mesure, une partie intégrante d'un *rituel* qui, au cours des

dernières années du régime Ceaușescu, se déroule d'après les lois de l'inertie. Chaque année, en janvier, la salle Dalles ou le Musée d'Art de la République et les autres musées de Bucarest et du pays deviennent le décor d'expositions anniversaires. Ici, tout comme dans le processus d'acquisition dirigé par le Conseil de la Culture et de l'Éducation Socialistes, personne ne semble disposé à signaler la qualité inégale des tapisseries, des tableaux ou des sculptures. Nicolae Ceaușescu, toujours présent aux vernissages de Dalles mais incapable, je pense, de dire qui a de l'étoffe et qui n'en a pas, ne saisit guère la discordance.

4. Définition théorique des termes

Les termes principaux qui entourent une analyse d'un culte de la personnalité sont, à mon avis : **le charisme, le culte de la personnalité, la légitimation, le mythe, le pouvoir et la représentation**. Ceux-ci sont énumérés ici dans l'ordre alphabétique ; évidemment, ces termes n'ont pas une importance égale, ils ne jouent pas le même rôle, mais j'en ai besoin pour construire ma démonstration.

Pour cette raison, j'ai essayé d'établir une hiérarchie approximative et une corrélation entre ces termes, en analysant la manière dont ils s'influencent réciproquement. J'ai imaginé un schéma fait de quelques cercles concentriques (*voir l'annexe, à la fin du document*). Au premier niveau se trouve le Dirigeant – dans notre cas, **le pouvoir autoritaire** ; en fait, on y voit deux termes : le pouvoir et l'autorité, deux concepts qui, le plus souvent, sont perçus ensemble, même si dans la théorie politique on remarque beaucoup de différences spécifiques entre eux. Pour l'instant, ces différences, existantes et importantes, ne m'intéressent pas : voilà pourquoi je ne veux pas intervenir dans le débat développé autour de ces termes et je me propose seulement d'utiliser un syntagme – « le pouvoir autoritaire » – qui a comme élément principal le terme **pouvoir**, terme qui signifie, dans mon schéma, le personnage central, le Dirigeant qui exerce un pouvoir autoritaire.

Au niveau suivant, j'ai inscrit la **légitimité**, celle qui est, au moins en théorie, un attribut fondamental et nécessaire du pouvoir. Dans ce chapitre, je vais vérifier, entre autre, si le concept de légitimité, celui que Max Weber a analysé, est compatible avec les systèmes politiques de type léniniste.

Au troisième niveau, à mon avis c'est la place du **mythe**. Dans ce schéma (mais pas toujours dans ma démonstration) le mythe est un instrument ; il agit comme un filtre entre le pouvoir et les images que ce pouvoir veut donner de soi-même (les **représentations**, que je place au quatrième niveau).

Enfin, ces représentations (les images du pouvoir filtrées par une certaine **culture politique**) forment la matière première du **culte de la personnalité**, le concept qui se trouve (ou, plus précisément dit, *que je situe*) au dernier niveau.

Cette relation n'est pas toujours unidirectionnelle, du pouvoir vers le culte. Les vecteurs peuvent lier n'importe quel niveau à n'importe quel autre - cela dépend de chaque situation, selon le cas dans lequel ce schéma est appliqué (et applicable). Je dirais donc, en simplifiant, que ceci représente l'enjeu : comment Ceaușescu a bénéficié de l'existence d'un mythe préexistant dans la culture politique roumaine – celui du Dirigeant – pour se légitimer et se relégitimer périodiquement, pour garder le pouvoir, proprement dit pour se reproduire, en changeant, d'un moment à l'autre, les représentations.

Depuis les années 80, la « représentation » est devenue – selon Carlo Ginzburg – un mot clé dans les sciences humaines, « on dirait presque un mot à la mode »¹³. En fait, cette mode n'est pas la raison pour laquelle j'ai choisi de chercher quelques représentations du Dirigeant ; pour moi, les représentations sont une partie essentielle d'un ensemble composé par quelques éléments, ensemble qui nous permet de suivre le chemin qui lie le pouvoir au culte de la personnalité. Dans l'analyse d'un mythe, je trouve que les représentations nous offrent la possibilité de nous situer, à la fois, à l'intérieur et à l'extérieur de notre sujet, une position bien profitable pour l'analyste. En lui-même, le mot renvoie à deux familles de sens apparemment contradictoires :

d'un côté, la représentation donne à voir *une absence*, ce qui suppose une distinction nette entre ce qui représente et ce qui est représenté ; de l'autre, la représentation est l'exhibition d'*une présence*, la présentation publique d'une chose ou d'une personne. (...) Un rapport déchiffrable est donc postulé entre le signe visible et le référent signifié - ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il est nécessairement déchiffré tel qu'il devrait l'être¹⁴.

Dans le chapitre suivant je vais essayer de déceler, parmi les différentes représentations « officielles » de Ceaușescu, celles qui sont

les plus fréquentes dans les arts plastiques : *le Président et le Ctitor (Fondateur)*.

Dans le dispositif de légitimation, les **représentations** sont des annexes du mythe. Si le mythe (dans le sens large du terme) est propre aux sociétés dites « traditionnelles »¹⁵, les représentations signifient des images, des symboles, des clichés interchangeable propres aux sociétés modernes, industrielles, sociétés dans lesquelles les mass media remplacent les liaisons interpersonnelles. Entre le mythe et les représentations il y a, donc, une relation sinon de parenté, en tout cas de continuité, de succession.

Michael J. Shapiro définit les représentations comme des *pratiques* qui « n'imitent pas la réalité », mais « parmi lesquelles les choses prennent un sens et une valeur »¹⁶. La propagande politique utilise beaucoup les représentations pour créer, à partir d'un exemplaire unique (et réel), quelques chefs ou dirigeants fictifs, chacun d'entre eux avec une adresse précise. « On comprend alors que les meneurs, les chefs, pour se maintenir dans la faveur des masses, cherchent à leur plaire dans leurs goûts, leurs habitudes, leurs affections », comme dit Serge Tchakhotine¹⁷.

On comprend ainsi que, sur le plan des représentations, ce Ceaușescu qui parlait à l'Assemblée générale de l'ONU n'est pas le même que celui qui mangeait, devant les photographes, dans sa maison natale transformée en musée, des échalotes et du fromage ; Ceaușescu qui parlait aux étudiants n'est pas le Ceaușescu qui, vêtu d'une blouse de travail, parlait aux mineurs ; enfin, le commandant suprême de l'armée n'est pas l'homme souriant qui dansait une ronde paysanne roumaine sur la Place du Comité Central, entouré de jeunes et jolies filles. Mary Ellen Fischer explique très bien :

L'idole créée a eu une multitude de visages : un héros paysan pour la majorité des Roumains qui sont nés paysans ; un héros révolutionnaire pour l'élite politique communiste ; un héros national roumain pour obturer la brèche entre les dirigeants et les dirigés dans la Roumanie contemporaine, en identifiant, dans la personne de Ceaușescu, le PCR avec l'unité et la souveraineté nationales¹⁸.

5. Etude de cas : une prise de possession

Pour l'article mentionné plus haut sur le rôle des arts plastiques dans la construction de l'unicité du Dirigeant Ceaușescu j'ai utilisé, parmi les

sources de cette analyse rétrospective, la revue *Arta*, une revue qui a eu, à l'époque de transition de Gheorghiu-Dej à Ceaușescu, un statut à part. Dès son apparition (1954), *Arta* (à l'origine revue bimensuelle, puis mensuelle, éditée par l'Union des Artistes Plastiques) a respecté la ligne idéologique instaurée par le parti unique, mais, peu à peu, son type de discours devient de plus en plus individualisé, jusqu'à la fin des années 1960 – début des années 1970, une période dans laquelle *Arta* se revendique comme une des présences journalistiques les plus nonconformistes. Ayant les avantages d'une revue d'art, *Arta* réussira, jusqu'aux dernières années de Ceaușescu, un slalom très intéressant entre les pressions idéologiques qui sont caractéristiques du système et les libertés propres à une revue culturelle. Dans l'article cité, j'ai abordé brièvement un aspect collatéral que je trouve très important : la manière journalistique et les stratégies graduelles selon lesquelles le visage et le nom de Nicolae Ceaușescu « s'insèrent » dans une revue comme *Arta*. J'ai montré que *la prise de possession*, par Ceaușescu, d'un tel espace (les pages de la revue) a connu plusieurs étapes : I) la première étape a été une étape formellement modeste. Le nom du Dirigeant est tout simplement mentionné et la conséquence principale de cette présence fugitive est un passage cité, tiré d'un discours du secrétaire général. Cette première étape se consume dans la première partie de l'année 1966¹⁹; II) la deuxième étape est une étape « intermédiaire » : l'image proprement dite de Ceaușescu apparaît sous la forme de quelques photographies, dans une succession lente et apparemment aléatoire. La première photographie est une image de groupe « classique ». La photographie nous montre un Nicolae Ceaușescu entouré par quelques camarades de l'élite du parti, le 8 mai 1967, à l'occasion d'un vernissage (le 8 mai était le jour anniversaire du Parti Communiste roumain) ; notons, toutefois, que l'exposition ne regardait pas l'histoire du PCR, mais la guerre de 1877²⁰. Cinq ans après, l'évolution est visible : dans un cliché pris à la Conférence Nationale du Parti, 19 - 21 juillet 1971, nous voyons un Nicolae Ceaușescu qui salue le public ou qui répond, avec le bras en l'air, aux ovations et aux applaudissements issus de la salle ²¹. C'est une manière de représentation qui fera, nous verrons, une longue carrière. Autrement dit, au début le Dirigeant joue le simple *participant* ; en 1971, le Dirigeant est *celui qui dirige* l'événement et reçoit les applaudissements. D'autre part, les photographies évoluent elles-mêmes, à partir des images de groupe dans lesquelles Ceaușescu est entouré par ses camarades jusqu'à la dernière, dans laquelle le Dirigeant est fortement

