



UFR D'ETUDES SLAVES

108, BD. MALESHERBES
75850 PARIS CEDEX 17
Téléphone : 01-43-18-41-64
Télécopie : 01-43-18-41-46
E-mail : ufr.etudes-slaves@paris4.sorbonne.fr

Eric Lusito « After The Wall »

Le texte photographique de ce livre est essentiel ; son contexte s'éclaire lorsqu'on l'inscrit dans une vision tragique du temps que nous rappelle la pensée du poète français Paul Valéry : « *Nous autres, civilisations, nous savons aujourd'hui que nous sommes mortelles* ». Nous sommes alors placés face à la finitude des mondes humains et de leur histoire.

Pourtant cet aveu avait toujours été récusé par les hiérarques du Parti communiste de l'URSS : ne pensaient-ils pas que, grâce à Marx et Engels, ils étaient les seuls capables de percer les secrets de la marche du monde et de son avenir ? Armés de cette conviction essentielle, n'étaient-ils pas assurés de la victoire finale, puisqu'ils avaient pour eux les anges ?

C'est de cela que parle Eric Lusito, lorsqu'il saisit les fresques triomphales sur la pierre, les mosaïques, tableaux, affiches et sculptures : il donne à voir l'image forte et le slogan percutant. Il fait comprendre le pouvoir mobilisateur de ces vecteurs de puissance, préparés et mis en œuvre par les idéologues soviétiques. Ces derniers n'avaient-ils pas appris auprès des « pères-fondateurs » à convaincre les masses du bien-fondé de leur utopie, en déclenchant un processus de persuasion qu'ils avaient su rendre efficient ?

Par là même, l'URSS imposera une image de combat et d'exaltation, annonciatrice ou/et dénonciatrice, en utilisant la mise en scène du chef et de ses émules. Sur les photos que nous montre ce livre, celle-ci apparaît dans le cadre d'une enceinte : ce sont les casernes, bases militaire et autres abris de fusées que nous dévoile le photographe, alors que ces lieux étaient restés ultra-secrets jusqu'à la chute du mur de Berlin en novembre 1989 et l'effondrement de l'URSS, en décembre 1991. Il le fait avec le talent artistique qui est le sien - un regard spécifique que l'on pourrait dire « soutenu ».

En français, le terme « soutenu » s'impose dans des conditions précises : il s'oppose à ce qui est relâché, irrégulier, faible ou effacé ; il désigne un style « *qui se maintient à un certain niveau de pureté, d'élégance* » ; il évoque un langage qui « *évite toute familiarité* », une couleur plus accentuée, plus prononcée ; un effort qui témoigne de la régularité, de la constance du travail accompli¹.

¹ Dictionnaire culturel en langue française (Robert).

Autant de connotations qui dévoilent la richesse sémiotique de l'œuvre photographique d'Eric Lusito. Par delà l'esthétique, frappe la persévérance dans la découverte du ton, de la lumière, du cadrage ; nous interpelle le choix des sujets : « *Vestiges de l'empire soviétique* » - fresques, tableaux et mosaïques qui sont autant de décors abandonnés, déchus, salis – positifs ou négatifs - miettes d'une vie laissée là, oubliée à-demi ; sculptures, drapeaux et affiches d'un autre temps, autre espace, autre monde, effondrés maintenant - motifs affaissés d'une idéocratie dont Lénine s'était fait le prophète.

S'affirme ici le choix d'approfondir, de suivre un système et son évolution – l'URSS comme paradis, enfer, purgatoire, successivement ou simultanément. C'est le regard sensible, le preneur de vues et de sens qui retiennent ici ; la quête discrète, qui ne s'impose pas mais force l'attention ; l'intérêt pour le symbole et l'attrait pour le vide, qui étonnent, provoquent et laissent une trace, marquante. Mais cette trace doit être comprise comme un signe, un signe qui vous appelle. Ainsi notre photographe a deux intérêts principaux : l'art comme propagande et la propagande comme art en ancienne Union soviétique; les ruines et l'attraction esthétique quelles provoquent en les regardant.

