



La mémoire artistique du socialisme bulgare : les débats patrimoniaux 1989-2021

Ina Belcheva

► To cite this version:

Ina Belcheva. La mémoire artistique du socialisme bulgare : les débats patrimoniaux 1989-2021. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2022. Français. NNT : 2022PA01H080 . tel-04368886

HAL Id: tel-04368886

<https://theses.hal.science/tel-04368886>

Submitted on 2 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE

THESE DE DOCTORAT
Pour l'obtention du titre de Docteur en Histoire de l'Art
Présentée et soutenue publiquement
le 14 décembre 2022 par

Ina BELCHEVA

La mémoire artistique du socialisme bulgare : les débats patrimoniaux 1989-2021
Volume 1

Thèse dirigée par Dominique POULOT, laboratoire HiCSA

Membres du jury		
Monsieur Dominique POULOT	Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Directeur de thèse
Monsieur François MAIRESSE	Professeur des universités, Université Sorbonne Nouvelle	Président du jury et rapporteur
Monsieur Laurier TURGEON	Professeur d'université, Université Laval, Québec	Rapporteur
Monsieur Thierry DUFRÊNE	Professeur des universités, Université Paris Nanterre	Examineur
Monsieur Boyan MANCHEV	Professeur, Nouvelle Université Bulgare	Examineur
Madame Nadège RAGARU	Directrice de recherche, CNRS, SciencesPo Paris	Examinatrice
Madame Elizabeth AUCLAIR	Maîtresse de conférences, HDR, CY Cergy Paris Université	Examinatrice

REMERCIEMENTS

D'après le proverbe, il faut tout un village pour élever un enfant. De même, il faut tout un réseau de proches, d'amis, de collègues, de conseillers, d'inspireurs, de modèles pour mener à bien une thèse. Les brefs remerciements qui suivent ne rendent pas justice à ma véritable reconnaissance envers toutes et tous qui m'ont accompagnée pendant ces sept années de cheminement intellectuel et personnel !

Avant tout, je souhaite remercier mon directeur de recherche, le professeur Dominique Poulot, pour son soutien tout au long de mon travail, pour ses conseils, ses encouragements et pour sa bienveillance. Que soit également remerciée sa patience devant ma tendance à frôler les dates limites !

Je remercie sincèrement les membres de mon jury de soutenance. J'ai hâte de découvrir leurs remarques et commentaires qui, j'en suis sûre, me permettront de poser un regard neuf sur le chaos artistique du débat patrimonial bulgare.

Cette thèse ayant été écrite sans contrat doctoral, je suis très reconnaissante à Madame Zinaïda Polimenova et au LabEx CAP pour l'attribution de la bourse « Immersion » en 2019. Elle m'a permis de financer une année de recherche, et de travailler au sein d'une équipe de conservateurs et de chercheurs très dynamique et passionnante : le Service Création contemporaine et prospective du Centre Pompidou.

L'étude des constructions et déconstructions de la mémoire artistique du socialisme n'aurait pas été possible sans la complicité de très nombreuses personnes.

Tout d'abord, je remercie sincèrement celles et ceux qui m'ont accordé de longs moments au cours d'entretiens, qui ont souvent dépassé toutes les limites du temps, mais qui sont devenus des sources incroyablement riches : Valentin et Kamen Startchev, Dora Ivanova, Nikola Mihov, Delcho Delchev, Alfons Flores, Nikolay Ushtavaliiski et Kouber Saparev.

L'accès aux archives des expositions et à certaines œuvres n'aurait pas été possible sans l'aimable soutien de nombreux collègues bulgares. Je remercie la directrice de la Galerie nationale,

Madame Iara Boubnova, de m'avoir ouvert les archives du musée et d'avoir répondu à toutes mes sollicitations. Ma reconnaissance également envers Messieurs Ivo Milev et Nikolai Ushtavaliiski, qui ont partagé avec moi des informations précieuses. Une mention particulière pour la curatrice et directrice de la galerie Structura, Madame Maria Vassileva, pour son amitié et son aide indispensable à accéder à certaines œuvres, ainsi qu'à leur meilleure compréhension et contextualisation. Des remerciements sont dûs également à Madame Svetlana Kuyumdzhieva et à Madame Vessela Nozharova pour avoir partagé avec moi la documentation de l'exposition *The Bulgarian Pavillion*, ainsi qu'à Madame Margarita Dorovska, directrice de la Maison de l'humour et de la satire de Gabrovo, pour l'accès aux caricatures exposées dans le cadre de l'exposition *Nonument*.

Sans pouvoir nommer toutes les personnes qui m'ont donné de leur temps, au cours de discussions enrichissantes, je tiens cependant à remercier chaleureusement la professeure Irina Genova pour sa bienveillance et ses conseils au début de mes recherches ; Madame Aneta Vasileva et Madame Emilia Kaleva, pour l'inspiration et les moments de complicité ; Madame Caterina Preda, pour nos échanges académiques et amicaux passionnants. Ma reconnaissance va également à Mesdames Ramona Dimova, Neli Georgieva, Bissera Yossifova et à Messieurs Luchezar Boyadjiev, Valery Gyurov, Todor Kretev, Vassil Touchkov, Philippe Zidarov...

Écrire comporte différentes difficultés, mais la principale semble être celle de trouver les bons mots et de les mettre dans le bon ordre. Les remerciements qui suivent sont donc pour les personnes essentielles à ce travail, mes relectrices et relecteurs !

Pour le travail si indispensable au niveau linguistique, qu'elle a réussi à réaliser sur l'essentiel de cette thèse dans des délais records, je voudrais remercier tout d'abord Claire Montel.

Pour ses conseils et ses corrections, pour son écoute et ses encouragements, pour sa disponibilité et pour toutes nos discussions de fond et de forme, je remercie ma chère amie Sofia Roumentcheva.

Mais surtout, des remerciements très spéciaux sont dûs à mon compagnon Léonard Ganvert. Ce texte n'aurait jamais vu le jour sans son soutien inestimable pendant toutes ces années

de recherche, son amour inconditionnel et sa foi en moi. Il a été incroyable dans le travail de relecture, et il mérite sans appel un doctorat par VAE ! Tu sais !

Mes parents, mon « université familiale », comme l'appellent des amis de notre famille, ont été un autre solide pilier pour ce travail de recherche. Ils m'ont encouragée et soutenue, mais aussi relue avec beaucoup d'esprit critique. Leurs remarques dans le cadre du travail et leur aide ont été précieuses. Je les remercie d'avoir toujours répondu présents pour une rapide course à la Bibliothèque nationale à Sofia, pour y faire une simple vérification de source, pour avoir scanné de nombreuses pages de livres que je ne pouvais pas emporter avec moi à Paris, ainsi que pour tout le reste, non quantifiable et impossible à nommer !

Enfin, je remercie toutes celles et ceux qui ont complété mon village proverbial : ma belle famille – Amicie, Sophie et Gérard, et mes amis Diana, Laura, Clément, Petar, Mia, Sava, Rémy, Boyan, Magi, Isidora, Martin, Alexandra, Rayna, Evgeni, Krassia... Merci beaucoup !

Et merci à toutes et tous les autres que j'ai omis dans les dernières heures de rédaction de ces remerciements, mais qui ne sont pas oubliés !

RESUME

Depuis la chute du régime communiste bulgare en novembre 1989, son patrimoine monumental est l'objet de vifs débats au sein de la société. Quatre monuments célèbres concentrent l'essentiel du potentiel conflictuel : le mausolée de Georgi Dimitrov, lieu de transmission de messages idéologiques, de pèlerinage et de représentation du pouvoir pendant le socialisme ; le Monument à l'armée soviétique (Sofia), porteur de significations contradictoires pour les citoyens et outil dans les relations géopolitiques ; le monument *1300 ans Bulgarie* (Sofia), emblème de la politique culturelle de Ludmila Jivkova et des relations étroites entre intelligentsia artistique et pouvoir ; et le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, lieu de glorification de l'idéologie et du Parti communistes, et de leur gigantisme.

Autour de ces monuments s'écrit l'histoire d'un processus de développement d'une conscience patrimoniale de ces sites en particulier et des traces du socialisme en général. Les artistes, historiens de l'art et curateurs sont les acteurs principaux de ce processus. En leur qualité d'auteurs des monuments, de chefs institutionnels, d'intervenants critiques et ironiques, de médiateurs artistiques ou de militants pour le patrimoine, ils et elles forment ce que nous appelons la mémoire artistique du socialisme bulgare. Nous proposons une triple définition de ce concept : la mémoire du contexte artistique de la création des monuments (en tant que documents de leur époque) ; la mémoire critique du passé qui devient actrice dans la société actuelle (potentiel de transformation et de rassemblement des monuments, de création d'un espace discursif) ; et la mémoire en construction aujourd'hui, génératrice d'un élan de protection patrimoniale et de création (expression, formulation et cohabitation de plusieurs mémoires du socialisme et du postsocialisme).

Par une structure qui se base sur ces trois dimensions de la mémoire artistique, notre thèse se donne pour objectif de révéler ces processus et agentivité, tout en écrivant l'histoire du débat patrimonial en Bulgarie depuis 1989, date de début des changements politiques, à 2021, année de la patrimonialisation du monument Bouzloudja.

Mots-clés : Bulgarie, patrimoine, mémoire artistique, monuments, art contemporain, postsocialisme.

ABSTRACT

Since the fall of the Bulgarian communist regime in November 1989, its monumental heritage has been the subject of debates within society. Four famous monuments concentrate most of the potential for conflict: the mausoleum of Georgi Dimitrov, a place of transmission of ideological messages, of pilgrimage and of representation of power during socialism; the Monument to the Soviet Army (Sofia), bearer of contradictory meanings for citizens and a tool of geopolitical relations; the monument *1300 years Bulgaria* (Sofia), emblem of the cultural policy of Ludmila Jivkova and the close relations between artistic intelligentsia and power; and the House-monument of the Bulgarian Communist Party Buzludzha, place of glorification of the ideology and the Communist Party, and of their gigantism.

Around these monuments is written the history of a process of development of a heritage awareness of these sites in particular and traces of socialism in general. Artists, art historians and curators are the main actors in this process. In their capacity as authors of monuments, institutional leaders, critical and ironic speakers, artistic mediators or heritage activists, they form what we call the artistic memory of Bulgarian socialism. We propose a triple definition of this concept: the memory of the artistic context of the creation of the monuments (as documents of their time); the critical memory of the past which becomes an actor in today's society (potential for the transformation and gathering of monuments, the creation of a discursive space); and the memory under construction today, generating a momentum of heritage protection and creation (expression, formulation and cohabitation of several memories of socialism and post-socialism).

Through a structure based on these three dimensions of artistic memory, our thesis aims to reveal these processes and agency, while writing the history of the heritage debate in Bulgaria since 1989, the date of the beginning of political changes, to 2021, year of the heritage of the Buzludzha monument.

Key words: Bulgaria, heritage, artistic memory, monuments, contemporary art, postsocialism.

LISTE DES ABREVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

ATRIUM	Architecture of Totalitarian Regimes of the 20th Century in Europe's Urban Memory
DKMS	Union des jeunes communistes de Dimitrov
DOCOMOMO	Groupe de travail pour la Documentation et Conservation des édifices et sites du Mouvement Moderne
ICOMOS	Conseil international des monuments et des sites
ICA	Institut d'art contemporain à Sofia
MAS	Monument à l'armée soviétique
NDK	Palais national de la culture
OF	Front de la Patrie
PCB	Parti communiste bulgare
PSB	Parti socialiste bulgare
UASG	Université d'architecture, de construction et de géodésie, Sofia
UFD	Union des forces démocratiques
UNESCO	Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture
« Loi de 2000 »	Loi sur la déclaration du régime communiste criminel en Bulgarie, du 5 mai 2000

REMARQUES PRELIMINAIRES

REMARQUES SUR LA TRANSCRIPTION DES NOMS BULGARES

Plusieurs systèmes de transcription de l’alphabet cyrillique vers l’alphabet latin existent. Nous avons fait le choix, en ce qui concerne les noms propres bulgares, d’utiliser la transcription latine qui est déjà entrée en usage et que les personnes ont elles-mêmes choisie. Dans le cas où aucune transcription d’origine n’existe ou n’a pu être identifiée, nous avons dû en proposer une. Cela est à l’origine de certaines disparités et, pour améliorer la facilité de la lecture, nous proposons un tableau avec les différents cas de figure qui peuvent être rencontrés dans le présent texte.

А	Б	В	Г	Д	Е	Ж	З	И	Й
A	B	V	G / Gu	D	E / É	J / Zh	Z	I	Ii / Iy
К	Л	М	Н	О	П	Р	С	Т	У
K	L	M	N	O	P	R	S	T	Ou / U
Ф	Х	Ц	Ч	Ш	Щ	Ъ	Ь	Ю	Я
F / Ph	H / Kh	Ts / Tz / C	Ch / Tch	Ch / Sh	Cht / Sht	A / U	-	Yu	Ya / Ia

REMARQUES SUR LA CITATION DE SOURCES ET OUVRAGES EN BULGARE

Afin de rendre la consultation plus fluide pour les lecteurs francophones et bulgarophones, nous avons choisi de procéder à un double référencement : la traduction du titre vers le français et son original en bulgare. Les références sont donc systématiquement séparées par le signe « / ».

Toutes les traductions vers le français ont été réalisées par l’auteure, sauf mention contraire.

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Résumé.....	7
Abstract	8
Liste des abréviations, des sigles et des acronymes	11
Remarques préliminaires.....	12
Remarques sur la transcription des noms bulgares.....	12
Remarques sur la citation de sources et ouvrages en bulgare	12
Table des matières.....	15
Introduction.....	23
1. Écrire une histoire du rôle de l'art dans le débat du patrimoine socialiste bulgare : objet de la recherche et principaux questionnements.....	26
2. Constitution du corpus	29
3. Historiographie	32
4. Cadre théorique et précisions des notions	36
5. Approche méthodologique	42
6. Limites et spécificités du terrain	45
7. Plan de la thèse	46
Première partie	51
L'art officiel du régime communiste bulgare : des monuments porteurs de la mémoire de leur création	51
Chapitre 1	55
Chapitre 1 : Transformer la société par l'art : fonctions politiques et esthétiques de l'art monumental socialiste bulgare	56
1. Les mythes fondateurs.....	57
A. Le réalisme socialiste : problèmes de méthode.....	57
B. Le mausolée de Georgi Dimitrov : temple du communisme	64
C. Le Monument à l'armée soviétique à Sofia : adaptations artistiques et réalités idéologiques	73
2. La synthèse des arts et de la politique.....	84
A. Les nouvelles formes artistiques au service des politiques culturelles.....	86
B. Le monument 1300 ans Bulgarie à Sofia : la transformation esthétique de l'espace public socialiste	92
C. Le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja : projet idéologique et formes modernistes	102
Chapitre 2	111

Chapitre 2 : L'art monumental socialiste : de l'art ?	112
1. L'art vu à travers le prisme du politique	113
A. La définition de l'art totalitaire	114
B. La « redécouverte » du réalisme socialiste	117
2. Les valeurs attachées à l'art	121
A. La liberté de création	122
B. La morale dans la création	125
Chapitre 3	131
Chapitre 3 : Le musée d'art du socialisme : le parc de statues	132
1. Les enjeux de la préservation de l'art public socialiste	133
A. Gestions difficiles du patrimoine : entre démontage et muséalisation	134
B. Sauver ou punir	141
2. Quel récit du socialisme au musée ? La mobilisation des « documents artistiques »	148
A. Faire entrer le socialisme au musée d'art	149
B. Les limites de l'approche esthétisante	160
Conclusion de la partie I	174
Deuxième partie	177
Conflits et médiations mémoriels : les gestions artistiques du patrimoine dissonant	177
Chapitre 4	181
Chapitre 4 : La « décommunisation » esthétique de l'espace public	182
1. Entre désacralisation et transformation	184
A. Réclamer l'espace public	185
B. « L'ancien mausolée » : entre le potentiel et l'oubli	200
2. Destructures et traumatismes patrimoniaux	210
A. Mobilisations artistiques et intellectuelles	211
B. La naissance d'un traumatisme patrimonial	218
Chapitre 5	227
Chapitre 5 : Pour une « libération » symbolique, (géo)politique et esthétique	228
1. Affrontements mémoriaux	229
A. Conflits politiques et identitaires	231
B. Le démontage : les luttes pour le contrôle du récit dominant	237
2. Disqualifier le « monument »	247
A. En quête de la définition du monument	249
B. Le poids esthétique du monument et le besoin de libération	257

Chapitre 6	271
Chapitre 6 : « Corrections » mémorielles à travers l'art	272
1. Imaginer l'effacement.....	273
A. Conceptualiser l'effacement.....	274
B. Les risques de l'effacement : les Monument à l'armée soviétique.....	287
2. L'œuvre transformatrice : « Au goût du jour ».....	297
A. Détournements et appropriations	299
B. Au goût du jour : argument de valeur patrimoniale ?	310
Conclusion de la partie II.....	320
Troisième partie	323
Agir pour le patrimoine.....	323
Chapitre 7	327
Chapitre 7 : L'activisme artistique pour le patrimoine : conflits d'esthétiques	328
1. Protéger la mémoire artistique du monument <i>1300 ans Bulgarie</i>	330
A. Visions artistiques, activations mémorielles	332
B. Le droit à la (aux) mémoire(s) artistique(s).....	347
2. « Beau » ou « moche » ? Les valeurs à préserver	354
A. L'activisme pour l'ancien mémorial militaire	355
B. « Arrêtez les crimes contre l'art »	362
Chapitre 8	373
Chapitre 8 : Entre le vide et le plein : actions artistiques pour l'inscription d'un espace liminal dans la ville	374
1. Les artistes contemporains en dialogue avec le vide	376
A. Les multiples dimensions du vide du mausolée	377
B. Questionner le vide	384
2. Combler le vide ?	392
A. La mémoire dormante : le scandale Bronze House.....	393
B. L'art pour gérer la mémoire ? Le programme Dehors, Plateforme Mausolée	401
Chapitre 9	411
Chapitre 9 : La mémoire artistique et la dissonance patrimoniale : défis de patrimonialisation	412
1. Les appropriations artistiques du site abandonné	414
A. Entre l'oubli et la découverte	414
B. Esthétiser pour patrimonialiser	420
2. Vers la patrimonialisation : quelles valeurs de la dissonance ?	433
A. Le Projet Bouzloudja : apaiser pour préserver.....	434

B. La dissonance peut-elle être préservée ?	442
Conclusion de la partie III	449
Conclusion générale	451
Conclusion générale	452
Bibliographie.....	459
A. Monographies	459
B. Articles d'ouvrages collectifs ou revues	466
C. Thèses et mémoires	475
D. Catalogues d'exposition et livres d'artistes	477
E. Publications spécialisées en ligne	477
F. Communications dans le cadre de colloques/séminaires	478
Sources.....	480
A. Imprimés à caractère de source	480
a) Articles de presse	480
b) Articles de presse consultés en ligne	497
c) Monographies	509
d) Articles parus dans des ouvrages collectifs ou des publications spécialisées socialistes.....	511
e) Brochures.....	512
f) Documents législatifs	512
g) Documents institutionnels	514
h) Documents produits par les partis politiques et associations.....	515
i) Documentation des projets.....	516
B. Documents d'archives	516
a) Agence d'État Archives / Archives nationales bulgares.....	516
b) Archives de la Galerie nationale	517
c) Archives d'autres institutions culturelles	517
d) Archives personnelles	517
C. Sources orales (entretiens, conférences, ...)	518
Webographie	519
A. Sites web	519
a) Site de l'Assemblée nationale bulgare.....	519
b) Blogs.....	519
c) Sites d'artistes.....	520
d) Sites de galeries.....	520
B. Sources audiovisuelles	521

a) Émissions radio.....	521
b) Émissions télévisées	521
c) Vidéos YouTube	522
d) Enregistrements audio.....	523
e) Films.....	523
C. Réseaux sociaux	523
D. Courriers électroniques	524
Table des figures.....	525

[...] la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli. Les deux termes qui forment contraste sont l'*effacement* (l'oubli) et la *conservation* ; la mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction des deux. La restitution intégrale du passé est une chose bien sûr impossible [...], et, par ailleurs, effrayante ; la mémoire, elle, est forcément une sélection : certains traits de l'événement seront conservés, d'autres sont immédiatement ou progressivement écartés, et donc oubliés.

[...]

Le rôle de la mémoire dans la création artistique est généralement sous-estimé ; l'art réellement oublieux du passé ne saurait se faire comprendre. Mais il importe de noter que, une fois de plus, l'opposition n'est pas entre mémoire et oubli, mais entre la mémoire et un autre prétendant à la place d'honneur : la création ou l'originalité.

Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 2004 [1995], p. 14 ; p. 21.

L'œuvre d'art contemporaine est moins soucieuse de représentation que de présentation ou d'intervention directe dans les dispositifs de l'élaboration de la mémoire.

Renaud BOUCHET, Hélène LECOSSOIS, Delphine LETORT, Stéphane TISON (éd.),
Résurgences conflictuelles. Le travail de mémoire entre arts et histoire, Rennes :
PUR, 2021, p. 29.

INTRODUCTION



Figure 1 : Destructive Creation, *Au goût du jour*, le 17 juin 2011. Crédit : Wikipedia Commons.



Figure 2 : Martin Angelov, Affiche réalisée dans le cadre de la campagne pour la défense du monument *1300 ans Bulgarie* (Sofia), 2015. Source : Blog de M. Angelov.

Le texte dit :

« SI VOUS NE SAVEZ PAS QUOI FAIRE
AVEC VOTRE HISTOIRE, DONNEZ-LA AUX
JEUNES, ILS VONT LA REMETTRE AU
GOUT DU JOUR... »



Figure 4 : Manifestation contre le Monument à l'armée soviétique à Sofia, le 15 janvier 2012. Crédit : DR.

La pancarte dit :

« NON ! AU FETICHE COMMUNISTE »



Figure 3 : Manifestation pour la défense du monument 1300 ans Bulgarie, le 27 juin 2017. Crédit photographique : Nikolai Belalov.

Les pancartes disent :
 « MEMOIRE 1300 » ;
 « ART, HISTOIRE, VERITE » ;
 « PROTECTION DU PATRIMOINE CULTUREL ET HISTORIQUE »

Je fis le tour de l'université, descendis le Jardin princier avec son monument à l'Armée soviétique entouré d'un cordon de volontaires de gauche qui, ces jours-ci, le gardaient nuit et jour contre les exactions de plus en plus fréquentes. Une demi-heure de travail avec un spray et, le lendemain matin, les soldats russes armés de Schmeisser se réveillaient en Batman et Superman. En fait, c'était la seule bonne chose qui puisse encore arriver à ce monument.

Guéorgui GOSPODINOV, *Le pays du passé*, Paris : Gallimard, 2021 [2020], traduit par Marie VRINAT, p. 207.

Certains monuments emblématiques du régime communiste bulgare éveillent de fortes passions sociétales et inspirations créatives. Ils invitent aux différents activismes pour et contre leur présence continue dans l'espace public, aux débats acharnés dans les médias entre experts et politiciens, aux interventions artistiques *in situ*, aux projets architecturaux, aux performances et œuvres conceptuelles, ou encore aux réflexions littéraires ou cinématographiques. La vie des monuments du socialisme dans le postsocialisme est fascinante et son histoire se doit d'être racontée.

L'image de l'imposant Monument à l'armée soviétique à Sofia peint en héros de la culture populaire américaine a profondément changé le rapport au patrimoine du socialisme, jusqu'à être considérée comme « la seule bonne chose qui puisse encore [lui] arriver ». Son titre, *Au goût du jour*, devient un véritable appel au droit d'investir l'espace public par une multitude de mémoires et d'interprétations, d'où sa reprise dans des campagnes concernant d'autres monuments socialistes.

Nous nous emparons des précédents exemples visuels et littéraires, qui illustrent le bouillonnement du débat patrimonial bulgare, afin d'introduire la multitude d'acteurs dans ce débat, et leurs conflits : le monument est-il porteur de mémoire ? De quelle mémoire serait-il porteur ? Qui décide quelle mémoire est associée au monument ? Comment l'espace public peut-il accueillir la multitude de mémoires à travers le patrimonial monumental ? Ce sont ces dissonances qui représentent l'une des principales valeurs des monuments socialistes après 1989.

1. ÉCRIRE UNE HISTOIRE DU RÔLE DE L'ART DANS LE DÉBAT DU PATRIMOINE SOCIALISTE BULGARE : OBJET DE LA RECHERCHE ET PRINCIPAUX QUESTIONNEMENTS

En nous inscrivant dans les champs de l'histoire de l'art et des études patrimoniales, notre démarche dans cette recherche est double. D'un côté, elle est historique, car nous avons pour objectif de proposer une histoire du débat patrimonial bulgare qui concerne les monuments du socialisme. D'un autre côté, elle présente une interrogation sur les mécanismes mémoriels envers le passé socialiste, mécanismes qui se construisent et se déconstruisent à travers l'art. Nous présentons notamment la participation des acteurs culturels et artistiques dans les processus de négociation du droit d'existence, dans l'espace public, de plusieurs façons de narrer le passé, le tout à travers le patrimoine monumental. Nous révélons aussi les conceptions et contributions artistiques à la transformation du débat patrimonial. Nous observons la façon dont les approches à travers l'art sont devenues l'outil principal, à la fois individuel et en termes de politique publique, pour la construction d'un espace public qui permet la cohabitation de multiples mémoires.

Le principal objet d'étude qui permet de développer cette réflexion sont les monuments de l'époque socialiste. La question de leur destin occupe l'intérêt public bulgare, mais pas exclusivement, depuis le début des années 1990 et elle est périodiquement réactualisée en mobilisant de divers arguments. Le destin des monuments, tel que nous le révélons dans notre recherche, est pensé au-delà de leur patrimonialisation institutionnelle ou bien de leur destruction. Il est constamment renégocié par la société, activé par des interventions artistiques et toujours en mouvement. Nous nous intéressons à révéler cette « vie » des monuments, afin d'écrire en quelques sortes leur « biographie¹ ». La période chronologique analysée est limitée à la fin de l'année 2021, date de la patrimonialisation officielle du Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, nous permettant ainsi d'observer l'aboutissement d'une trajectoire centrale du débat à propos des monuments du socialisme.

Le choix de consacrer notre recherche à la Bulgarie provient de la conviction que le cas bulgare mérite une attention particulière en raison de ses multiples spécificités. Alors que pendant

¹ Igor KOPYTOFF, "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process", in Arjun APPADURAI (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 64-92.

la période socialiste le pays est considéré comme l'un des plus proches du régime moscovite soviétique, des éléments de résistance douce envers les monuments d'envergure se distinguent au fil des décennies socialistes, éléments qui n'ont pas ou peu été remarqués auparavant. Ce sont justement ces éléments et leurs acteurs, qui orientent les débats patrimoniaux après 1989. Par le caractère non-révolutionnaire des changements de la fin des années 1980, les processus concernant les monuments sont marqués par plus de réflexion et moins d'action destructrice.

Dans les années 1970, le contexte bulgare favorise une grande implication des artistes dans les processus sociétaux. Leurs relations proches avec l'État, et la permissivité de l'État envers les artistes, construisent des rapports de symbiose ambigus à cette période. Ces relations s'interrompent, naturellement, après 1989, mais elles laissent cependant leur trace. Nous pensons que le rôle primordial des artistes dans les années postsocialistes dans le débat patrimonial et dans la construction de la mémoire artistique du socialisme bulgare est en partie ancré dans cette mission sociétale dont ils ont été investis auparavant.

Les dynamiques de construction du discours patrimonial représentent une autre spécificité du cas bulgare. Laurajane Smith définit et dénonce le discours patrimonial autorisé [*Authorized heritage discourse*] comme comprenant le patrimoine par sa valeur liée au temps, à la monumentalité, à la connaissance des experts et à l'esthétique². Le paradoxe du débat patrimonial bulgare se trouve justement dans le fait que le patrimoine socialiste n'appartient pas et est même officiellement exclu de ce discours. Ce qui fait que l'activisme social et artistique, dans une de ses dimensions, cherche à œuvrer à l'y inscrire.

Les monuments socialistes, que nous nommons ainsi pour les identifier plus facilement (et aucunement pour suggérer qu'ils appartiennent à un même groupe homogène), sont liés à la question des mémoires, à la façon dont elles se construisent et s'expriment. D'après Tzvetan Todorov, la mémoire se forme dans la négociation entre l'effacement et la conservation³. Nous abordons la question de la mémoire artistique du socialisme, car nous voulons révéler le phénomène de négociation de la mémoire du passé à travers le débat patrimonial. Ce débat est mené au sein de la société, d'un côté, par les acteurs politiques et sociétaux, et, d'un autre, entre

² Laurajane SMITH, *Uses of Heritage*, New York: Routledge, 2006.

³ Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 14.

l'art monumental socialiste et l'art contemporain postsocialiste, entre les acteurs du monde de l'art (qui souhaitent préserver la mémoire vive de leurs accomplissements), et les nouvelles générations (qui construisent des mémoires et postmémoires artistiques envers l'(art du) passé).

Le concept de la mémoire artistique est lié à la façon dont les artistes construisent un discours mémoriel dans leur pratique⁴. Nous nous emparons de cette définition, afin de l'élargir dans le cadre de cette étude. Nous concentrant sur le débat patrimonial, nous portons un regard sur la manière dont les artistes abordent les monuments du régime communiste bulgare dans la période postsocialiste, mais aussi la façon dont le rapport aux monuments est construit à travers des approches artistiques et esthétisantes⁵. Les monuments qui font l'objet d'étude sont des œuvres d'art et en tant que telles portent déjà la mémoire de l'époque de leur création. En cela, ils sont traités comme des « documents artistiques », mémorialisant le socialisme une première fois par leur message intentionnel, puis, une seconde fois, par leur esthétique qui nous parle aujourd'hui de la période passée. Ceci est donc une première dimension de la mémoire artistique que nous identifions.

Nous proposons, ensuite, un possible deuxième positionnement de la mémoire artistique, dans son rôle actif de construction de discours critique sur le passé socialiste. Les interventions des artistes contemporains sur les monuments, *in situ* ou bien de façon conceptuelle dans le cadre de projets divers, permettent d'entrer en interaction avec la première dimension de la mémoire artistique – la valeur documentaire – et de la questionner. Cette mémoire artistique critique adopte

⁴ La notion est utilisée de plus en plus régulièrement dans des recherches qui étudient les monuments et les pratiques commémoratives. Voir notamment Caterina PREDA, « Looking at the Past Through an Artistic Lens : Art of Memorialization », in Corina DOBOS, Marius STAN (éd.), *History of Communism in Europe, vol. 1: Politics of Memory in Post-communist Europe*, Zeta Books, 2010, p. 131-150 ; Caterina PREDA, « Le rôle de la nostalgie dans la mémoire artistique du passé communiste dans la Roumanie contemporaine », *Canadian Slavonic Papers* 57, No. 3-4 (2015), pp. 268-283. ; Caterina PREDA, « The Role of Art in Dealing with the Communist Past », in Lavinia STAN, Lucian TURCESCU (éd.), *Justice, Memory and Redress in Romania. New Insights*, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 166-189. ; Maria-Alina ASAVEI, "The Artistic Memory of the Holocaust as a New Direction in Commemorative Practices in Central and South-East Europe", in Renaud BOUCHET, Hélène LECOSSOIS, Delphine LETORT, Stéphane TISON (dir.), *Résurgences conflictuelles : Le travail de mémoire entre arts et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 329-347. Elle est également explorée dans des recherches sur d'autres régimes politiques qui ont marqué le XX^e siècle : Emilia HERY-MONTANES, *Fascisme imaginaire / imaginaire du Fascisme dans l'art italien contemporain (1945-2015)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

⁵ Dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la mémoire du socialisme bulgare, Daniela Koleva privilégie la notion de « mémoire publique », que nous avons jugée inadaptée à notre recherche. Daniela KOLEVA, *Mémoire et justice. Souvenirs personnels et récits publics du communisme*, Sofia : Ciela, Institut de recherche sur le passé récent, 2020. /Даниела КОЛЕВА, *Памет и справедливост. Лични спомени и публични разкази за комунизма*, София: Сиела, Институт за изследване на близкото минало, 2020 г.

des stratégies de correction, d'effacement, ou de délégitimation par le rire, stratégies qui s'emparent du monument en particulier, pour parler du socialisme en général.