singularisé ²²; III) Une autre étape commence en 1973, avec le domaine artistique du *photomontage*²³. Cette manière de représentation plastique conduit, à mon avis, à un phénomène irréversible : l'effigie du Dirigeant est perçue, graduellement, comme un élément *sine qua non* du discours politique dédié aux grandes réussites de la société roumaine ; à partir de ce moment, le Dirigeant a tous les droits de revendiquer sa posture de repère visuel essentiel de la société roumaine.

Enfin, en 1974 commence (IV) la dernière, la plus spectaculaire et la plus longue étape « artistique » de la présence de Ceaușescu dans le monde de l'art : des productions plastiques proprement dites qui ont eu Ceaușescu comme modèle et destinataire c'est-à-dire, les oeuvres qui sont la matérialisation directe de ce que j'ai appelé la *vidéologie* du cas Ceaușescu. La toute première production artistique qui représente Ceaușescu date de février 1974 (la date de sa publication dans la revue *Arta*). C'est une entrée triomphale : directement sur la couverture de la revue ²⁴. Cet épisode ratifie une priorité normale dans la famille Ceaușescu, étant donné que la première oeuvre d'art dédiée à Elena apparaît quelques mois plus tard, sous la forme d'une sculpture issue, c'est vrai, des mains d'un artiste renommé comme Oscar Han ²⁵.

Les deux oeuvres d'art sont très suggestives, chacune dans son genre. Le portrait d'Elena Ceaușescu est, du point de vue de la rhétorique de l'image, en même temps discutable et sujet à discussion. Le personnage d'Elena nous est présenté en buste et le sculpteur l'a surprise lorsqu'elle applaudissait (!). Le signe presque offensif de sa féminité est le collier de perles qu'Elena porte à son cou. Mais les apparitions publiques de cette sculpture ont été vraiment sporadiques et cela nous prouve que la réputation de Han n'a pas représenté un argument décisif pour Elena Ceaușescu ; en échange, d'autres produits – surtout des tapisseries et des tableaux – connaîtront une publicité remarquable, en dépit du quasi-anonymat de leurs auteurs. Ce n'est pas un paradoxe : en fait, je pense que le rapport institué entre Elena Ceaușescu et son image (c'est-à-dire ses représentations) méritait une analyse à part, très minutieuse. L'hypothèse qui soutient mon explication porte sur le comportement tout à fait subjectif d'Elena. Il est clair qu'elle a eu ses propres préférences « artistiques » qui reflètent surtout le soin pour sa propre image et, secondairement, l'intérêt pour le nom et le renom de l'artiste. Je ne vois pas ici un narcissisme exacerbé ; tout simplement, je pense que cette préoccupation pour son propre aspect est, en soi, une manifestation élémentaire de sa féminité. En plus, j'imagine Elena, en quête d'un

portraitiste ; je suis certain que, si elle devait choisir entre un grand maître et un artiste amateur, elle aurait choisi finalement l'artiste capable de rajeunir son visage. Je n'ai pas de raison de croire que, pour elle, l'art plastique signifiait autre chose qu'un substitut à la photographie.

En ce qui le concerne, Nicolae Ceaușescu n'est pas très loin de sa femme. Le tableau signé par Brudașcu, tableau qui ouvre la longue série des représentations picturales dédiées au Dirigeant, nous dévoile une recette standard sur laquelle, d'ailleurs, je reviendrai plus loin. D'une part, l'élément important pour un tel produit artistique est son titre. Chez Brudașcu, le titre est totalement édificateur, il nous renvoie à une représentation clef du Dirigeant, représentation avec laquelle nous garderons les contacts dans les pages qui suivent : le Dirigeant et celui qui visite, avec constance, les lieux et les espaces où son peuple vit et travaille – ou, plutôt, *celui qui fait des visites de travail*. Cette fois-ci, Nicolae Ceaușescu est dans une usine – espace suggéré par le fond blanc-bleuâtre et, surtout, par les trois ouvriers qui se trouvent devant le visiteur. L'artiste l'immortalise en saluant un ouvrier : Ceaușescu tend sa main droite vers le jeune prolétaire et, en même temps, sa main gauche est posée, amicalement et paternellement, sur l'épaule de celui-ci. Le Dirigeant est costumé d'une manière, on peut dire, standardisée : le plus souvent (chez Brudașcu aussi) il porte un complet noir (ou bleu foncé), cravate et chemise blanche. Dans ce tableau, son visage est calme, son expression est décontractée : le Dirigeant sourit. À mon avis, le message idéologique du tableau (c'est-à-dire la relation entre Ceaușescu et la classe ouvrière) est d'une correction maximale : nous comprenons que, parmi les prolétaires, le Dirigeant est chez lui. Le comportement prouvé par les personnages secondaires de l'image se caractérise à son tour par une correction similaire, derrière l'ouvrier qui serre la main de Ceaușescu, on voit deux autres camarades qui, probablement impressionnés d'une manière profonde par la visite, applaudissent.

D'autre part, ce premier tableau de Nicolae Ceaușescu a une histoire et elle vaudrait la peine d'être racontée. Évidemment, grâce à sa valeur rhétorique considérable, dans les années suivantes, les reproductions de cette image n'ont pas manqué ²⁶. Je me propose de signaler une de ces occasions, celle de 1976 : le tableau apparaît à nouveau dans les pages de la revue *Arta*, il est la pièce ultime dans un « dossier » artistique ayant comme générique « L'épopée nationale ». À première vue, ce que j'ai trouvé surprenant ici, c'était la discordance entre le premier tableau du dossier et le tableau de Brudașcu. Cette épopée *ad hoc* est ouverte avec

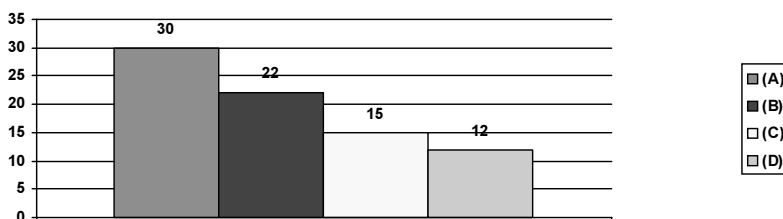
un tableau classique (*Le voïvode Dragos tuant le buffle*), une peinture dédiée par Nicolae Grigorescu à un épisode légendaire de la formation de l'Etat de Moldavie (le XIV^e siècle). Autrement dit, la liaison suggérée semble claire. La mise en page de ces deux tableaux, l'un comme « commencement », l'autre comme « fin » de l'épopée est une stratégie pour montrer la filiation directe, logique et « normale » qui existe entre l'épisode d'un prince fondateur médiéval et l'épisode dans lequel le Dirigeant rencontre le prolétariat des années 1980. En fait, cette enfilade des tableaux groupés dans « l'épopée nationale » se veut l'exposé synoptique de l'histoire des Roumains. Une histoire intégrale, « ronde », une histoire accomplie dans laquelle un Dirigeant en visite de travail sur une plateforme industrielle est, nécessairement, le descendant direct du prince fondateur Dragos. Nous nous trouvons donc, avec le tableau de Brudașcu, au point terminus d'une histoire qui s'est écoulée normalement (et prévisiblement) vers l'Etat et le Dirigeant d'aujourd'hui.