Il est clair qu'au lendemain du « *Grand Octobre* », le système soviétique s'attacha à créer un univers héroïque, qui devait être capable de modeler une série de visions du monde et de valeurs exemplaires, afin de dynamiser la société russe et celle des peuples allogènes. Il le fit par l'intermédiaire de ces « ingénieurs des âmes » - ces, écrivains, musiciens, peintres ou sculpteurs. Ces artistes offriront leur talent à un pouvoir insatiable, qui avait bien compris que l'impact de la propagande allait être décuplé par leur inventivité. Tous les supports étaient bons – pierre, granit, fer, acier ou bronze pour composer une symphonie d'œuvres utilisant tous les registres, de la statue monumentale des temps d'exceptions au porte-cigarette, modeste mais toujours présent, dans la vie quotidienne.

Il fallait mobiliser cette société et lui donner des valeurs sans précédent, afin de créer une puissance révolutionnaire et donc un « *homme nouveau* », créateur et défenseur d'un univers lui aussi sans précédent. On parlait de l'exemple de la Révolution d'Octobre et de la Guerre civile, qu'il convenait de transformer en mythes. Les héros fabriqués dans ce moule devaient servir de modèles de développement, dans une culture proprement « soviétique » qui allait se construire sous le signe d'un volontarisme absolu.

Le discours persuasif du bolchévisme sera ainsi fondé sur une culture de la conviction. De ce fait, en Russie plus qu'ailleurs, le sentiment de la « réalité » y sera construit à partir de représentations idéologiques qui serviront à modeler perceptions et conduites. C'est pourquoi l'URSS deviendra « *plus une cause qu'un pays* », comme le notait si justement le diplomate et historien américain Georges Kennan.

Dans ce contexte, le symbole de propagande sera intentionnel et fonctionnel, au même titre que l'affiche publicitaire. La vision dichotomique et brutale des bolchéviks divisera le monde en deux camps adverses – « *avec nous ou contre nous* ». Le but sera de pousser les masses à l'action, par le biais d'une morale de l'assentiment, capable de contrecarrer toute forme de ressentiment. Nous avons donc d'abord les héros, réels ou fabriqués : ainsi, sur une photo, la tête de Lénine encore jeune, au fond d'une vaste salle, se détachant sur un fond rouge alors que l'on voit de profil, au premier plan de la même salle, un soldat casqué, en noir, dominé par l'ombre rouge du soldat exemplaire – celui de la guerre civile avec son bonnet de feutrine – la *boudionovka* - reconnaissable au premier coup d'oeil.

Face au héros se dresse l'anti-héros, qui sera le plus souvent un héros rejeté, un demi-dieu déchu, comme dans les récits bibliques sur l'origine du monde. Par là même, l'anti-héros révélera sa stature, mais en négatif, ce qui rehaussera d'autant les héros qui pourront ainsi se poser en s'opposant. Toutes les représentations qui le dénonceront, à commencer par l'affiche et la caricature, devront siffler « *comme un fouet* », pour reprendre l'avis proféré par Vladimir Maïakovski dans son poème : « *La Quatrième Internationale* ».

Paradoxalement, c'est ce que nous retrouvons dans les anciennes républiques soviétiques, lorsque les représentations fort religieuses de Lénine et des siens – celles de « dieu le père » et des « saints » seront délaissées, salies, souillées, et qu'elles prendront la place des anti-modèles, après l'effondrement de l'URSS. Quant aux temples guerriers, construits et magnifiés par le régime, ils seront abandonnés, pillés et voués au gémonies. Ces débris deviennent des ruines et des vestiges lorsque l'appareil d'Eric Lusito les surprend et qu'ils entrent alors sans le vouloir dans leur phase anti-héroïque.

Aux artistes pénétrés par l'idéologie soviétique, par cette idéologie arrivée au pouvoir que l'on appelle « idéocratie », une pensée de Diderot semble pouvoir s'appliquer. Il la développe dans son Salon de 1767 : « *C'est une seule et même idée qui a engendré le tableau* », et plus loin : « *Qu'est-ce que le plus beau « faire », sans idée ? Le mérite d'un peintre... Ayez d'abord la pensée ; et vous aurez le style après* ».