Enfin, une troisième dimension de la mémoire artistique concerne l'objet patrimonial concret, le monument. Les artistes interviennent sur sa symbolique et ses mémoires multiples, afin de se positionner et d'œuvrer à sa protection. Cette dernière partie de la recherche est la plus délicate pour l'analyse, car elle relève de la période la plus récente et les processus observés sont toujours en cours. Cependant, cette mémoire artistique du socialisme qui se veut protectrice de son patrimoine, sans pour autant se prononcer sur le régime dont il est issu, joue aussi un rôle dans les constructions de discours officiels (et officieux) sur le passé, à travers la création.

Il est inévitable, lorsque nous parlons de ces différentes manières d'existence de la mémoire artistique, d'évoquer la question générationnelle. Il serait schématique d'attribuer les trois dimensions de la mémoire artistique à trois générations. Cependant, quelques tendances peuvent être identifiées (Annexe 4). La question des positionnements est essentielle et est, naturellement, prise en compte dans le cadre de l'analyse.

Finalement, la mémoire artistique dans le débat patrimonial est présentée en cours de construction. Elle s'exprime dans la vie publique contemporaine et, en cela, joue un rôle dans l'élaboration de discours sur le passé. Les monuments font objet d'attention de la part des artistes qui se « rappellent » de leur usage, de leur symbolique et de leur « vie ». Leur inspiration de départ n'est pas tant le besoin d'exprimer une mémoire personnelle et émotionnelle, que de participer au développement d'un contexte critique sociétal. Les œuvres étudiées dans cette thèse sont d'ailleurs, pour la plupart, destinées à un usage « interne ». Elles voyagent peu à l'international, car elles ont un rôle à jouer dans la construction de la mémoire artistique et donc du discours patrimonial en Bulgarie.

2. CONSTITUTION DU CORPUS

L'approche de l'objet à travers des études de cas s'est imposée. Le débat patrimonial bulgare subit de nombreuses fluctuations d'intensité, et son développement n'est traçable qu'à travers les quatre monuments principaux qui concentrent toutes les attentions publiques. En ce

sens, il est impensable d'envisager ce débat sans eux, et les évoquer trop brièvement ou partiellement ne suffirait pas pour révéler leurs caractéristiques et leurs apports spécifiques à la réflexion patrimoniale du socialisme. Une analyse approfondie s'impose alors. Chaque étude de cas apporte de nouvelles dimensions dans la compréhension, à la fois, du débat patrimonial et de la mémoire artistique qui se construit essentiellement autour d'eux. Il est vrai que ces monuments sont parmi les plus étudiés, cependant, souvent à travers des prismes différents et avec des informations parfois approximatives. L'objectif de cette recherche est aussi de remettre à plat les informations et les jalons du débat patrimonial, afin qu'il soit le plus clair possible.

Tout d'abord, il est question de deux monuments érigés pendant la période du régime communiste, période définie comme « totalitaire » : le mausolée de Georgi Dimitrov (1949) et le Monument à l'armée soviétique à Sofia (1954). Viennent ensuite deux autres monuments, représentatifs des recherches artistiques et politiques de la fin des années 1970, période clé dans l'histoire du socialisme bulgare : le monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia (1981) et le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja (1981). Nous sommes persuadée qu'à travers l'étude de ces quatre cas, il est possible d'identifier les étapes essentielles du débat patrimonial en Bulgarie, le développement des différentes dimensions de la mémoire artistique du socialisme bulgare, ainsi que les différentes approches dans la gestion du patrimoine dissonant du régime communiste.

Malgré les grands avantages de synthèse que présente ce choix limité d'études de cas, nous sommes consciente de certaines limites de cette approche. Ainsi, d'autres monuments qui ont connu une grande attention de la part d'artistes contemporains, notamment le Monument à l'armée soviétique à Plovdiv (surnommé Alyocha) ou le monument *1300 ans Bulgarie* à Choumen (le grand « concurrent » de son homonyme sofiote), n'ont qu'été rapidement évoqués. Cependant, ils comportent des similitudes avec les cas présentés et, en cela, leur omission ne pénalise pas l'analyse. Nous espérons que dans un futur travail de prolongement de notre recherche, nous pourrions analyser en détail l'espace public dans les villes en région, ainsi que les rapports spécifiques que les habitants et artistes locaux entretiennent avec les monuments en dehors du centralisme de la capitale.

Le choix de ces quatre monuments s'est également imposé pour le grand intérêt que leurs portent les artistes contemporains. Afin d'identifier les œuvres et les actions artistiques, nous nous sommes appuyée sur des publications dans la presse périodique et les médias audio-visuels, des catalogues d'expositions, ainsi que des conversations avec des artistes, curateurs et historiens de l'art. Nous avons choisi en particulier des œuvres qui, par leur grande visibilité, ont joué un véritable rôle dans le débat patrimonial. La constitution du corpus d'œuvres d'art contemporain, de projets curatoriaux et d'actions à caractère artistique, a été conditionnée par leurs rapports aux monuments étudiés. Nous avons choisi de présenter un très grand éventail d'œuvres, de natures différentes (conceptuelles, performances, peintures, vidéo art, street art, installations, photographies, etc.). Nous évoquons également des actions à caractère artistique, qui ont été réalisées au fil des années, ainsi que d'autres types d'art : concerts, clips musicaux, scénographie. Notre objectif est de présenter les différentes façons dont les monuments inspirent artistes et citoyens, ainsi que les différentes manières dont leurs œuvres interviennent dans le débat patrimonial, les pratiques de gestion du patrimoine et la politique de mémoire.

Nous avons élargi notre recherche en incluant deux éléments d'analyse supplémentaires : les projets architecturaux pour les monuments étudiés, ainsi que la question de la mise en musée du patrimoine monumental. Dans le premier cas, cela a été indispensable afin de pouvoir montrer les différentes manières dont les transformations, corrections ou adaptations des monuments ont été imaginées au fil du temps. Les projets architecturaux, qui sont toujours restés à un niveau de conception, représentent un témoignage des valeurs investies au sein des objets patrimoniaux.

En ce qui concerne la question du musée, dans le cas bulgare, il existe une spécificité de taille pour notre étude de la mémoire artistique du socialisme. Depuis la chute du régime communiste à la fin de 1989, les discussions sur la création d'un musée qui lui serait dédié formulent le plus souvent la conception d'un musée d'art. Cela est dû en grande partie à la prédominance des débats concernant les monuments publics pendant la première décennie postsocialiste, et au besoin de leur trouver un nouvel emplacement après leur démontage. La majeure partie des réflexions sur la possible muséalisation de la période socialiste passe alors par le récit artistique, ou plutôt, par le récit construit à travers l'art. Afin de comprendre l'évolution du volet du débat patrimonial qui concerne le musée-parc de statues, et la construction du récit du socialisme à travers son art public, nous observons les expositions temporaires principales de l'art

socialiste, présentées dans les grandes institutions artistiques du pays. Les expositions sont étudiées comme complémentaires au débat qui concerne les monuments, car, nous l'avons constaté en établissant une chronologie qui couvre les trente années de période postsocialiste (Annexe 3), il existe une véritable suite logique entre les contestations monumentales et l'apparition de ces expositions.

3. HISTORIOGRAPHIE

Depuis 1989, de très nombreuses recherches, menées dans diverses disciplines, ont abordé le vaste sujet du patrimoine monumental des régimes communistes. Elles l'abordent du point de vue de son destin, de sa destruction ou de sa ruine, des conflits qu'il génère dans les sociétés, de son rôle de témoin de la période passée (et donc de vecteur mémoriel), de son rôle au sein de pratiques commémoratives ou de réécritures historiques, ou encore de sa qualité d'œuvre d'art, objet esthétisé qui représente de l'intérêt surtout par ses spécificités plastiques.

Toutes les présenter dépasse notre ambition. Nous proposons une sélection de travaux incontournables qui ont posé les bases de notre réflexion dans le cadre de cette thèse.

En premier lieu, le thème de la chute physique et symbolique des monuments socialistes dans le postsocialisme immédiat est révélé par Dario Gamboni dans un chapitre fondamental de son ouvrage *La Destruction de l'art – Iconoclasme et vandalisme depuis la Révolution française*. Il présente la manière dont les monuments sont délégitimés, contestés ou appropriés politiquement, symboliquement et esthétiquement, surtout dans le cas allemand des années qui suivent la chute du Mur de Berlin⁶. Depuis, d'autres chercheurs ont développé ces pistes de réflexion sur les monuments, en élargissant à d'autres cas nationaux ou transnationaux. Ils et elles proposent une analyse des différentes constructions du passé à travers le patrimoine socialiste⁷, des tensions qui existent entre sa négligence et sa réparation⁸, des discours qu'il véhicule – à travers sa préservation,

⁶ Dario GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres : Reaktion Books, 2018 [1997], p. 62-110.

⁷ Matthew RAMPLEY (éd.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Pasts, Contested Presents*, The Boydell Press, 2012.

⁸ Francisco MARTINEZ, *Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*, Londres: UCL Press, 2018.

sa restauration⁹, sa destruction¹⁰ voire son effacement¹¹ – ainsi que son rôle dans l'évolution des pratiques mémorielles¹² ou son appropriation¹³.

La place des monuments est une question importante pour leur rôle symbolique, esthétique et social, et en cela, la notion d'espace public postsocialiste a fait l'objet de nombreux études fondamentales. Elles abordent les questions de changements et transformations dans la ville¹⁴ ou des liens entre paysage culturel et identité¹⁵. L'attention portée à la « ville » postsocialiste est importante pour notre recherche, qui se concentre principalement sur des cas d'étude situés dans la capitale bulgare, mais aussi parce qu'elle résume assez bien la question générale concernant les changements matériels dans l'espace public postsocialiste et leurs conséquences.

En ce qui concerne le cas bulgare, le chercheur qui a sans doute dédié le plus de son œuvre aux monuments du socialisme, à leurs places dans la société socialiste et dans la société postsocialiste, aux questions mémorielles et identitaires qu'ils soulèvent, est Nikolai Vukov¹⁶. En 2018, il co-dirige avec Svetla Kazalarska l'ouvrage collectif *L'Art héroïque et le réalisme*

⁹ Taline TER MINASSIAN (éd.), *Patrimoine et architecture dans les Etats post-soviétiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.

¹⁰ Julie DESCHEPPER, *Entre trace et monument. Le Patrimoine soviétique en Russie : acteurs, discours et usages (1917-2017)*, thèse de doctorat, INALCO, 2019.

¹¹ Sonia COMBE, Thierry DUFRENE, Régine ROBIN (éd.), *Berlin, l'effacement des traces : 1989-2009*, Paris : Fage éditions, 2009.

¹² Maya NADKARNI, *Remains of Socialism. Memory and the Futures of the Past in Postsocialist Hungary*, Cornell University Press, 2020.

¹³ Jonathan BACH, *What Remains. Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press, 2017.

¹⁴ Marina DMITRIEVA, Alfrun KLIEMS (éd.), *The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010.

¹⁵ Mariusz CZEPEZYNSKI, *Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities. Representation of Power and Needs*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2008.; John CZAPLICKA, Nida GELAZIS, Blair A. RUBLE (éd.), *Cities after the Fall of Communism. Reshaping Cultural Landscapes and European Identity*, Woodrow Wilson Center Press, John Hopkins University Press, 2009.; Tsy pylma DARIEVA, Wolfgang KASCHUBA, Melanie KREBS, (éd.), *Urban Spaces After Socialism: Ethnographies of Public Places in Eurasian Cities*, Francfort, New York: Campus Verlag, 2011.

¹⁶ Il serait impossible de citer tous les textes de Nikolai Vukov. Nous en proposons donc trois qui nous semblent fondamentaux : Nikolai VUKOV, « Monuments and Memorial Spaces of Socialist Bulgaria. Visual Transformations and Curatorial Challenges from a Post-socialist Stance », in Philippe SCHORCH, Daniel HABIT (éd.), *Curating (Post-)Socialist Environments*, Munich: Transcript, 2021, p. 57-79. ; Nikolai VUKOV, « The « Unmemorable » and the « Unforgettable ». « Museumizing » the Socialist Past in Post-1989 Bulgaria », in Oksana SARKISOVA, Péter APOR (éd.), *Past for the Eyes*, Budapest: Central European University Press, 2008, p. 307-334. ; Nikolai VUKOV, « Les représentations monumentales de la propagande du régime communiste en Bulgarie (1944-1989) », in Ivaylo ZNEPOLSKY (éd.), *Histoire de la République populaire de Bulgarie. Le régime et la société*, Sofia : Institut d'études du passé récent, Ciela, 2009, p. 595-614. / Николай ВУКОВ, „Монументалните репрезентации в пропагандата на комунистическия режим в България (1944-1989)“, в Ивайло ЗНЕПОЛСКИ (ред.), *История на Народна република България. Режимът и обществото*, София: Институт за изследване на близкото минало, Сиела, 2009 г., стр. 595-614.

socialiste : monuments, mémoires et représentations du passé socialiste après 1989, qui aborde les représentations de l'héroïsme dans la sculpture monumentale et leurs perceptions dans la société contemporaine¹⁷. Les quatre monuments qui sont au cœur de la présente thèse ont également été abordés par des recherches, en tant que lieux de mémoire¹⁸, patrimoine artistique et architectural¹⁹, et patrimoine générateur de conflits de commémoration²⁰.

Depuis 2011, année de l'intervention de Destructive Creation sur le Monument à l'armée soviétique (figure 1), les recherches sur les monuments bulgares se sont multipliées. Alors que certaines s'en emparent afin de développer des raisonnements plus généraux sur la construction des discours²¹, d'autres abordent les monuments du point de vue patrimonial et architectural²², patrimonial et juridique²³, patrimonial et mémoriel²⁴, dans le paysage artistique²⁵, ou de la géographie et du tourisme²⁶. Nous contribuons à ces questionnements, en proposant de retracer les tendances au fil des décennies, afin d'identifier les origines des politiques culturelles et

¹⁷ Nikolai VUKOV, Svetla KAZALARSKA (éd.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of Socialist Past after 1989*, Sofia: Cultural Arcs Foundation, 2018.

¹⁸ Maria TODOROVA, "The Mausoleum of Georgi Dimitrov as lieu de mémoire", *The Journal of Modern History*, vol. 78, n° 2, 2006, p. 377-411.

¹⁹ Aneta VASILEVA, Emilia KALEVA, « Recharging Socialism: Bulgarian Socialist Monuments in the 21st century », *Stud.ethnol.Croat.*, vol. 29, 2017, p. 171-192. ; Aneta VASILEVA, « The Clash of Nationalisms: Making of Bulgarian Post-Socialist Identity on the Modern Heritage Battlefield », in *Metamorphosis: The continuity of Change*, XV^e conference international de Docomomo, 2018, p. 558-563.; Adrien MINARD, *Bouzloudja — crépuscule d'une utopie*, Paris : Éditions B2, 2018.

²⁰ Petra ŠVARDOVÁ, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie : le problème de la conservation des monuments et leur rôle (Mémoires à l'Armée soviétique après 1989) / Materiálne dedičstvo z čias komunizmu v priestore Bulharska a bývalého Československa: otázka uchovávanía pomníkov a ich nové role. (Pamätníky sovietskej armády po roku 1989)*, thèse de doctorat, Université Comenius de Bratislava, 2020.

²¹ Bozhin TRAYKOV, 'In Pace with the Times': *Superman vs Alyosha. Understanding Historical Wars of Position on the Ideological Battleground in Bulgaria*, Simon Fraser University, 2012.

²² Aneta VASSILEVA, *L'architecture bulgare de la seconde moitié du XX^e siècle. Influences extérieures et développement de l'identité / Българската архитектура през втората половина на XX век. Външни влияния и развитие на идентичността*, thèse de doctorat, Université d'architecture, de construction et de géodésie (UASG), Sofia, 2017. ; Emilia KALEVA, *Protection du patrimoine architectural bulgare de la seconde moitié du XX^e siècle / Опазване на архитектурното наследство на България от втората половина на XX век*, Université d'architecture, de construction et de géodésie (UASG), Sofia, 2017. ; Nedyalka VASILEVA, *On the Instability of Monuments. Monuments in Bulgaria from the Period of the Communist Regime 1944-1989*, MA Architectural History, Bartlett School of Architecture, UCL, 2013.

²³ Daniela SIMEONOVA-KORUDJIEVA, *Usages et gestion du patrimoine culturel dissonant (les monuments de l'art monumental, 1944-1989) / Употреби и управление на дисонантно културно наследство (Паметници на монументалното изкуство, 1944-1989)*, thèse de doctorat, Université de Sofia, 2015.

²⁴ Petra ŠVARDOVÁ, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie*, op.cit.

²⁵ Angelika KOSIERADZKA, *The Landscape of the Socialist City as a Subject of Bulgarian Artistic Practices after 1989. The Case of Sofia*, thèse de doctorat, Université de Varsovie, 2022.

²⁶ Nikola NAUMOV, *Geographies of Transition: Heritage, Identity and Tourism in Post-Socialist Bulgaria*, thèse de doctorat, King's College Londres, 2018.

patrimoniales qui sont aujourd'hui en place en Bulgare pour les monuments emblématiques, ainsi que l'évolution du débat patrimonial à travers les œuvres d'artistes contemporains qui s'en inspirent.

D'ailleurs, une place non-négligeable dans les recherches sur les monuments socialistes bulgares est à attribuer aux projets artistiques et curatoriaux. Deux grands albums photographiques se donnent pour objectif de présenter le patrimoine monumental visuellement et contextuellement : *Witnesses of Stone* [Témoins de pierre] de Nikolai Vukov et Luca Ponchiroli²⁷, et *Forget Your Past* [Oubliez votre passé] de Nikola Mihov²⁸. Au sein de la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, sous le commissariat de Maria Vassileva, ont eu lieu deux expositions temporaires qui ont beaucoup apporté à la mise en valeur et mise en contexte des œuvres contemporaines qui abordent la question patrimoniale socialiste : *D'hier à demain. Les monuments de Sofia*²⁹ et *Art pour changement*³⁰.

En ce qui concerne la mémoire du socialisme, elle est étudiée à travers sa dimension conflictuelle³¹, sa dimension collective³², mais aussi par les politiques mémorielles³³, et la possible mise en récit muséal³⁴.

²⁷ Nikolai VUKOV, Luca PONCHIROLI, *Witnesses of Stone. Monuments & Architectures of the Red Bulgaria, 1944-1989*, Ponchiroli Editori, 2011.

²⁸ Nikola MIHOV, *Forget Your Past. Communist-Era Monuments in Bulgaria*, Plovdiv: Janet 45, 2012, 2015 (édition augmentée).

²⁹ *D'hier à demain. Les monuments de Sofia*, cat.exp., Galerie Municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2009. / *От вчера до утре. Софийски паметници*, каталог, СГХГ, 2009 г.

³⁰ *Art pour changement*, cat.exp., Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2015. / *Изкуство за промяна*, каталог, СГХГ, 2015 г.

³¹ Uilleam BLACKER, Alexander ETKIND, Julie FEDOR (éd.), *Memory and Theory in Eastern Europe*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

³² Liliana DEYANOVA, *Linéaments du silence. Sociologie historique de la mémoire collective*, Sofia : КН, 2009. / Лиляна ДЕЯНОВА, *Очертания на мълчанието. Историческа социология на колективната памет*, София: КН, 2009. ; Maria TODOROVA, Augusta DIMOU, Stefan TROEBST (éd.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press, 2014.

³³ Daniela KOLEVA, *Mémoire et justice. Souvenirs personnels et récits publics du communisme*, Sofia : Ciela, Institut de recherche sur le passé récent, 2020. / Даниела КОЛЕВА, *Памет и справедливост. Лични спомени и публични разкази за комунизма*, София: Сиела, Институт за изследване на близкото минало, 2020 г. ; Georges MINK, Laure NEUMAYER (éd.), *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe. Memory Games*, Palgrave Macmillan, 2013. ; Michael BERNHARD, Jan KUBIK (éd.), *Twenty Years After Communism. The Politics of Memory and Commemoration*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.

³⁴ Oksana SARKISOVA, Péter APOR (éd.), *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest, New York: CEU Press, 2008.; Svetla KAZALARSKA, *Le musée du communisme. Entre la mémoire et l'histoire, la politique et le marché*, Sofia : Maison d'édition universitaire Sv. Kliment Ohridski, 2013. / Светла КАЗАЛАРСКА, *Музеят на комунизма. Между паметта и историята, политиката и пазара*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2013 г.; Nataliya HRISTOVA (éd.), *Le socialisme*

La mémoire portée par le patrimoine socialiste et la façon dont les artistes interagissent avec dans le postsocialisme, a fait l'objet de quelques études importantes. Charity Scribner s'intéresse particulièrement au patrimoine industriel et à la façon dont les artistes explorent la mémoire du socialisme disparu³⁵. D'autres chercheurs, notamment Katarzyna Marciniak, interrogent la façon dont la culture visuelle contribue, à travers un travail sur les monuments, à une meilleure compréhension du passé socialiste³⁶. Les interventions d'artistes contemporains sur les monuments sont théorisées comme des « événements de monuments performatifs » (*performative monuments events*) par Caterina Preda, à travers les relations entre l'art et les politiques mémorielles³⁷. Enfin, nous souhaitons terminer cette étude historiographique par deux ouvrages récents qui synthétisent les relations entre art et patrimoine, mémoires en conflit et la dimension de l'œuvre d'art comme lieu de la mémoire : *Résurgences conflictuelles* sous la direction de Renaud Bouchet, Hélène Lecossois, Delphine Letort et Stéphane Tison³⁸ et *La Disgrâce des statues* de Bertrand Tillier³⁹.

4. CADRE THEORIQUE ET PRECISIONS DES NOTIONS

Etudier le débat patrimonial concernant les monuments emblématiques du régime communiste, aussi bien en termes de symbolique que d'esthétique, demande une approche pluridisciplinaire. De cela témoigne l'historiographie du sujet que nous venons de présenter.

au musée du postsocialisme, Sofia : NBU, 2015. / Наталия ХРИСТОВА (съст.), *Социализмът в музея на постсоциализма*, София: НБУ, 2015 г.; Gabriela PETKOVA-CAMPBELL, *Five Essays on Bulgarian Museums and Communism*, Paris : L'Harmattan, 2015. ; Nikolay PAPUCHIEV, *Le musée —possible et impossible. Les défis de la culture de masse, les stratégies du marché et la mémoire nostalgique du passé*, Sofia : Kralitsa Mab, 2019. / Николай ПАПУЧИЕВ, *Музеят – възможен и невъзможен. Предизвикателства на масовата култура, стратегии на пазара и носталгично помнене на миналото*, София: Кралица МаБ, 2019 г.

³⁵ Charity SCRIBNER, *Requiem for Communism*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2005.

³⁶ Katarzyna MARCINIAK, « Lenin in Los Angeles. Counter-Memories, Recycling Socialism », in Aga SKRODZKA, Huaoning LU, Katarzyna MARCINIAK (éd.), *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 713-734.

³⁷ Caterina PREDA, « Living Statues » and Nonuments as « Performative Monument Events » in Post-Socialist South-Eastern Europe », *Nationalities Papers*, 2022, p. 1-19.

³⁸ Renaud BOUCHET, Hélène LECOSSOIS, Delphine LETORT, Stéphane TISON (éd.), *Résurgences conflictuelles. Le travail de mémoire entre arts et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021.

³⁹ Bertrand TILLIER, *La Disgrâce des statues. Essai sur les conflits de mémoire, de la Révolution française à Black Lives Matter*, Paris : Payot & Rivages, 2022.

L'étude du patrimoine socialiste et des rapports conflictuels entretenus avec lui après 1989, implique toujours des recherches sur les questions mémorielles. Dans l'étude de la manière dont les œuvres d'hier et d'aujourd'hui interagissent et créent des espaces communs pour l'expression, la confrontation, la médiation et l'apaisement des mémoires du socialisme, nous employons la notion de mémoire principalement sous l'angle de son rapport au patrimoine. Mais nous nous inspirons en effet des autres grandes théories dans le domaine des études mémorielles.

En premier lieu, nous abordons le concept de mémoire lié au patrimoine à travers le prisme de ce que Sharon Macdonald appelle le « complexe mémoriel-patrimonial-identitaire », un assemblage de relations et combinaisons qui peut s'enrichir de significations autonomes⁴⁰. En cela, l'anthropologue et muséologue britannique élargit la notion de mémoire à une variété de pratiques liées au passé et, dans un second temps, au patrimoine. Prenant en compte toutes les mises en garde concernant l'amalgame entre les notions de passé et de patrimoine, nous faisons le choix d'observer, à travers le cas bulgare, comment les attitudes et les récits du passé s'articulent autour de l'objet patrimonial, comment cela génère des pratiques ou des politiques mémorielles, ou, au contraire, permet de neutraliser la question mémorielle et de la détacher de l'objet patrimonial.

Dans les contextes postsocialistes, la mémoire est souvent liée au concept de nostalgie⁴¹, mécanisme de défense développé en réaction aux bouleversements politiques et sociétaux. Svetlana Boym met en garde quant à sa dimension « désidéologisée⁴² » et donc, possiblement instrumentalisée dans des contextes politiques. Nous employons cette notion assez rarement, surtout lorsque nous parlons de « mémoire nostalgique », afin de la distinguer de la « mémoire traumatique » du socialisme bulgare, et d'explicitier les oppositions au sein de la société.

Lorsque nous abordons la notion de mémoire artistique, nous nous reposons sur les théories fondamentales des études mémorielles. Les interrogations sur la construction de discours mémoriels qui se veulent collectifs ou qui se construisent à travers des politiques mémorielles officielles proviennent des travaux de Maurice Halbwachs⁴³. Son travail sur les influences réciproques entre l'individuel et le collectif dans la construction mémorielle est une base sur

⁴⁰ Sharon MACDONALD, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, New York: Routledge, 2013, p. 5.

⁴¹ Svetlana BOYM, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books, 2001.

⁴² Ibid., p. 58.

⁴³ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris : Presses universitaires de France, 1950.

laquelle nous avons construit notre approche de la manière dont les œuvres d'artistes contemporains participent à la construction d'une mémoire du socialisme, et, par conséquent, influencent les politiques publiques envers le patrimoine monumental.

Il en découle que la mémoire artistique est, par essence, une forme de mémoire culturelle. Elle est partagée par un groupe social (dans notre cas, il s'agit principalement des milieux artistiques), et elle permet de former ou renforcer un sentiment d'appartenance à une identité commune⁴⁴. Nous empruntons la démarche fondatrice d'Aleida Assmann en abordant les quatre étapes dans le développement de la mémoire culturelle : les *traditions* (notamment dans les formes de penser l'identité commune à travers l'histoire nationale « consensuelle »), les *perspectives* (des artistes, curateurs, activistes qui expriment leur propre rapport au patrimoine et au socialisme à travers leurs actions), les *médias* (œuvres, expositions, interventions, projets) et *discours* (notamment dans le domaine de l'histoire de l'art, avec une ouverture également vers l'histoire et la politique⁴⁵). D'un autre côté, la mémoire culturelle est abordée par Astrid Erll comme une « interaction entre le présent et le passé dans des contextes socio-culturels⁴⁶ ». Elle facilite l'approche transdisciplinaire, et ouvre la voie à l'étude de la construction mémorielle à travers différents médias, notamment artistiques, et leurs influence, interaction, voire remise en cause des systèmes symboliques⁴⁷.

Notre recherche s'interroge particulièrement sur la façon dont les œuvres impactent le débat patrimonial, et cela implique une étude, si ce n'est de la réception, au moins de leur circulation. En nous intéressant à la façon dont certaines œuvres orientent le débat et influencent la façon de penser les valeurs du patrimoine du socialisme (et donc du régime communiste même), nous sommes sans doute en partie influencée par une autre théorie de la mémoire, celle de la mémoire communicative⁴⁸. Sans l'aborder en particulier, elle est pourtant présente implicitement dans la présente étude.

⁴⁴ Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011 [1999].

⁴⁵ Ibid., p. 9.

⁴⁶ Astrid ERLL, Ansgar NÜNNING (éd.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008, p. 2.

⁴⁷ Astrid ERLL, « Literature, Film, and the Modality of Cultural Memory », *ibid.*, p. 389.

⁴⁸ Jan ASSMANN, « Communicative and Cultural Memory », *ibid.*, p. 109-118.

Si nous devons inscrire le débat patrimonial bulgare au sein d'un des deux types de mémoires définis par Jan Assmann, cela serait la mémoire chaude⁴⁹. En effet, actif et chaotique, incessant et créatif, le débat est toujours en conflit et en évolution. Dans le contexte des pays anciennement socialistes, Alexandre Etkind parle de mémoires « dure » (*hard*) et « douce » (*soft*⁵⁰). Les deux relèvent de notre sujet d'étude : la première en ce qui concerne les monuments et la seconde, pour des discours artistiques et historiques⁵¹. Articulée autour de lieux qui ont été ou qui se transforment en lieux de mémoire⁵², la qualité active et vivante de la mémoire artistique est au cœur de nos préoccupations.

Nous abordons l'oubli, toujours lié aux questions mémorielles, dans le sens que lui donne Tzvetan Todorov, en tant qu'effacement qui s'oppose à l'acte de conservation⁵³. Alors que l'historien des idées parle de mécanismes de fonctionnement de la mémoire, nous nous approprions sa réflexion, afin de l'aborder de façon plus littérale, comme l'effacement et la conservation des traces tangibles du socialisme bulgare, à travers l'art.

Enfin, nous employons la notion de postmémoire⁵⁴, définie par Marianne Hirsch. Sans nous attarder sur les mécanismes de transmission de la mémoire générationnelle dans le postsocialisme, nous observons sa manifestation dans l'espace public à travers le débat patrimonial. La mémoire du socialisme est alors façonnée en partie par des porteurs de cette postmémoire, qui construisent à leur tour une forme de postmémoire artistique du socialisme.

Notre analyse de la mémoire repose sur la matérialité que représentent les monuments du socialisme en leur qualité de symboles et de patrimoine. Par la notion de patrimoine, nous comprenons, d'un côté, ce « qui relève de la réflexion savante ou d'une volonté politique,

⁴⁹ Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle. Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris : Aubier, 2010 [1992], traduit par Diane MEUR.

⁵⁰ Alexander ETKIND, « Hard and Soft in Cultural Memory: Political Mourning in Russia and Germany », *Grey Room*, 16, MIT, été 2004, p. 36-59.

⁵¹ Ibid. p. 39.

⁵² Pierre NORA, *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, 1997.

⁵³ Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, op. cit., p. 14.