6. Les représentations artistiques du Dirigeant

Pour moi, le produit de l'art plastique est une forme de *discours* ; en conséquence, je vise le chargement rhétorique de ces messages qui sont transmis par l'intermédiaire de ces oeuvres. En analysant les pièces inventoriées, j'ai trouvé une douzaine de représentations du Dirigeant (voir, pour les premières dix représentations, le tableau en bas) : cela veut dire que, généralement, les hypostases dans lesquelles Nicolae Ceaușescu apparaît devant nous sont : 1) président (de la République) ; 2) *ctitor* (un des mots roumains pour « fondateur ») ; 3) « père » de cette grande famille qui est la nation ; 4) révolutionnaire ; 5) symbole ou but d'une évolution historique inexorable 6) « champion de la paix » ; 7) camarade ; 8) « fils » ; 9) secrétaire général du PCR ; 10) commandant suprême de l'armée. Il est sous-entendu que toutes ces représentations ne signifient pas, dans l'économie du discours, des entités autonomes ; elles n'existent pas à « l'état pur », elles ne sont pas indépendantes et parfaitement séparées. J'ai trouvé, parmi les objets d'art analysés, des tableaux, des tapisseries etc. qui nous « parlent » d'un personnage central – le Dirigeant – qui est, en même temps, président et camarade, révolutionnaire et fils, père et « homme de famille » etc. J'ai essayé tant que possible de respecter dans mon analyse, pour chaque ouvrage, le caractère polyvalent de ces représentations. Le risque que j'assume est

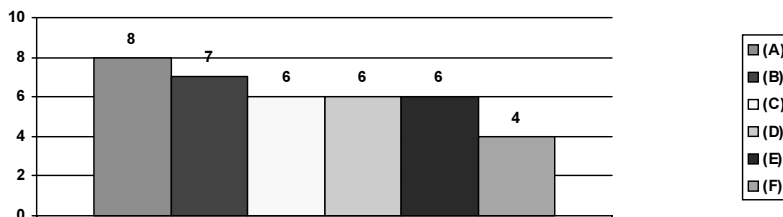
inévitabile : cette démarche contient une dose inhérente (et avouée) de subjectivité. Selon la fréquence de leurs apparitions, je pense qu'il faut grouper ces représentations dans deux catégories : d'une part, *les représentations principales* (les quatre premières qui sont les plus connues) et les autres que je considère comme *des représentations secondaires*. Dans les graphiques qui suivent j'ai essayé de montrer le rapport numérique qui existe entre les représentations qui se répètent de prédilection et les représentations qui ont un certain degré de « spécialisation ».

LES PRINCIPALES REPRÉSENTATIONS PLASTIQUES DU DIRIGEANT



(Légende : A – le Président, présent dans 30 produits d’art qui lui rendent hommage ; B – le Fondateur ou le *Citor* ; C – le Père de la nation ; D – le Révolutionnaire)

LES REPRÉSENTATIONS PLASTIQUES SECONDAIRES DU DIRIGEANT



(Légende : A – le but d’une évolution historique inexorable ; B – « le champion de la paix » ; C – le camarade ; D – « le fils » ; E – le secrétaire général du PCR ; F – le commandant suprême de l’armée)

6.1. Le Président

Comme je l'ai traité ailleurs²⁷, le président Nicolae Ceaușescu représenté par les toiles, par les tapisseries, par la pellicule photographique ou façonné dans l'albâtre ne m'intéresse pas particulièrement ici. Je veux seulement rappeler que la peinture reste la forme préférée de ceux qui veulent manifester leur révérence artistique à celui qui les dirige. D'autre part, même si les artistes ont trouvé les modalités de « fusionner » les deux fonctions, il me semble évident que l'hypostase de *Président* est favorisée, face à l'hypostase de secrétaire général du Parti. J'ai trouvé une explication pour cette préférence : le dirigeant du Parti (en tant que représentation) énonce, de manière implicite, une limite (c'est-à-dire il nous oblige à faire une sélection dans la masse des sujets, de séparer les membres du parti, etc.). En échange, le Président semble être une notion plus proche de la notion de Dirigeant, de chef du peuple entier, de membres ou non-membres de parti. C'est le motif pour lequel la représentation en tant que *Président* se confond souvent avec celle *homme d'État*²⁸. Cette ambivalence nous prouve un stratagème de la part de l'artiste : l'hypostase de Président semble être, comparée à celle de chef du parti, une hypostase presque apolitique. Dans le cas de Ceaușescu, le problème qui se pose concerne les symboles utilisés : par exemple, le Président Ceaușescu a, parmi ses accessoires, un sceptre dans la main droite, les feuilles d'une Constitution en face et une écharpe sur la poitrine ; ensuite, il est facile de déceler, dans ce type de représentations, quelques constantes évidentes : premièrement, le Président – homme d'État fait, par ses apparitions, un permanent retour – explicite ou suggéré – vers le moment et le lieu de sa naissance : le mois de mars 1974, au siège de la Grande Assemblée Nationale où le Dirigeant dépose le serment. Très souvent, le Dirigeant garde les traits physiologiques d'une jeunesse en grande partie inventée, parce qu'en 1974 Nicolae Ceaușescu était âgé de 56 ans ; dans les tableaux dédiés à l'investiture il semble être encore plus jeune.²⁹ Compte tenu du péril de banaliser une telle représentation assez répandue, l'artiste ajoute sa propre touche d'originalité. Principalement, c'est le décor qui change d'un artiste à l'autre. Nous avons des toiles avec un décor ultra réaliste et des toiles avec un décor métaphorique ou onirique. Les différences sont de forme, car le fond reste le même ; par conséquent, le message de ces ouvrages est stéréotype.

Celui qui réussit la représentation par excellence d'un *Président* – *Imperator* est Vasile Pop, dans un tableau des années 1980³⁰ : un Dirigeant

qui regarde à gauche, habillé d'un costume Negreşteanu clair, la poitrine barrée d'une écharpe ; il a un sceptre dans la main droite et on dirait que sa main gauche ouverte nous indique quelque chose, au niveau du sol. Le Dirigeant est projeté sur une arcade et, au-dessus de l'arcade s'ouvre une fenêtre (?) ayant les emblèmes du parti et de la république. Derrière le personnage, dans le champ de l'image, on voit les silhouettes de quelques constructions et, parmi d'autres allégories, une jeune fille qui joue de la flûte – nous sommes invités à nous imaginer que tous ces détails reproduisent, *in nuce*, la complexité de la vie dans la République Socialiste de la Roumanie.

Un ouvrage d'une expressivité profonde est celui signé par Constantin Piliuță, un tableau représentatif pour les années 1970, un des tableaux les plus *pleins* (en sens rhétorique) qu'on puisse imaginer³¹. La *carrière* de ce tableau a été vraiment glorieuse. L'image nous propose le même rappel vers l'année 1974, dans une perspective historique au sens propre : dans la scène connue de la déposition du serment, le Président (complet noir – cravate – chemise blanche) est à la tribune, ayant le sceptre dans la main droite et la main gauche sur la Constitution. Les personnages présentés derrière le Président (six héros de l'histoire nationale) assurent la légitimité du personnage central. Si l'écharpe tricolore nous envoie automatiquement vers la fonction politique du Président, la tribune porte, en échange, un emblème qui est exactement l'emblème du parti communiste roumain. Même s'il est à la fois illogique et rébarbatif, ce mélange de symboles réussit à rétablir *l'équilibre politique* du tableau et, en même temps, à révéler l'unicité intrinsèque du Dirigeant. Nous avons, ainsi, un Dirigeant qui est, à la fois, le Président de la République et le chef du Parti, un seul personnage qui anime, d'une manière prodigieuse et *normale* (voir les six héros qui lui donnent la légitimité historique !) les deux fonctions politiques.

Entrons, avec les artistes, dans le bureau même de Ceaușescu – mais, je suis obligé de préciser que les artistes profitent rarement de ce type de décor. Dès que le Dirigeant est *vu* dans son bureau, le bureau en soi devient un bureau présidentiel : le pupitre est couvert de dossiers et des documents, des accessoires disposés dans un ordre parfait. Le personnage central, jeune, grisonnant et souriant, a derrière lui une étagère pleine de livres et un tableau qui n'est pas essentiel pour l'image³². Le bureau est un décor, pour ainsi dire, extensible : comme disait un poète de cour, *le bureau du Dirigeant est le pays entier*. Autrement dit, pour le Dirigeant le lieu de travail peut être, à la rigueur, l'automobile ARO dans laquelle

le voient Ion Bitzan et Vladimir Şetran³³. Toujours ensemble, les Ceauşescu apparaissent debout, dans l'ouverture du toit, lorsqu'ils saluent les foules disposées aux bords de la chaussée. Elena Ceauşescu est habillée de son deux-pièces habituel et Nicolae porte son second complet – uniforme, le complet de visite de travail gris café, un col-roulé et casquette.

