

Anstett (Elisabeth) éd. et Rouget-Garma (Aurélie)
coord., *Un patrimoine sous influences. Usages
politiques, religieux et identitaires de l'image dans
le monde slave*

Paris : Éditions Petra, 2009, 144 p. [coll. « Sociétés et cultures post-soviétiques en mouvement »]

Katerina Seraïdari



Éditeur

Association française d'études sur les
Balkans (Afebalk)

Édition électronique

URL : <http://balkanologie.revues.org/2243>

ISSN : 1965-0582

Référence électronique

Katerina Seraïdari, « Anstett (Elisabeth) éd. et Rouget-Garma (Aurélie) coord., *Un patrimoine sous influences. Usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave* », *Balkanologie* [En ligne], Vol. XII, n° 2 | décembre 2010, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 06 octobre 2016. URL : <http://balkanologie.revues.org/2243>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2016.

© Tous droits réservés

Anstett (Elisabeth) éd. et Rouget-Garma (Auréli) coord., Un patrimoine sous influences. Usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave

Paris : Éditions Petra, 2009, 144 p. [coll. « Sociétés et cultures post-soviétiques en mouvement »]

Katerina Seraïdari

RÉFÉRENCE

Anstett (Elisabeth) éd. et Rouget-Garma (Auréli) coord., *Un patrimoine sous influences. Usages politiques, religieux et identitaires de l'image dans le monde slave*, Paris : Éditions Petra, 2009, 144 p.

- 1 Cet ouvrage collectif, qui réunit les analyses d'anthropologues et d'historiens, examine les processus de patrimonialisation de faits socioculturels dans le monde slave. Le premier article, de Galia Valtchinova, analyse les usages sociaux de l'image sacrée chez les Slaves du Sud, et plus précisément au sud-est de la Bulgarie et de la république ex-yougoslave de Macédoine. Dans la première partie, la présentation du parcours de trois femmes « extraordinaires » (qui ne sont pas formellement reconnues comme saintes par l'Église) permet de montrer le lien entre mémoire et image (photographie, image d'art et image sacrée). Valtchinova s'intéresse plus particulièrement au « glissement de la commémoration vers la dévotion [...] menant finalement à la reconnaissance tacite d'une 'sainte populaire' » (p. 23). Dans la seconde partie, sont examinées les légendes concernant les « icônes qui volent » et qui désignent des lieux devenus désormais impossible à vivre :

le déplacement d'une icône « peut représenter une métaphore de mouvements migratoires réels des populations qui se mettent sous sa protection, tout comme une métaphore des conflits qui les opposent » (p. 32). Même si les deux parties de l'article sont faiblement mises en rapport, on peut dire que les trois cas de visionnaires montrent les nouveaux usages de la photographie dans le cadre de ce qu'on pourrait définir comme « réinvention des formes locales de dévotion » dans l'ère post-socialiste, tandis qu'avec les icônes « volantes » de la Vierge, nous sommes dans le registre présocialiste de la « 'réinvention' de l'histoire locale » (p.19).

- 2 Le deuxième article, d'Élisabeth Anstett, porte sur la patrimonialisation de l'institution concentrationnaire soviétique, autrement dit les musées du GOULAG. Le musée de l'organisation Memorial à Moscou est au centre de son analyse : il s'agit d'un double espace muséographique, qui se compose d'un lieu matériel (où l'on trouve l'objet-image) et d'un lieu virtuel avec « l'image de l'image ». L'auteur examine « les espaces d'indécision et de silence » que le musée et son double virtuel créent (p. 47) : « le dispositif muséographique mis en place ne permet de restituer ni la chronologie, ni la temporalité de l'expérience concentrationnaire. Les objets sont hors du temps » (p. 48). La réflexion sur l'immatérialité en tant que condition de l'espace muséographique virtuel constitue le point fort de l'article. Le constat que « la commémoration par la monumentalisation est la seule base possible pour l'oubli », puisque le recours à l'image est « une façon de se réfugier hors de l'histoire » (p. 51), pourrait même ouvrir une voie permettant le dialogue entre ces deux premiers articles du volume, traitant de sujets en apparence si différents : l'analyse de Valtchinova sur la dévotion adressée aux trois visionnaires montre précisément comment la photographie, qui devient support de dévotion, peut placer une personne hors de l'histoire humaine, hors du temps séculier, tout en l'inscrivant dans un nouveau registre de « l'indicible ». Dans le cas de l'univers du GOULAG, « la restitution de l'indicible » est liée à « l'expérience de la terreur » (p. 52) et au domaine de la répression politique ; dans le cas de trois visionnaires, elle est liée à l'expérience religieuse et à des expressions qui se concrétisent en dehors de l'Institution ecclésiastique. Dans les deux cas, l'objet commémoratif est désincarné et standardisé pour acquérir soit une valeur esthétique, soit une valeur culturelle.
- 3 L'article de Tatiana Benfoughal sur la peinture populaire de chealet en Ukraine nous fait retourner dans le domaine du religieux. Les peintres populaires, marqués par « l'insuffisance du savoir-faire 'canonique' », sont appelés de manière péjorative « barbouilleurs de dieux » (p. 58-59). En adoptant une approche historique, l'auteur passe de la période prérévolutionnaire (avec le portrait populaire du Cosaque, qui était présent dans la plupart des maisons rurales, et l'émergence d'une civilisation urbaine et du « kitch petit-bourgeois ») à l'époque soviétique et post-soviétique. La contribution suivante de Lubomir Hosejko examine la distribution des films et la production nationale cinématographique en Ukraine postsoviétique, dont le but est de se protéger tant de l'américanisation que de la russification. Ce qui lie ces deux articles (mis à part leur intérêt pour le même pays) est la question de la définition et de la promotion idéologique de l'identité nationale au travers de l'image et des conditions de sa production et de sa diffusion : l'auteur pose ici la question de savoir quand un film est « vraiment » ukrainien. Cette qualification dépend-elle de la langue ou du matériel utilisé, ou peut-être des capitaux qui l'ont financée (p. 82) ?
- 4 Benjamin Guichard nous emmène dans la Russie du début du vingtième siècle. Sa contribution s'intéresse à l'imagerie pornographique et au phénomène de la censure, qui