⁵⁴ Marianne HIRSCH, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today* 29, n°1, printemps 2008, 2008, p. 103-128.

sanctionnées toutes deux par l'opinion ⁵⁵ », mais qui est aussi marquée par l'émotion, « l'appropriation sensible du passé⁵⁶ », d'après la définition proposée par Dominique Poulot.

Dans le même registre, nous abordons les monuments en tant que « monuments intentionnels⁵⁷ », ainsi que par leur capacité à « ébranler, par émotion, une mémoire vivante⁵⁸ ». L'emploi que nous faisons de la notion de « monument » provient alors de son inscription au sein des théories patrimoniales qui prennent en considération les émotions qu'ils peuvent susciter et qui font partie de leur « vie »⁵⁹. Mais il s'agit aussi de l'usage que fait la langue bulgare de cette notion : tous les objets de notre étude sont expressément nommés « monuments », le mot allant jusqu'à faire partie de leur titre, et cela est souvent à l'origine de certains questionnements et polémiques importants pour le débat patrimonial.

Nous nous intéressons alors aux monuments comme objets et concepts vivants, changeants, évolutifs, performatifs⁶⁰, qui engagent la société dans un dialogue. C'est la façon dont Laurajane Smith conçoit le patrimoine : « un processus d'engagement, un acte de communication et un acte de faire sens dans et pour le présent⁶¹ ». Au sein de ces interactions sociales et créatives, ainsi que dans les conflits qu'elles génèrent et essaient de dissiper à la fois, nous trouvons ce que nous nommons le débat patrimonial.

L'histoire du débat patrimonial que nous écrivons est celle qui se forme à travers la mémoire artistique du socialisme bulgare, mais elle relève aussi, naturellement, de la mémoire patrimoniale⁶². Lucie Morisset définit ce concept comme un ensemble de savoirs, d'éléments, de représentations qui permettent d'entamer le processus de valorisation du patrimoine ⁶³. Le

⁵⁵ Dominique POULOT, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2019, p. 9.

⁵⁶ Ibid. p. 10.

⁵⁷ Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, Paris : L'Harmattan, 2003 [1903], traduit par Jacques BOULET.

⁵⁸ Françoise CHOAY, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992, p. 15.

⁵⁹ Daniel FABRE (éd.), *Emotions patrimoniales*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 2013.

⁶⁰ Mechtild WIDRICH, *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2014.

⁶¹ Laurajane SMITH, *Uses of Heritage*, op. cit., p. 1. "a process of engagement, an act of communication and an act of making meaning in and for the present".

⁶² Lucie MORISSET, *Des Régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*, Montréal, Rennes : Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2009.

⁶³ Ibid., p. 17.

patrimoine serait donc une « œuvre ouverte⁶⁴ » ou, pour faire référence à la phrase de David Harvey maintenant devenue une référence dans les études patrimoniales, le patrimoine « est un verbe⁶⁵ ».

Nous abordons le patrimoine monumental du socialisme en tant que patrimoine dissonant. Cette notion, développée par Tunbridge et Ashworth en 1996, désigne une caractéristique clé du patrimoine, c'est-à-dire la façon dont il est interprété différemment par les multiples acteurs et qui peut déclencher une situation de conflit au sein de la société⁶⁶. Cette dimension du patrimoine est vue par Gabi Dolff-Bonekämper comme sa « valeur conflictuelle », notamment pour sa capacité à mobiliser des débats et à élargir l'acceptation qu'il peut y avoir plus qu'une seule interprétation du patrimoine⁶⁷. Nous employons la notion de « dissonance » également pour sa présence dans le débat patrimonial depuis quelques années et pour les premières démarches de protection de cette dissonance⁶⁸.

En ce qui concerne l'art contemporain dans ses relations au patrimoine du socialisme, nous l'étudions à travers ses engagements dans la société⁶⁹ et sa capacité à produire des discours correctifs⁷⁰. Ainsi, nous traitons de l'agentivité de l'art contemporain pour son rôle à générer des « discours créatifs » établissant des liens entre des groupes qui ne partagent pas la même mémoire culturelle⁷¹.

Enfin, deux dernières précisions de vocabulaire s'imposent. La première concerne l'emploi du terme de postsocialisme. Notion qui désigne, à l'origine, les états qui se situeraient dans un entre-deux : entre le passé socialiste et l'avenir démocratique et capitaliste, elle a parfois été utilisée comme synonyme de notions telles « Transition » ou « normalisation », qui ne sont plus

⁶⁴ Ibid. p. 23.

⁶⁵ David C. HARVEY, "Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies", *International Journal of Heritage Studies*, 7, 2001, p. 327.

⁶⁶ J.E. TUNBRIDGE, G.J. ASHWORTH, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley & Sons, 1996.

⁶⁷ Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, « Lieux de mémoire et lieux de discorde : la valeur conflictuelle des monuments », in Roland RECHT (éd.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, Paris : Somogy éditions d'art, 2003, p. 121-144.

⁶⁸ La gestion de la dissonance dans les politiques culturelles, notamment dans les pays d'Europe du Sud-Est, a fait l'objet d'une étude approfondie par Višnja KISIC, *Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies*, European Cultural Foundation, 2013, en ligne.

⁶⁹ Izabel GALLIERA, *Socially Engaged Art After Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, Londres, New York : I.B. Tauris, 2017 ; Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Londres: Reaktion Books, 2012. Traduit par Anna BRZYSKI.

⁷⁰ Nick CASS, Gill PARK, Anna POWELL, *Contemporary Art in Heritage Spaces*, Londres: Routledge, 2020.

⁷¹ Ann RIGNEY, "Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic", *Memory Studies*, vol. 14 (I), 2021, p. 10-23.

d'usage. Dans cette étude, nous l'employons en tant que cadre chronologique, qui permet de désigner les années entre 1989 et 2021. Cependant, nous sommes consciente et en partie d'accord avec les études critiques qui concernent la définition précise et la validité de la notion de « postsocialisme ». Boris Buden l'interprète pour sa dimension anticomuniste⁷², alors que Martin Müller révèle l'idéologie derrière le concept, à travers cinq points, dont deux nous importent particulièrement : sa façon d'insister sur la rupture plutôt que sur la continuité, et l'orientalisation de la construction du savoir⁷³.

La seconde précision concerne la notion d'« esthétique » dans le présent texte. Nous l'employons strictement comme synonyme d'« artistique ». Cette approche réductrice d'une notion complexe était nécessaire dans la recherche de traduction du terme « *hudozhestven* » (*художествен*) en français. Ce terme outrepassa, dans son acception bulgare, la stricte expression artistique.

5. APPROCHE METHODOLOGIQUE

Révéler comment la mémoire artistique du socialisme bulgare se construit à travers le débat patrimonial a demandé l'étude de diverses sources, au-delà des premières recherches historiographiques indispensables.

La base de notre recherche est la presse périodique, source première pour retracer les événements et arguments qui ont marqué les jalons du débat patrimonial. Pour les années 1990, nous nous sommes appuyée sur cinq journaux essentiellement : *Douma* [Parole], *Demokratsia* [Démocratie], *Vek21* [Siècle21], *Puls* [Pouls] et *Kultura* [Culture]. Les deux premiers sont des quotidiens, organes respectivement du Parti socialiste bulgare et de l'Union des forces démocratiques, les deux partis politiques qui concentrent le conflit d'interprétation et de narration du passé socialiste et de son patrimoine, à cette période. Le journal *Vek21* est édité par le Parti radical-démocrate, mais il a été également sélectionné pour sa qualité d'hebdomadaire dédié tant à la politique qu'à la culture. Le journal *Puls*, organe de l'Union des jeunes communistes de

⁷² Boris BUDEN, "In Communism's Shoes: On the Critique of Post-Communist Discourse" (1^{re} édition en allemand 2005, in *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Berlin: Archive Books, 2020, p. 53-74.

⁷³ Martin MÜLLER, « Goodbye, Postsocialism! », *Europe-Asia Studies*, 71, 4, 2019, p. 533-550.

Dimitrov (DKMS), cesse de paraître en 1992, mais nous pouvons suivre dans ses pages des réflexions artistiques passionnantes concernant les monuments et le rôle de l'art dans les changements sociétaux. Enfin, le journal *Kultura* (*Narodna* [Populaire] *kultura* jusqu'à fin février 1990), constitue le principal hebdomadaire dédié à l'art et à la culture. À travers l'étude des publications dans les pages de ces cinq journaux, nous avons établi l'essentiel de la chronologie du débat pour la première décennie postsocialiste, identifié les principales préoccupations des acteurs dans le débat, ainsi qu'observé les écrits d'artistes et d'historiens de l'art dans les pages des journaux quotidiens, élément essentiel pour comprendre leur rôle dans le débat global. Pour les décennies suivantes, nous avons essentiellement consulté des publications en ligne, comprenant des archives numériques de journaux quotidiens, des sites spécialisés dans le domaine de la culture, ainsi que des émissions radio et de télévision.

Une fois le chemin de fer de notre chronologie établi, nous avons procédé à une étude documentaire. Tout d'abord, nous avons consulté des documents législatifs (textes de loi, ordonnances de ministères, Journal officiel de la République de Bulgarie), documents institutionnels (décisions du Conseil municipal de Sofia, rapports d'activité de la Galerie nationale, programmes de concours architecturaux) et documents produits par les partis politiques et associations. Ceci, afin de compléter notre compréhension des cadres normatifs et de l'évolution du contexte institutionnel. Nous avons ensuite consulté les archives de la Galerie nationale (dans le cadre de notre travail sur le musée de l'art socialiste), ainsi que de nombreuses archives privées (de galeries ou d'artistes et curateurs), qui sont, pour certaines, étudiées pour la première fois.

Pour préciser le contexte de création de monuments, ainsi que pour révéler les tensions et contestations éventuelles qui existaient déjà pendant le socialisme, nous avons exploré des documents que nous avons déjà employés lors de travail dans le cadre du mémoire de recherche⁷⁴ provenant des Archives nationales bulgares. Nous avons complété ce travail par l'étude de l'historiographie socialiste sur les sculptures monumentales et l'art socialiste. Ce travail nous a non seulement permis de préparer les deux premiers chapitres de la thèse, mais aussi d'identifier les fondements théoriques et les positions de différents acteurs dans le débat spécialisé après 1989.

⁷⁴ Ina BELCHEVA, *La sculpture monumentale à Sofia durant l'établissement du régime communiste (1947/8 – 1956)*, mémoire de master 2, sous la direction d'Éric MICHAUD, EHESS, 2015.

Comprendre le dynamisme du débat patrimonial dans les années 2010 n'aurait pas été possible sans une étude des réseaux sociaux. Nous avons suivi et archivé l'activité de trois groupes principaux : « Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique » (*Гражданска инициатива за демонтиране на паметника на съветската армия*), « Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS LE ! / QU'IL SOIT ! » (*Паметник 1300 години България в София. НЕКА ГО ЗАПАЗИМ / ДА БЪДЕ!*) et « Pour la restauration du mémorial des Premier et Sixième régiments d'infanterie » (*За възстановяване на паметника на загиналите от 1-ви и 6-ти Пехотни полкове*).

Nous avons procédé à la constitution d'une base de documents visuels concernant les monuments de notre étude, ainsi que d'autres, qui concernent-le débat patrimonial en général. Il s'agit principalement de photographies des monuments réalisées tout au long des trois dernières décennies, mais également d'œuvres d'artistes contemporains, de caricatures, de vidéos et de collages.

Enfin, en ce qui concerne notre travail de terrain, une partie importante de notre analyse repose sur la réalisation de sept entretiens semi-directifs et non-directifs avec des acteurs des débats patrimoniaux contemporains. Il s'agit de Valentin Startchev, le sculpteur de *1300 ans Bulgarie* à Sofia, monument qui a été démantelé en juillet 2017 ; Deltcho Deltchev, architecte et activiste, cofondateur de l'association *Transformatori* [Transformateurs], très active dans les débats patrimoniaux concernant les monuments du socialisme, surtout *1300 ans Bulgarie* ; Nikolai Ushtavaliyski, directeur-adjoint de la Galerie nationale bulgare et conservateur en chef du Musée de l'art socialiste à Sofia ; Nikola Mihov, artiste photographe, auteur du projet artistique et documentaire sur les monuments du socialisme bulgare *Forget Your Past* (2008-2012) ; Alfons Flores, décorateur d'opéra et membre du collectif *La Fura Dels Baus*, créateur, en 2019, du décor de l'opéra *Frankenstein* à la Monnaie de Bruxelles, directement inspiré du Foyer-monument de Bouzloudja en Bulgarie ; Dora Ivanova, architecte et présidente de la fondation Projet Bouzloudja ; Kouber Saparev, président de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique à Sofia.

6. LIMITES ET SPECIFICITES DU TERRAIN

Quelques précisions s'imposent quant aux spécificités du terrain bulgare postsocialiste.

L'une des plus importantes est peut-être celle du cadre normatif. La plupart des monuments de la période socialiste appartenaient à l'État socialiste. L'État, de son côté, s'est souvent montré négligeant en ce qui concerne la documentation légale de ces sites mémoriaux, se concentrant beaucoup plus sur leurs spécificités esthétiques ou symboliques, comme l'attestent les archives. Par conséquent, pendant le socialisme, des sites comme le mausolée n'existent pas sur les plans cadastraux et le monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia n'a jamais reçu de document définitif pour sa mise en exploitation. Les autres sites aussi, le Monument à l'armée soviétique ou le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, ont passé des années sans avoir d'acte de propriété. Cela est utilisé comme argument pour le refus de leur entretien dans le postsocialisme.

Ces irrégularités administratives suggèrent déjà notre second point, notamment le fait qu'aucun des monuments de notre étude n'est classé, ne possède pas de statut patrimonial officiel⁷⁵. Alors que des patrimonialisations occasionnelles ont pu avoir lieu pendant le socialisme, surtout pour des monuments en région, les monuments socialistes n'ont, en principe, pas fait l'objet d'une politique nationale ciblée.

En règle générale, la documentation est la partie la moins précise dans la gestion patrimoniale bulgare. Voilà pourquoi nous nous y attardons peu et ne l'évoquons que lorsqu'elle devient primordiale pour le débat patrimonial au sein de la société. Il est à noter que, depuis les années 2010, une attention plus particulière est portée à la partie documentaire, et cela explique sa plus grande présence dans la troisième partie de la recherche qui aborde cette période.

Toutes ces anomalies d'un point de vue administratif font pourtant partie du débat, et favorisent la participation d'acteurs hors cadre institutionnel. Toute gestion patrimoniale concernant ces quelques monuments relève principalement de l'émotionnel, du politique ou de

⁷⁵ À l'exception notable de Bouzloudja, classé en septembre 2021.

la conjoncture générale. En quelque sorte, ce contexte bulgare bien particulier favorise le développement de la mémoire artistique.

7. PLAN DE LA THESE

La thèse est construite en trois grandes parties thématiques et neuf chapitres.

La première partie aborde la mémoire artistique du socialisme à travers les débats et questionnements autour de l'art officiel socialiste comme « document artistique » de son époque.

Le premier chapitre s'écarte de la période chronologique fixée par le titre de notre recherche, afin d'introduire le contexte précis de construction des monuments, ainsi que de présenter leur « vie » pendant le socialisme. Souvent, les recherches menées sur le patrimoine socialiste dans le postsocialisme se contentent de présenter assez brièvement le contexte de création, comme si, avec la chute du régime, les significations des monuments disparaissaient et étaient automatiquement délégitimées, et comme si les réflexes de penser le patrimoine, développés pendant le socialisme, disparaissaient de même. Aussi, une attitude commune envers le patrimoine monumental du socialisme consiste à imaginer que les monuments n'auraient connu aucune mise en cause pendant le socialisme, puis qu'ils auraient été soudainement contestés après novembre 1989. Nous démontrons que c'est loin d'être le cas, et que différentes façons d'exprimer une critique vers les monuments ont existé et ont même jeté les bases de leur contestation après 1989.

Le deuxième chapitre présente les débats du début des années 1990 autour de l'appartenance de l'art monumental socialiste à la catégorie d'« art ». À cette époque, la notion d'« art totalitaire » entre dans le langage commun et les historiens de l'art participent activement aux questionnements sociétaux concernant les monuments socialistes dans l'espace public, en participant à un vrai travail de vulgarisation de la nature du réalisme socialiste. C'est un aspect important de la façon dont une mémoire artistique du socialisme commence à se former, non à travers de nouvelles créations artistiques, mais à travers des jugements moraux et esthétiques portés sur l'art du passé.

Le troisième chapitre présente la continuation des réflexions sur la nature de l'art officiel socialiste, à travers la question de sa possible muséalisation. Nous nous intéressons notamment aux différents enjeux de la mise en musée de l'art public, entre la préservation et la « punition » du patrimoine, et les récits sur le socialisme véhiculés par ces « documents artistiques ».

Ces trois premiers chapitres révèlent la première dimension de la mémoire artistique du socialisme bulgare : celle qui est construite à travers les récits intentionnels, interprétatifs et muséaux des sculptures monumentales socialistes. Son objectif est alors de démontrer le rôle des historiens de l'art dans l'élaboration de la mémoire artistique.

La deuxième partie de la thèse se concentre sur deux cas de monuments de la capitale et sur les conflits qu'ils génèrent, afin de démontrer les gestions artistiques de ce patrimoine dissonant. La mémoire artistique est abordée à travers la participation des artistes dans le débat patrimonial, notamment en tant que médiateurs, et la façon dont les mobilisations « pour » et « contre » les monuments s'approprient le langage artistique afin de mieux transmettre leurs messages.

Le quatrième chapitre présente la stratégie de « décommunisation » esthétique de l'espace public postsocialiste. À travers l'étude du mausolée de Georgi Dimitrov, devenu une véritable métonymie du régime communiste, nous analysons comment les actions et œuvres artistiques participent à ses désacralisation, transformation et destruction. Nous traitons la destruction et l'abandon consécutifs du mausolée en tant que véritable traumatisme patrimonial.

Le cinquième chapitre aborde la question du poids du patrimoine dissonant, à travers les moments les plus conflictuels dans le débat concernant le Monument à l'armée soviétique à Sofia. Deux notions sont au cœur de cette partie de l'étude : *libération* et *monument*. Ce chapitre analyse les différentes dimensions d'agressivité qu'un monument peut opérer sur l'espace public et introduit une nouvelle stratégie de délégitimation : son exclusion des catégories patrimoniales esthétiques et symboliques.

Le sixième chapitre présente la diversité de « corrections » artistiques mémorielles imaginées du patrimoine dissonant, à travers l'exemple du Monument à l'armée soviétique. Ce cas nous permet de révéler les significations et limites de l'« effacement » symbolique et visuel du

monument et d'aborder la question du détournement et de l'appropriation artistiques en tant qu'expressions de la post-mémoire artistique du socialisme.

La deuxième partie présente donc l'agentivité des arts dans la construction de la mémoire artistique critique du socialisme.

La troisième et dernière partie de la thèse est dédiée à l'art en tant qu'acteur de la défense du patrimoine du socialisme. La mémoire artistique du socialisme qui est révélée ici se construit dans un objectif de valorisation du patrimoine.

Le septième chapitre s'intéresse aux conflits esthétiques provoqués par un monument controversé, *1300 ans Bulgarie*, et la façon dont ces conflits, amplifiés par les artistes et architectes, agissent sur le destin final de l'objet patrimonial. À travers ce cas d'étude, nous explorons les limites de l'action artistique dans la protection patrimoniale, malgré une mobilisation importante sans précédent.

Le huitième chapitre propose une étude de l'évolution d'un site liminal dans l'espace public de la capitale – le site de l'ancien mausolée de Dimitrov. À travers de multiples investissements artistiques, il se transforme non seulement en plateforme d'art contemporain institutionnalisée, mais affirme également son importance mémorielle au sein de la ville.

Enfin, le neuvième chapitre s'intéresse au monument du socialisme bulgare le plus connu, Bouzloudja, afin d'interroger les différentes étapes de son appropriation artistique, sa neutralisation et les défis quant à sa patrimonialisation. Il représente également un aboutissement dans le suivi du débat patrimonial, car il montre comment l'investissement artistique et créatif peut aboutir au classement au titre des biens culturels avec importance nationale d'un monument dissonant du socialisme bulgare.

Cette analyse de la participation des acteurs du monde de l'art dans le débat patrimonial bulgare permet de comprendre les mécanismes de construction des récits du socialisme à travers les monuments, ainsi que l'agentivité de l'art dans les processus de négociation, de médiation et de protection du patrimoine.

PREMIERE PARTIE

L'ART OFFICIEL DU REGIME COMMUNISTE BULGARE : DES MONUMENTS PORTEURS DE LA MEMOIRE DE LEUR CREATION

Le récit du débat patrimonial dans les contextes postsocialistes commence souvent à partir de l'année 1989, année qui marque la chute des régimes communistes et le début de la transition vers un gouvernement plus démocratique et libéral. Cette construction de la narration se base sur l'idée d'une révolution qui mène à une vague iconoclaste (d'après le modèle de la Révolution française de 1789⁷⁶). Dans cette première partie de notre recherche, nous proposons une nouvelle ouverture chronologique du débat qui couvre aussi la période socialiste. En effet, à travers l'analyse de quatre monuments emblématiques de l'espace public bulgare, qui se trouvent au cœur du programme idéologique du régime communiste, nous souhaitons démontrer que les origines des contestations se situent bien avant le changement politique. Un premier chapitre est dédié à la révélation du contexte historique et artistique d'élaboration et de « vie » de chacun des quatre monuments.

Cette contextualisation de la création de l'art officiel socialiste et de la symbiose de l'art avec le pouvoir nous permet d'aborder, pour la période postsocialiste, les débuts du débat patrimonial postsocialiste et la construction de la mémoire du socialisme à travers l'art. Dans un premier temps, les enjeux se situent dans la révélation de la nature de l'art socialiste au grand public et, principalement, de sa délégitimation. Cela passe surtout par une interrogation sur l'appartenance de l'art (monumental) socialiste à la catégorie d'« art » et les valeurs qu'elle comporte. Les monuments sont donc présentés comme des témoignages d'un régime répressif politiquement et esthétiquement. Ils sont perçus comme un patrimoine difficile, mémorialisant non seulement la période socialiste, mais aussi la complaisance des élites artistiques avec le régime.

En leur qualité de témoins⁷⁷ d'un contexte de création artistique bien particulier, les monuments sont traités comme « documents artistiques » dont la place serait dans une institution muséale. Ils sont pensés comme des objets capables de narrer le passé socialiste, par leur seul témoignage plastique. Leur sélection et leur présentation au sein d'un musée d'art, rattaché à la

⁷⁶ Voir notamment Dario GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres : Reaktion Books, 2018 [1997]. ; Emmanuel FUREIX (éd.), *Iconoclisme et révolutions : de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu : Champ Vallon Editions, 2014.

⁷⁷ La notion d'« objets témoins », qui a pu être appliquée aux sociétés disparues et sans écriture, est intéressante à considérer dans le contexte de la création du musée de l'art de la période socialiste, où les monuments sont exposés pour « parler » de leur époque, sans effort de contextualisation quelconque. (Sur la notion dans sa signification d'origine, voir Laurier TURGEON, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », in Octave DEBARY, Laurier TURGEON (éd.), *Objets & Mémoires*, Paris, Québec : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 13-36.

Galerie nationale, représentent un bon exemple des luttes entre les anciennes et nouvelles générations d'artistes et historiens de l'art pour le discours à développer sur l'art socialiste, ainsi que de la construction d'une mémoire artistique officielle du socialisme bulgare.

CHAPITRE 1

CHAPITRE 1 : TRANSFORMER LA SOCIÉTÉ PAR L'ART : FONCTIONS POLITIQUES ET ESTHÉTIQUES DE L'ART MONUMENTAL SOCIALISTE BULGARE

La remise en cause des monuments emblématiques du socialisme bulgare après la chute du régime communiste en 1989 est le résultat de tensions déjà présentes dans la société bulgare. Les fondements des critiques adressées à l'art dans l'espace public postsocialiste se trouvent dans la vie des monuments pendant le socialisme et dans leurs programmes esthético-politiques spécifiques. Cela impose que nous revenions sur les origines des grands monuments qui concentrent le débat patrimonial dans la période post-1989. Ce bref historique, loin d'être exhaustif, est nécessaire pour contextualiser politiquement et théoriquement la production artistique du socialisme au fil des décennies.

Le régime communiste en Bulgarie s'étend de 1944 à 1989. Durant ce temps, les relations entre l'art et l'État sont étroitement coordonnées. La production artistique est largement instrumentalisée dans le cadre de la propagande idéologique, tout en suivant l'évolution du régime au fil des années. Ce sont ces rapports de force et de cohabitation parfois ambigus qui laissent leurs marques sur la façon dont l'art monumental socialiste est perçu après 1989.

En effet, pendant ces quarante-cinq ans, deux grandes périodes peuvent être identifiées pour marquer les régimes d'influence de l'art et de la politique l'un envers l'autre : de la fin des années 1940 au milieu des années 1950 avec l'instauration du réalisme socialiste, puis le tournant des années 1970 avec une nouvelle cohabitation et codépendance entre l'art et le pouvoir. Artistiquement, une évolution nette est évidente entre la première et la deuxième période. Cela témoigne de l'évolution du régime, certes, mais aussi des différents sens qui sont investis dans le binôme idéologie (l'idée) et esthétique (l'art). L'art public monumental de ces décennies est, dans la période postsocialiste, au cœur des débats mémoriaux et patrimoniaux, et l'étude des diverses formes d'idéologie de cet art nous permet d'en comprendre les raisons et enjeux. Elle nous permet également de comprendre les mécanismes de réflexion sur le rôle que l'art public devrait jouer dans la nouvelle société en construction et la lutte entre les méthodes de pensée à héritage socialiste et les nouvelles formes d'expression, plus libres et engagées.

1. LES MYTHES FONDATEURS

La date du 9 septembre 1944 marque le début de la bascule politique de la Bulgarie vers un système de gouvernement socialiste. La transition d'un régime monarchique autoritaire vers un régime communiste totalitaire est accompagnée par des changements significatifs dans la société, et par la mise en place de nouveaux discours artistiques et politiques dominants dont les traces les plus tenaces sont les réalisations monumentales.

Lors de la première décennie du socialisme en Bulgarie, une norme artistique unique est imposée à la création, le réalisme socialiste. Pas vraiment une nouveauté pour les artistes bulgares qui connaissent déjà les lignes générales de la méthode depuis les années 1930. Son instauration à la fin des années 1940 provoque des difficultés personnelles et artistiques qui laissent des traces profondes dans les trajectoires des artistes. Nous proposons une esquisse des grands traits du réalisme socialiste tel qu'il est apparu en Union soviétique et lors de son arrivée en Bulgarie. Par la suite, nous nous arrêtons sur deux des grandes réalisations monumentales de la fin des années 1940-milieu des années 1950 à Sofia et qui mettent en scène ce lien profond entre l'esthétique et l'idéologique : le mausolée de Georgi Dimitrov et le Monument à l'armée soviétique. Ce sont ces deux cas qui permettent de comprendre le mieux la nouvelle mythologie sur laquelle repose le régime communiste bulgare.

A. LE REALISME SOCIALISTE : PROBLEMES DE METHODE

a) ICONOCLASME ET PLANIFICATION ARTISTIQUE

L'art est au cœur du projet de mise en place d'une société socialiste suite à la révolution d'Octobre de 1917. Les artistes créent dans l'objectif de retrouver la nouvelle forme esthétique qui représenterait fidèlement la nouvelle société socialiste. L'histoire de l'art a retenu surtout le travail acharné des artistes d'avant-garde qui cherchent à transformer politiquement et esthétiquement la société avec leurs créations totales⁷⁸. Mais, l'art étant pensé en tant qu'important outil de

⁷⁸ De ceci témoignent une quantité très importante d'ouvrages sur la question parus les dernières décennies (voir notamment les publications d'Elitza DULGUEROVA), ainsi que l'attention particulière portée à l'art d'avant-garde dans de grandes expositions lors de l'anniversaire de la révolution d'Octobre en 2017 (Museum of Modern Art, New York ou bien Royal Academy of Arts, Londres pour n'en citer que quelques-unes).

transmission d'idées et de valeurs, l'initiative de son introduction dans l'espace public, comme marqueur esthétique idéologique et comme outil d'éducation, vient aussi du pouvoir central.

Le 12 avril 1918 est édité le premier décret du Conseil des commissaires populaires qui, suivi d'autres, constituera le Plan de propagande monumentale de Lénine. Ce décret, intitulé *Sur les monuments de la République*, contient deux décisions importantes concernant la statuaire publique : le jugement de la valeur artistique des monuments existants et l'installation de nouveaux monuments dans l'espace public. Le Plan de propagande monumentale de Lénine, inspiré du livre *La Cité du soleil* de Tommaso Campanella⁷⁹, avait pour objectif d'effacer de l'espace public les symboles du passé (par l'iconoclasme ou la muséalisation), mais aussi, de le réinvestir d'images éducatives, notamment sculpturales, qui traduiraient les idées de la nouvelle société en cours de construction. Du point de vue artistique, la création de cette nouvelle statuaire devait se distinguer nettement du passé, afin de marquer son caractère démocratique et populaire. La question du style de cette nouvelle sculpture ne se pose pas, en 1918, à un niveau officiel. « Personne ne pouvait définir clairement ce que devaient être les statues du monde nouveau. On savait juste qu'elles ne pouvaient ressembler à celles du passé », écrit Mikhaïl Guermen⁸⁰. En effet, les sculptures qui apparaissent tout de suite après la révolution d'Octobre en Russie soviétique sont de styles divers, témoignage de cette quête d'une nouvelle expression artistique qui renterait en accord avec la nouvelle réalité. Au-delà des expérimentations des avant-gardes, nous comptons aussi des exemples figuratifs qui peuvent, en quelque sorte, préfigurer le réalisme socialiste⁸¹. Ce n'est qu'une décennie plus tard que l'idée de la mise en place d'une norme artistique dans la création s'impose.

b) LA NATURE DU REALISME SOCIALISTE SOVIETIQUE

Le début des années 1930 marque le besoin d'établir un contrôle étatique sur l'art, ainsi que son instrumentalisation de la meilleure façon possible comme outil de propagande et de transmission de valeurs. C'est la naissance du réalisme socialiste.

⁷⁹ Matthew BOWN, *Art under Stalin*, Oxford: Phaidon, 1991, p. 26.

⁸⁰ Mikhaïl GUERMEN, *Art et révolution. La flamme d'Octobre*, Paris : Cercle d'art, 1977 : p. 12.

⁸¹ Jean-Michel PALMIER, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris : Payot, 1975, p. 472.

La notion de réalisme socialiste apparaît pour la première fois en mai 1932, d'après la légende, prononcée par Staline lors d'un dîner chez Gorky. C'est à la même époque que tous les groupes artistiques sont dissous⁸². En 1934, lors du premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques, la doctrine du réalisme socialiste est adoptée comme seule méthode artistique officielle. Elle exige notamment de l'artiste :

(...) une représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Ces vérités et concrétisations historiques de l'image artistique doivent coïncider avec la tâche de reconstitution et d'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme⁸³.

Nous ne sommes pas très loin des objectifs du Plan de propagande monumentale, car, absence notable, la forme de l'art prolétaire n'est pas spécifiquement définie. Les recherches portent sur une représentation avec comme sujet des événements ou des personnalités historiques reconnaissables, présentés d'un point de vue idéologique, et lisibles pour le public afin que cela serve à des fins de propagande.