Qu'il s'agisse d'artistes inconnus ou d'artistes d'une valeur incontestable, les artistes-tapissiers respectent les mêmes contraintes idéologiques que nous avons rencontrées dans les toiles : l'effigie de Ceauşescu, copiée selon les photographies officielles et, évidemment, l'écharpe tricolore comme signe indubitable de sa fonction dans l'État. C'est le même Ceauşescu qui attire l'attention de Cornelia Ionescu, une des plus prolifiques auteurs de tapisseries « politiques ». Elle immortalise le Dirigeant dans un de ses gestes caractéristiques (le salut avec la main droite élevée), sur un fond composite – mélange de fleurs, figures enfantines, hommes et femmes, tous disposés dans un tourbillon chromatique duquel, finalement, l'effigie du Président se détache en pleine clarté³⁴. Chez Ileana Balotă, Nicolae Ceauşescu apparaît dans un champ cultivé, parmi les paysans. C'est – je suppose – la saison de la récolte, mais, pour l'instant, les paysans sont venus ici pour accueillir le Président ; ils l'accueillent selon la tradition, avec du pain et du sel. Le Président de Balotă est surpris lorsqu'il serre la main d'une paysanne, qui, à son tour, est prête à lui offrir, avec la main gauche, une fleur. Derrière le groupe de paysans, on entrevoit quelques travailleurs et, à la base de l'image tapissée, beaucoup de fleurs et de grappe de raisins – une métaphore, évidemment, pour la richesse et la beauté d'un automne roumain³⁵.

Le Président Ceauşescu reste le même dans les *sculptures*, aussi bien que dans les peintures, les graphies et les tapisseries qui lui ont été dédiées. Nettement inférieures, du point de vue quantitatif, aux peintures, les sculptures respectent les mêmes motifs ou techniques artistiques et rhétoriques. Du point de vue de la forme, le cas des peintres nous a montré la persistance d'une opération *plastique* de rajeunissement du Président (et de sa femme, bien entendu) ; à leur tour, les sculpteurs adoptent un « truc » similaire, d'une certaine façon complémentaire : la stature du Dirigeant (et de sa femme) est, intentionnellement, reconstruite. Le personnage Ceauşescu est plus haut et plus svelte que l'homme Ceauşescu, opération qui conduit, souvent, à des résultats étranges : il y a un grand nombre de statuettes qui font penser, par leur

svelte irréaliste, à des poupées. C'est la raison qui me fait appeler ce type de flatterie *le complexe Barbie*.

De même, il faut dire que la *corporation* des sculpteurs forme un groupe hétérogène où les artistes consacrés coexistent avec les artistes amateurs. Dans ces conditions, je trouve que l'artiste le plus reconnu qui a utilisé son ciseau pour immortaliser Ceaușescu a été Ion Jalea. En fait, les sculptures de Jalea n'excellent pas par la richesse métaphorique ou rhétorique hors du commun ; il semble que l'artiste ait voulu, tout simplement, offrir quelques images artistiques d'une grande fidélité – ce qu'il a réussi, d'ailleurs. Dans son premier portrait en bronze³⁶ – un des premiers et plus importants ouvrages dédiés au Dirigeant dans les années 70 –, nous voyons la représentation correcte et très conformiste de la figure d'un meneur de Parti et d'État et rien de plus. La simplicité de cette représentation est prouvée par le col de la chemise du Dirigeant, reproduite d'une manière réellement photographique. Ce n'est pas le cas de la deuxième sculpture signée par Jalea, un portrait que j'ai choisi parce qu'il semble transmettre une plus grande liberté d'expression artistique : j'ai eu l'impression d'entrevoir une métaphore, au début, un saut au-delà des règles imposées que Jalea, toutefois, sait réprimer à temps. Le visage de Ceaușescu (fidèlement reproduit, avec un sourire esquissé sur les lèvres) est soutenu par un cou nerveux, fort, raidi³⁷. Grâce à ce détail (très important parmi les moyens du portrait), l'image transmet le sentiment imprécis d'un tumulte sourd, d'une inquiétude tenue sous contrôle par une force redoutable. À mon avis, le mérite principal revient, évidemment, à l'artiste et non pas au modèle.

Face aux ouvrages de Jalea (ou de Ion Irimescu), la sculpture que je vais mentionner maintenant se trouve, d'une certaine façon, au pôle opposé : elle abonde en symboles suggérés et en détails plus ou moins chargés d'un message facile à décoder. C'est un produit d'art réellement original ; son contenu rhétorique est vaste et vastes sont aussi ses liaisons avec les clichés idéologiques et avec les lieux communs de la propagande légitimant le régime. Du point de vue de la forme proprement dite, *le complexe Barbie* est ici plus visible que jamais. La statuette, produite par Gabriela Manole-Adoc et Gheorghe Adoc, veut signifier une allégorie historique. En somme, autour d'une structure en forme de verre à cognac, il y a une échelle en spirale. Sur la spirale, les deux artistes ont mis, sur des marches successives, quelques silhouettes en bronze - des personnages qui, à cause d'une manipulation intensive, ont quitté (d'une certaine façon, métaphorique) l'histoire pour devenir des personnages fétiches de

la propagande. Au premier niveau, un Dace (Bourebistas ou Décébal) ; au suivant, Mircea le Vieux, puis Vlad l'Empaleur, Étienne le Grand, Michel le Brave et, sur la dernière marche, Alexandre Ioan Cuza. Au sommet, au-dessus de tous, à l'extrémité de cette échelle évolutive, sur une sorte de socle (l'emblème de la République socialiste y est incrustée), apparaît un Nicolae Ceaușescu svelte, écharpe tricolore et sceptre dans la main droite³⁸ – un autre rappel, donc, de 1974. De cette manière, l'année 1974 elle-même (aussi bien que le personnage en discussion) est inscrite dans l'histoire en majuscules, sur la voie longue et juste de l'évolution de la nation roumaine. Une évolution qui a trouvé son aboutissement dans cet *homme de l'histoire* : le dernier parmi les Dirigeants, le premier parmi les Présidents.

6.2. Le *Ctitor*

Cette représentation du Dirigeant – sa qualité de *bâtitteur* d'une Roumanie nouvelle, qualité mise sous le terme tutélaire *ctitor* – fait appel, en tant que discours plastique, à la plupart des aspects que j'ai signalés en parlant de la représentation du Président. Il est évident que cette représentation, abondamment exploitée par le discours politique et par le discours littéraire, ne pouvait pas y manquer. Imprégné lui aussi d'un fort chargement symbolique, le terme *ctitor* est transplanté d'un discours à l'autre, tout en conservant ses connotations. En fait, je pense que son pouvoir rhétorique consiste en ce que le terme réussit à suggérer à *première vue*. D'une part, l'utilisation de ce terme dans la propagande de Ceaușescu pourrait sembler paradoxale et surprenante : à l'origine un terme religieux de provenance slave (!), *ctitor* n'est pas, dans la langue roumaine moderne, un des mots les plus usuels.³⁹ Mais, d'autant plus, il garde l'immense avantage d'emmagasiner et de transmettre un fort parfum archaïque, avec des raccourcis involontaires vers le passé, vers *l'histoire* – et je vois ici la raison principale du choix de ce mot par les créateurs de discours sur Ceaușescu. Ensuite, il me semble évident que *ctitor* et *bâtitteur* ne sont pas de mots interchangeables, car ils sont synonymes jusqu'à un certain niveau. Face au *bâtitteur*, le *ctitor* signifie quelque chose de plus, parce qu'il fait référence, obligatoirement, à *celui qui fonde, celui qui a eu l'idée, le premier et le plus important* des bâtisseurs. Au-delà de ces considérations terminologiques, dans le cas de Ceaușescu la qualité de *ctitor* a été motivée (et, pour certains, confirmée) par l'effervescence

constructive, au sens propre, prouvée par l'État communiste roumain dans les décennies six, sept et huit⁴⁰.

Dans l'art plastique engagé, *Ctitoriile* (les fondations) de *l'Époque Ceaușescu* forment un des plus riches chapitres que l'on puisse imaginer ; par conséquent, il est vraiment impossible d'essayer une analyse de la production globale. Voir, dans ce sens, les expositions annuelles mises sous les génériques *Les trajets du socialisme* (ultérieurement *Les trajets de l'Époque Ceaușescu* ⁴¹) ; voir les volets d'illustrations thématiques⁴² ou les articles de *théorie de l'art* publiés dans les revues⁴³ – en somme, une immense production destinée à traduire une commande idéologique dans le langage artistique. Dans ce chapitre, j'ai choisi seulement quelques ouvrages, à mon avis parmi les plus représentatifs ; comme critère de sélection, j'ai gardé, tout comme dans le chapitre précédent, les moyens artistiques et les accessoires avec lesquels les artistes ont construit et ont reconstruit la présence du Dirigeant-ctitor.