impose les critères de l'obscénité ; ceux-ci sont légitimés par « une projection des attentes et de la maturité du public » (p. 109). Ce texte pourrait servir de base pour développer une réflexion plus large sur le consensus autour de l'image, qui peut aussi être interdite, illicite ou altérée à cause d'une « remise en ordre ». Mais ce chemin n'est pas suivi, car l'introduction souligne simplement que cette analyse révèle « une conscience précoce, dans le contexte pré-révolutionnaire, de la portée fondamentalement politique de l'image » (p. 14). On remarquera que les Slaves n'ont pas attendu le début du vingtième siècle pour découvrir « précocement » la portée politique de l'image, la période byzantine les ayant déjà préparés pour cela.

- 5 Charles Stepanoff nous offre une lecture passionnante de l'émergence de la figure du chamane dans le cinéma et le discours politique russes. Perçu comme « le résidu exotique et romanesque, au sein de l'Empire russe, d'un état naturel de l'homme » (p. 114), le chamane devient progressivement « un acteur des relations d'exploitation dans sa société et une menace pour l'État » (p.115). L'auteur examine comment le chamane est impliqué dans « la question du statut des cultures nationales dans la construction du socialisme » (p. 118), qui était censé libérer les différentes ethnies du colonialisme russe pré-révolutionnaire. Il analyse également le mouvement de marxisation de l'ethnographie et l'apparition d'un nouveau genre cinématographique : le film ethnographique progressiste, qui vise à « exposer une évolution historique radicale (en général le passage d'un stade primitif au stade du socialisme) » (p. 129). Cette production cinématographique renforce l'opposition entre deux modes de vie, d'un côté le nomadisme et l'élevage (pratiques jugées primitives), et de l'autre côté, la sédentarité et l'agriculture (les nouveaux modèles, avec l'industrialisation, imposés par le régime soviétique). Dans ce contexte, « les pratiques chamaniques sont accusés de faire perdre aux Sibériens leur conscience de classe » (p.132).
- 6 Malgré la qualité indiscutable de tous les articles, le fil conducteur du volume n'est pas défini de manière claire. Dans l'introduction, l'accent est mis sur les « fonctions mnémoriques, didactiques » des images ou encore « leur capacité à faire naître l'émotion » et à « faciliter la diffusion de la foi, l'inculcation de la morale ou la transmission du sentiment patriotique » (p. 12). Mais cette introduction ne parvient pas à centrer l'objet d'étude ; car elle hésite entre une problématique générale sur l'image et une présentation (malheureusement aussi vague) du monde slave, allant de l'évangélisation et de l'alphabet cyrillique à l'éclatement de l'ex-Yougoslavie et à l'évolution de l'image en tant qu'instrument de propagande sous les régimes socialistes. D'autre part, le livre nous présente les producteurs d'images (peintres, cinéastes, muséographes, mais aussi visionnaires qui mettent en place leur propre représentation visuelle, ou encore censeurs qui interviennent pour réguler la « mise en image ») ; il s'intéresse moins aux consommateurs d'images, à leur réception du message iconique, leurs résistances ou leurs manipulations (subversives ou consensuelles) de l'image. Cependant, le grand mérite du livre est de se pencher sur les différents types d'image, tantôt fixe tantôt mobile, et de révéler que même les images considérées comme figées (comme les icônes) sont géographiquement et iconographiquement en mouvement, comme l'article de Valtchinova le montre si bien.