La nature du réalisme socialiste est assez particulière. Il ne s'agit pas d'un courant artistique à proprement parler, car il ne naît pas des recherches esthétiques menées par les artistes. Cependant, son existence durable dans les pays postsocialistes montre une dynamique interne, un développement au fil des années, qu'il ne faudrait pas négliger. Ce développement de la méthode a des caractéristiques artistiques, mais il est surtout dû à la conjoncture politique. En effet, au cours des décennies, la théorie est constamment ajustée et réinterprétée, et son évolution dépend du développement de la politique du Parti, ainsi que de la société socialiste⁸⁴.

Car surtout, le réalisme socialiste est une création politique. Lorsque la décision est prise de son instauration comme seule méthode artistique possible, la volonté est de créer une représentation esthétique qui transmettrait les valeurs de la nouvelle société socialiste, tout en restant accessible en termes de forme et de contenu. D'où cette formulation qui relève d'un côté de l'esthétique (réalisme) et d'un autre côté de la politique (socialiste). Les principes sur lesquels repose le réalisme socialiste sont au nombre de quatre : *partiinnost* (lien avec le Parti), *narodnost*

⁸² Le 23 avril 1932, résolution du Comité central du Parti.

⁸³ Premier congrès des écrivains soviétiques, 1934. Journaux sténographiés. Moscou, 1934, p 136.

⁸⁴ Matthew BOWN, *Art under Stalin*, op.cit., p. 90.

(proximité avec le peuple), *ideinost* (l'expression de l'idée socialiste) et *klassovost* (la représentation de la lutte des classes). Le problème posé devant les artistes est alors celui de la meilleure interprétation des consignes, afin de respecter les quatre piliers du réalisme socialiste. Cette difficulté est repérée très tôt par les chercheurs intéressés par la méthode. C. Vaughan James explique en 1973 les concepts en s'appuyant sur des écrits soviétiques et il constate qu'il n'existe pas de règle mécanique à appliquer dans les œuvres d'art, mais plutôt une ligne générale à suivre⁸⁵. La complexité de la tâche est ainsi révélée. Elle est également perceptible dans le choix d'appellation : c'est bien le mot « méthode » et non pas « style » qui est adopté. Il s'agit, en effet, d'une présentation générale de lignes directrices de création, d'une « plateforme commune⁸⁶ » de travail artistique, qui ne propose pas d'exemples, mais de possibles orientations. Car le réalisme socialiste n'a jamais été défini de façon concrète en termes formels. C'est moins un dogme esthétique concret, et bien plus un outil de contrôle du processus créatif, afin de le soumettre aux exigences de l'État⁸⁷.

Suite aux nombreuses recherches collectives, entre artistes et idéologues, de la « bonne » forme pour transmettre le « bon » contenu, il serait tentant de définir le réalisme socialiste comme un art mimétique de la réalité. Or, ceci est contesté par des chercheurs⁸⁸ qui insistent sur les recherches artistiques menées pour représenter la forme idéalisée et optimiste d'une réalité possible. En effet, le réalisme socialiste a pour objectif de montrer un visage de la réalité qui correspondrait à la version finale de la construction communiste, c'est-à-dire à l'apparition de l'homme nouveau soviétique. C'est un art qui ne peut être apprécié que dans cet avenir radieux, une fois le communisme établi. Or, il existe dans une tout autre réalité. Dans ce sens, il n'a pas à retranscrire le présent, mais, par son optimisme obligatoire⁸⁹, doit insuffler de l'énergie dans la construction du nouveau monde.

⁸⁵ C. VAUGHAN JAMES, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*. Londres, Basingstoke : Macmillan Press, 1973, p. 90.

⁸⁶ Michel AUCOUTURIER, *Le réalisme socialiste*, Collection Que sais-je ?, Paris : PUF, 1998, p. 63.

⁸⁷ Ibid., p. 5.

⁸⁸ Boris GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, traduit du russe par Edith Lalliard, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990 [1988], p. 77. ; Evgeny DOBRENKO, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven, Londres : Yale University Press, 2007, traduit par Jesse M. Savage, p. 13.

⁸⁹ Matthew BOWN, *Art under Stalin*, op. cit., p. 90.

c) LA PRATIQUE DU RÉALISME SOCIALISTE

Cette démarche, assez imprécise, et pourtant très contraignante, pose beaucoup de difficultés aux artistes des différents domaines. La doctrine du réalisme socialiste apparaît dans le milieu des écrivains et assez rapidement, grâce à la production littéraire active des années 1930 en Union soviétique, des modèles à imiter sont instaurés. Dans le domaine de l'architecture, la question se pose différemment, car elle a une tâche bien plus visible, celle de former l'image socialiste d'une ville. Cela veut dire qu'elle doit savoir refléter l'optimisme de la société et sa quête d'avenir⁹⁰. L'inspiration vient de la volonté de reconstruire la société, tout en cherchant à identifier la forme qui convient pour transmettre l'idée. Cette forme est retrouvée dans le classicisme⁹¹. Le caractère national est aussi mis en avant, car il permet l'inscription dans une continuité historique. Il s'agit avant tout de « sacraliser⁹² » l'espace public, de créer un grand temple du communisme.

Enfin, le réalisme socialiste, quoique présent dans tous les autres arts, est surtout associé à ses représentations en peinture et en sculpture. À la suite du Plan de propagande monumentale, l'investissement de l'espace public soviétique par des sculptures continue de façon intensive. La figure des chefs est la plus présente, celle de Staline, suivie par celle de Lénine. D'autres figures idéologiques importantes se retrouvent également statufiées de leur vivant, afin de marquer leur inscription dans le nouveau panthéon des héros. Après la Seconde Guerre mondiale, les représentations incluent également des monuments à la gloire de l'Armée rouge.

Le grand modèle de réalisme socialiste en sculpture est sans aucun doute Véra Moukhina et sa composition *L'Ouvrier et la Kolkhoziennne*, créée pour l'Exposition universelle à Paris en 1937. Fusion de monumentalité maîtrisée et d'optimisme combattif, cette composition reste pendant longtemps l'un des rares modèles incontestés de la méthode en sculpture. Comme le relève Antoine Baudin⁹³, très peu d'expositions sont dédiées à la sculpture en Union soviétique pendant

⁹⁰ Anatole KOPP, *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985 [1978], p. 211.

⁹¹ Ibid., p. 198.

⁹² Katerina CLARK, « Socialist Realism and the Sacralizing of Space », in Evgeni DOBRENKO, Eric NAIMAN (Eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle et Londres: University of Washington Press, 2003, p. 3-18.

⁹³ Antoine BAUDIN, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953) : les arts plastiques et leurs institutions*, Bern : Lang, Vol. 1, 1997, p. 189.

la période jdanovienne, et elle est presque exclue des débats théoriques et pédagogiques⁹⁴. Les modèles photographiés sont peu nombreux et les références historiques sont difficilement identifiables⁹⁵. Cette grande difficulté de trouver un modèle à suivre, d'avoir une référence en termes de bonne exécution est telle, que finalement chaque sculpteur cherche à identifier la bonne forme, ce qui l'expose le plus souvent à des critiques et des accusations de formalisme⁹⁶. Baudin remarque que même la sculptrice Véra Moukhina n'est pas trouvée tout à fait conforme aux exigences floues et défend elle-même des positions qui sont en contradiction avec le dogme⁹⁷.

Sans surprise, les difficultés d'adaptation des artistes sont grandes. De multiples destins artistiques ont été troublés par cette impossibilité de répondre aux attentes du dogme. C'est également le cas des artistes bulgares.

d) LE REALISME SOCIALISTE EN BULGARIE

Le réalisme socialiste arrive progressivement en Bulgarie avant de devenir, à la fin de l'année 1947, la seule méthode artistique officielle. D'après l'historiographie socialiste⁹⁸, le début des réflexions des artistes bulgares sur le réalisme socialiste date des années 1930, à la fois inspiré par les problèmes plastiques internes au pays et par les événements et les discussions en Union soviétique qui se propagent parmi tous les artistes de gauche. En effet, en 1931 est créée la Société des artistes nouveaux, qui a pour objectif de réunir les artistes bulgares de gauche⁹⁹. Le président de la Société, le sculpteur Nikolaï Chmirguéla, fait une conférence devant les membres en mai 1935 au sujet de ce « réalisme artistique¹⁰⁰ ». L'objectif de cette présentation est de poser les bases de la théorie du réalisme socialiste, telle qu'elle est formulée par le premier congrès des écrivains

⁹⁴ Le même constat peut être fait pour la Bulgarie.

⁹⁵ Antoine BAUDIN, *Le réalisme socialiste soviétique...*, op. cit., p. 191.

⁹⁶ Ibid. Le « formalisme » est l'accusation la plus sérieuse qui peut être adressée aux artistes pendant la période d'instauration du réalisme socialiste.

⁹⁷ Ibid., p. 194.

⁹⁸ Voir notamment Dimitar OSTOÏTCH, *De la lutte pour le réalisme socialiste dans l'art bulgare*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1967. / Димитър ОСТОИЧ, *Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство*, София: Български художник, 1967.

⁹⁹ Malgré le fait qu'il s'agit d'artistes principalement de gauche, dans leur manifeste il est explicitement précisé que les membres ne sont pas engagés politiquement, ce qui s'explique par le contexte politique de l'époque qui voit une ingérence du gouvernement dans le travail des groupes et des associations.

¹⁰⁰ Dimitar OSTOÏTCH, *De la lutte pour le réalisme socialiste dans l'art bulgare*, op. cit., p. 54.

soviétiques, et ainsi d'insister sur les fondements de cette nouvelle méthode : « représenter la vie contemporaine dans ses représentations typiques, dans son développement révolutionnaire¹⁰¹ ».

À la fin des années 1930 apparaissent les premiers écrits de ceux qui deviennent par la suite les grands théoriciens bulgares du réalisme socialiste, mais qui restent principalement dans le domaine de la littérature : Todor Pavlov et Lyuben Belmoustakov. Ils élaborent la théorie marxiste du reflet en ce qui concerne l'image artistique (Pavlov¹⁰²) et analysent le problème thématique de l'art socialiste, en particulier celui de *klassovost* (Belmoustakov¹⁰³). Dans les années 1940-1950, ils sont parmi les figures les plus importantes du réalisme socialiste (malgré le scandale accusant Lyuben Belmoustakov de plagiat en 1951-1952¹⁰⁴). Dans le domaine de l'esthétique, Bogomil Raïnov développe la théorie du rôle du Parti et du principe du *partiinnost* comme cœur de l'art¹⁰⁵. Enfin, Alexandre Obréténov introduit le réalisme socialiste dans l'art et l'architecture à travers les théories soviétiques. Il propose une analyse des acquis de l'art socialiste et des « dangers du formalisme » demeurant dans la création des années 1950¹⁰⁶.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les débats esthétiques semblent s'arrêter, pour être repris immédiatement après le 9 septembre 1944, date de l'entrée de l'Armée rouge en Bulgarie et du coup d'État à Sofia, la capitale. C'est le début d'une période de trois ans, connue sous le nom de « démocratie populaire¹⁰⁷ ».

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Todor PAVLOV, *Théorie générale de l'art*, Sofia, 1938. / Тодор ПАВЛОВ, *Обща теория на изкуството*, София, 1938.

¹⁰³ Lyuben BELMOUSTAKOV, *Le nouveau réalisme artistique*, Sofia, 1939. / Любен БЕЛМУСТАКОВ, *Новият художествен реализъм*, София, 1939.

¹⁰⁴ Nataliya HRISTOVA, « Politique de la "psychothérapie". Esquisses de la vie artistique en Bulgarie au début des années 1950 », in *Visages du temps (Pouvoir et opposition)*, vol. II, 1997, p. 99-129. / Наталия ХРИСТОВА, „Политика на „психотерапията“. Щрихи към художествения живот в България в началото на 50-те години“, *Лица на времето (Власт и опозиция)*, т. II, 1997, стр. 99-129.

¹⁰⁵ Bogomil RAÏNOV, *Esthétique*, Sofia, 1951. / Богомил РАЙНОВ, *Естетика*, София, 1951.

¹⁰⁶ Alexandre OBRÉTÉNOV, *Combat pour l'art socialiste*, Sofia : Nauka i izkoustvo, 1950. / Александър ОБРЕТЕНОВ, *Борба за социалистическо изкуство*, София: Наука и изкуство, 1950.

¹⁰⁷ Ce terme est le fruit de la réflexion politique de Georgi Dimitrov, figure centrale du mouvement communiste bulgare. Il la présente pour la première fois en 1936, devant le secrétariat de l'Internationale communiste. L'essentiel de cette théorie est l'instauration du socialisme sans la dictature du prolétariat, conformément aux conditions nationales spécifiques. Le fait de ne pas suivre le modèle soviétique, mais de trouver une voie qui correspond davantage aux affinités spécifiques du pays, rend cette vision du socialisme plus souple.

Les répressions à l'époque sont nombreuses¹⁰⁸, cependant le modèle politique permet encore la coexistence durant quelques années de plusieurs partis politiques sur la scène nationale¹⁰⁹. Dans le domaine artistique, la situation est également ouverte à différentes créations avec une préférence pour certains artistes proches des idées socialistes. Le réel changement a lieu en 1948, après le V^e Congrès du Parti communiste bulgare. Le réalisme socialiste est déclaré unique méthode artistique et il est imposé à tous les domaines créatifs. Ce fait impacte sérieusement les arts plastiques, qui affrontent une période difficile de quête d'adaptation à cette nouvelle esthétique en manque de définition¹¹⁰. Mais le réalisme socialiste s'impose aussi dans le domaine de l'architecture, au moment où le centre idéologique de la capitale est en pleine transformation. Durant cette première décennie du régime communiste bulgare alors, l'espace public est marqué par des monuments d'un style qui est le résultat d'un compromis artistique et d'une imitation de modèles soviétiques.

B. LE MAUSOLEE DE GEORGI DIMITROV : TEMPLE DU COMMUNISME

a) LE MODÈLE SOVIÉTIQUE

L'architecture, en effet, joue un rôle primordial dans la structuration de l'espace public socialiste. Avant tous les grands travaux de l'édification du socialisme en Union soviétique, un événement phare pose les bases de la construction idéologique du communisme : la mort de Lénine, le 21 janvier 1924. Figure principale du mouvement révolutionnaire communiste international et le chef de l'Union soviétique, son décès ne doit pas constituer un affaiblissement des fondations idéologiques. Voilà pourquoi des mesures sont prises, afin d'assurer la perpétuation de ses politiques et de son mythe. Le corps du défunt est embaumé et transporté à Moscou, afin de

¹⁰⁸ Notamment le Tribunal populaire (fin 1944-début 1945), un tribunal d'exception qui a pour objectif de juger les criminels de guerre, mais qui en réalité touche une partie de la population bien plus large, aboutissant à 2730 condamnations à mort et à 1305 peines d'emprisonnement à perpétuité.

¹⁰⁹ Le coup d'État du 9 septembre 1944 met à la tête du pays une coalition des forces du Front de la Patrie ; y participent le Parti bulgare des travailleurs (communistes), l'Union populaire agraire bulgare, le Parti bulgare des travailleurs social-démocrate, l'Union nationale « Zveno » (parti de l'élite militaire) et un groupe d'intellectuels indépendants. D'une importance politique remarquable pour ce moment historique, le Premier ministre nommé ne provient pas du Parti bulgare des travailleurs, mais de l'union « Zveno » : Kimon Guéorgiev, homme d'expérience à ce poste.

¹¹⁰ Nataliya HRISTOVA, « Le réalisme socialiste et le drame de l'artiste bulgare (milieu des années 1940 — milieu des années 1950) », *Bulgarian Historical Review*, n°1-2, 1998, p. 152-178. / Наталия ХРИСТОВА, „Социалистически реализм и драма българского творца (середина 40-х - середина 50-х годов)“, *BHR*, n°1-2, 1998, с. 152-178.

recevoir des hommages nationaux. Pour permettre à tous ceux qui le souhaitent de venir se recueillir, la décision est prise dans la nuit du 23 au 24 janvier de confier la construction d'un mausolée temporaire, en bois, à Alexandre Chtchoussev, président de la Société d'architecture de Moscou, qui avait également participé après la révolution à l'élaboration du plan d'urbanisme de la nouvelle capitale. Ceci explique aussi la désignation du lieu d'érection de cette structure temporaire : la place Rouge, centre de représentation du pouvoir à Moscou. L'emplacement exact est désigné près du mur du Kremlin où se trouve le mémorial aux morts pour la révolution, et près du lieu où se situait la tribune d'où Lénine prononçait ses discours¹¹¹. Tous les symboles sont présents afin d'inscrire le mausolée dans un contexte déjà marqué idéologiquement.

Les travaux sont menés en des temps records, malgré les conditions très difficiles. Ils s'achèvent le 27 janvier pour présenter au public une construction pyramidale de cubes, un vrai tombeau d'inspiration avant-gardiste. Au-dessus de la porte, le nom de Lénine est gravé en lettres majuscules, sans date ni précisions, déjà devenu un symbole plutôt que l'appellation d'une personne. Un autre élément important dans le travail est l'élaboration du sarcophage, commandé à l'architecte et artiste d'avant-garde Constantin Melnikov, et qui trouve une correspondance de formes avec l'architecture du mausolée.

Dès sa création, le mausolée de Lénine se transforme en véritable temple idéologique du communisme. Son architecture, inspirée de plusieurs traditions religieuses, crée une atmosphère totale d'expérience spirituelle. Le passage à travers la pénombre afin d'arriver au sarcophage transparent dans lequel se trouve la dépouille joue le rôle d'une initiation. Le fait que le corps de Lénine soit exposé dans un reliquaire¹¹² spécialement conçu, comme pour un saint, est tout à fait assumé, ainsi que le caractère volontairement sacralisé du lieu. Dans un article écrit en 1924, le révolutionnaire Léonid Krassine annonce ainsi l'importance de ce lieu de pèlerinage dans l'avenir : « Ceci sera un lieu qui, par sa signification pour l'humanité, dépassera La Mecque et Jérusalem¹¹³. » Les règles strictes de la visite imposées, l'impossibilité de s'arrêter dans sa procession, renforcent l'impression d'un rite de passage. La transmission idéologique et, de façon

¹¹¹ Andréï N. КОТИРЕВ, *Mausolée de V.I. Lénine. Conception et construction*, Moscou : Sovetskii hudozhnik, 1971, p. 19. /Андрей Н.КОТЫРЕВ, *Мавзолей В. И. Ленина. Проектирование и строительство*, Москва: Советский художник, 1971, с. 19.

¹¹² Edwin HEATHCOTE, *Monument Builders, Modern Architecture and Death*, Academy Editions, 1999, p. 52.

¹¹³ Andréï N. КОТИРЕВ, *Mausolée de V. I. Lénine*, op. cit., p. 64.

plus symbolique, l'immortalité de l'idée communiste, sont assurées par ce possible contact avec le chef¹¹⁴.

Sans surprise, le Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique prend la décision de pérenniser la structure et l'ouverture au public du mausolée permanent a lieu le 10 novembre 1930, à temps pour l'anniversaire de la révolution d'Octobre¹¹⁵.

Inscrit dans l'espace public, le mausolée permet également de mettre en scène le pouvoir et la passation idéologique. Son architecture comporte un élément essentiel, qui devient l'emblème de tout rite politique communiste par la suite : la tribune. La tombe est transformée en plateforme pour des discours politiques, en socle pour le pouvoir mis en scène. Le site joue le rôle de médiateur, de lien spirituel et idéologique entre les chefs. La présence de Staline sur la tribune du mausolée de Lénine assure ainsi la passation du pouvoir, permet la continuité entre les dirigeants¹¹⁶. Cet élément architectural est conçu dans l'objectif d'inscrire la tombe du chef dans la vie de la cité, et plus particulièrement dans des moments qui rythment la vie politique du pays. Lors de grands défilés qui présentent la société socialiste soudée et portée par l'idée, le Bureau politique (Politburo) et le nouveau dirigeant, ainsi que des invités distingués, saluent les foules de la hauteur de la tribune. La présence ou l'absence d'un homme politique lors de ces occasions était un message politique en soi.

La tribune symbolise le pouvoir, de la même manière que le mausolée symbolise l'idée. Si le mausolée ne représentait que l'idéologie, à ce moment-là un seul, celui de Lénine, existerait. Mais le lien entre le mausolée et le pouvoir est très fort et bien établi, voilà pourquoi le modèle est repris dans d'autres pays socialistes. Le chef qui devient porteur du caractère sacré de l'idéologie devrait avoir un rôle dans le mouvement communiste national qui le rendrait incontestable. Ceci

¹¹⁴ L'exposition du corps et le refus d'une sépulture classique sont tout de même critiqués. La pratique est considérée comme contraire à la vision marxiste et généralement indigne (Boris GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, op. cit., p. 101.). L'inquiétude provient également de l'application d'une tradition centre-asiatique lointaine à la culture russe. Ce dernier élément provient également du fait que l'architecte Chtchoussev avait réalisé un voyage en Asie centrale et avait dit avoir été inspiré par la pyramide perse pour son design (Edwin HEATHCOTE, *Monument Builders*, op. cit., p. 51.).

¹¹⁵ Le 25 octobre d'après le calendrier julien et le 7 novembre d'après le calendrier grégorien.

¹¹⁶ Boris GROYS, *Staline, œuvre d'art totale*, op. cit., p. 102.

peut être dû à son rôle d'idéologue précoce, à sa participation dans la lutte antifasciste ou bien à son rôle de bâtisseur du pays¹¹⁷. Dans le cas de la Bulgarie, cette figure est Georgi Dimitrov.

b) LA CONSTRUCTION DE LA PLACE CENTRALE DE LA NOUVELLE CAPITALE SOCIALISTE

Georgi Dimitrov est sans doute la personnalité la plus importante du mouvement communiste bulgare, et avec un rôle reconnu au niveau international. Député bulgare entre 1913 et 1923, il part en exil en 1923, suite à l'insurrection du mois de septembre qu'il coordonne aux côtés de Vassil Kolarov et de Todor Loukanov. Un an plus tard, en 1924, Dimitrov est élu parmi les dirigeants de l'Internationale communiste (Komintern). Il devient une figure emblématique du mouvement communiste international surtout après les événements de 1933, lorsqu'il est accusé, parmi d'autres, d'avoir provoqué l'incendie du Reichstag à Berlin. Sa défense, qu'il assure lui-même, mène à la proclamation de son innocence lors de son procès à Leipzig, et le transforme en symbole de la lutte antifasciste¹¹⁸. En 1935, il devient secrétaire général du Komintern et le demeure jusqu'à la fin de l'organisation en 1943. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il reste à Moscou, mais garde ses liens avec la gauche politique bulgare.

¹¹⁷ Le caractère incontestable de la personne semble être celui qui joue le rôle le plus important. Après sa mort en 1953, Staline trouve sa place aux côtés de Lénine dans le mausolée à Moscou, avant d'en être retiré en 1961, suite aux processus de déstalinisation que traverse l'Union soviétique.

¹¹⁸ D'ailleurs, plusieurs musées et mémoriaux lui seront dédiés plus tard en RDA. Voir Nicolas OFFENSTADT, *Le pays disparu. Sur les traces de la RDA*, Paris : Gallimard, 2018, p. 206-210.

Le retour de Dimitrov en Bulgarie en novembre 1945, plus d'un an après le changement du régime politique du 9 septembre 1944, est un véritable événement. Dans sa position de médiateur entre la politique soviétique et les spécificités nationales bulgares, il introduit la politique de la « démocratie populaire ». Pour autant, cela ne veut pas dire que l'influence soviétique dans le pays a été atténuée. La maîtrise de l'espace public et sa mise au service de l'idéologie sont d'une très grande importance. Des travaux de reconstruction s'imposent aussi à cause des grandes destructions causées par les bombardements des Alliés du centre de Sofia (1943-1944). Cela offre la possibilité de créer des espaces nouveaux, libres de connotations politiques antérieures.



Figure 5 : Nikola Tanev, *Manifestation à l'occasion de la République populaire, 1946*, huile sur toile, 98 x 147 cm, Galerie Municipale des Beaux-Arts de Sofia.

En 1945 a lieu le concours pour un nouveau plan d'aménagement de Sofia, sous la tutelle des architectes soviétiques Alexeï Chtchoussev et Nikolaï Baranov, respectivement auteur du mausolée de Lénine et architecte en chef de Leningrad¹¹⁹. Sans attribution du premier prix¹²⁰, le deuxième prix va au projet de Lyuben Tonev, qui identifie comme place centrale de la ville l'espace situé devant le Palais du tsar, qui devient la place du 9 septembre¹²¹. Au printemps 1946, commence le démontage des grilles délimitant le parc du Palais du tsar, afin de rendre cet espace accessible au public et en mesure d'accueillir de grands défilés¹²². C'est justement cette place qui

¹¹⁹ Elitza STANOEVA, *The Socialist City in its Monumental Vision and Practice*, Berlin, 2013, p. 221.

¹²⁰ Il s'agit d'une pratique courante de la période socialiste, notamment en ses débuts : le premier prix est systématiquement non-attribué.

¹²¹ Elitza STANOEVA, *The Socialist City*, op.cit., p. 222.

¹²² Ibid., p. 223.

devient le centre de toute manifestation idéologique et le cœur de la capitale socialiste de la Bulgarie.

C'est le cas en septembre 1946 notamment, à l'occasion du référendum pour choisir entre la monarchie et la république. Sur la place, la veille du vote, est érigée la *Statue de la République*¹²³, monument éphémère de propagande, qui doit servir à la fois d'agitation pour le vote et en même temps en annonce du résultat (figure 5). La figure allégorique féminine, fortement inspirée d'autres modèles tels *Le Départ des volontaires en 1792* de François Rude (1833-1836), *L'Épopée polonaise* d'Émile-Antoine Bourdelle (1909-1917) ou le *Monument à la France* d'Ivan Mestrovic (1930), tire son épée en regardant la monarchie dans l'image du palais du tsar. Les trois auteurs de la *Statue de la République* n'ont eu que deux mois pour sa conception et sa réalisation. Le symbole est fort et clair : la république, soutenue par le peuple qui est représenté sur le socle, s'oppose à la monarchie. La seule autre sculpture publique du même type, figure monumentale sur un socle sculpté, se situe sur le même axe du boulevard, et regarde l'Assemblée nationale : c'est le monument à Alexandre II Tsar Libérateur. La *Statue de la République* est alors en double posture d'opposition : à la fois à la monarchie bulgare et à la monarchie russe¹²⁴. C'est la première fois que la place du 9 septembre est investie de façon aussi politiquement marquée. Ensuite, en novembre 1946, Georgi Dimitrov devient Premier ministre et installe son bureau dans l'ancien palais¹²⁵, tentant ainsi d'achever sa désacralisation¹²⁶. La *Statue de la République* est enlevée de la place en 1948¹²⁷, conséquence du durcissement du régime et de l'instauration du réalisme socialiste comme seule méthode artistique. Ainsi, la place reste disponible pour le prochain grand projet artistique : la construction du monument à l'armée soviétique¹²⁸. Or, un événement soudain change la donne : Georgi Dimitrov meurt le 2 juillet 1949 à Moscou.

¹²³ Artistes : Vassil Radoslavov, Stoyan Todorov, Alexandre Zankov, plâtre, 12 m.

¹²⁴ Plus sur la Statue de la République, voir Ina BELCHEVA, « La Statue de la République : de la place du 9 septembre au Musée de l'art socialiste », in *Journal of Historical and Archaeological Research* 3, Shumen, 2016, p. 140-150. / Ина БЕЛЧЕВА, „Статуята на Републиката: от площад 9-ти септември до Музея на социалистическото изкуство“, в *Журнал за исторически и археологически изследвания* 3, Шумен, 2016 г., стр. 140-150.

¹²⁵ Elitza STANOEVA, *Sofia: the Socialist City...*, op. cit., p. 224.

¹²⁶ Il faudrait préciser que pendant une longue période, l'ancien palais du tsar était voué à la destruction, afin d'anéantir ce patrimoine monarchiste, et de construire à sa place la nouvelle Mairie de Sofia. Cependant, après l'installation « temporaire » de la Galerie nationale en son sein en 1953, elle y reste de façon permanente.

¹²⁷ Neli DAMYANOVA, Stoyan MAVRODIEV, « La grande dame blanche. Le symbole renaît », magazine *Sofia*, 4, 1980, p. 4. / Нели ДАМЯНОВА, Стоян МАВРОДИЕВ, „Голямата бяла жена. Символът се разда отново“, *Списание София*, книжка 4, 1980, стр. 4.

¹²⁸ DA, f. 143, op. 7, a.e. 71.

c) LE MAUSOLÉE BULGARE



Figure 6 : Le mausolée de Georgi Dimitrov, fin des années 1960.

Crédit photographique : Wikipedia Commons.

Immédiatement, le Comité central du Parti et le Conseil des ministres ordonnent la construction d'un mausolée à sa gloire sur la place du 9 septembre¹²⁹. La réalisation doit être achevée en 170 heures, le temps que le corps du défunt arrive en cortège ferroviaire depuis l'Union soviétique. Six cents ouvriers sont mobilisés pour réaliser le projet préparé in extrémis par les architectes Georgi Ovtcharov et Ratcho Ribarov, prévoyant un bâtiment de 560 m² et de 12 mètres de hauteur¹³⁰. Il est terminé en 138 heures¹³¹, ce qui crée le mythe d'un exploit de construction, similaire à celui de l'érection du mausolée temporaire de Lénine en 1924. Les ressemblances avec le monument moscovite sont multiples, la principale étant l'idée même de la construction d'un mausolée qui structurerait l'espace public socialiste bulgare. La partie supérieure du modèle soviétique¹³² inspire la forme de celui à Sofia : un péristyle dorique (figure 6). La tribune est également présente, permettant d'élever les dirigeants, successeurs de l'« œuvre » de Dimitrov, au-dessus des foules lors des défilés organisés. Enfin, à l'intérieur, le même sarcophage transparent

¹²⁹ TsDA, f. 1B, op. 6, a.e. 612, l. 1-59.

¹³⁰ Georgi GUÉRGOV, *La vérité du Mausolée (le commandant raconte)*, Sofia : Cibia, 2001, p. 9. / Георги ГЕРГОВ, *Истината за Мавзолея (Командантът разказва)*, София: Сибия, 2001 г., стр. 9.

¹³¹ Ibid.

¹³² Seul élément qui pourrait s'inscrire dans l'esthétique du réalisme socialiste de la fin des années 1940.

accueille le corps embaumé du chef, en le préservant pour l'éternité. Le corps de Dimitrov y est déposé le 10 juillet 1949.

Malgré la rapidité de l'exécution pour les funérailles, le mausolée n'est pas vraiment terminé en juillet 1949 et ce n'est qu'en décembre de la même année qu'il ouvre au public¹³³. D'autres éléments techniques, en ce qui concerne la structure et le système de climatisation, devaient encore être réglés en 1950. Cependant, les interventions étaient limitées à l'intérieur, afin de ne pas toucher à la structure visible¹³⁴. Toute idée de reconstruction ou de modifications radicales, tel le recouvrement du mausolée en granit rouge, en imitation de celui de Lénine, a été abandonnée¹³⁵. Les grands travaux suivants ont lieu en 1974-1975, avec l'objectif d'agrandir les espaces techniques¹³⁶. Une légère modification de la façade, avec le rehaussement du toit, est également à noter. À cette occasion, des artistes sont invités à réaliser des œuvres pour le mausolée, dont Detchko Ouzounov¹³⁷ pour les mosaïques derrière la colonnade de face, Valentin Startchev¹³⁸ pour la décoration de la porte d'entrée et Vassil Simittchiev¹³⁹ pour des éléments dans la salle funéraire abritant le corps de Dimitrov.