Dans un État socialiste animé par une effervescence constructive (des édifices industriels et des immeubles collectifs – des *blocuri* –, ces derniers signifiant pour beaucoup d'ouvriers venus de la campagne l'apogée du confort citadin), il est presque impossible de séparer le Dirigeant de l'acte de la fondation. Dans la première image d'un tableau-triptyque (une image pour chaque couleur du tricolore roumain !), Nicolae et Elena Ceaușescu (lui, dans un complet foncé, elle, dans un *deux-pièces*, jupe et veste) sont peints lorsqu'ils déposent le premier godet rituel de ciment à la base d'une construction. Derrière eux, l'artiste imagine (avec une insuffisante clarté) des foules avec des drapeaux à la main qui assistent à l'événement.⁴⁴ Mais l'instrument proprement dit de la construction n'est pas obligatoire ; le Dirigeant n'est pas obligé d'avoir une truelle à la main pour justifier son titre – le constructeur émérite du pays. C'est *la visite de travail* qui nous dévoile des aspects inédits, car la présence du Dirigeant (une présence toute simple parmi ceux qui travaillent selon ses conseils) est suffisante pour attester la participation *directe* à l'acte de l'édification nationale. Un artiste nous offre, dans une oeuvre graphique ayant un titre prédestiné, l'interprétation artistique de cette présence unique : un Nicolae Ceaușescu prométhéen, élevé sur un monticule devant six ouvriers qui portent des bûches et des pioches (l'artiste le voit de profil, habillé de son costume gris de visite de travail), qui donne des indications et gesticule vivement. En même temps, dans le plan inférieur de l'image, nous voyons des grues et des ouvriers en pleine activité – des signes d'un dynamisme constructif sans précédent⁴⁵. Toute semblable,

une huile signée par Vintilă Mihailescu dans les années 1980 : le Dirigeant est au premier plan, habillé de son costume de visite de travail (le signe distinctif, un col roulé au lieu de la chemise). Autour de lui, quatre jeunes ouvriers avec le casque de protection sur la tête sont d'une bonne humeur tonique très visible sur leurs visages. Conformément au cliché, le Dirigeant gesticule largement, il a le bras droit levé, il indique quelque chose ou il donne des indications, tandis que les ouvriers le suivent attentivement. Au plan éloigné, des excavateurs et d'autres outillages couronnent le contour de cette image qui se veut représentative pour une visite présidentielle de travail sur un des chantiers des jeunes du pays⁴⁶. Enfin, je dois accepter qu'un artiste imaginatif trouve les solutions pour des provocations parfois surprenantes : mis à l'abri par un titre sagement choisi, le Dirigeant reste ctitor même s'il est immortalisé, souriant, dans son propre bureau, assis derrière une table où est posé un livre ouvert⁴⁷.

Nous avons vu, donc, quels sont les repères avec lesquels on construit l'image du Président "ctitor" : le portrait officiel entouré de fleurs, quelques brumeuses silhouettes humaines qui applaudissent et, bien entendu, les profils de quelques constructions emblématiques pour l'époque en discussion⁴⁸. Il existe encore, dans le bagage instrumental de ces représentations, un artifice d'architecture qui manque rarement dans le décor d'une visite présidentielle sur un chantier : *la maquette*. Dans un tableau dédié à une visite pareille, nous voyons un Dirigeant en costume d'été qui montre à tous ceux qui l'entourent, avec la main gauche, les détails d'un panneau (carte ou plan d'architecture) dressé près de lui. En face, à la base du panneau, l'artiste pose une maquette à l'échelle réduite du chantier (la Maison du Peuple ?)⁴⁹.

Les mêmes artistes sont les auteurs d'un tableau vraiment étrange – un type d'image que je nommerais *quattro stagione*, à cause de sa symétrie démesurée. A droite, en haut, le portrait du président (copie de la photographie officielle) est disposé sur un fond tricolore; à gauche, au même niveau, un groupe de pionniers qui applaudissent ; à droite, en bas, le contour d'une construction (un hôtel ? Un immeuble ? Une maison de culture ?) et à gauche, en bas, l'image d'un train qui entre dans une station souterraine⁵⁰. Le même procédé technique – le sectionnement de l'image, afin de bénéficier d'une multitude de détails - je l'ai retrouvé chez Ioniță, l'auteur d'un tableau ayant un titre sans équivoque. Les Ceaușescu sont habillés de leurs vêtements bien connus et, tous les deux, sont ici plus grisonnants qu'ailleurs ; lui, il occupe la partie droite de l'image et elle est tout près, un pas derrière lui. Encore une image « quattro

stagione ». Les deux personnages se trouvent au point où s'entrecroisent quatre plans divers, tous les quatre d'une rhétorique explicite : des bannières rouges et tricolores, en haut ; dans les autres, un immeuble collectif, un tracteur dans un champ, des paysages industriels, une des écluses du Canal Danube – Mer Noire, aussi bien que des éprouvettes et d'autres pièces tirées d'un laboratoire chimique (!)⁵¹. Je signale ces derniers détails parce qu'ils sont destinés à compléter la dimension dénommée constructive (du Dirigeant) avec la dimension scientifique – voire la chimie, domaine familier à Elena Ceaușescu. Enfin, je signale aussi, dans ce tableau, les mains du Dirigeant : le poignet gauche serré dans la paume droite, tandis que les bras se reposent sur l'abdomen – voilà un chef de famille, un « hospodar » confiant en soi qui admire sa fortune.

Je reviens à Bitzan et Șetran pour une autre forme d'expression visuelle : un montage photographique conçu comme un *sumum* de repères étalés avec ostentation. D'un côté et de l'autre, des pionniers et des jeunes avec des pancartes qu'on lit facilement : *Ceaușescu si Poporul* (Ceaușescu et le Peuple), *Pace* (Paix), *PCR*, *Ceaușescu – Pace*, *Ceaușescu – Romania*. La surprise vient de gauche, avec un détail de la *Porte du baiser*, par Constantin Brancusi (!) et quelque chose qui semble être une plateforme de forage sous-marin ; à droite, un avion Rombac « produit en Roumanie » et, encore une fois, le train souterrain de Bucarest. Tous ces détails entourent la photographie du couple (les Ceaușescu sont surpris alors qu'ils saluent) et, je dois dire, rien de nouveau en ce qui concerne leur apparence (lui en costume foncé, elle dans son *deux-pièces* blanc)⁵². Mais c'est l'espace de l'image qui pose un problème particulier : la photographie du couple est agrandie d'une telle manière que, tous les repères qui les entourent semblent petits ; autrement dit, ces derniers semblent *pris en possession*, irrémédiablement, par le couple.

La construction du Canal Danube – Mer Noire a été une épopée dans laquelle nous sommes obligés de voir une des plus importantes *ctitorii* du régime Ceaușescu et, à la fois, une source inépuisable pour un bon nombre de productions plastiques. Un exemple – le « Salon municipal d'art plastique » de Bucarest, l'édition de 1983, fut l'occasion d'exposer un ouvrage vraiment flatteur : le Dirigeant et sa femme (une écharpe étrange orne sa coiffure), tous les deux visiblement rajeunis, sont vus entourés d'enfants et de pionniers. Ces jeunes sujets sont soumis au même processus de prise de possession signalé dans le montage photographique : leur stature est sévèrement réduite, ils touchent à peine les hanches des

protagonistes. Ce qui permet au Dirigeant de poser sa main gauche, d'une manière protectrice, sur l'épaule d'un jeune garçon et de saluer, simultanément, avec la main droite. À son tour, Elena a les mains sur les épaules de deux fillettes. En bas, à leurs pieds, l'artiste dépose des fleurs ; au plan secondaire, quelques bateaux flottent sur des vagues d'un bleu profond – une image qui suggère, sans équivoque, le Canal Danube – Mer Noire en construction. Afin d'anéantir les doutes en ce qui concerne le lieu précis de l'événement, l'artiste fournit un détail historique (à son avis) et stupéfiant (à mon avis). Au-dessus de tous ses personnages, le peintre Celmare imagine quelques *dorobanți*, la trompette à la bouche, ce qui me semble, dans un contexte pareil, une paraphrase des *calendriers aux anges* populaires au début du siècle⁵³.