Il est vrai que Diderot fait partie de ces grands idéologues qui ont inspiré la révolution française; mais il ne pense ni n'agit à l'instar d'un utopiste en état d'appliquer des idées univoques. Pour les hommes des Lumières, chaque artiste se doit d'élaborer sa vision de l'univers, libre de toute théorie de l'obligation, car la notion du Beau est d'abord liée à celle d'individualité et de diversité. Or c'est contre ces thèmes « du passé » que se dresseront les théoriciens marxistes, pour imposer un art fonctionnant au profit exclusif du système. De la même façon, dans l'Italie fasciste après 1922 comme dans l'Allemagne nazie après 1933, les régimes autoritaires, unidimensionnels, auront à cœur de domestiquer l'art et de l'asservir à leur fin.

Par un retournement complet de l'histoire, mais à juste titre, les créations de cet art « total » (pour ne pas dire « totalitaire »), s'exposent maintenant en parallèle dans les musées d'Europe et du monde. Curieux chassé croisé, sidérant pied- de-nez ! Dans l'URSS des années 1930, on avait jeté pêle-mêle dans les réserves les œuvres des artistes « bourgeois » comme celles des avant-gardes. Après la disparition de l'URSS, ce sont elles qui furent précipitées dans les mêmes réserves, comme pour exorciser le passé maudit... de l'avenir radieux. En renouant avec le passé stalinien, l'ère poutinienne a réhabilité les œuvres souvent laborieuses du « réalisme socialiste » que l'on retrouve de nouveau aux cimaises des musées post-soviétiques, à Moscou comme à Saint-Pétersbourg, à Minsk comme à Kiev.

Cette ironie rétrospective perce à différents niveaux dans les photographies qui composent ce livre : ainsi lorsque qu'on nous montre l'ancienne base navale de Liepaja, ses murs lépreux, ses caisses et ses uniformes répandus le sol, tandis que se dresse encore la devise immortelle : « *A notre patrie* ». De même pour la salle de sport de la base de Skrunda, en ruine elle aussi, dont les murs s'ornent encore du slogan soviétique : « *La victoire commence ici !* ». Décalage cruel avec la réalité environnante, qui fait naître un sourire, sourire de dépit sans doute que serait celui d'un ancien soldat ou d'un membre

de l'élite politique, qui pourraient être ceux que nous voyons sur les négatifs ou les affiches que l'on nous montre jonchant le sol.

Mais l'ironie peut être involontaire : ainsi dans une photographie qui présente une fresque largement délitée, un soldat semble sortir du mur. Il avance ses deux mains, couvertes de gants noirs, comme un aveugle cherchant son chemin. Il pourrait être aussi bien un revenant, issu des représentations de la culture populaire russe, plaquant ses paumes sur la vitre invisible qui sépare les deux mondes – celui de l'au delà dont il semble venir (le monde d'autrefois), tandis que l'autre côté du miroir serait le monde d'ici-bas, inaccessible pour lui.

C'est pour cela que ces photos sont rares, pour elles mêmes et pour ce qu'elles sous-entendent ; rares aussi parce les traces s'y transforment en signes et les vestiges en ruines. La vision d'Eric Lusito devient alors esthétique : c'est là le thème unificateur et la force de son livre. Il aide à comprendre qu'ici comme ailleurs, les ruines sont l'expression de mutations profondes de l'histoire et du temps. Ce goût pour les ruines, qui naît à la Renaissance pour surgir de nouveau à la fin du XVIII^e siècle, avant de s'épanouir avec le romantisme, s'est ainsi constitué progressivement en conscience historique. Nous le retrouvons ici d'autant mieux que la prise en compte des ruines et de leur beauté marque une rupture – rupture entre une approche théologique et allégorique de l'histoire (précisément celle des bolchéviks) et une conception séculière qui se conforme au modèle biologique du cycle naturel – celui du développement et du déclin.

Voilà ce que nous disent les ruines ; voilà ce dont parle ce recueil.

Francis Conte,
professeur de civilisation russe et soviétique à l'Université Paris-Sorbonne