Le mausolée de Dimitrov s'impose comme la structure idéologique principale de l'espace public de la capitale¹⁴⁰. Le modèle de Moscou est repris de façon littérale, et le mausolée devient ainsi le centre de tout rite politique d'envergure dans la capitale. Le corps embaumé et exposé de Dimitrov transforme le site en un véritable « temple » où l'idée communiste est à la fois vénérée et prêchée. Le discours qui accompagne la mort du chef et la volonté de continuer « son œuvre » sont marqués par l'idée de l'immortalité. Dans ce sens, la création du mausolée peut être lue comme une interprétation littérale de la métaphore de la continuité idéologique, afin de marquer visuellement et de façon émotionnelle forte le plus grand nombre de personnes. Car la présence du

¹³³ Elitza STANOEVA, *Sofia : the Socialist City...*, op. cit., p. 247.

¹³⁴ Ibid., p. 251.

¹³⁵ Ibid., p. 254.

¹³⁶ Georgi GUERGOV, *La vérité du Mausolée*, op. cit., p. 37.

¹³⁷ Peintre bulgare (1899-1986), professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia et président de l'Union des artistes bulgares (1965-1969).

¹³⁸ Sculpteur bulgare (né en 1935), auteur de nombreuses commandes publiques des années 1970-1980, notamment celle du monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia.

¹³⁹ Sculpteur bulgare (né en 1938), il émigre en Suède en 1975 où il développe une carrière de sculpteur, de performeur et d'artiste conceptuel.

¹⁴⁰ Elitza STANOEVA, « The dead body of the leader as an organizing principle of socialist public space... », 2011, op. cit.

corps embaumé propose à la société socialiste non pas un souvenir du passé, mais une promesse d'avenir radieux¹⁴¹. C'est cette immortalisation de l'idéologie, au-delà de la possibilité de résurrection, que l'anthropologue Nikolaï Vukov voit dans le monument que représente le mausolée¹⁴². Il rappelle que pendant des siècles la question de la mort et de la décomposition du corps du roi est associée à la décomposition du tissu social¹⁴³. Le corps embaumé du chef défie les règles de la nature, car la mort ne concerne pas ceux qui ont été touchés par l'« esprit ravivant du communisme¹⁴⁴ ». Nous sommes donc face à une défiance des lois du temps, un corps (une idée) qui reste incorruptible¹⁴⁵. En ce sens, le mausolée est également utilisé comme lieu de présentation et de validation des successeurs de l'idée portée par Dimitrov. Lors des défilés pour les fêtes officielles, le Bureau politique du Parti est présent sur la tribune du mausolée, dans un ordre hiérarchique et avec le nouveau chef – héritier de Dimitrov – au centre. Le mausolée devient principalement le symbole du pouvoir détenu par le Parti communiste.

En ce qui concerne ses fonctions de commémoration, le mausolée a connu des difficultés à attirer les foules. Il n'accueillait le public que trois jours dans la semaine, ainsi que lors d'ouvertures exceptionnelles pour des délégations. Cela faisait partie du rite initiatique de chaque jeune communiste de rendre hommage à Georgi Dimitrov. Les visites étaient prévues dans le cadre de la scolarité, mais aussi pour les touristes ou pour les visites diplomatiques. Ainsi, le mausolée accomplissait son rôle de socle sur lequel le régime communiste s'élève. La visite du mausolée étant très codifiée, elle se devait de rendre l'expérience encore plus solennelle, toujours d'après le modèle moscovite. Contrairement à l'objectif initial, les contraintes de la visite (parcours imposé, impossibilité de s'arrêter), ainsi que sa rapidité, ont fait émerger des rumeurs concernant l'authenticité du corps de Dimitrov, qui ont nui à la respectabilité du lieu¹⁴⁶. Dans les souvenirs

¹⁴¹ Lilyana DEYANOVA, « The Battles for the Mausoleums: Traumatic Places of the Collective Memory », in Jacques COENEN-HUTHER (ed.), *Bulgaria at the Crossroads*, New York: Nova Science Publishers, Inc., 1996, p. 175-186.

¹⁴² Nikolaï VUKOV, « Death and Vitality in the Monuments of the Socialist Past in Eastern Europe », in *New Europe College Regional Program Yearbook*, Bucharest, 2002, p. 258.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Nikolaï VUKOV, « Les représentations monumentales de la propagande du régime communiste en Bulgarie (1944-1989) », in Ivaylo ZNEPOLSKY (éd.), *Histoire de la République populaire de Bulgarie. Le régime et la société*. Sofia : Institut d'études du passé récent, Ciela, 2009, p. 602. / Николай ВУКОВ, „Монументалните репрезентации в пропагандата на комунистическия режим в България (1944-1989)“, в Ивайло ЗНЕПОЛСКИ (ред.), *История на Народна република България. Режимът и обществото*, София: Институт за изследване на близкото минало, Сиела, 2009 г., стр. 602.

¹⁴⁵ Nikolaï VUKOV, « Death and Vitality », op.cit., p. 279.

¹⁴⁶ Vladimir GRADEV, « Le mausolée de Dimitrov », *Communications, L'Est : les mythes et les restes*, 55, 1992, p. 82.

des années 2010 de l'écrivain Georgi Gospodinov, le mausolée représentait pour les enfants une fascination et une appréhension, mais n'inspirait pas de respect ni de sentiment de rencontre spéciale¹⁴⁷. La fonction commémorative du site comportant des failles, le mausolée reste surtout dans la conscience des citoyens comme le lieu de représentation du pouvoir central et, également, le monument idéologique par excellence.

C. LE MONUMENT A L'ARMEE SOVIETIQUE A SOFIA : ADAPTATIONS ARTISTIQUES ET REALITES IDEOLOGIQUES

a) À L'ORIGINE DU MYTHE DE LA « DOUBLE LIBERATION »

Le régime communiste bulgare se met en place de façon durable à partir de 1947-1948. Alors que pendant la période de la « démocratie populaire », les commandes publiques de sculptures temporaires aux artistes sont certes pensées dans un objectif de propagande, la méthode du réalisme socialiste devient unique et officielle en 1948. Cela ouvre le champ à la création massive de monuments idéologiques permanents dans le pays, avec la primauté à ceux dédiés à l'Armée rouge. Les tout premiers monuments de ce type en Bulgarie apparaissent pendant la guerre, au sein de cimetières soviétiques (c'est notamment le cas de celui à Vidin, inauguré en janvier 1945). Après la capitulation de l'Allemagne, de nombreux monuments sont érigés en Europe, à Vienne (1945) et à Budapest (1947). À Sofia, une première proposition pour l'érection d'un tel monument date du 18 septembre 1946¹⁴⁸. Nous ne sommes que quelques jours après le Référendum pour la république du 8 septembre, qui joue un rôle décisif dans la définition du nouveau gouvernement. Le marquage temporaire de l'espace public doit céder la place à la redéfinition des valeurs de la société, en les encrant pour la durée dans l'image de la ville. La *Statue de la République* n'est qu'un monument éphémère. Elle se doit alors d'être remplacée par le grand projet artistique qui marquera le début du socialisme bulgare : le monument à l'Armée rouge. La décision de l'emplacement est prise au Conseil des ministres le 20 décembre 1948, après un premier concours sans lauréat pour une autre localisation. La place centrale s'impose, car le

¹⁴⁷ Souvenirs de Guéorgui GOSPODINOV dans la vidéo « Les symboles du pouvoir : le Mausolée, la Sécurité d'État et la peur », *Sofia Platform*, mise en ligne le 10 novembre 2020.

¹⁴⁸ Elitza STANOEVA, *The Socialist City in its Monumental Vision and Practice*, op. cit., p. 227.

rôle de ce nouveau monument est bien plus que commémoratif : il doit représenter les liens de fraternité, de gratitude et de combat qui unissent les peuples bulgare et soviétiques, dans le contexte de la fin de la guerre, et dans l'établissement d'un nouveau mythe — celui de la « double libération ».

Il s'agit de la construction d'un discours idéologique qui s'appuie sur les faits historiques qui lient les peuples bulgare et russe. La nouvelle histoire de la Bulgarie, depuis 1878, est construite autour d'un besoin de gratitude envers la Russie pour son rôle principal dans l'obtention de l'indépendance bulgare de l'Empire ottoman. Voilà pourquoi à la fin du XIX^e siècle tout le pays est recouvert de monuments à la Russie. Lorsqu'en septembre 1944 l'Armée rouge entre en Bulgarie, elle est accueillie, d'après les discours officiels de l'époque, en tant qu'armée fraternelle, et c'est également ce qui est martelé aux soldats soviétiques : ils viennent non pas en occupants, mais en libérateurs¹⁴⁹. Et malgré le fait qu'aucun conflit armé n'a eu lieu sur le territoire bulgare, les monuments à l'Armée rouge commencent à apparaître, posant les bases du mythe de la « double libération ». Ce mythe est le fruit d'une réflexion commune entre les idéologues soviétiques et le pouvoir communiste bulgare. En effet, les monuments à la « Russie libératrice » marquent les esprits soviétiques en 1944. Ceci est le plus évident dans l'ouvrage du président de la Commission panslave¹⁵⁰, le général Alexandre Semenovitch Goundorov. Il témoigne de son étonnement positif créé par les monuments russes en Bulgarie et ainsi estime le potentiel idéologique fort de l'érection de monuments dédiés à l'Armée rouge. Pour lui, c'est une manière de s'assurer de l'instauration d'émotions positives et de reconnaissance fortes, comme celles qu'il a pu observer lors de sa première venue en Bulgarie¹⁵¹. Le discours sur la « double libération », une première fois lors de la guerre Russo-turque de 1877-1878 et une deuxième en 1944, est progressivement mis en place et ceci est particulièrement évident dans le monument à l'Armée rouge à Sofia.

¹⁴⁹ Dans les faits, la Bulgarie étant alliée à l'Allemagne nazie jusqu'au 5 septembre 1944, l'Armée rouge se trouve bel et bien en position d'occupation pendant la durée du Comité de contrôle des Alliés qui s'instaure en Bulgarie jusqu'en 1947.

¹⁵⁰ Commission créée à Moscou en 1941.

¹⁵¹ Alexandre Semenovitch GOUNDOROV, *L'union guerrière des peuples slaves dans la lutte contre l'hitlérisme*, Moscou : OGIZ, 1944 / Александр Семенович ГУНДОРОВ, *Боевое единство славянских народов в борьбе с гитлеризмом*, Москва: ОГИЗ, 1944. Cité par Petra ŠVARDOVÁ, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie*, op. cit., p. 40.

b) LE CONCOURS POUR LE MONUMENT A SOFIA

L'emplacement choisi de la place du 9 *septembre*, si symbolique, a dû être changé suite à la mort soudaine de Georgi Dimitrov le 2 juillet 1949 et à l'érection rapide de son mausolée. Après plusieurs réunions et consultations, le lieu final pour le Monument à l'armée soviétique est décidé le 26 septembre 1949 : le parc d'enfants sur le boulevard du Tsar Libérateur (futur boulevard Russe), face à l'université de Sofia¹⁵². De cette manière, le monument pourrait bénéficier à la fois du décor qu'offre la montagne Vitocha en fond, et à la fois être accessible par les grands axes de la capitale, bénéficiant de sa proximité avec le centre administratif et le carrefour central de la capitale, le pont des Aigles. Le monument serait ainsi visible par tout habitant de la capitale, car incontournable. Il se prêterait également à des cérémonies rassemblant de très nombreuses personnes, grâce à son accessibilité par de grands boulevards de tous les côtés.

En 1949, lorsque le concours est annoncé, la méthode du réalisme socialiste est déjà l'unique mode de création dans le pays, et un projet d'une telle envergure devrait en être exemplaire. Voici ce que demande le programme :

Le monument doit représenter, dans des formes intemporelles, artistiques, dans des images réalistes claires et compréhensibles pour le peuple, la force et l'invincible puissance de l'armée soviétique, libératrice du peuple bulgare et d'autres peuples, gardienne de la paix, de la culture et du progrès. Il doit aussi représenter la gratitude et la reconnaissance du peuple bulgare envers le grand peuple russe et l'armée soviétique. Les candidats ont la totale liberté de choisir leurs compositions, la réalisation artistique, les matériaux pour les parties sculpturales ou architecturales du monument¹⁵³.

Les mots clés représentatifs du réalisme socialiste sont bien présents : « formes intemporelles » et « images réalistes claires ». L'accent est mis sur la lisibilité du monument, importante pour une œuvre dans l'espace public qui a une visée éducative et commémorative, ainsi que sur l'inscription de la réalisation artistique dans une tradition réaliste, qui éliminerait toute

¹⁵² DA, f. 143, op. 2, a.e. 311, l. 3.

¹⁵³ DA, f. 143, op. 7, a.e. 20, l. 51. 29 juillet 1949. „Паметникът трябва да изрази в трайни художествени форми, в ясни и разбрани за народа реалистични образи, силата и несломимата мощ на Съветската армия, освободителка на българския и другите народи, страж на мира, културата и прогреса. Той трябва да изрази, също така, благодарността и признателността на българския народ към великия руски народ и Съветската армия. Конкурентите имат пълната свобода да избират композиционните разрешения, художественото изпълнение, материалите за скулптурната или архитектурни части на паметника.“

allégorie. Il est paradoxal de voir la mention ajoutée à la fin sur la liberté de création, entrant en conflit direct avec les cadres très restreints déjà énoncés. Le même constat est valable pour le contenu : l'armée soviétique devrait paraître à la fois forte et paisible, protectrice de la culture, et la gratitude bulgare pour cette deuxième libération doit être bien mise en avant. Cette dernière idée est surtout révélée par l'évocation du peuple « russe » et non pas « soviétique », le lien est clairement établi avec les événements de la fin du XIX^e siècle.

Les projets reçus à ce concours sont tous jugés non conformes au programme¹⁵⁴. C'est la raison pour laquelle le jury décide de passer la commande aux artistes reconnus, tout en laissant la participation libre aux autres. Le 26 septembre 1949, le Conseil des ministres publie un arrêté qui désigne cinq collectifs dirigés par les sculpteurs Marko Markov¹⁵⁵, Ivan Founev¹⁵⁶, Kiril Todorov¹⁵⁷ et Andreï Nikolov¹⁵⁸, ainsi que par l'architecte en chef de Sofia Danko Mitov¹⁵⁹.

Un seul projet se distingue clairement, moins monumental que les autres et avec une composition de son collectif par un très grand nombre de personnalités du monde artistique : celui de Danko Mitov avec les sculpteurs et sculptrices Ivan Lazarov¹⁶⁰, Lyubomir Daltchev¹⁶¹, Mara Georgieva¹⁶², Vaska Emanouïlova¹⁶³, Vassil Zidarov¹⁶⁴, Pétrar Doytchinov¹⁶⁵ et le dessinateur

¹⁵⁴ Ibid., l. 47.

¹⁵⁵ Sculpteur bulgare (1889-1966), auteur de plusieurs monuments dans l'espace public de la capitale, notamment celui du Patriarche Evtimiy de 1937.

¹⁵⁶ Sculpteur bulgare (1900-1983), dont les œuvres des années 1930 sont traversées par la thématique de la justice sociale et les conditions des ouvriers. Dans les années 1950, il est également président de l'Union des artistes bulgares.

¹⁵⁷ Sculpteur bulgare (1902-1987), spécialisé dans les portraits. Dans les années 1950, il réalise plusieurs bustes de chefs politiques. Il émigre en Italie en 1965.

¹⁵⁸ Sculpteur bulgare (1878-1959), figure centrale de l'art bulgare. Il est l'auteur de très nombreux monuments dédiés aux personnages historiques bulgares. Enseignant à l'Académie des Beaux-Arts de Sofia dans les années 1930.

¹⁵⁹ DA, f. 143, op.2, a.e. 311, l. 3.

¹⁶⁰ Sculpteur bulgare (1889-1952), recteur de l'Académie des Beaux-Arts dans les années 1930 et la première moitié des années 1940. Auteur de plusieurs monuments emblématiques dont celui qui orne la tombe du poète symboliste Dimtcho Debelyanov.

¹⁶¹ Sculpteur bulgare (1902-2002), auteur de très nombreux monuments bulgares depuis les années 1930 jusqu'aux années 1970. Il émigre en 1979 aux États-Unis d'Amérique et ne revient jamais en Bulgarie.

¹⁶² Sculptrice bulgare (1905-1989), une des fondatrices de la Société des artistes nouveaux dans les années 1930. Elle est l'autrice de plusieurs monuments aux personnages historiques ou intellectuels bulgares, ainsi que de compositions figurales.

¹⁶³ Sculptrice bulgare (1905-1985), co-fondatrice de la Société des artistes nouveaux, autrice de très nombreux portraits et sculptures publiques. Une des figures emblématiques de l'art bulgare.

¹⁶⁴ Sculpteur bulgare (1905-1963), auteur de nombreux monuments et notamment de sculptures décoratives pour les parcs.

¹⁶⁵ Sculpteur bulgare (1909-2005), auteur de nombreux bustes. Dans les années 1950-1960, il est responsable de la décoration sculpturale de la capitale.

Boris Anguélouchev¹⁶⁶. L'architecture est pensée par Lyubomir Neykov et Danko Mitov. Il semble évident que c'est ce projet qui a concentré le maximum de potentiel afin de remporter le prix et qui a été probablement pressenti¹⁶⁷. Lorsque le projet remporte le concours, le collectif subit une transformation : le sculpteur Ivan Lazarov est écarté du projet et remplacé par Ivan Founev.

c) LES ADAPTATIONS ARTISTIQUES AU PROGRAMME IDEOLOGIQUE

Le travail intense sur le monument commence à partir du mois d'avril 1951. Deux jurys ont été mis en place en fonction de leur taille et de l'importance de leurs membres : la *petite* et la *grande* commissions. Le rôle de ces commissions est d'encadrer la création, de s'assurer de la bonne maîtrise de la méthode du réalisme socialiste, à la fois en ce qui concerne la forme et le contenu. Les commissions portent également la responsabilité de l'acceptabilité finale du monument et, par l'étude de leurs discussions, nous pouvons juger de leur part de co-auteurs dans la réalisation finale¹⁶⁸. Ainsi, lors d'une réunion de la petite commission le 14 novembre 1952, Émile Manov, le président du Comité de la science, de l'art et de la culture insiste sur la question de la responsabilité collective :

Il faudrait prendre en compte qu'en ce qui concerne tout le monument aussi bien que les différentes compositions sculpturales, des efforts collectifs ont été produits ; mais si la paternité des œuvres est reconnue et que les auteurs peuvent en être fiers, il s'agit quand même d'un travail collectif. Ici, j'inclus le travail de la sous-commission, le travail du jury pour une grande part, le travail des collaborateurs, des autres sculpteurs, etc.¹⁶⁹

En effet, les membres des commissions, et surtout de la petite, examinent en détail chaque sculpture du monument et proposent des modifications et des améliorations. Par leurs différentes expertises (architecture, sculpture, peinture, littérature, théorie), ils cherchent, en même temps que

¹⁶⁶ Peintre et dessinateur bulgare (1902-1966), connu pour ses caricatures et ses illustrations.

¹⁶⁷ Le projet du collectif de Danko Mitov remporte la deuxième place au concours, une première n'est pas attribuée. (DA, f. 143, op. 7, a.e.74)

¹⁶⁸ Pour une étude détaillée des commissions artistiques, voir Ina BELCHEVA, *La sculpture monumentale à Sofia durant l'établissement du régime communiste (1947/8 – 1956)*, mémoire de master 2, sous la direction d'Éric MICHAUD, EHESS, 2015.

¹⁶⁹ Archives personnelles de Danko МИТОВ. „Трябва да се има предвид, че както за целия паметник, така и за отделните негови скулпторни (sic.) групи, където са вложени колективни усилия в края на краищата авторството ще се знае, хората ще могат да се гордеят с него, но все пак това е колективен труд. Тук влиза и труда на подкомисията, и труда на Журито в грамадна степен, трудът на сътрудниците, на по-страничните скулптори и т.н.“

les artistes, la meilleure expression de la méthode du réalisme socialiste. Ce n'est pas une tâche facile, et les contradictions devant lesquelles sont exposés les membres du collectif retardent significativement l'inauguration, de plus d'un an. Un témoignage particulièrement fort des difficultés au sein du collectif et du jury est le fait que l'expression « réalisme socialiste » n'est jamais utilisée par eux. Des synonymes sont trouvés : « la bonne méthode réaliste », « la bonne méthode artistique », « formes intemporelles artistiques », « images réalistes claires et compréhensibles par le peuple », probablement de peur d'être accusé d'une mauvaise interprétation du réalisme socialiste.

Le travail sur ce monument est un document précieux quant aux obstacles artistiques rencontrés par les sculpteurs. L'impossibilité de trouver la forme qui correspondrait à la méthode les met dans une position délicate, entre intégrité artistique et fidélité politique. Bien qu'une ingérence de la part du jury ait été acceptée au vu des circonstances, les critiques n'étaient pas toujours bien accueillies de la part des artistes. De cela témoigne la réunion pleine de tensions du 8 avril 1953¹⁷⁰. C'est Lyubomir Dalchev qui réagit aux remarques qui lui sont faites par le jury :

J'avoue qu'entre la critique et la création il y a des proportions. Alors qu'au début la commission était utile avec ses instructions, on en arrive à des moments où elle met des obstacles au développement, aux forces créatives du collectif¹⁷¹.

¹⁷⁰ Archives personnelles de Danko MITOV.

¹⁷¹ Ibid. „Защото трябва да призная, че между критиката и творчеството все пак има известно съотношение. Докато в началото комисията със своите указания е полезна, има моменти, когато тя стига до това положение, че просто спъва движущите, творческите сили на колектива (...)“

Son mécontentement est soutenu aussi par Ivan Founnev. La position des auteurs est très difficile, l'absence de modèle clair à suivre, ainsi que l'indécision du jury et le changement des consignes, mènent à l'exaspération. Cette réunion en particulier témoigne non seulement du malaise au sein du collectif, mais aussi au sein de la société : Staline est mort depuis un mois, et les repères idéologiques commencent à être remis en question. L'intervention du peintre Panayot Panayotov est extrêmement évocatrice. Celui-ci témoigne d'une rumeur qui court les rues : « Ils vont le bâtir [le monument à l'Armée soviétique], mais une fois construit, ils vont devoir peut-être le démolir¹⁷² ».

d) LA PROBLEMATIQUE COMPOSITION CENTRALE ET LES CRITIQUES DE L'EPOQUE



Figure 7 : Vaska Emanouïlova, Mara Georgieva, Figure centrale du Monument à l'Armée soviétique, bronze, 7,5 m, 1954. Crédit photographique : Georgi Atanassov.

La réalisation du monument prend un retard important suite à la prudence extrême des membres des commissions. Autant la réalisation des différents éléments du monument était difficile, autant la composition centrale, celle qui doit couronner le monument, reste la plus délicate. Elle constitue le cœur du travail, et l'élément qui déterminerait la silhouette de tout le monument. Dès les premières propositions des deux sculptrices Vaska Emanouïlova et Mara Georgieva, il s'agit de trois figures principales : un soldat soviétique, un ouvrier bulgare et une paysanne tenant un enfant dans ses bras (figure 7). La composition est conçue afin de résumer le message du monument : le soldat soviétique, vainqueur et libérateur mène vers l'avant le peuple bulgare, travailleur et reconnaissant. Tout le programme idéologique peut y être retrouvé. Les enjeux sont alors très importants. Suite à plusieurs péripéties, des intrigues au sein du collectif artistique, et de nombreuses indécisions de la part des jurys, la décision est prise de soumettre le groupe sculptural à une discussion plus large parmi des spécialistes à la fois artistiques et idéologiques. Cette réunion

¹⁷² Ibid. „Абе, те ще го построят, но докато го построят, може и да го съборят!“

a lieu le 17 juin 1953 dans l'atelier de la Bibliothèque nationale¹⁷³. Si elle est importante pour nous, c'est parce que, toujours dans ces quelques mois suivant la mort de Staline, la parole est significativement plus libérée. Nous pouvons donc observer une discussion hors du commun, lors de laquelle sont formulés des doutes et des mises en causes qui non seulement sont atypiques pour l'époque, mais qui préfigurent aussi le principal point de contestation du monument dans les années 1990 : le geste du soldat soviétique.

L'architecte et chef du collectif, Danko Mitov, commence la réunion en présentant les difficultés majeures qui se posent devant les artistes et les commissions, notamment le bon positionnement des figures sur le piédestal, les habits des personnages, les postures des corps du soldat ou de la mère tenant l'enfant. Il est à noter qu'il s'agit ici principalement des détails d'ordre plastique, qui devrait faire l'objet de discussions et de travail dans les ateliers des artistes. Le fait que les commissions spécialisées ne se sont pas senties en mesure de répondre à ces questionnements est très parlant du poids de la responsabilité que représente cette composition centrale.

Tout le débat prend une forme bien protocolaire, avec des figures idéologiques centrales, tel le président de l'Assemblée nationale Ferdinand Kozovski ou bien le général, commandant des forces armées Zakhari Zakhariiev. Le réalisme socialiste, qui est dans l'esprit de tout le monde, continue d'être présent par des euphémismes comme « l'esthétique marxiste ». Des détails sont pointés du doigt, ainsi que l'esprit plus général qui se dégagerait de la composition, notamment sa froideur. Mais la mise en cause la plus importante, la plus intrigante, est celle de la gestuelle du soldat soviétique, notée ici pour la première fois. Il s'agit plus particulièrement de l'arme automatique levée au-dessus de la tête du personnage central, dans un geste qui se veut victorieux. Les remarques concernant cet élément sont de caractère à la fois artistique et contextuel, toujours habillées dans suffisamment d'idéologie et de bienveillance pour qu'elles puissent être acceptées à une étape aussi avancée dans le travail sur le projet. Au total, quatre personnes lèvent la voix contre la composition. Le premier est le professeur Ilya Petrov¹⁷⁴, qui avance ses réserves concernant la présence du chargeur sur l'arme, à un moment où le soldat n'est plus dans une situation de combat.

¹⁷³ DA, f. 143, op. 9, a.e. 154, l. 272 et les suivants.

¹⁷⁴ Peintre portraitiste (1903-1975), enseignant à l'Académie nationale des beaux-arts bulgare, porteur du prix Dimitrov en 1953 (et plus tard en 1961 et 1971).

Il insiste sur le fait que c'est bien d'un point de vue *artistique* que cela le dérange¹⁷⁵. La critique la plus argumentée et qui déclenchera la suite vient du général de l'armée Zakhari Zakhariev :

(...) en tous les cas, je considère que le fait de brandir le *schmeisser*¹⁷⁶ vers le haut (...) n'est pas conforme pour le soldat soviétique. J'ai participé à des célébrations de soldats soviétiques et je sais qu'ils ne font jamais cela : brandir les *schmeissers*. Ce sont les Bulgares qui font cela, mais pas eux. (...) Je recommanderais pour ce moment solennel que le *schmeisser* reste là [à portée de main] et quand il en aura besoin, qu'il le prenne, et en haut il pourrait tenir un bouquet de fleurs, offert par une Bulgare, et qu'il ait un regard enjoué. La façon dont ceci est présenté ici, c'est guerrier, je dirais même agressif.¹⁷⁷

En tant que militaire et commandant des forces aériennes bulgares, le général Zakhariev connaît la guerre et la signification de la représentation d'une arme au-dessus des têtes des passants au centre de la capitale bulgare. La présence soviétique de 1944 à 1947 est effectivement officiellement accueillie comme « fraternelle » et, par le gouvernement du Front de la Patrie, en tant que « libératrice », mais en réalité il s'agit bien de forces d'occupation qui s'installent sur le territoire bulgare. Le geste « agressif » que perçoit Zakhariev est bel et bien interprété comme *conquérant*, ce qui le rend difficilement acceptable.

Libérés par cette intervention, deux sculpteurs majeurs, Mikhaïl Katz et Stoyou Todorov, prennent la parole à tour de rôle, chacun avec plus d'insistance que le précédent, afin d'émettre leur accord sur l'interprétation négative de la gestuelle guerrière du soldat soviétique. Katz parle de point de vue idéologique et psychologique. Il insiste :

N'oublions pas que le monument est construit pour rester non pas une heure ou une journée sous le regard des gens. Il restera pour l'éternité, et, par conséquent, pour

¹⁷⁵ DA, f. 143, op. 9, a.e. 154, op. cit.

¹⁷⁶ Dans le cas du Monument à l'Armée soviétique, l'usage de la marque d'armement allemand *schmeisser* est très courant, à la place d'un plus neutre comme arme automatique ou bien *chpaguine* pour désigner l'arme soviétique emblématique.

¹⁷⁷ DA, f. 143, op. 9, a.e. 154, op. cit. „(...) във всеки случай, аз смятам, че това вдигане на шмайзера нагоре във втория вариант, не е много правилно за съветския боец. Аз съм участвувал в тържества на съветски бойци и знам, че това никога не правят – да вдигат шмайзерите. Българите правят това, но те не го правят. (...) Аз бих препоръчал в този тържествен момент шмайзерът да си стои тук и когато му потрябва, тогава боецът да го вземе, а горе да държи букет цветя, поднесен от някоя българка, и весело да гледа. А така както е дадено тук, това е много войнствено, бих казал, агресивно.“

l'éternité, le soldat soviétique aura cette arme automatique levée de façon menaçante vers le haut, comme s'il était tout le temps prêt à l'attaque¹⁷⁸.

Todorov ajoute :

(...) la question de l'arme dans les mains du soldat soviétique est liée à la façon dont nous percevons l'armée soviétique, à l'attitude de cette armée envers l'arme après la victoire. (...) Quand même, en regardant un monument avec un fusil en l'air, le spectateur pense naturellement à autre chose¹⁷⁹.

Il serait difficile d'exprimer leur idée plus clairement. Le fusil brandi en l'air est vu en tant que symbole d'une force extérieure qui est prête à tout moment à attaquer, et le fait de représenter le soldat ainsi est perçu comme révélateur de la façon dont on peut penser l'Armée rouge en général. De telles idées sont très loin d'être anodines et leur expression ici ne peut s'expliquer que par l'esprit d'incertitude et d'instabilité du régime après la mort de Staline. Et même si le président de l'Assemblée générale, Ferdinand Kozovski, clôt le débat en insistant sur le rôle d'attribut de



Figure 8 : Le Monument à l'armée soviétique à Sofia, 1954, granite et bronze, 36 m. Source : Souvenirs de la République populaire.

¹⁷⁸ Ibid. „Не трябва да забравяме, че монументът не се строи, за да остане един час или ден под погледа на хората. Той ще стои вечно, и следователно съветският войник вечно ще държи тоя автомат вдигнат застрашително нагоре, като че ли винаги е готов да нападне някого.“

¹⁷⁹ Ibid. „(...) проблемът дали да бъде сложено оръжие в ръцете на съветския воин е свързан с отношението ни към Съветската армия, с отношението на тая армия към оръжието след победата. (...) Все пак човек, който гледа паметник с вдигнат във въздуха шмайзер, непосредствено насочва в друга посока своята мисъл.“

l'arme dans ce cas, « si on représentait un écrivain sur le monument, on le doterait d'une plume¹⁸⁰ », les témoignages des sculpteurs et du général sont symptomatiques des perceptions du public qui n'a pas encore été confronté au monument. Ceci explique probablement pourquoi, autour de l'inauguration du monument en septembre 1954, des poésies apparaissent dans la presse, qui insistent sur la figure centrale du soldat comme symbole de la paix¹⁸¹. Mais le symbole agressif reste et il devient emblématique dans l'esprit des générations en tant que représentatif des années 1950. Lorsqu'en 1984 le magazine *Izkustvo* [Art] dédie des numéros au quarantième anniversaire de l'art socialiste, l'historienne de l'art Violéta Dimtcheva signifie, dans l'essai introductif, la venue de la déstalinisation en écrivant : « Maintenant pour la liberté on ne luttait pas qu'avec un *schmeisser* dans la main¹⁸² ».