Dans un tableau que j'encadrerais dans la série des *arcades présidentielles*, Pop Negreșteanu voit le même Président, impossible d'être confondu : rajeuni et grisonnant, il est prêt à saluer des masses pour nous invisibles ou à caresser les enfants qui l'entourent. En plus, Negreșteanu surenchérit, en ajoutant à l'image une mère avec un nourrisson dans ses bras. Le fond du tableau est assuré par les silhouettes des constructions (des combinats, des puits de pétrole, le barrage de Portes de Fer⁵⁴, le Canal Danube – Mer Noire) et par une colombe en vol parmi des pétales blancs qui volent dans l'air.⁵⁵ Voilà ce que j'appelle un *discours* intégral sur le Dirigeant *ctitor* : placé au carrefour du passé (les *dorobanți*) et du présent (les enfants, les nouveau-nés), le Dirigeant est le symbole d'une époque dynamique, pacifique, constructive. Or, celui qui fonde une telle époque fondera une nouvelle Histoire⁵⁶.

Dans ce contexte, *dynamique* est un mot trompeur : pleinement suggéré à l'égard du Dirigeant, le mot se refuse, je dirais, à l'artiste. Cela m'oblige à reprendre une idée que j'ai déjà mentionnée : celui qui regarde cette suite de tableaux sera fortement impressionné par le manque d'innovation et d'initiative. C'est la camisole de force de l'art dédié : le respect pour les clichés est toujours plus fort que la tentation de l'originalité. C'est un constat paradoxal, d'autant plus que, en théorie, le caractère artistique d'un produit plastique présuppose le rejet de la répétition. Je trouverais normal, compte tenu du système, des contraintes idéologiques, etc., que *le fond* soit identique ; mais je trouve déconcertant que *la forme* elle-même soit inhibée par les mêmes restrictions. Dans les années 1980 les artistes qui abordent ce type de préoccupation artistique sont de plus en plus nombreux ; je trouve que le conformisme va de pair avec l'élargissement du peloton artistique. Je pense que tous les ouvrages

présentés illustrent cette idée : des auteurs tellement divers tombent d'accord sur une forme extrêmement similaire. Les exemples qui suivent ne font que confirmer cette léthargie imaginative.

Parmi les trois peintures choisies, deux sont dédiés à des visites sur le chantier *numéro un* du pays, le Canal Danube – Mer Noire. Chez Rotaru, le Dirigeant venu sur place est entouré de onze travailleurs ; tous les douze se trouvent sur la cime d'un monticule, de telle façon que nous avons une perspective ouverte vers le chantier qui s'étale en bas⁵⁷. Un des ouvriers, supposé à être le chef de l'équipe, tient dans ses mains le plan de l'objectif industriel. Devant eux, Nicolae Ceaușescu (grisonnant, costume de visite avec col roulé et casquette) déploie ses gesticulations ambidextres, en indiquant et en donnant des conseils. Le message de l'image ne s'arrête pas ici, car, à un regard de plus près un des ouvriers s'avère être quelque chose de différent. Derrière le Dirigeant, on voit un personnage qui prend des notes. Normalement, compte tenu de la qualité photographique de l'image, il est *le journaliste* – témoin obligatoire, bien entendu, d'une visite de travail.

Dans le deuxième tableau ayant un prétexte identique, la principale différence consiste dans la présence, très souriante, d'Elena Ceaușescu. Pour le reste, les repères restent les mêmes. Le Dirigeant et son groupe (sa femme et six ou sept ouvriers) occupent la moitié gauche de l'image et le groupe se trouve, de nouveau, sur une cime. A leurs pieds, avec le paysage marin comme fond, apparaissent les installations du Canal, les échafaudages, les écluses, quelques navires et quelques oiseaux blancs (des colombes, sûrement !). Il est superflu de dire qu'ici, comme ailleurs, le Dirigeant donne des conseils et montre, avec sa main gauche, des repères invisibles. Dans le groupe des ouvriers, une des silhouettes est munie d'un carnet - encore une fois, donc, le journaliste. Et, pour que la superposition soit parfaite et totale, je dois signaler le titre du tableau, d'une ressemblance étonnante avec le précédent ⁵⁸.

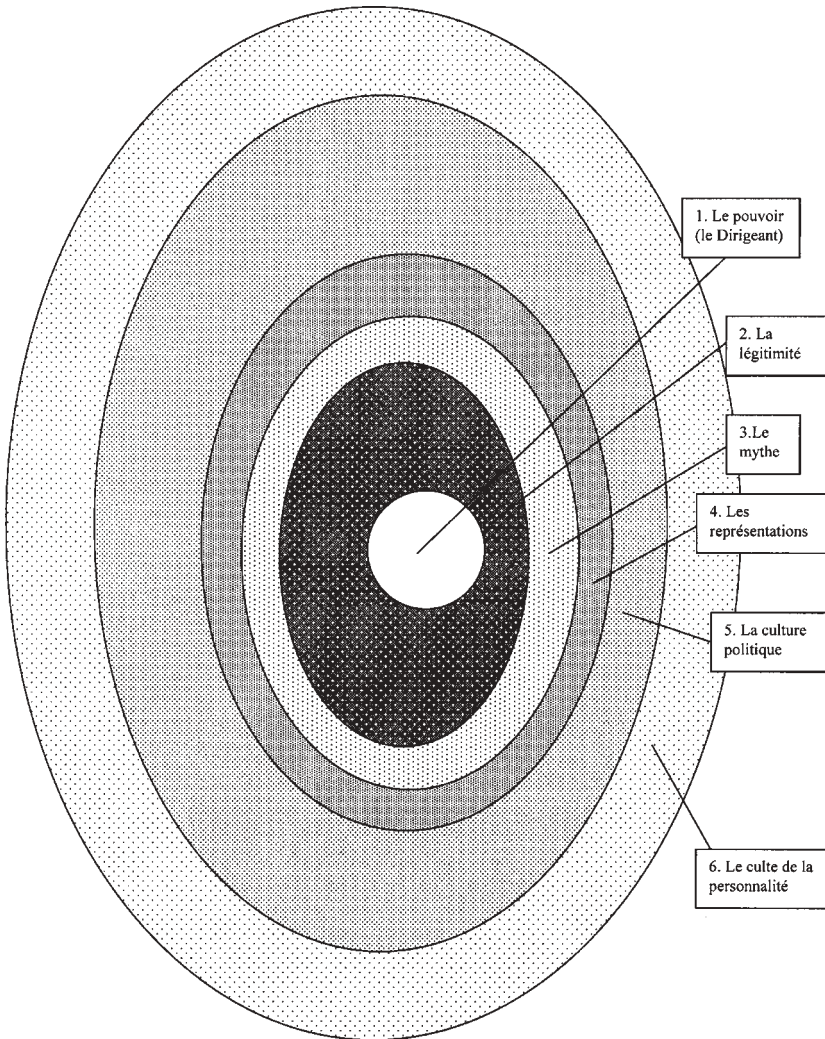
Enfin, le troisième tableau respecte une recette vérifiée des repères obligatoires, même s'il ne réussit pas à nous suggérer un chantier identifiable. L'artiste nous propose un Dirigeant grisonnant et svelte dans son costume de visite, un Dirigeant placé devant dix ouvriers qui se voient, peu clairement, derrière lui, de part et d'autre. Le formalisme de l'image demande, pour l'apparence ouvrière, la correction maximale : tous les travailleurs portent sur la tête les casques de protection – la preuve du respect profond que l'artiste, plutôt que les ouvriers, montre pour les normes de protection du travail. Dans le tiers droit de l'image, le

paysage industriel habituel : des grues, des échafaudages, des silhouettes. Encore une fois, le Dirigeant *montre la voie*, donne des indications à tous les ouvriers. Compilation évidente des repères visuels déjà testés, ce tableau occupe, en 1980, la place qu'il mérite : sur les cymaises des expositions thématiques traitant les *ctitorii* de l'époque⁵⁹.