Le Monument à l'armée soviétique est inauguré le 8 septembre 1954 à l'occasion du dixième anniversaire du 9 septembre 1944. Quelques jours auparavant, l'inscription à poser dessus est approuvée par Valko Tchervenkov¹⁸³ : *A l'Armée soviétique libératrice, du peuple bulgare reconnaissant*¹⁸⁴. D'une hauteur de 36 mètres, il s'impose au centre de la capitale bulgare comme une dominante incontournable. Il consiste en six groupes sculpturaux : deux en avant, œuvres d'Ivan Founev, représentant l'accueil de l'Armée rouge par le peuple bulgare ; au sommet du monument se trouve la composition tant discutée de Vaska Emanouïlova et de Mara Georgieva ; autour du pylône central sont disposées trois compositions sculpturales, représentant chacune une scène peuplée de personnages, avec à droite le groupe de Vassil Zidarov, représentant *La Grande Guerre patriotique*, au dos du monument — la composition de Pétrar Doytchinov *L'arrière-garde de l'Armée rouge* et enfin, du côté gauche est placée l'œuvre de Lyubomir Daltchev intitulée *Octobre 1917*. Cette dernière est citée, dans les décennies socialistes qui suivent, comme la seule vraiment exemplaire en termes de qualité de réalisation et de concept du monument par tous les auteurs¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ *Literaturen front/Literaturnen фронт*, n°35, du 2 septembre 1954.

¹⁸² Violetta DIMITCHEVA, « Chemin et problèmes », *Izkoustvo*, n°3, 1984, p. 7 / Виолета ДИМЧЕВА, „Път и проблеми“, в *Изкуство*, бр. 3, 1984, стр. 7. „Сега за свобода не се воюваше само с шмайзер в ръка“.

¹⁸³ Chef du Parti communiste bulgare et Premier ministre de 1949 à 1956.

¹⁸⁴ DA, f. 1B, op. 6, a.e. 2297, l. 2.

¹⁸⁵ Vénéta IVANOVA, « La composition “Octobre” du monument à l'Armée soviétique », in *Révolution et art*, Sofia : Académie bulgare des sciences, Institut d'histoire de l'art, 1970, p. 325-333. / Венета ИВАНОВА, „Композицията „Октомври“ от Паметника на Съветската армия в София“, в *Революция и изкуство*, София: БАН, Институт по изкуствознание, 1970 г., стр. 325-333.

Le Monument à l'armée soviétique à Sofia s'inscrit dans le cadre des commémorations annuelles du 9 mai, date de la signature de la capitulation de l'Allemagne. À la différence d'autres pays socialistes et notamment de l'Union soviétique, ce jour n'est, par contre, jamais déclaré férié et les commémorations sont plus sobres que celle du 1^{er} mai, du 24 mai¹⁸⁶ ou du 9 septembre. L'importance du monument pour le régime est pour autant grande, à cause de son inscription profonde dans le mythe de la « double libération », qui est l'un des piliers du discours politique du Parti. Du point de vue artistique, après la remise en cause de la période « du culte » en 1956, les créations réalisées dans ces années sont jugées comme une « mauvaise interprétation » de la méthode du réalisme socialiste, et sont largement passées sous silence. Alors que le monument est régulièrement représenté dans des catalogues de l'art socialiste, ainsi que sur des objets du quotidien (des boîtes de cigarettes ou d'allumettes éditées pour des dates anniversaires, par exemple), ses qualités esthétiques sont peu commentées, à l'exception de la contribution de Lyubomir Daltchev. Ainsi, cet emblème de l'art idéologique socialiste, cette œuvre perçue en tant que modèle du réalisme socialiste en sculpture en Bulgarie, est largement invisibilisée dans les discours spécialisés et est laissée à sa vie politique limitée. Ceci a des conséquences importantes sur sa perception dans les années après la chute du régime communiste.

2. LA SYNTHÈSE DES ARTS ET DE LA POLITIQUE

Une autre conséquence de la fin des années 1950 et le début des années 1960 est la transformation du régime communiste. Il s'agit, à partir de ce moment, d'un régime toujours répressif et autoritaire, mais qui présente certains signes de libéralisation. Dans son ouvrage pionnier sur le totalitarisme, Hannah Arendt définit le signe de la fin du caractère « totalitaire » de l'Union soviétique par « la renaissance étonnamment rapide et riche des arts pendant la dernière décennie¹⁸⁷ ». Cela peut également être observé en Bulgarie. Et alors que cette « renaissance » est inmanquablement accompagnée par la censure politique, les deux entament des relations durables et fluctuantes. Dans les années suivant l'inauguration du Monument à l'armée soviétique de Sofia,

¹⁸⁶ Fête de l'alphabet, de l'éducation et de la culture bulgares et de la littérature slave.

¹⁸⁷ Hannah ARENDT, *Les Origines du totalitarisme : Le Système totalitaire*, Paris : Éditions du Seuil, 2002 [1972], p. 28. Traduction de l'américain par Jean-Loup BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LEVY. Révisé par Hélène FRAPPAT.

les rapports entre art et politique se développent pour permettre, d'un côté, progressivement plus de liberté créative aux artistes et puis, de l'autre, un rapprochement des artistes au pouvoir et leur prise de position de plus en plus importantes au sein de la société socialiste. Les années 1960 sont marquées notamment par ces mouvements de transformation qui s'opèrent des deux côtés. Les grandes figures du réalisme socialiste, notamment Alexandre Obréténov, se montrent plus ouvertes vers les nouvelles formes artistiques qui apparaissent (« Il y a ici un nouveau mouvement, un printemps¹⁸⁸ ») et défendent les jeunes artistes lorsqu'ils sont accusés d'être déconnectés du « peuple » (« On sépare tout le temps les artistes du peuple : [on dit que] l'artiste comprend [l'œuvre], mais pas le peuple. Mais l'artiste ne fait-il pas partie du peuple¹⁸⁹ ? »). La possibilité de prendre de telles positions est déjà la preuve du relâchement progressif du régime et de la prise de confiance (et de pouvoir) relative de la part des acteurs culturels. De l'autre côté, l'État pose les bases d'une relation de « flirt¹⁹⁰ » avec l'« intelligentsia artistique », notamment à travers un système de distinctions honorifiques et de récompenses. C'est également pendant les années 1960 que l'art bulgare commence à s'exposer sur des forums artistiques internationaux, comme la Biennale de Venise de 1964 (première participation de la Bulgarie depuis 1948) ou la Biennale de Paris¹⁹¹.

En 1963 est créé le Comité de culture et d'art, équivalent d'un ministère de la Culture. Il a pour tâche principale d'orienter la politique culturelle nationale et d'œuvrer à l'éducation idéo-artistique de la population¹⁹². L'institution devient un acteur incontournable de la politique de l'État dans les années 1970, période qui marque aussi le basculement dans les rapports entre artistes et pouvoir. D'après l'historien de l'art Plamen Petrov, cette décennie est marquée par le fait que le pouvoir se sert des artistes comme d'un « instrument pour faire de la politique, qui

¹⁸⁸ TsDA, f. 357, op. 1, a.e. 74, l. 19. Cité par Nataliya HRISTOVA, *Spécificité de la « dissidence » bulgare. Pouvoir et intelligentsia 1956-1989*, Plovdiv : Letera, 2005, p. 214. / Наталия ХРИСТОВА, *Специфика на българското „дисидентство“*. Власт и интелигенция 1956-1989 г., Пловдив : Летаера, 2005 г., стр. 214.

¹⁸⁹ TsDA, f. 1-B, op. 5, a.e. 497, l. 25. Cité par Nataliya HRISTOVA, *Spécificité de la « dissidence » bulgare.*, *ibid.*, стр. 222.

¹⁹⁰ Expression utilisée par Nataliya HRISTOVA, *ibid.*

¹⁹¹ Voir notamment Irina GENOVA, *La Perspective bulgare vers la culture artistique au-delà du Rideau de fer pendant les années 1960. Le regard vers la France*, Sofia : Nouvelle université bulgare, 2021. / Ирина ГЕНОВА, *Българската перспектива към художествената култура отвът Желязната завеса през 1960-те години*. Погледът към Франция, София : НБУ, 2021 г.

¹⁹² Plamen V. PETROV, *Art et pouvoir en Bulgarie dans les années 70 du XX^e siècle*, Sofia : Maison d'édition universitaire « Sv. Kliment Ohridski », 2021, p. 73. / Пламен В. ПЕТРОВ, *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*, София : Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021, стр. 73.

assurera la survie de la machine étatique dans son chemin vers la réalisation du communisme¹⁹³ ». À partir de 1975, la fille du président du Conseil d'État de la République populaire de Bulgarie, Ludmila Jivkova, devient la présidente du Comité de la culture (jusqu'à sa mort en 1981). Cette période est marquée par une politique culturelle forte, à la fois à l'intérieur du pays par de grands projets de construction et de monumentalisation, et à l'extérieur, dans ce que représente « l'ouverture culturelle » de la Bulgarie.

Nous abordons en premier le contexte artistique des années 1970, à travers la mise en avant des concepts de la synthèse des arts et de l'éducation esthétique. Puis nous nous arrêtons sur les deux grands ensembles monumentaux qui marquent la décennie, le monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia au sein de l'ensemble du Palais national de la culture, et le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, les deux représentant à la fois l'aboutissement de la synthèse des arts et le reflet de l'investissement politique de l'art de cette seconde moitié du socialisme bulgare.

A. LES NOUVELLES FORMES ARTISTIQUES AU SERVICE DES POLITIQUES CULTURELLES

a) DE LA PROPAGANDE MONUMENTALE A LA SYNTHESE DES ARTS

Pendant cette période des années 1970, l'art monumental subit également des changements. Alors qu'il s'est développé dans les années 1950 comme un outil pour marquer idéologiquement le territoire et aussi éduquer les citoyens dans l'idée communiste, il sert également pour construire le rythme commémoratif de la société. Nous avons notamment vu le mausolée comme élément central de défilés, ainsi que les dates importantes qui encadrent la vie du Monument à l'armée soviétique. Dans les années 1960, des monuments continuent d'être érigés dans le pays, mais à un rythme moins effréné et qui prennent des formes moins « bavardes », plus symboliques, voire abstraites¹⁹⁴. La décennie 1970 est marquée par l'influence importante de la

¹⁹³ Ibid., p. 97.

¹⁹⁴ Voir notamment le monument à l'Insurrection de Kresna, 1969 (Gorges de Kresna) ou le Monument aux aviateurs soviétiques morts (près de Byala Slatina), 1969, tous les deux de Dimitar Boykov (sculpteur) et Rossitza Grantcharova (architecte).

théorie de la synthèse des arts qui constitue le fondement des recherches architecturales et plastiques.

La synthèse de l'architecture avec les arts (appelée couramment « synthèse des arts ») représente une nouvelle recherche dans les arts monumentaux en particulier. Alors que les monuments érigés jusque-là avaient en large partie pour caractéristique l'utilisation de l'architecture comme un support à la sculpture, à partir des années 1970 il devient de plus en plus important de parler de leur construction en commun afin de marquer l'espace public et de créer des environnements harmonieux. Le lien à établir avec le spectateur devient primordial, afin de provoquer une émotion forte¹⁹⁵. Au cours de cette décennie et dans le contexte des réflexions qui entourent la synthèse des arts se développe notamment l'importance du rôle social du monument et de son inscription dans la vie de la société. L'historien de l'art Valentin Angelov va jusqu'à écrire à cette époque que ce rôle social des monuments est l'essence du monument et non tellement son aspect plastique¹⁹⁶. Pour lui, le caractère unique de l'art monumental consiste en son inscription dans un espace public et fait qu'il est soumis à du respect pour son environnement.

La sensibilité à l'environnement urbain ou naturel, ainsi que l'importance de l'émotion dans la rencontre de différentes formes artistiques réunies, font de la synthèse des arts la recherche principale des années 1970 bulgares. Tous les grands ensembles monumentaux de l'époque sont pensés à travers cette notion et cela mène à un changement de terminologie dans des documents programmatiques. Ainsi, à partir de début de la décennie, le ministère des Constructions et de l'Architecture mentionne dans une ordonnance l'importance de la réalisation de la synthèse des arts monumentaux avec l'architecture¹⁹⁷ et en juin 1977 est publiée la Décision du Bureau politique du Comité central du PCB « pour la résolution des questions liées au développement de

¹⁹⁵ Vénéta IVANOVA, *La Sculpture monumentale bulgare : développement et problèmes*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1978, p. 244. / Венета ИВАНОВА, *Българска монументална скулптура: развитие и проблеми*, София: Български художник, 1978 г., стр. 244.

¹⁹⁶ Valentin ANGELOV, *L'Art monumental — la culture socialiste*, Sofia : Partizdat, 1975, p. 64. / Валентин АНГЕЛОВ, *Монументално изкуство – социалистическа култура*, София: Партиздат, 1975 г., стр. 64. „Защото неговата същност и вътрешни закономерности са по-скоро проекция на неговата социална роля, на неговия социален живот, а не автономни постижения на чисти художествени инвенции“.

¹⁹⁷ Ordonnance n° 16 du 5 janvier 1971, citée par Nikolai TRUFECHEV, *Le Monument architecturo-sculptural en Bulgarie. L'Image artistique, critères, évaluation, théorie, pratique*. Sofia : Maison d'édition d'État Tehnika, 1981, p. 210. / Николай ТРУФЕШЕВ, *Архитектурно-скулптурният паметник в България. Художествен образ, критерии, оценка, теория, практика*. София: Държавно издателство Техника, 1981 г., стр. 210.

la synthèse des arts avec l'architecture en Bulgarie¹⁹⁸ », dans le cadre d'un programme national pour la construction « architecturo-artistique » du pays¹⁹⁹. À la fin de la décennie, dans des documents administratifs, le terme d'« arts monumentaux » est même remplacé par le bien plus actuel « œuvres de la synthèse artistique de l'architecture avec les beaux-arts²⁰⁰ ».

Afin d'avoir une synthèse réussie, il s'agit de construire un espace harmonieux total qui servirait de transport des idées politiques et de reflet de la société. En ce sens, les recherches esthétiques se doivent d'être à la fois à la hauteur des aspirations politiques et proches de la vie de la société. Cette volonté de pratiquer la synthèse partout et d'esthétiser au maximum l'espace public peut atteindre certaines limites dans les années 1970, et cela surtout dans le domaine des arts décoratifs, très en vogue pendant cette période. Un des termes péjoratifs qui apparaît à l'époque et qui provoque le sourire aujourd'hui est notamment celui de la « synthèse de restaurant²⁰¹ ».

Enfin, la synthèse des arts peut être également qualifiée d'« active ». Ici les œuvres plastiques prennent le dessus sur l'architecture, en inversant les rôles : d'éléments qui la prennent en considération et la subissent en quelques sortes, ils deviennent acteurs en incorporant l'architecture afin d'arriver à un effet encore plus fort émotionnellement. Comme modèles de la « synthèse active » sont pris les peintres muraux mexicains et la transformation de l'architecture en « écran pour des actions picturales²⁰² ». Les œuvres sont alors actives dans leur rôle de provocation du dialogue et d'établissement d'une relation unique avec le spectateur, d'après Angelov.

¹⁹⁸ Ibid, p. 200.

¹⁹⁹ Ibid, p. 217.

²⁰⁰ Ordonnance n° 20 pour le financement, la conception, l'élaboration et la conservation des œuvres de la synthèse artistique de l'architecture avec les beaux-arts. Publiée dans le *Journal officiel*, n° 100, du 22 décembre 1978. / Наредба № 20 за финансиране, проектиране, изграждане и опазване произведението на художествения синтез на архитектурата с изобразителните изкуства. Издадена от председателя на Комитета за култура, председателя на комитета по архитектура и благоустройство и министъра на финансите. Обн. *Държавен вестник*, бр.100 от 22 декември 1978 г.

²⁰¹ Valentin ANGELOV, *L'Art et l'espace environnant. Problèmes de la synthèse contemporaine des arts visuels avec l'architecture en Bulgarie*, Sofia : Nauka i izkustvo, 1976, p. 125. / Валентин АНГЕЛОВ, *Изкуството и околната среда. Проблеми на съвременния синтез на изобразителните изкуства с архитектурата в България*, София: Наука и изкуство, 1976 г., стр. 125. („ресторантски синтез“).

²⁰² Valentin ANGELOV, *L'Art monumental — la culture socialiste*, op. cit., p. 241. (« экран за живописни прояви »).

La synthèse des arts se retrouve dans une position de force dans les années 1970 en même temps qu'un programme national est mis en place pour l'éducation esthétique de la population. La volonté est notamment celle d'affirmer les liens entre l'espace environnant et les modes de vie des citoyens, afin de former les socialistes de demain.

b) LE PROGRAMME D'ÉDUCATION ESTHÉTIQUE

Le concept d'éducation esthétique précède l'arrivée à la tête du Comité de la Culture de Ludmila Jivkova²⁰³, car mentionné dans des documents depuis 1972. C'est pourtant elle qui le transforme en priorité de la politique culturelle de l'État par le vote du Programme d'éducation esthétique en 1975²⁰⁴. L'ambition est de repenser tous les aspects de la vie d'une personne à travers le concept de l'« esthétique », en mettant également l'accent sur la production artistique et sa contribution pour le développement d'un « individu développé dans tous les domaines » (*всестранно развита личност*²⁰⁵). En cela, des liens sont à établir avec la synthèse des arts, qui imagine l'esthétisation de l'espace de vie à travers la complémentarité entre toutes formes d'art. La création artistique, un des piliers de l'éducation esthétique, participerait notamment à la promotion de valeurs qui contribuent à la formation de l'« homme nouveau²⁰⁶ » :

L'art, en tant que forme d'appréhension esthétique de la réalité, exerce une forte influence sur l'éducation communiste du peuple. Il éveille les capacités créatrices de l'individu, stimule ses forces spirituelles, agit sur les sentiments et la raison de l'homme, forme sa conception du monde, renforce son aspiration au perfectionnement de l'environnement et à l'autoperfectionnement²⁰⁷.

La notion de la « beauté » (notion très présente dans le Programme) de l'espace de vie notamment à travers la création artistique est très liée aux penchants ésotériques de Ludmila

²⁰³ En juillet 1975.

²⁰⁴ Ivan ELENKOV, *Le Front culturel. La Culture bulgare à l'époque du communisme – gouvernance politique, les raisonnements idéologiques, les régimes institutionnels*, Sofia : Ciela, 2008, p. 307. / Иван ЕЛЕНКОВ, *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*, София: Сиела, 2008 г., стр. 307.

²⁰⁵ En plus de l'art, l'éducation esthétique repose sur les domaines du travail (vu comme un besoin pour l'individu) et de l'enseignement.

²⁰⁶ Programme complexe d'éducation esthétique nationale, Adopté au VIII^e plénum élargi du Comité de la culture, Sofia, décembre 1975. Sofia Presse, 1980, p. 27.

²⁰⁷ Ibid, p. 36.

Jivkova²⁰⁸. Adepte de plusieurs philosophies orientales, et très inspirée à la fois par Petar Danov et la Fraternité blanche que par Nicolas Roerich, Ludmila Jivkova réfléchit l'esthétique à travers le spirituel, l'équilibre et le symbolisme trinitaire. Sa conception de la création et du patrimoine comme éléments essentiels pour l'unification du monde s'inscrit également dans le discours politique socialiste qui appelle à la paix universelle. C'est par un maniement habile de ces pensées hétérogènes qu'elle cherche à réaliser ses projets dans le cadre de ce qui est appelé plus tard « l'ouverture culturelle » de la Bulgarie²⁰⁹. Elle met en avant le patrimoine bulgare, notamment antique, ainsi que l'organisation des assemblées *Drapeau de la paix*²¹⁰ réunissant des enfants du monde entier sous le slogan « Union – Création – Beauté ». Les monuments érigés à cette époque sont alors perçus comme un véritable reflet de la personnalité de Ludmila Jivkova.

c) L'IMPORTANCE DE L'HISTOIRE NATIONALE

Les années 1970 sont marquées par la conception de l'histoire en tant que fondement sur lequel l'avenir communiste peut être construit. La volonté politique est de mettre en place une longue série de commémorations de dates historiques qui s'étaleraient sur les décennies à venir et jusqu'en 1994, date du 50^e anniversaire depuis le 9 septembre 1944. L'année 1981 est choisie comme centrale pour les festivités, car elle concentre trois anniversaires importants : 1300 ans depuis la création du premier État bulgare en 681, 90 ans depuis la création du Parti social-démocrate, ancêtre du PCB, et 25 ans depuis le Plénum d'avril de 1956 qui marque le début de la déstalinisation en Bulgarie et l'arrivée au pouvoir de Todor Jivkov²¹¹.

La sensibilisation à l'histoire nationale est au plus fort, avec des programmes d'éducation, des colloques scientifiques, des expositions, et tout un programme monumental hors de commun.

²⁰⁸ Bogomil RAYNOV, *Ludmila – rêves et actions*, Sofia : Maison d'édition 2 1/2, 2003. / Богомил РАЙНОВ, *Людмила - мечти и дела*, София: Продукцентска къща 2 1/2, 2003 ; Mihail GRUEV, « Ludmila Jivkova – le chemin vers “agni yoga” », in Evgenia KALINOVA, Mihail GRUEV, Ludmila ZIDAROVA (éd.), *Époques turbulentes. Recueil à l'honneur du 65^e anniversaire du professeur Lyubomir Ognianov*, Sofia : Maison d'édition universitaire « Sv. Kliment Ohridski », 2006, p. 796-816. / Михаил ГРУЕВ, „Людмила Живкова – пътят към „агни йога“, Евгений КАЛИНОВА, Михаил ГРУЕВ, Людмила ЗИДАРОВА (съст.), *Преломни времена. Юбилеен сборник в чест на 65-годишнината на професор Любомир Огнянов*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006, стр. 796-816. ; Ivo MILEV, *La vie et la mort de Ludmila Jivkova : Biographie*. Sofia : Sens, 2018 / Иво МИЛЕВ, *Животът и смъртта на Людмила Живкова: Биография*, София: Сенс, 2018 г.

²⁰⁹ Svetla MOUSSAKOVA, « Stratégie culturelle internationale de la Bulgarie dans les années 1970-1980 », in Antoine MARES (éd.), *Culture et politique étrangère des démocraties populaires*, Paris : Institut d'études slaves, 2007, p. 221-234.

²¹⁰ Inspiration directe de Roerich.

²¹¹ Ivan ELENKOV, *Le front culturel*, op. cit., p. 411.

L'héritage de cette décennie est double : d'un côté, le nationalisme n'a jamais été aussi fort, et il mène à des conséquences graves à la fin des années 1980²¹² ; de l'autre côté, la société bulgare développe un rapport contradictoire envers la sculpture monumentale qui devient une véritable obsession pour le gouvernement socialiste.

Le nationalisme consensuel²¹³ de ces années est défini par l'historien Bernard Lory en tant que « national-communisme²¹⁴ ». Il compare la surexposition du patriotisme de cette période à celle des années 1920-1930, et en conclut qu'il n'y a pas d'opposition entre cette tendance et l'idéologie, les deux allant ensemble²¹⁵. Effectivement, telle qu'elle existe depuis 1878, la Bulgarie donne une importance très grande à son histoire racontée à la fois comme « glorieuse » et « martyrisée ». En quelque sorte, l'idée nationale a une légitimité émotionnelle²¹⁶ qui n'est contestée à aucun moment au XX^e siècle. Il est tout à fait logique alors que la réconciliation nationale soit recherchée du côté de l'histoire médiévale ou révolutionnaire²¹⁷, celles-ci étant parmi les seuls éléments jamais contestés par aucun régime politique²¹⁸.

Les célébrations du 1300^e anniversaire commencent à germer depuis la fin des années 1960²¹⁹ dans le cadre de ce nationalisme qui commence à devenir central pour le régime communiste bulgare. C'est pour autant à partir de 1976 que le Comité de la Culture se mobilise pour gérer les organisations autour du « Grand anniversaire²²⁰ ». Dans la lignée de la pensée de Ludmila Jivkova qui vise à lier l'histoire bulgare à l'histoire de l'humanité²²¹, tous les moyens sont employés pour donner forme à la thématique principale « Passé — Présent – Avenir ». Le choix de formulation, autour des motifs chers à Jivkova, le symbolisme trinitaire et la spirale du temps, se reflète dans le programme artistique et notamment monumental. Car la politique culturelle de

²¹² Notamment le dénommé « Processus de régénération » qui consistait en l'assimilation forcée de la minorité turque.

²¹³ Bernard LORY, *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*, Paris : Ellipses, 1996, p. 80.

²¹⁴ Bernard LORY, « Le Triomphe du national-communisme bulgare », *Les Balkans : De la transition post-ottomane à la transition postcommuniste*, Istanbul : Les Éditions ISIS, 2005, p. 355-367.

²¹⁵ Ibid., p. 359.

²¹⁶ Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York : Verso, 2006 (1983).

²¹⁷ De la période du Réveil national, deuxième moitié du XIX^e siècle.

²¹⁸ Sur le développement du nationalisme en Bulgarie après 1989, voir Nadège RAGARU, *Le Temps feuilleté des changements. Essais sur la Bulgarie postsocialiste*, Sofia : Maison d'édition KH, 2010. / Надеж РАГАРУ, *Преплетените времена на настоящето: България 20 години след 89-та*, София: Издателска къща КХ, 2010 г.

²¹⁹ Ivan ELENKOV, *Le front culturel*, op. cit., p. 357.

²²⁰ Ibid., p. 359.

²²¹ Ibid., p. 361.

la Bulgarie de cette seconde moitié des années 1970 est marquée notamment par cette volonté d'établir une continuité entre le passé et le présent, afin de paver le chemin vers l'avenir communiste. Les productions artistiques de cette époque portent alors à la fois cette promesse de l'avenir, à charge politique très prononcée, et les caractéristiques plastiques du modernisme socialiste qui se forme à cette période dans les cercles proches du pouvoir. Les monuments qui sont nés de cette époque sont porteurs de la mémoire de ce contexte bien spécifique.

B. LE MONUMENT 1300 ANS BULGARIE A SOFIA : LA TRANSFORMATION ESTHETIQUE DE L'ESPACE PUBLIC SOCIALISTE

a) LE « TEMPLE DE LA CULTURE » : LE PROJET DU PALAIS NATIONAL DE LA CULTURE

Dans le prolongement de la politique d'éducation esthétique, ainsi que des recherches artistiques menées dans le domaine de la synthèse des arts, est formulée l'idée de la création d'un Centre national d'art et de culture. Profitant d'une décision déjà en place qui désigne le besoin d'un Centre de congrès et de concerts national²²², cette initiative s'inscrit dans la conjoncture du moment afin de répondre aux attentes multiples. La volonté de Ludmila Jivkova est celle de la création d'un espace artistique total, réunissant tous les arts et permettant la transmission de valeurs politiques et spirituelles aux publics. Afin de le concevoir, sont étudiés des modèles, en particulier celui du Palais de la République à Berlin, et l'expérience occidentale est sollicitée, notamment celle du président du Centre Pompidou, François Lombard²²³. En 1978, le projet de construction débute et il vise une inauguration en 1981, à l'occasion du 1300^e anniversaire de la création du premier État bulgare, avec un début officiel des travaux le 25 mai 1978.

²²² IVO MILEV, *La vie et la mort de Ludmila Jivkova*, op. cit., p. 518.

²²³ Ibid., p. 521.

La création du Centre national d'art et de culture et de son espace environnant provoque d'importantes interventions urbaines et esthétiques dans le centre de la capitale. Après le complexe du Largo, réalisé entre 1952-1957²²⁴, le Centre national représente la plus grande intervention architecturale et urbaine à Sofia. Ses codes esthétiques tout à fait nouveaux et ses expressions modernistes socialistes en architecture et en sculpture contrastent avec les espaces environnants, avec des discours nationalistes et avec des esplanades prévues pour de grands rassemblements. Le tout enveloppé dans l'élitisme culturel caractéristique des années 1970²²⁵. À cet effet, l'espace déjà existant se devait d'être complètement réaménagé. Le parc avec des restes de casernes militaires sont détruits. L'espace des casernes, qui avait été aménagé en mémorial militaire des soldats des



Figure 9 : Palais National de la Culture et le monument *1300 ans Bulgarie*, 1981. Collectif : Alexandre Barov, Atanas Agoura, Vladimir Romenski (architectes) ; Detchko Ouzounov, Svetlin Roussev, Velitchko Minekov, Ivan Radev, Valentin Startchev et autres (artistes) ; Dimitar Kossev, Nikolay Gentchev, Magdalina Stantcheva (historiens) ; Tontcho Jetchev (écrivain) ; Lyuben Nikolov (sociologue). Crédit photographique : DR.

régiments de Sofia morts pendant la Première Guerre mondiale dans les années 1930 par Alexandre Obréténov, est un lieu de mémoire important pour les Sofiotes. Sa destruction, malgré la promesse d'un nouvel aménagement dans le parc de Sud, suscite des émois importants²²⁶.

La nature du Centre national d'art et de culture, renommé Palais national de la culture (NDK), cherche à s'inscrire à la fois dans les besoins de création d'un espace représentatif avec un potentiel d'accueil important, ainsi que d'abriter le concentré de la création contemporaine bulgare, avec

²²⁴ Centre politique de Sofia, où se trouve la Maison du Parti.

²²⁵ Le cercles d'artistes et intellectuels autour de Ludmila Jivkova est souvent objet de critiques pour son approche trop ésotérique de la création, habillée dans des concepts et des esthétiques étrangers du grand public. Cela contraste assez fortement avec le rôle de l'art dans la société comme pensé pendant le socialisme, ainsi qu'au sein du Programme d'éducation esthétique, pourtant porté par Ludmila Jivkova.

²²⁶ Nikolai TRUFECHEV, « Le Patrimoine — Monuments, plaques commémoratives, questions... », *Zemedelsko zname*, n° 259, du 1^{er} novembre 1980, p. 3. / Николай ТРУФЕШЕВ, „Наследството – Паметници, паметни плочи, въпроси...“, *Земеделско знаме*, бр. 259, 1 ноември 1980 г., стр. 3.

toutes les valeurs esthétiques, politiques et spirituelles qu'elle pourrait véhiculer. Dans cet objectif, la commande est passée à une centaine d'artistes qui doivent créer environ quatre-vingts œuvres dans tous les genres artistiques, autour du thème « 1300 ans Bulgarie : histoire, présent, avenir²²⁷ ». Parmi les artistes, nous comptons notamment des figures emblématiques comme Detchko Ouzounov, Svetlin Roussev²²⁸, Valentin Startchev, Hristo Stefanov²²⁹, Boris Gondov²³⁰, Dimitar Kirov²³¹, Dimitar Boykov²³².