Toutefois, cette règle d'or du conformisme imaginatif connaît ses exceptions. Le peintre Ștefanov réussit à rompre ce blocage avec un tableau qui représente, en dépit d'une image nettement photographique, une brèche notable, bien qu'il soit, évidemment, dédié au Canal Danube – Mer Noire et, implicitement, au Dirigeant ctitor. Chez Ștefanov, Nicolae Ceaușescu⁶⁰ est surpris devant un pupitre électrique de commande (nous comprenons vite que nous avons en face *le pupitre* et non pas un pupitre ordinaire). Le personnage, très concentré sur ses actions, tient la main gauche dans le dos, comme un écolier, tandis que l'index de la main droite est en train de presser un des nombreux boutons du pupitre. Afin de dissiper les équivoques, l'artiste met, derrière le personnage, à sa droite, l'image d'une écluse et, à gauche, un autre repère représentatif de l'iconographie de propagande : le pont d'Agigea⁶¹. Je trouve remarquable ce tableau de Ștefanov pour ses significations sous-entendues ; d'une part, je serai obligé d'admettre que les inaugurations, en soi, ne sont pas des privilèges réservés aux dirigeants de type léniniste ou à Ceaușescu en particulier. D'autre part, dans ce cas-là, abstraction faite du photographisme total qui mine l'image, le tableau de Ștefanov a le grand mérite de fermer, involontairement, tout un cycle artistique. Comme l'artiste apporte devant nous un Dirigeant qui est prêt à déclencher, par un simple geste, l'immense mécanisme du Canal, il est clair qu'il nous livre, en fait, un des derniers actes de cette création. La présence du Dirigeant, ici, dans ce moment final, est légitimée par la logique du discours plastique. Maintes fois présent sur ce chantier, fournisseur intarissable de conseils et d'indications concernant l'efficacité du travail (voir les tableaux précédents, vers lesquels Ștefanov nous envoie de manière implicite), le Dirigeant ne pouvait pas rater l'inauguration. Davantage, il devrait être là parce qu'il a été le principal inspirateur et l'appui déterminant de ce projet gigantesque. C'est précisément lui qui devrait fermer le cercle – ce qu'il fait en pressant le bouton. Ce n'est pas une affaire de protocole, mais la normalité raisonnable. L'acte constructif est fini par l'homme qui lui a donné contour, l'homme qui a repris un projet lourdement chargé de raisons économiques et politiques⁶².

En plus du Canal, la capitale même représente un chantier de prestige dans l'ensemble du pays. Par conséquent, la ville de Bucarest – dont la transformation, baptisée *l'aménagement édilitaire*, se retrouve abondamment dans les toiles de l'époque – devient un décor attirant. Mais, finalement, le changement de décor ne signifie rien de plus qu'un changement de décor ; le tableau que j'ai sélectionné est suffisant par lui-même pour témoigner du caractère répétitif de la *forme* artistique⁶³. Tănase voit Nicolae et Elena Ceaușescu lors d'une visite de travail sur les quais aménagés de la rivière de Dimbovitza – lieu facile à reconnaître, grâce au grillage qui orne les bords de la rivière et grâce aux quelques bâtiments visibles au second plan de l'image, des pièces de l'ensemble architectural nommé *le Centre Civique*. Les deux apparaissent dans leurs tenues officielles ; comme ailleurs, Elena est à un pas derrière son mari. Derrière eux, six constructeurs forment le groupe auquel le Dirigeant donne des indications, le bras gauche levé. L'observateur attentif sera récompensé ; il remarquera la distribution usuelle et complète d'une visite de travail, comprenant un des travailleurs qui n'est pas ce qu'il paraît, car il a dans ses mains un bloc-notes. Dans ces conditions, il me semble évident que le Dirigeant pourrait être découpé et sorti d'une telle image pour être collé sur une autre, dans le décor d'une mine ou du Canal. Le résultat, j'en suis sûr, serait parfaitement comparable aux produits que j'ai mentionnés plus haut.

Voilà un aspect qui suffit pour tirer une conclusion minimale : le nucléus de ces images, le seul qui crée la distinction spatiale, est le décor. Pour le reste, le *Ctitor* est égal à lui-même, quelque soit l'endroit du pays (*son pays*) où ses visites de travail le mènent.



NOTES

- 1 Jeremy Paltiel, *The Cult of Personality: Some Comparative Reflections on Political Culture in Leninist Regimes*, in "Studies in comparative communism", vol. XVI, no. 1-2, 1983, p. 49.
- 2 Voir Magda Cârnelci, *Artele plastice în România 1945–1989*, Ed. Meridiane, Bucarest, 2000.
- 3 Cf. Paltiel, *The Cult of Personality...*, p. 53
- 4 Voir parmi les ouvrages de la dernière décennie, Richard J. Golsan (ed.), *Fascism, Aesthetics and Culture*, University Press of New England, 1992; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992, et aussi l'impressionnant album *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922-1956*, Verlag Grasl, Baden, 1994.
- 5 Voir l'illustration dans la revue "Dosarele Istoriei", I, no. 4 (9), 1997, p. 21.
- 6 Le vernissage a eu lieu le 11 avril 1948, dans la Salle Dalles de Bucarest. Voir, pour détails, Ana Selejan, *Reeducare si prigoană*, Ed. Thausib, Sibiu, 1993.
- 7 Voir l'album *Arta plastică în Republica Populară Română, 1944 - 1954*, Ed. ESPLA, Bucarest, s.a. (1955?).
- 8 Jan Pakulski, *Legitimacy and Mass Compliance: Reflection on Max Weber and Soviet-Type Societies*, dans "British Journal of Political Science", XVI, 1ère partie, janvier 1986, p.35
- 9 "Arta", XX, no. 6, 1973, p. 1-2
- 10 Voir notre article, *Ceașescu sur l'île aux couleurs. La construction de l'unicité dans l'art plastique qui rend hommage*, dans L. Boia, A. Oroveanu, S. Corlan-Ioan (eds.), *Insula. Despre izolare si limite in spatiul imaginar*, Colegiul Noua Europa, Bucarest, 1999, p. 280.
- 11 Laurent Deveze, *Ceașescu ou l'art du portrait : essai sur l'art officiel roumain, 1965-1989*, dans "Sources. Travaux historiques", no. 20, 1989, p. 79.
- 12 Le peintre Eugen Palade m'a confirmé q'une telle production artistique – particulièrement les tableaux et les sculptures – dédiée à Nicolae Ceaușescu et achetée par l'Etat pouvait apporter aux artistes une belle somme : entre 40 et 60 mille lei, l'équivalent d'un salaire moyen pour deux ans.
- 13 Carlo Ginzburg, *Représentation: le mot, l'idée, la chose*, dans "Annales. Economie, Société, Civilisation", no. 6, 1991, p. 1219.
- 14 Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, dans "Annales ESC", no. 6, 1989, p. 1514-1515.
- 15 Edouard Delruelle, *Modernité et demythisation du politique*, dans François Juan & André Motte (ed.), *Mythes et politique. Actes du Colloque de Liège. 14-16 septembre 1989*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettre de l'Université de Liège, CCLVII, 1990, p. 108.

- 16 Michael Shapiro, *The Politics of Representation*, The University of
Winsconsin Press, 1988, p. xi.
- 17 Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, Ed.
Gallimard, Paris, 1952, p. 250.
- 18 Mary Ellen Fischer, *Nicolae Ceaușescu: A Study in Political Leadership*,
Lynne Rienner Publishers, Boulder & London, 1989, p. 34.
- 19 "Arta plastică", XIII, no. 2, 1966, p. 3.
- 20 "Arta plastică", XIV, no. 5, 1967, la deuxième couverture.
- 21 "Arta", XIX, no. 7, 1972, p. 8.
- 22 Voir "Arta", XXI, no. 1, 1974, la IIème couverture et "Arta", XXII, no. 1, 1975,
à la une.
- 23 "Arta", XX, no. 1, 1973, p. 10 ou no. 8, 1973, p. 1-3
- 24 Cornel Brudascu *Vizită de lucru*, huile - voir "Arta", XXI, nr. 2, 1974, la
première couverture.
- 25 Pour la sculpture d' Oscar Han, *Academician doctor inginer Elena Ceaușescu*,
voir "Arta", XXI, no. 9, 1974, p. 15.
- 26 "Arta", XXIII, no. 2-3, 1976, p. 16 ; voir aussi le numéro de janvier 1983 –
une édition dédiée, comme toutes les éditions du mois de janvier des années
1980, à l'anniversaire du Dirigeant.
- 27 Voir Cioroianu, *Ceaușescu sur l'île aux couleurs...*, pp. 293–310.
- 28 Voir le tableau *Omagiu (Hommage)* signé Gheorghe Ioniță, dans l'album *O
viață de erou pentru partid, popor și țară - Album omagial de artă plastică
contemporană românească*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1988, illustration 58
ou dans "Arta", XXXIV, no. 7, 1987, p. 1.
- 29 Certains artistes ont dédié au Président Ceaușescu des ouvrages en série -
c'est le cas de l'artiste Eugen Palade. Un des ses tableaux immortalise le
Dirigeant exactement dans l'instant de son investiture comme Président de
la République écharpe à la poitrine, avec un stylo dans la main droite, le
nouveau Président est penché sur le pupitre, incliné sur le papier qu'il signe
– voir Palade, *Nicolae Ceaușescu, Președinte al Republicii Socialiste
România*, crayon et tempera, dans "Arta", XXIII, no. 6, 1976, p. 7 ; le tableau
a été exposé à l'été 1976 dans l'Exposition républicaine d'art plastique de
Bucarest. Le peintre le reprendra, ainsi que la photographie, quelques années
plus tard, avec une variation sur le thème – voir Palade, *Primul președinte*,
huile, dans "Arta", XXXV, no. 12, 1988, p. 1 ; le portrait – pris de près, sur
fond foncé – se réduit à la gesticulation du Président : la main gauche sur la
Constitution et la main droite en air, pour la déposition du serment. Mais
l'illustration probablement la plus connue de Ceaușescu – Président (signée
par le même peintre) reste le tableau « Le salut du président adressé au pays »
(huile, daté 1985) – voir *Arta*, XXXV, no. 1, 1988, p. 8.
- 30 Vasile Pop Negreșteanu, *Omagiu*, huile, dans *Arta*, XXXV, no. 1, 1988,
p. 13.
- 31 En 1977, à sa première apparition, le titre du tableau était *Omagiu (Hommage)*,
voir *Arta*, XXIV, no. 10-11, 1977, la deuxième couverture; dans la décennie

- qui vient, le titre deviendra *Eroii neamului* (*Les héros du peuple*) – voir *Arta*, XXXIV, no. 8, 1987, p. 5.
- 32 Cornel Brudașcu, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu la masa de lucru*, huile, dans *O viață de erou...*, 1988, illustration 69.
- 33 *Arta*, XXX, no. 3, 1983, p. 3.
- 34 Cornelia Ionescu, *Omăgiu*, tapisserie, dans *Arta*, XXXV, no. 2, 1988, p. 3
- 35 Ileana Balotă, *Vizită de lucru*, tapisserie, dans *O viață de erou...*, 1988, il. 41
- 36 Ion Jalea, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, bronze, dans *Arta*, XXIV, no. 10-11, 1977, la première couverture.
- 37 I. Jalea, *Portret*, bronze, *Arta*, XXXI, no. 3, 1984, p. 9 ou *O viață de erou...*, 1988, ill. 7.
- 38 Gabriela Manole-Adoc et Gheorghe Adoc, *Omăgiu*, bronze (?), dans *Arta*, XXXV, no. 1, 1988, p. 15.
- 39 *Ctitor* (*ktitoru*, en slave) – la personne qui soutient, totalement ou partiellement, les dépenses pour la construction et la dotation d'une église ou d'un monastère ; au sens large, le fondateur d'une institution, association etc. – voir *Dicționarul explicativ al limbii române*, 11^{ème} édition, Ed. Univers Enciclopedic, Bucarest, 1998
- 40 D'une manière intéressante et flatteuse pour la mémoire du Dirigeant, cet aspect a permis, après la mort de Ceaușescu, l'apparition d'une vraie légende sur sa vocation constructive et sur son efficacité dans ce domaine. Après 1989, beaucoup de Roumains (pas nécessairement des *nostalgiques*) tombent d'accord sur l'idée que les nouveaux dirigeants politiques « *ne sont pas capables de saluer, au moins, tout ce qu'il a construit* ».
- 41 C'est le thème de l'exposition d'août 1985 de la Salle Dalles de Bucarest – voir *Arta*, XXXII, no. 8, 1985, p. 3 et sq.
- 42 Voir le dossier thématique *A travers le pays, parmi les fondations de l'Époque Nicolae Ceaușescu*, dans *Arta*, XXXI, no. 7, 1984, p. 1 etc. Parmi les productions argumentant le statut de fondateur propre au Dirigeant voir Albin Stănescu, *Constructorii*, dans *Arta*, XXXV, no. 8, 1988, p. 3 ou dans l'album *O viață de erou...*, 1988, il. 27 ; Eugen Popa, *Transfăgărășeanul*; Rodica Ana Marinescu, *Ecluză la Porțile de Fier*; Vladimir Șetran, *Amenajarea râului Argeș* ; Spiru Vergulescu, *București 89* (pour ces quatre dernières peintures voir *Arta*, XXXVI, no. 5, 1989, p. 6).
- 43 Quelques exemples: *** *Cea mai mare construcție a «Epocii Ceaușescu»* (sur le Canal Danube – Mer Noir), dans *Arta*, XXXI, no. 8, 1984, p. 4; Gheorghe Grigore, *Magistralele «Epocii Ceaușescu»*, dans *Arta*, XXXII, no. 9, 1985, p. 1; Constantin Suter, *Ctitoriile «Epocii Nicolae Ceaușescu»*, dans *Arta*, XXXII, no. 9, 1985, p. 4 ou le volet *Șantiere ale artei*, dans *Arta*, XXXIII, no. 10, 1986, p. 4-5.
- 44 Eugen Palade, *Tricolor*, dans *Arta*, XXXVI, no. 1, 1989, p. 2.
- 45 Ion Constantin Penda, *În anii marilor construcții*, dans *O viață de erou...*, 1988, ill. 44.

- 46 Vintilă Mihăescu, *Vizita de lucru pe șantierul tineretului*, dans *Arta*, XXV, no. 8-9, 1978, p. 1.
- 47 Nicolae Kruch, *Ctitor*, plâtre, dans *Arta*, XXXI, no. 7, 1984, p. 11.
- 48 C'est le cas d'une production comme *Omagiul* de Ioan Cott, déjà mentionnée.
- 49 Ion Bitzan et Vladimir Șetran, *Vizită de lucru*, dans *Arta*, XXXVI, no. 5, 1989, p. 5.
- 50 *Idem*, *Omagiu*, dans *Arta*, XXIX, no. 1-2, 1981, p. 1.
- 51 Gheorghe Ioniță, *Vremuri de glorie*, dans *Arta*, XXXVI, no. 1, 1989, p. 9.
- 52 Ion Bitzan et Vladimir Șetran, *Omagiu*, photomontage – voir *Arta*, XXXIII, no. 2, 1986, p. 1 ou *O viață de erou...*, 1988, ill. 4 ; ce montage deviendra une des pièces de résistance de toutes les expositions du moins de janvier, les dernières années du régime.
- 53 Vasile Celmare, *Vizită pe șantier*, aquarelle, dans *Arta*, XXXI, no. 3, 1984, p. 3 ; le *dorobanț* était le nom du soldat roumain qui a lutté dans la guerre d'indépendance (la guerre russo-turque de 1877-1878) ; en plus, le *dorobanț* est aussi le symbole du pont de Cernavodă sur la Danube, pont qui lie, symboliquement, la mère patrie à la province de Dobroudgea.
- 54 Détail étrange, d'autant plus que la centrale hydroélectrique roumano-yougoslave de Portes de Fer n'est pas une construction (*ctitorie*) de Nicolae Ceaușescu, mais de son prédécesseur, Gheorghe Gheorghiu-Dej.
- 55 Vasile Pop Negreșteanu, *Omagiu*, dans *O viață de erou...*, 1988, ill. 76.
- 56 Voir *Ctitori de Istorie* (Fondateur de l'Histoire), la peinture de Valentin Tănase et autres productions plastiques.
- 57 Doru Rotaru, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu în vizită de lucru la Canalul Dunăre - Marea Neagră*, dans *Arta*, XXX, no. 10, 1983, p. 2.
- 58 Vasile Pop Negreșteanu, *Vizită de lucru la Canalul Dunăre - Marea Neagră*, *Arta*, XXXIII, no. 4, 1986, p. 6 ou l'album *O viață de erou...*, 1988, ill. 16.
- 59 Constantin Nițescu, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, peinture présente dans l'Exposition «*Magistralele socialismului*», ouverte cette année-là à la Salle Dalles de Bucarest.
- 60 Le blocage rompu n'affecte pas l'apparence du Dirigeant, car il garde son costume gris-marron de visite, avec une casquette du même ton.
- 61 Ignat Ștefanov, *Vizită de lucru*, *Arta*, XXXV, no. 1, 1988, p. 3 ou dans *O viață de erou...*, 1988, ill. 24.
- 62 Le projet de la construction d'un canal navigable entre le fleuve Danube et la Mer Noire a ses racines dans le XIX^{ème} siècle. Après la prise du pouvoir et, plus précisément, au début des années 1950, Gheorghiu-Dej transforme le Canal, selon le modèle soviétique, dans un terrifiant camp de travail forcé pour les adversaires du régime. Finalement, ce *goulag* roumain a été abandonné, à cause des raisons économiques. Ceaușescu remet le projet en discussion à la fin des années 1970 et, en mai 1984 le Canal est inauguré.
- 63 Valentin Tănase, *Vizită de lucru*, dans *Arta*, XXXV, no. 1, 1988, p. 10.