La place (Atanas Agura, architecte et Valentina Atanassova, ingénieur) a surtout des fonctions de représentation, avec de grandes fontaines, espaces verts, marbre blanc. Le tout est pensé pour mettre en valeur le bâtiment qui se trouve au fond : le Palais national de la culture. Œuvre de l'architecte Alexandre Barov²³³, il est le plus grand bâtiment à accueillir du public en Bulgarie. D'après un plan octogonal, inspiré de l'architecture cultuelle antique²³⁴, NDK comporte plusieurs salles de spectacles et de congrès, dont la plus grande compte environ 3 000 places, mais aussi des salles d'exposition et des espaces de circulation ornées d'œuvres d'art. Le Palais se veut ainsi une œuvre d'art totale qui a pour vocation à devenir un « temple de la culture », en attendant la création d'un « centre spirituel » bulgare, souhaité par Ludmila Jivkova (et jamais réalisé²³⁵).

b) LA SYNTHÈSE DU 1300^e ANNIVERSAIRE

Dans le cadre du programme artistique du Palais de la culture est prévue la création d'un monument qui marquerait l'espace comme le symbole du 1300^e anniversaire et qui deviendrait un véritable signe visuel emblématique de ce nouveau « temple » spirituel et culturel²³⁶. Le sens et la

²²⁷ I. KOROBINA, A. KOUDRYANTSEV, « L'Édifice principal de la république », *Arhitektura SSSR*, n°1, janvier 1983, p. 55. / И. КОРОБИНА, А. КУДРЯНЦЕВ, „Главное здание республики“, *Архитектура СССР*, н.1, январь 1983 г., с. 55.

²²⁸ Peintre bulgare (1933-2018), président de l'Union des peintres bulgares de 1973 à 1985, directeur de la Galerie nationale de 1985 à 1988, très proche de Ludmila Jivkova et figure majeure de la scène artistique bulgare.

²²⁹ Artiste bulgare (1931-2013), faisant partie du groupe de peintres de Plovdiv qui marquent les années 1960-1970. Il est l'un des auteurs principaux des mosaïques du Foyer-monument du PCB Bouzoudja.

²³⁰ Sculpteur bulgare (né en 1935), enseignant à l'Académie des Beaux-Arts. Auteur de plusieurs monuments d'envergure.

²³¹ Artiste bulgare (1935-2008), spécialisé dans la peinture murale.

²³² Sculpteur bulgare (1927-2000), auteur de monuments qui marquent par leur caractéristique à la limite de l'abstrait.

²³³ Architecte bulgare (1931-1999), auteur de bâtiments emblématiques du socialisme moderniste, notamment la salle *Universiada* (1961) à Sofia et la résidence gouvernementale Boyana (1974).

²³⁴ D'après Ivo Milev, la forme de l'octogone est également importante au sein de la symbolique de la Fraternité blanche dont Ludmila Jivkova est adepte (*La Vie et la mort de Ludmila Jivkova*, op. cit., p. 689).

²³⁵ Ivo MILEV, *La Vie et la mort de Ludmila Jivkova*, op.cit., p. 524.

²³⁶ Un autre monument portant le titre *1300 ans Bulgarie* a été inauguré à Choumen (œuvre des sculpteurs Krum Damianov et Ivan Slavov, des architectes Georgi Gechev et Blagoï Atanassov et des artistes Vladislav Paskalev et

symbolique que ce monument devrait comporter sont formulés par Ludmila Jivkova dès le mois de mars 1980 :

Le symbole du 1300^e anniversaire : Confirmation du symbole de la spirale unique comme expression du développement éternel et sans interruption des processus et des événements de l'infini, de la transformation éternelle et de la modification.

L'objectif : Trouver un symbole intégral des idées et des objectifs de l'évolution, du développement harmonieux dans tous les domaines de l'individu et de son éducation esthétique dans le contexte du 1300^e anniversaire.

Méthode : Discuter l'idée et commander un projet d'idées pour la création d'un monument avec treize cercles en spirale dont chacun révélera le chemin historique de la nation et du pays à travers les phénomènes et événements historiques et culturels phares de la Bulgarie.

Proposition : Suite à une décision de la Présidence, former un collectif d'architectes, sculpteurs, peintres et historiens, qui analyseront le projet d'idée. Mettre en place les conditions de construction de tous les cercles en spirale et, à la date culminante de 1981, en haut de la spirale est allumée une torche, symbole de l'immortalité de la nation bulgare²³⁷.

Siméon Venov) en cette même année 1981. Une étude comparative entre les deux a été faite par Aneta VASSILEVA, Emilia KALEVA, « Recharging Socialism : Bulgarian Socialist Monuments in the 21st century », *Stud.ethnol.Croat.*, vol. 29, 2017, p. 171-192.

²³⁷ TsDA, f. 405, op. 9, a.e. 269, l. 156. Cité par Ivan ELENKOV, *Le front culturel*, op. cit., p. 399. « Символ на 1300-годишнината: Утвърждаване символа на единичната спирала като израз на вечното и непрекъснато развитие на процесите и явленията в безпределността, на вечната трансформация и изменение. Цел: Да се намери интегрален символичен знак на идеите и целите на еволюцията, хармоничното и всестранното развитие на човека и неговото естетическо възпитание в контекста на 1300-годишнината. Подход: Обсъждане на идеята и възлагане на идеен проект за строителство на паметник с 13 спирални кръга, като на всеки от тях се разкрие историческият път на нацията и държавата чрез най-ярките исторически и културни феномени и събития в България. Предложение: По решение на Председателството да се формира колектив от архитекти, скулптори, живописци и историци, които да реализират утвърдения идеен проект. Да бъдат осигурени условия за изграждане на всички спирални кръгове, като на кулминационната дата през 1981 г. на върха на спиралата се запали факел, символ на безсмъртието на българската нация ».



Figure 10 : Valentin Startchev (sculpteur), Alexandre Barov, Atanas Agura (architectes), Monument 1300 ans Bulgarie, 32 m de hauteur, 1981. Crédit photographique : Ivan Kepenerov — Yantar, fin des années 1980. Source : Archives personnelles de Valentin Startchev.

Ce programme concernant la façon dont le monument devrait être pensé et réalisé a été suivi presque à la lettre, à en croire Valentin Startchev. En effet, suite à un concours interne²³⁸, auquel sont convoqués trois collectifs²³⁹, le projet qui l'emporte est le sien. À la différence des deux autres projets (proposant la création d'un pylône avec un soleil au sommet et une allégorie féminine de la Bulgarie), le sien comporte les éléments essentiels évoqués par Jivkova en 1980 et qui sont également présents dans le programme artistique du Palais de la culture. Startchev prend comme point de départ la trinité « passé — présent — avenir²⁴⁰ ». Cette inspiration est d'abord visible dans la forme du monument. Ses fondations se trouvant sous le niveau de la place, trois corps architecturaux s'élèvent de l'ouverture dans la terre. Le symbolisme trinitaire est ainsi respecté, ainsi que celui de la spirale, car les corps sont imaginés dans une dynamique qui évoque un mouvement tournant (figure 10). Au niveau du traitement thématique de la commande, il s'inscrit parfaitement dans les recherches de l'époque portant sur l'actualisation de l'histoire tout en établissant des liens avec le présent²⁴¹. L'artiste choisit d'aborder cinq étapes de l'histoire

²³⁸ Pas d'appel à projets, mais on demande à une sélection d'artistes de faire des propositions. Dans ce cas, trois artistes sont appelés : Valentin Startchev, Velitchko Minekov et Boris Gondov.

²³⁹ Les deux autres sont Velitchko Minekov et Boris Gondov.

²⁴⁰ Entretien avec Valentin STARTCHEV du 16 juillet 2019.

²⁴¹ Vénéta IVANOVA, « Symbole de conquêtes esthétiques », in Hristo STEFANOV, Maximilian KIROV (éd.), *L'art monumental bulgare contemporain, 1956-1989*, Sofia : Comité de la culture, Union d'État « Arts plastiques », Maison d'édition d'État « Dr. Petar Beron », 1986, p. 227. / Венета ИВАНОВА, „Символ на естетически завоевания“, Христо СТЕФАНОВ, „Родени за вечността“, Христо СТЕФАНОВ, Максимилиян КИРОВ (съст.), *Съвременно българско монументално изкуство, 1956-1986*, София: Комитет за култура Държавно обединение „Изобразителни изкуства“, Държавно издателство „Д-р Петър Берон“, 1986 г., стр. 227.

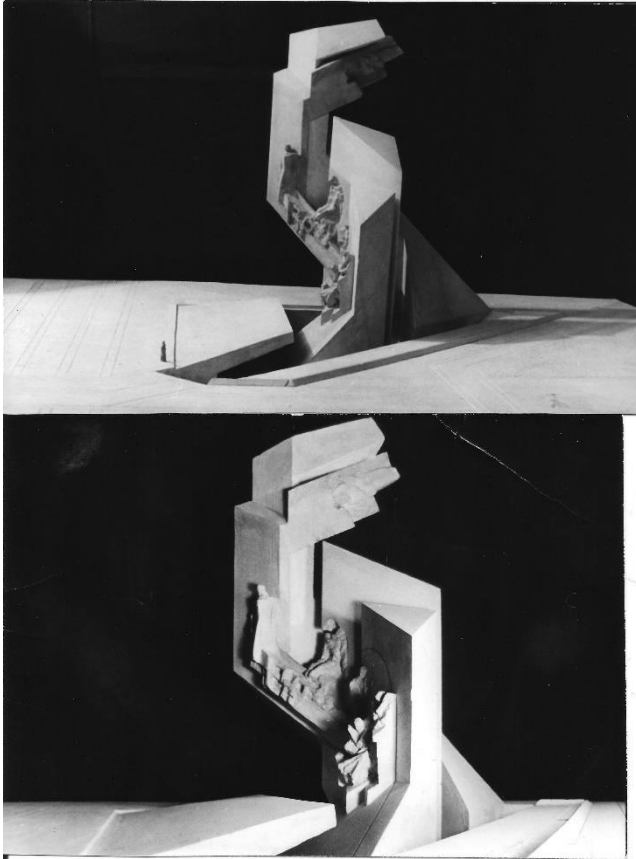


Figure 11 : Maquette du monument, réalisée par Valentin Startchev.
Source : Archives personnelles de l'artiste.

avant les moments glorieux de l'histoire nationale et le patrimoine culturel riche du pays ; *La Piéta*, inspirée par l'occupation ottomane (XIV^e-XIX^e siècles), symbole et reconnaissance de tous les martyrs bulgares, et *L'Ouvrier* (allégorie de la période communiste), représentation du travail et de la construction ; enfin, l'aile, un des symboles de promesse de prospérité, est le point culminant du monument. Les sculptures qui sont incorporées dans le monument ont été créées dans les années précédentes et ont déjà trouvé leur place dans la biographie de Valentin Startchev : *L'Homme de lettres* créé pour la bibliothèque de Choumen (1976), *La Piéta* est rachetée par la Galerie nationale (1974) et le *Fondeur* (ou *L'Ouvrier*) a intégré les collections du Middleheim Museum à Anvers

nationale bulgare : l'histoire antique, la période médiévale, la période ottomane, la période communiste et enfin l'avenir, symbolisé par l'aile qui couronne le monument. Des inscriptions didactiques ont été également incluses, des citations de révolutionnaires et de poètes bulgares²⁴². Déjà, par le choix des représentations et de la composition figurale, nous retrouvons les motifs inscrits dans la philosophie de Jivkova : l'importance donnée au passé antique du pays et de la culture thrace en particulier, très prisée à l'époque et transformée en marque d'exportation du pays²⁴³ ; puis, l'âge d'or de la culture bulgare (X^e siècle) est représentée par la figure *Siméon et les hommes de lettres*²⁴⁴, afin de mettre en

²⁴² Les inscriptions ont été proposées par une commission spécialement créée pour l'occasion. (Entretien avec Valentin STARTCHEV, op. cit.).

²⁴³ Svetla MOUSSAKOVA, *Le Miroir identitaire. Histoire de la construction culturelle de l'Europe. Transferts et politiques culturels en Bulgarie*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 ; Iskra BAEVA (éd.), *L'ouverture culturelle de la Bulgarie vers le monde*, Sofia : Sv. Kliment Ohridski, 2013. / Искра Баева (съст.), *Културното отваряне на България към света*, София : Св. Климент Охридски, 2013 г. ; Sofia ROUMENTCHEVA, *Exposer les Thraces : les collections thraces de la Bulgarie, politique d'exposition officielle à l'étranger de 1958 à 2013*, mémoire de recherche, École du Louvre, 2015.

²⁴⁴ Entretien avec Valentin Startchev, op. cit.

(1976). En cela, le monument devient aussi la synthèse de l'œuvre de l'artiste, mais aussi l'occasion d'expérimenter au niveau de la forme et du mouvement des corps architecturaux, ainsi que de la création de l'aile presque abstraite qui parchève le monument. Ceci est visible également dans les photographies des maquettes préparatoires, qui montrent notamment l'attention portée à la silhouette du monument (figure 11).

c) LA RECEPTION DU MONUMENT

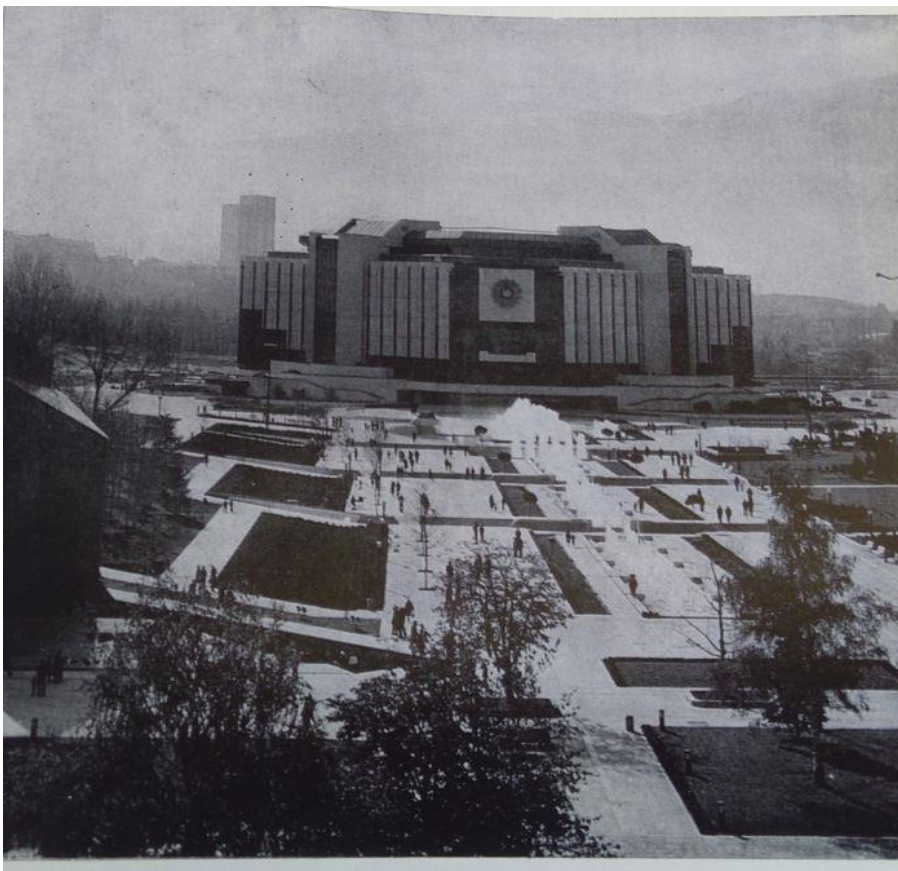


Figure 12 : Photographie parue dans le journal *Arhitektura* 3, 1982, p. 17. Crédit photographique : DR.

Le monument *1300 ans Bulgarie* doit être inauguré le 20 octobre 1981, le point culminant des célébrations du 1300^e anniversaire. Lors de la construction du monument, certains éléments ne correspondent pas à la conception initiale de Valentin Startchev, notamment les plaques qui habillent la structure architecturale. Suite à une visite au Koweït, l'auteur développe une affinité pour des plaques de grandes dimensions de granite rouge qui permettent un tel recouvrement que les points de jonction ne sont pas perceptibles. Faute d'approvisionnement, les plaques reçues sont de bien plus petites dimensions, ce qui déçoit l'auteur (il parle notamment d'un recouvrement qui

ressemble à « un carrelage de salle de bains²⁴⁵ »). Résultat, les joints sont plus importants et doivent être consolidés avec du silicone. La veille de l'inauguration, certains éléments ne sont toujours pas terminés, notamment au niveau de l'aile. Quelques heures avant le début de la cérémonie, le monument est nettoyé à l'eau à haute pression, qui enlève une partie du silicone. Cela entraîne, dans les années qui suivent, la chute des plaques de recouvrement et le début de la « désintégration » visuelle du monument.

La partie non terminée est bel et bien remarquée le jour de l'inauguration par le Premier secrétaire du PCB Todor Jivkov. Valentin Startchev se souvient de l'inauguration de son monument et de la réaction du Premier secrétaire du PCB :

Todor Jivkov s'est fâché parce qu'il y avait un élément non terminé au niveau de l'aile. (...) Tout le monde qui arrivait du Palais de la culture voyait ce petit trou. Et Todor Jivkov en tête. « Qu'est-ce que ce monument ? Pourquoi est-ce qu'il est comme ça ? Ce n'est pas possible... ».²⁴⁶

Un mois plus tard²⁴⁷, lors de l'inauguration du monument *1300 ans Bulgarie* à Choumen, Jivkov dit à Svetlin Roussev : « Ça, c'est un monument, pas comme cette potence devant le Palais de la culture²⁴⁸ ». Roussev précise dans ses entretiens²⁴⁹ que le Parti communiste bulgare s'est divisé en deux camps lors de cette célébration et il y avait toute une aile politique qui ne l'approuvait pas, à la fois pour son nationalisme qui remettait en question la cause internationaliste²⁵⁰, que pour son esthétique, trop moderniste et jugée incompréhensible. C'était justement le cas de Todor Jivkov. Ce jugement esthétique négatif du monument marquera son

²⁴⁵ Entretien avec Valentin Startchev, op. cit.

²⁴⁶ Entretien avec Valentin Startchev, op. cit. „Тодор Живков се ядоса, защото имаше едно недовършено нещо по крилото. (...) И всички, които идват от НДК виждат паметника и дупката отгоре. И Тодор Живков – „какъв е този паметник? Какво е това, как може...“.

²⁴⁷ Le 28 novembre 1981.

²⁴⁸ « Svetlin Roussev à propos du démontage du monument devant NDK : Renaissance dangereuse du nationalbolchévisme », *Dnevnik*, du 5 janvier 2015, en ligne. / „Светлин Русев за демонтажа на паметника пред НДК: Опасно възраждане на националболшевизма“, *Дневник*, 5 януари 2015 г., онлайн.

²⁴⁹ « Svetlin Roussev : Le monument devant NDK ne doit pas être abattu », *Ploshtad Slaveykov*, du 13 août 2014, en ligne. / „Светлин Русев: Паметникът пред НДК не бива да се бута“, *Площад Славейков*, 13 август 2014 г., онлайн ; « Svetlin Roussev à propos du démontage du monument devant NDK », op. cit.

²⁵⁰ Svetla MOUSSAKOVA, « La culture de contestation des années 1970-1980. Entre idée nationale et idée de l'Europe : le cas de la Bulgarie », Jean-François SIRINELLI, Georges-Henri SOUTOU (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 251-269.

histoire et, de façon paradoxale, dans la période postsocialiste, les personnes critiques envers le monument, très souvent par convictions anticomunistes, se retrouvent être du même avis esthétique que le chef de l'état socialiste bulgare.

L'exubérance des célébrations en 1981, ainsi que les visions spirituelles et esthétiques de Ludmila Jivkova, laissent leur empreinte sur l'ensemble du Palais national de la culture et spécifiquement sur le monument *1300 ans Bulgarie*. Le complexe et le monument sont loin de faire l'unanimité tant dans les milieux professionnels qu'au sein de la société. Avec leur apparition disruptive dans l'espace public de la capitale, investissant un espace jusqu'ici laissé à l'appropriation par les habitants (vieux mémorial, cafés, parcs), ils impressionnent et interrogent par leur gigantisme et leurs formes contemporaines. Inauguré après la mort de Ludmila Jivkova en 1981, NDK prend également son nom. Ainsi, il devient impossible de dissocier la réalisation de l'ambition personnelle de la présidente du Comité de la culture. Les avis critiques ne sont pas

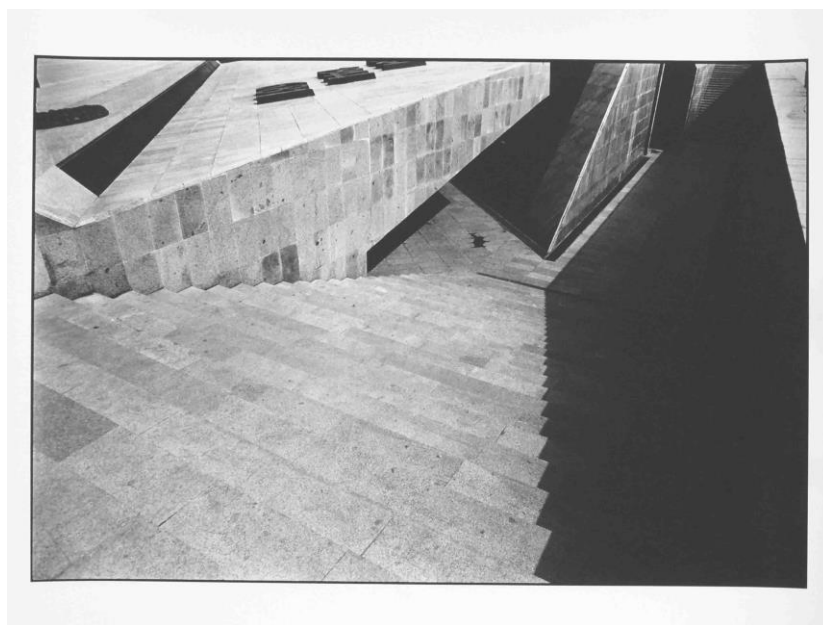


Figure 13 : Photographie d'une série réalisée en 1986 par un photographe français.
Source : Archives personnelles de Valentin Startchev.

cachés, au contraire, ils s'expriment y compris dans des publications officielles. Ainsi, en 1986, le Comité de la culture édite un ouvrage sur l'art monumental bulgare où le Directeur général de l'Association d'État « Beaux-Arts », Hristo Stefanov, évoque à de très nombreuses reprises les « évaluations différentes [du complexe de NDK] qui ne laissent personne indifférent²⁵¹ » ou bien le besoin

²⁵¹ Hristo STEFANOV, « Nés pour l'éternité », in Hristo STEFANOV, Maximilian KIROV (éd.), *L'art monumental bulgare contemporain, 1956-1989*, Sofia : Comité de la culture, Union d'État « Arts plastiques », Maison d'édition d'État « Dr. Petar Beron », 1986, p. 212. / Христо СТЕФАНОВ, „Родени за вечността“, Христо СТЕФАНОВ, Максимилиян КИРОВ (съст.), *Съременно българско монументално изкуство, 1956-1986*, София: Комитет за култура Държавно обединение „Изобразителни изкуства“, Държавно издателство „Д-р Петър Берон“, 1986 г., стр. 212. („предизвиква различни оценки, но никого не оставя равнодушен“).

de « regarder et de réfléchir à quel point les tensions et les efforts ont donné des résultats²⁵² ». En ce qui concerne le monument en particulier, il est critiqué pour ses dimensions jugées disruptives de l'harmonie qu'il représenterait avec le Palais de la culture, ainsi que pour son orientation vers le nord, ce qui le place dans l'ombre pour une grande partie de la journée²⁵³.

Suite à l'inauguration polémique par Todor Jivkov, le monument est très peu reproduit. Ainsi, lorsqu'en 1982 le complexe du Palais national de la culture gagne le grand prix de l'Union des architectes bulgares « Chapiteau d'or », il est représenté de telle manière que le monument *1300 ans Bulgarie* soit volontairement coupé (figure 12). En effet, la couverture médiatique du monument est très modeste, comparée notamment à celle du monument à Choumen ou bien du Foyer-monument de Bouzloudja, les deux inaugurés en cette même année 1981. Cet effacement conjoncturel du monument sofiote contraste avec l'intérêt que d'autres artistes lui portent. D'après les souvenirs de Valentin Startchev, le chef d'orchestre Herbert von Karajan est impressionné par le monument, ainsi que le réalisateur soviétique Tchinguiz Aïtmatov²⁵⁴. Et en 1986, un photographe français de mode réalise une série qui porte un regard hautement esthétisant sur le monument, surtout concentré sur sa structure (figure 13).

Si le monument *1300 ans Bulgarie* divise les opinions dès son inauguration pour des raisons principalement esthétiques, l'autre grand projet monumental de l'année, le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, concentre l'ambition politique et idéologique de la création, en l'incarnant parfaitement.

²⁵² Ibid., p. 222. (« Можем да се вгледаме и да помислим, доколко резултатни бяха напрежението и усилията »).

²⁵³ Véneta IVANOVA, *Noms de la sculpture bulgare*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1983, p. 79. / Венета ИВАНОВА, *Имена в българската скулптура*, София: Издателство „Български художник“, 1983 г., стр. 79.

²⁵⁴ Entretien avec Valentin Startchev, op. cit.

C. LE FOYER-MONUMENT DU PARTI COMMUNISTE BULGARE

BOUZLOUDJA : PROJET IDEOLOGIQUE ET FORMES MODERNISTES

a) INVESTIR UN SITE HISTORIQUE

À la différence des autres monuments qui ont occupé notre intérêt jusqu'à maintenant, le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja se trouve en dehors de la capitale et de tout contexte urbain. Le site choisi pour sa construction est le mont Bouzloudja, dans la montagne des Balkans, un endroit qui porte de nombreuses significations historiques et qui s'inscrit parfaitement dans la tendance des années 1970 à actualiser l'histoire en la tournant vers l'avenir. Sur ce mont, en effet, à la fin du XIX^e siècle a lieu un affrontement entre des insurgés bulgares et l'armée ottomane. Le groupe (*tchéta*), mené par Hadji Dimitar, périt lors d'un combat acharné, et le mythe de leur courage marque l'époque et s'inscrit dans le panthéon national. Après l'indépendance de la Bulgarie, des commémorations annuelles ont lieu au début du mois d'août sur le mont, transformant ainsi le site en véritable lieu de mémoire. En 1891, c'est à cette occasion que se réunissent des socialistes bulgares, autour de Dimitar Blagoev, en décidant de former le premier parti politique social-démocrate. Pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est dans cette même partie montagneuse que des antifascistes bulgares organisent leur lutte²⁵⁵. La construction



Figure 14 : Stoyou Todorov, Les deux époques « Chipka—Bouzloudja ».
Crédit photographique : Les Johnstone.

²⁵⁵ Stefan NOEV, Vassil VALKOV, *Foyer-monument sur le mont Bouzloudja*, Sofia : Partizdat, 1984, p. 4. / Стефан НОЕВ, Васил ВЪЛКОВ, *Дом-паметник на връх Бузлуджа*, София: Партиздат, 1984 г., стр. 4.

d'un monument qui permettrait d'englober cette charge historique et mémorielle, tout en permettant de créer un lieu de transmission idéologique, devient une évidence dans les années 1970.

Le mont Bouzloudja est également à proximité immédiate d'un autre mont important dans l'histoire bulgare — celui de Chipka, où une bataille décisive de la guerre Russo-turque de 1877-1878 a eu lieu²⁵⁶. Les deux font partie du Parc-musée national Chipka-Bouzloudja, classé en 1978 comme zone « historique et architecturale » protégée²⁵⁷. Les deux monts entrent dans un dialogue monumental en quelque sorte, avec à Chipka un monument à l'histoire de la lutte de l'indépendance bulgare, érigé dans les années 1930 et sur le mont Bouzloudja, un monument dédié à l'histoire et à l'avenir de l'idée communiste. Ce dialogue est représenté en 1981 par la sculpture monumentale de Stoyou Todorov dans le complexe de Bouzloudja (figure 14).

Loin des premières évocations d'un mémorial dédié au PCB sur le site à la fin des années 1950, qui prévoient un monument « à dimensions modestes » dans le parc²⁵⁸, l'ambition grandit avec les commémorations monumentales de la décennie de Ludmila Jivkova. La construction commence en 1974 et est particulièrement éprouvante à cause des conditions du terrain. Ce dernier, d'ailleurs, a besoin d'être nivelé afin d'accueillir la structure, et le mont Bouzloudja est ainsi rabaissé de huit mètres, par une explosion.

b) L'EXPERIENCE TOTALE DE LA SYNTHÈSE DE L'ARCHITECTURE AVEC LES ARTS

La commande, passée à l'architecte Georgi Stoïlov dans les années 1960 à la suite d'un concours, indique d'abord le besoin de créer un « symbole-monument » sur le mont Bouzloudja, afin de représenter une synthèse des histoires du site²⁵⁹. Son projet n'ayant pu être réalisé à l'époque, il refait surface dans les années 1970 lors des préparations des célébrations de l'année

²⁵⁶ Bataille du mois d'août 1877.

²⁵⁷ *Journal officiel*, n° 97, le 17 novembre 1978.

²⁵⁸ Protocole du Comité du Parti du PCB du 29 janvier 1959, archives personnelles de Nikola Mihov.

²⁵⁹ Georgi STOÏLOV, Pantalei GREKOV, « À propos de la charge idéologique et émotionnelle d'une tâche architecturale complexe » *Arhitektura* n°10, 1981, p. 6. / Георги СТОИЛОВ, Пантелей ГРЕКОВ, „За идейния и емоционалния заряд на една сложна архитектурна задача“, *Архитектура* 10, 1981 г., стр. 6.

1981, et à ce moment il s'agit de créer un monument qui aurait également une fonction au-delà de la symbolique — un véritable « foyer » :

La condition était de dessiner une salle pour la tenue de célébrations, de distribution de billets du Parti ou du komsomol²⁶⁰, de cravates de pionniers²⁶¹ et d'autres événements politiques, liés à la vie du parti, et en termes de contenu idéologique le programme prévoyait la représentation de la force, la grandeur, la beauté des idéaux communistes, le rôle mondial historique du communisme et en particulier le rôle historique du Parti communiste bulgare dans le développement de notre société, de la victoire contre le fascisme et la construction de la société socialiste ; de souligner que le communisme est l'avenir radieux et heureux de toute l'humanité²⁶².

Dans cette description du programme faite par l'architecte et chef du collectif, nous remarquons déjà les thèmes de prédilection de l'époque, avec l'évocation de la « beauté » et l'inscription de l'histoire bulgare au sein de l'histoire mondiale, affirmant ainsi son rôle important dans l'avenir de l'« humanité ». Et même si Ludmila Jivkova n'était pas impliquée directement dans la construction de Bouzloudja, ses idées sont très présentes dans la façon de formuler le programme, et les artistes choisis pour le collectif, certes les plus grands noms de l'époque, sont en grande partie les mêmes que ceux qui travaillent parallèlement au Palais national de la culture à Sofia : Valentin Startchev, Dimitar Boykov, Velitchko Minekov, Hristo Stefanov, Ioan Leviev²⁶³, Ivan Kirkov²⁶⁴, Dimitar Kirov, etc.

²⁶⁰ L'organisation de jeunesse communiste pour des jeunes entre 14 et 28 ans.

²⁶¹ L'organisation des Pionniers est une structure politique de jeunesse pour les enfants de 9 à 14 ans. Le jour de l'admission dans l'organisation, les enfants se font confier une cravate rouge, qui remplace leur cravate bleue de *tchavdartche* (pour les enfants de 7 à 9 ans).

²⁶² Ibid. « Беше поставено изискването да се проектира зала за провеждане на тържества, за връчване на партийни и комсомолски билети, пионерски връзки и за други политически събития, свързани с живота на партията, като идейното съдържание според програмата предполагаше да се отразят силата, величието, красотата на комунистическите идеали, всемирно историческата роля на комунизма и по-специално историческата роля на Българската комунистическа партия за развитието на нашето общество, за победата над фашизма и изграждането на социалистическото общество; да се подчертае, че комунизмът е светло и щастливо бъдеще на цялото човечество ».

²⁶³ Peintre bulgare (1934-1994), il travaille notamment la peinture murale et la mosaïque.

²⁶⁴ Peintre bulgare (1932-2010), il a également travaillé en tant que scénographe et illustrateur. Il a réalisé aussi de nombreuses commandes publiques, notamment dans la gare centrale de Sofia (1974) ou le Palais national de la culture.

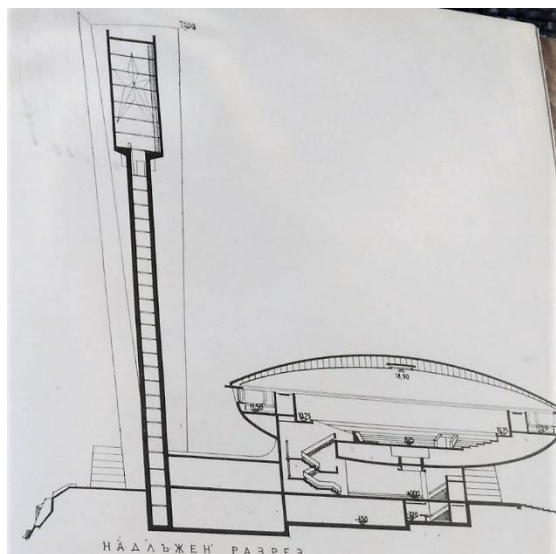


Figure 15 : Coupe longitudinale du Foyer-monument du PCB Bouzloudja.

Source : *Arhitektura*, 10, 1981, p. 9.

Le corps architectural du monument est composé de deux éléments : le pylône vertical avec l'étoile rouge (haut de 70 m)²⁶⁵ et la partie ovale qui abrite les espaces fonctionnels et représentatifs (figure 15). Cette silhouette, qui rend le monument si célèbre dans les années postsocialistes, est également exploitée par d'autres architectes à l'époque. C'est le cas dans l'Union soviétique, avec notamment le Hall de lectures et de cinéma de l'Institut d'information scientifique et technique de Kyiv de 1971 (architectes F. Yuryev, L. Novikov), ainsi que le cirque de Kazan de Tatarstan de 1967

(architectes G. Pichuev, A. Tagantsev). Mais peut-être le point de comparaison le plus important est celui du Congrès national du Brésil à Brasilia, dessiné en 1960 par Oscar Niemeyer²⁶⁶. Cependant, la situation géographique de Bouzloudja, dans un environnement montagneux, surplombant la région alentour lui confère une aura spécifique.

À l'intérieur, la salle principale est surplombée d'une coupole ornée de l'emblème communiste de la faucille et du marteau (figure 16). Elle comporte tout un décor artistique avec des mosaïques, inspiré du Polyforum Cultural Siqueiros²⁶⁷. L'inspiration de l'école mexicaine est particulièrement en vogue à l'époque, notamment pour sa capacité à réaliser une « synthèse active » qui transformerait l'espace en le soumettant à une expérience artistique immersive. Les

²⁶⁵ Prévu depuis 1959, Protocole du Comité du Parti du PCB du 29 janvier 1959, op. cit.

²⁶⁶ Plus sur les inspirations architecturales, voir Adrien MINARD, *Bouzloudja — crépuscule d'une utopie*, Paris : Éditions B2, 2018, p. 67.

²⁶⁷ Vessela HRISTOVA-RADOEVA, Ioan LEVIEV, Hristo STEFANOV, « Nous sommes uniques avec ce monument aussi », *Puls*, n° 52, du 26 décembre 1990, p. 1-4. / Весела ХРИСТОВА-РАДОЕВА, Йоан ЛЕВИЕВ, Христо СТЕФАНОВ, „Уникални сме и с този паметник“, *Пулс*, бр. 52, 26 декември 1990 г., стр. 1-4.



Figure 16 : Vue de la salle du Foyer-monument Bouzloudja.
Crédit photographique : DR.

quatorze œuvres qui représentent des thématiques importantes du programme socialiste (l'industrialisation, les droits de la femme, l'internationalisme, etc.), créées par de nombreux artistes d'envergure. D'autres éléments dans le bâtiment, comme notamment les espaces de circulation, comportent des œuvres sculpturales ou des arts décoratifs. Les inscriptions sur la façade, ainsi que la réflexion menée autour du rôle de la lumière et de la musique dans le cadre de la visite, sont les éléments qui terminent la recherche d'aboutissement d'une véritable synthèse des arts avec le projet de Bouzloudja.



Figure 17 : Détail de la mosaïque du cercle intérieur. De gauche à droite sont représentés : Todor Jivkov, Dimitar Blagoev et Georgi Dimitrov.
Crédit photographique : K. Gerbov.

dirigeants politiques dans les choix artistiques. Il s'agit du panneau avec Marx, Engels et Lénine et de celui avec Todor Jivkov, Dimitar Blagoev et Georgi Dimitrov (figure 17), les deux se trouvant des deux côtés de la salle. La représentation de Todor Jivkov en particulier, qui à l'époque est toujours en vie et en activité, pose problème pour le collectif artistique. Ioan Leviev raconte en

mosaïques sont également présentes dans l'espace de circulation qui entoure la salle principale. Ces deux grandes compositions sont nommées schématiquement les cercles *intérieur* et *extérieur* de la salle. Dans le cercle intérieur, œuvre de Hristo Stefanov et d'Ioan Leviev, est représentée l'histoire du PCB et son rôle au sein de la société bulgare (intitulé *La Voie héroïque du parti*). En ce qui concerne le cercle extérieur, il comporte

Pour les mosaïques du cercle intérieur, alors que toutes les compositions cherchent à représenter des moments forts et en même temps allégoriques de l'histoire du Parti communiste bulgare, deux des panneaux de mosaïques témoignent de l'interférence directe des

1990 notamment qu'une autre tentative d'inclure un homme politique vivant, Léonid Brejnev, a été déjouée par eux, mais qu'ils n'ont pas pu s'opposer fermement à Todor Jivkov (qui, de plus, célèbre en 1981 son 70^e anniversaire)²⁶⁸. Svetlin Roussev, président de l'Union des artistes bulgares à l'époque, se souvient des années plus tard avoir proposé une alternative à la représentation de Jivkov en mosaïque : un buste, mais cela n'a provoqué que des sourires puisque le buste est associé à la commémoration d'un mort²⁶⁹. Finalement, la représentation de Jivkov, qui s'inscrit dans le culte de sa personnalité mis en place à cette époque, demeure un élément dérangeant de la composition et, pudiquement, n'est pas représentée dans les brochures touristiques de Bouzloudja de l'époque²⁷⁰.

c) LA RECEPTION ET LA VIE DE BOUZLOUDJA PENDANT LA DERNIERE DECENNIE DE SOCIALISME EN BULGARIE

En suivant le concept des commémorations du 1300^e anniversaire, construites autour des « treize cercles de la spirale²⁷¹ » qui correspondent aux treize siècles d'histoire bulgare, treize dates de célébrations nationales sont définies pour l'année 1981. Ainsi, le Foyer-monument du PCB Bouzloudja est inauguré le 23 août 1981, date déclarée comme Jour du Parti communiste bulgare et 90^e anniversaire depuis 1891. Dans les cinq ans qui suivent, il reçoit 1 334 000 visiteurs, notamment dans le cadre de visites organisées de travailleurs, d'agriculteurs, de militaires et d'élèves, et de touristes étrangers²⁷².

En ce qui concerne le traitement médiatique, l'inauguration du monument et ses qualités à la fois architecturales et artistiques sont très présentes dans les publications des années 1980, surtout si nous comparons avec le monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia qui ne reçoit que le minimum de couverture dans la presse périodique ou spécialisée. Le bâtiment se voit attribuer le grand prix « Chapiteau d'or » de l'Union des architectes bulgares, tout comme le Palais national de la culture²⁷³.

²⁶⁸ Ibid., crp. 4.

²⁶⁹ Entretien d'Adrien Minard avec Svetlin Roussev du 22 octobre 2015, cité dans Adrien MINARD, *Bouzloudja*, op. cit., p. 109.

²⁷⁰ Notamment dans Stefan NOEV, Vassil VALKOV, *Le Foyer-monument du mont Bouzloudja*, op. cit.

²⁷¹ Ivan ELENKOV, *Le Front culturel*, op. cit. p. 404.

²⁷² Rapport d'information sur le travail du Foyer-monument du mont Bouzloudja, mars 1987, archives personnelles Nikola Mihov, p. 2.

²⁷³ *Arhitektura*, 3, 1982.

Monument à haute charge politique, car mémorialisant le Parti communiste bulgare, à la fois dans son histoire que dans son action idéologique, Bouzloudja trouve son rythme de vie dans les très nombreuses visites organisées. Un centre d'information est installé dans la ville voisine de Kazanlak, afin de faciliter la mise en place des parcours touristiques, mais aussi comme outil de transmission des événements politiques qui ont lieu dans le monument²⁷⁴. Cependant, la direction de Bouzloudja pointe quelques faiblesses dans le fonctionnement du site. D'un côté, la spontanéité des commémorations qui s'y tenaient avant la construction du monument semble s'être estompée. De plus, les activités développées par le monument cherchent à se diversifier afin d'attirer de nouveaux publics, notamment des jeunes. L'objectif est d'avoir un fonctionnement et une utilisation optimaux du monument avant l'arrivée du 100^e anniversaire du PCB prévu pour 1991²⁷⁵. Finalement, le site ferme ses portes peu de temps après la chute du régime en novembre 1989.

²⁷⁴ Rapport d'information sur le travail du Foyer-monument du mont Bouzloudja, mars 1987, op. cit., p. 4.

²⁷⁵ Ibid., p. 6.

CONCLUSION DU CHAPITRE

L'introduction dans le contexte de création des monuments emblématiques du régime communiste bulgare est nécessaire afin de poser les bases sur lesquelles se construit le débat patrimonial dans la période après novembre 1989. Nous avons révélé les fonctions de l'art pendant les deux décennies clés du socialisme, les rapports entre l'art et le pouvoir ainsi que les critiques qui sont formulées à l'encontre des monuments.

Le réalisme socialiste, méthode artistique imposée à la fin des années 1940 en Bulgarie, marque la production monumentale par les difficultés de sa maîtrise et, surtout, par la contrainte exercée par le pouvoir étatique sur les artistes et son intervention directe dans leurs processus créatifs. Dans le prolongement des théories du rôle de l'art dans la société socialiste en tant qu'outil d'éducation politique, le mausolée de Dimitrov et le Monument à l'armée soviétique à Sofia sont conçus pour structurer et organiser la société autour de dates commémoratives et rites d'initiation idéologique. Cela n'empêche pas que des positions critiques soient exprimées, notamment pour évoquer l'agressivité visuelle et symbolique que représenterait le MAS. Des positions qui, dans les décennies suivantes, permettent également de remettre en cause les qualités artistiques du monument et du réalisme socialiste de la période en général.

Dans les années 1970, la théorie de la synthèse des arts se montre propice au développement du modernisme socialiste en sculpture et en architecture. Grâce à cela, des monuments à l'esthétique nouvelle sont érigés dans l'espace public et concentrent les efforts culturels et idéologiques du Parti communiste bulgare. Pendant cette décennie, l'art est vu comme un véritable outil d'éducation esthétique et de propagande à travers la force émotionnelle des espaces produits par la synthèse active. Les artistes, de leur côté, ont appris à naviguer dans les milieux du pouvoir suite au « flirt » politique engagé avec eux. Ils s'adaptent à la situation, se pliant aux exigences idéologiques (dans le cas de la représentation de Todor Jivkov dans les mosaïques de Bouzloudja) ou conjoncturelles (dans le cas de la spirale du monument *1300 ans Bulgarie* choisie dans la conformité aux croyances ésotériques de Ludmila Jivkova). Les années 1970, marquées par une politique culturelle concentrée sur la construction de monuments à l'histoire nationale, ainsi que par la figure de Ludmila Jivkova et son cercle d'artistes, sont à l'origine de plusieurs contestations, notamment esthétiques. Cela est particulièrement le cas avec

le complexe du Palais national de la culture dont le monument *1300 ans Bulgarie* fait partie. En ce qui concerne le Foyer-monument du PCB Bouzloudja, la critique est plutôt silencieuse et s'exprime par la réduction drastique des commémorations spontanées sur le mont suite à l'inauguration du monument.

Les deux périodes délimitées laissent des monuments qui structurent l'espace public et le définissent symboliquement. Ces monuments sont pensés dans un objectif de transformation de la société à travers l'art, et en cela génèrent des tensions pendant le socialisme, à la fois pour leur inscription au sein d'un discours officiel hégémonique ainsi que pour leurs caractéristiques plastiques. Porteurs de la mémoire de l'époque de leur création, ils entament leur vie postsocialiste avec des arguments déjà prêts pour leur délégitimation. L'un des premiers porte en particulier sur leurs qualités en tant qu'œuvres d'art.

CHAPITRE 2

CHAPITRE 2 : L'ART MONUMENTAL SOCIALISTE : DE L'ART ?

Le 10 novembre 1989, le Secrétaire général du Parti communiste bulgare et Président du Conseil d'État Todor Jivkov, au plus haut poste de responsabilité du pays depuis plus de trente ans, est remercié lors d'un Plénum du Comité central du PCB dans ce qui sera appelé plus tard par les historiens, « un coup d'État interne du Parti communiste ». C'est cette date qui est communément désignée comme la chute du régime communiste et le début des changements politiques en Bulgarie. Cela entraîne des transformations profondes au sein du pays et de son fonctionnement à tous les niveaux, notamment dans le domaine de la culture.

Ce milieu, considéré comme privilégié à cause de sa proximité avec les dirigeants d'hier, se retrouve dans la nécessité de lutter pour son droit d'existence. Nous observons notamment deux dimensions de la nouvelle redistribution des cartes : l'ancienne nomenklatura artistique conserve, pour la plupart, ses positions symboliques ou professionnelles, mais se retrouve délégitimée dans les yeux des publics et de la jeune génération d'artistes émergente. Elle cherche à se défaire de son passé tout en défendant la légitimité de son œuvre. D'un autre côté, la nouvelle génération d'artistes et d'historiens de l'art, qui commencent leur carrière dans les années 1980, souhaitent sortir des schémas du passé, y compris de ses institutions, et forment de nouveaux cercles amicaux et professionnels qui cherchent à prendre la place occupée par les « anciens » jusqu'à maintenant. Ce conflit générationnel est particulièrement important dans le début des années 1990, notamment en ce qui concerne l'évaluation de l'art socialiste.

Avec le changement de régime et les luttes progressives qui se mettent en place pour effectuer une transition politique, économique et sociétale, la question des monuments qui marquent l'espace public est posée. D'une interrogation politique et mémorielle, elle touche également les milieux artistiques, directement concernés, et qui participent activement dans la (dé)construction des discours officiels. L'art monumental socialiste, surtout celui créé lors des périodes marquées par l'instauration du réalisme socialiste et par la personnalité de Ludmila Jivkova, est remis en cause en sa qualité d'art. Les discussions de ces premières années après novembre 1989 sont dominées par la réévaluation de ces périodes, à travers les débats sur la nature de l'art socialiste et de ses valeurs.

Notre objectif n'est pas de révéler en détail les interrogations complexes sur ce que constitue la catégorie d'« art » et sur les luttes internes du milieu artistique bulgare dans les années 1990. Nous proposons ce bref chapitre en guise de transition vers les multiples enjeux du débat patrimonial, mené avec des arguments artistiques. Ainsi, nous traçons seulement les grandes lignes de la remise en cause des caractéristiques de l'art monumental socialiste dans le postsocialisme immédiat. Nous nous appuyons sur les publications de l'époque, afin de démontrer l'importance de ces questions esthétiques au sein de la société bulgare, notamment dans le cadre du débat patrimonial qui commence à ce moment.

1. L'ART VU A TRAVERS LE PRISME DU POLITIQUE

Dans un premier temps, toutes les énergies de la société sont concentrées sur les deux grands ensembles qui marquent idéologiquement l'espace public de la capitale Sofia, et dont les messages idéologiques sont en rapide perte de légitimité : le mausolée de Georgi Dimitrov et le Monument à l'armée soviétique. Les deux sont créés pendant la période la plus dure du régime communiste bulgare, en 1949 pour l'un et en 1954 pour l'autre. En cela, ils sont des témoins de ces années, du caractère hautement répressif du régime, ainsi que de l'esthétique particulière du réalisme socialiste.

Provoqués par le débat patrimonial qui commence au début des années 1990 autour de ces monuments, les milieux artistiques se mettent à réévaluer ceux-ci, ainsi que la production artistique en général des années 1940-1950. La question des liens entre art et politique est posée, de même que celle de la possibilité ou non de la préservation des monuments à leurs emplacements d'origine. Les défenseurs des monuments en ce début du postsocialisme bulgare s'emparent de la légitimité dont bénéficient les artistes qui les ont créés, et cherchent à orienter la perception du patrimoine grâce à ses qualités artistiques plutôt que politiquement. Ces arguments sont un point de départ important pour le développement de l'interrogation sur le caractère artistique de l'art de la période totalitaire et du réalisme socialiste en particulier.

A. LA DEFINITION DE L'ART TOTALITAIRE

a) L'INTRODUCTION DE LA NOTION « ART TOTALITAIRE » DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Avec le début des années 1990, une nouvelle notion est introduite dans l'histoire de l'art et particulièrement en ce qui concerne le contexte est-européen : « art totalitaire ». En 1990, l'historien de l'art russe Igor Golomstock publie son ouvrage homonyme qui propose une comparaison entre la production artistique de l'Union soviétique, de l'Allemagne nazie, de l'Italie fasciste et de la Chine communiste²⁷⁶. Cette mise en parallèle a pour objectif de démontrer les points communs dans le rapport entre un régime totalitaire et l'art, avec les interventions directes dans les processus de création. La ressemblance iconographique de l'art produit par ces régimes, remarquée par Golomstock, fait le grand succès de son ouvrage. Elle est reprise dans la plupart des études postérieures, ainsi que dans le développement d'arguments au sein du débat patrimonial, notamment en ce qui concernera, des années plus tard, l'appellation du futur musée des sculptures démontées de l'espace public bulgare (voir chapitre 3).

La notion d'« art totalitaire » est de nature similaire à celle de « réalisme socialiste » car elle établit un lien entre un terme provenant du domaine de l'esthétique (art) et, de l'autre côté, des sciences politiques (totalitaire). En cela, Golomstock et tous les autres auteurs qui utilisent la notion, mettent une condition au caractère véritablement artistique de cette production, imposent à toute analyse la prise en considération du contexte répressif de création. Cette approche est tout à fait justifiée, car l'art et la politique sont liés dans leur usage dans le discours idéologique des régimes totalitaires, et donc des régimes communistes, comme nous l'avons vu. Or, alors que l'auteur précise que la notion d'« art totalitaire » n'est applicable, en Union soviétique, qu'à la période stalinienne, elle est souvent reprise, suite à la publication de Golomstock, pour désigner tout l'art de la période socialiste.

Le plus souvent, l'utilisation de la notion renvoie directement au réalisme socialiste. Les deux termes sont utilisés comme synonymes²⁷⁷. Le réalisme socialiste est alors décrit comme une

²⁷⁶ Igor GOLOMSTOCK, *L'Art totalitaire : Union soviétique, III^e Reich, Italie Fasciste, Chine*, Paris : Editions Carré, 1991 [1990].

²⁷⁷ Comme, par exemple, lorsque Michel Aucouturier choisit d'intituler le chapitre de son ouvrage sur la période jdanovienne « L'Art totalitaire » (Michel AUCOUTURIER, *Le Réalisme socialiste*, op. cit., p. 82-104).

incarnation de la période répressive et, en quelque sorte, comme son véritable miroir. Ce constat mène souvent à un jugement moral porté sur les œuvres de la « méthode » et à leur stigmatisation. La tendance est de leur retirer les caractéristiques esthétiques et de les réduire exclusivement à la relation au régime rejeté.

Puisque le régime est jugé répréhensible et déformé, la même vision s'impose sur l'art. La qualité de celui-ci est alors remise en cause directement. Comme l'écrit Boris Groys, la question de l'art totalitaire n'est pas tant morale qu'esthétique. Il constate que les artistes modernes qui ont ouvertement sympathisé avec les régimes totalitaires du XX^e siècle, ne sont jamais désignés par cette notion, et leur art n'a pas souffert d'exclusion²⁷⁸. C'est justement ce jugement de valeur, identifié par Groys, qui suscite des réactions et des crispations au sein des milieux artistiques bulgares dans les années 1990.

b) L'« ART TOTALITAIRE » EN BULGARIE

Si l'ouvrage de Golomstock n'est traduit en bulgare qu'en 1994, la notion de « totalitarisme » et son application à l'art circule déjà depuis des années dans le pays. Elle gagne en popularité notamment au début des années 1980, avec la publication de l'ouvrage *Le Fascisme* de Jeliou Jeleu²⁷⁹. Livre polémique dès sa parution en 1982, et dont le titre original est « L'État totalitaire²⁸⁰ », il permet d'établir des parallèles entre le système totalitaire fasciste et le régime communiste en place, sans pour autant les expliciter. Avec la chute du régime en 1989, la désignation « totalitaire » est immédiatement utilisée pour condamner la période socialiste dans son ensemble²⁸¹. Elle est extrêmement présente dans le langage politique de l'époque, et cela se reflète aussi dans les réflexions des artistes et chercheurs dans le domaine des arts et du patrimoine²⁸².

²⁷⁸ Boris GROYS, « The Art of Totality », in Evgeni DOBRENKO, Eric NAIMAN (Eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle and London: University of Washington Press, 2003, p. 99.

²⁷⁹ Zhivka VALIAVICHARSKA, «How the Concept of Totalitarianism Appeared in Late Socialist Bulgaria. The Birth and Life of Zheliu Zhelev's Book *Fascism*», *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 15, 2, printemps 2014, p. 303-334.

²⁸⁰ Jeliou JELEU, *Malgré tout. Ma biographie politique*, Sofia : Colibri, 2005, p. 167. / Желю ЖЕЛЕВ, *Въпреки всичко. Моята политическа биография*, София: ИК Колибри, 2005 г., стр. 167.

²⁸¹ L'ouvrage de Hannah ARENDT, *Le Totalitarisme*, n'est traduit en bulgare qu'en 1993.

²⁸² En novembre 1990, une exposition de caricatures est organisée à Sofia sous le titre « Du totalitarisme vers la démocratie » (*Douma*, n° 220, du 9 novembre 1990, p. 2.) et des articles paraissent dans la presse pour mettre en évidence les liens entre l'architecture et totalitarisme (Hristo ANASTASOV, « L'architecture comme un cauchemar

La notion d'« art totalitaire » s'impose dès le début du débat patrimonial, les monuments étant systématiquement nommés « totalitaires » dans les discussions²⁸³. En tant qu'objets commémoratifs emblématiques du régime politique contesté, ils sont perçus comme des traces matérielles du socialisme et donc des preuves de sa présence continue dans la vie publique, malgré les efforts pour sa délégitimation. À partir de l'année 1992, marquée par le début des grands débats concernant le mausolée et le MAS à Sofia, une véritable interrogation artistique se met en place. Elle vise à identifier non seulement les qualités (ou l'absence de qualités) des monuments comme objets d'art, mais aussi l'équilibre à trouver entre leur éventuelle valeur artistique et la question morale de leur présence dans l'espace public. Les « monuments totalitaires » se situent alors entre des positions comme celle de l'historien de l'art Atanas Bojkov (« Il y a des œuvres d'art qui s'inscrivent chronologiquement dans la période totalitaire mais qui, en tant que réussites artistiques, se trouvent parmi les plus importantes de l'art bulgare²⁸⁴ »), et celle du député de l'Union des forces démocratiques (UFD) (droite) Alexandre Karadimov (« Même si Alyocha²⁸⁵ avait été créé par Donatello, avec cette idéologisation sauvage il ne devrait pas continuer à dominer sur la ville²⁸⁶ »).

L'historien de l'art Tchavdar Popov est celui qui dédie une part importante de sa recherche à la notion d'« art totalitaire » et publie les premiers écrits professionnels de l'époque²⁸⁷. Il travaille sur le concept de « resacralisation » de l'art dans le système totalitaire, à travers la mise sur un piédestal de l'idéologie dans la production artistique²⁸⁸. Logiquement se pose la question de l'équilibre entre la dimension politique de la création (à travers les messages qu'elle véhicule et

totalitaire », *Vek21*, n° 45 du 6-12 novembre 1991, p. 6. / Христо АНАСТАСОВ, „Архитектурата като тоталитарен кошмар“, *Век21*, бр. 45, 6-12 ноември 1991 г., стр. 6).

²⁸³ « Les sept monuments du totalitarisme », *Puls*, n° 9, du 27 février 1990, p. 7. / „Седемте паметника на тоталитаризма“, *Пулс*, бр. 9, 27 февруари 1990 г., стр. 7.

²⁸⁴ Atanas BOJKOV, « Le démontage de monuments est une attitude barbare envers l'histoire », *Douma*, n° 77, du 31 mars 1992, p. 7. / Атанас БОЖКОВ, „Демонтирането на паметници е акт на варварско отношение към историята“, *Дума*, бр. 77, 31 март 1992 г., стр. 7. „Защото има произведения, които хронологически се вписват в тоталитарната епоха, но като художествени постижения се нареждат сред най-високите завоевания в българското изкуство въобще.“

²⁸⁵ Nom populaire du Monument à l'armée soviétique à Plovdiv.

²⁸⁶ « Difficultés avec le patrimoine », *Kultura*, n° 13, du 27 mars 1992, p. 4. / „Трудности с наследството“, *Култура*, бр. 13, 27 март 1992 г., стр. 4. „Дори Альоша да беше създаден от Донатело, при тая дива идеологизация не би имал право да стои над този град“.

²⁸⁷ En 2002, il publie sa monographie sur la question Tchavdar POPOV, *L'Art totalitaire : idéologie, organisation, pratique*, Sofia : Sv. Kliment Ohridski, 2002. / Чавдар ПОПОВ, *Тоталитарното изкуство: идеология, организация, практика*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002 г.

²⁸⁸ Tchavdar POPOV, « À propos du changement du modèle artistique », *Izkustvo*, n° 2, 1992, p. 11. / Чавдар ПОПОВ, „За промяната в художествения модел“, *Изкуство*, бр. 2, 1993 г., стр. 11.

son instrumentalisation comme outil de propagande) et la dimension plastique des œuvres réalisées, pour la plupart, par des artistes reconnus par leurs pairs. Les difficultés de trouver un tel équilibre sont fortement exprimées lors de la discussion publique du mois de mars 1992, intitulée « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique²⁸⁹ » (voir chapitre 4), et s'installent par la suite durablement dans le débat patrimonial. Les interrogations autour de la notion d'« art totalitaire » appellent à une réévaluation de la méthode du réalisme socialiste et mènent à sa « redécouverte » par les chercheurs et le grand public.

B. LA « REDECOUVERTE » DU REALISME SOCIALISTE

a) LES CRITIQUES THEORIQUES DU REALISME SOCIALISTE PENDANT LE SOCIALISME

Pendant le socialisme, l'art du réalisme socialiste, dans sa manifestation des années 1950, est rarement l'objet d'intérêt spécifique de la part des chercheurs. Cette création pose d'ailleurs des problèmes esthétiques et politiques suite au Plénum d'avril 1956 qui marque le début d'une libéralisation du régime. Cependant, l'esprit critique envers cet art s'exprime déjà ponctuellement. Il est particulièrement perceptible dans les écrits de l'époque qui traitent de l'art monumental et qui ont des difficultés à écrire une histoire de cet art, tout en respectant une certaine intégrité professionnelle et la position du Parti suite aux processus de déstalinisation et de dégel.

Ainsi, dans l'historiographie socialiste, la période artistique de 1947 à 1956 et sa production sont souvent omises ou, le cas échéant, mentionnées brièvement. Cet art est évoqué comme une « mauvaise interprétation de la méthode ». Ainsi, dans son ouvrage incontournable sur la sculpture monumentale bulgare, l'historienne de l'art Vénéta Ivanova écrit à propos des monuments dédiés à l'armée soviétique et à la résistance antifasciste de cette période :

L'approche artistique de la tâche était limitée, la compréhension de la méthode du réalisme socialiste était limitée, la tendance vers le banal dans l'art, la moindre exigence vers l'expressivité artistique de l'œuvre au profit du sujet ne pouvaient pas ne pas retarder

²⁸⁹ *Vek* 21, n° 12, du 25-31 mars 1992, p. 4-5.

le développement de l'art monumental, ne pouvaient pas ne pas se refléter sur sa réalisation²⁹⁰.

Ce discours critique est encore plus présent dans les années 1980. En 1984, on célèbre le quarantième anniversaire du 9 septembre 1944. À cette occasion sont publiés de nombreux écrits qui cherchent à présenter l'art socialiste dans son développement au fil des décennies, développement à la fois plastique et idéologique. La revue spécialisée *Izkustvo* publie plusieurs numéros qui sont entièrement dédiés à cet anniversaire, avec notamment deux longs textes de Violeta Dimtcheva, « Chemin et problèmes ». Comme le titre le suggère, ces articles, entièrement dédiés aux monuments, dévient du ton de célébration afin d'identifier les faiblesses de certaines œuvres. L'historienne de l'art parle du réalisme socialiste comme d'une période « figée » (*застой*), avec de multiples répétitions et une simplification de l'approche artistique²⁹¹. Elle critique également l'instauration des modes de travail et le refus de la part du pouvoir (sans pour autant le nommer directement) de montrer une certaine flexibilité envers les artistes²⁹². Enfin, Violeta Dimtcheva s'arrête également sur le destin des artistes et leurs difficultés d'adaptation : « ils avaient devant eux le dilemme de se conformer ou bien de se retirer²⁹³ ». Ce ton critique et les arguments utilisés déjà pendant le socialisme servent de fondement aux arguments développés dans les années 1990.

b) « ART ET POLITIQUE » : A PROPOS DE LA « DECENNIE DRAMATIQUE »

Le réalisme socialiste de la fin des années 1940 et du début des années 1950 n'est plus exposé massivement dans les musées d'art au cours des dernières décennies socialistes. Son esthétique est pourtant bien présente dans l'espace public par la sculpture monumentale. Il est alors tout à fait logique que, lorsque le débat patrimonial concernant le destin des monuments commence en 1990, ce sont les spécialistes de l'art monumental qui s'expriment tout d'abord. Sont remis en cause la réalisation de la sculpture, ses postulats et les normes imposées par le pouvoir central lors

²⁹⁰ Vénéta IVANOVA, *La Sculpture monumentale bulgare : développement et problèmes*, op. cit., p. 118. „Ограничеността на творческия подход към задачата, ограничеността в разбирането на метода на социалистическия реализъм, увлечението по битовизма в изкуството, намалената вискателност към художествената изразителност на произведението за сметка на сюжета не можеха да не спъват развитието на монументалното изкуство, да не се отразят върху неговия облик“.

²⁹¹ Violeta DIMTCHEVA, « Chemin et problèmes », op. cit., p. 4.

²⁹² Ibid., p. 5.

²⁹³ Ibid. „бяха изправени пред дилемата да се пречупят или да се оттеглят“.

de sa création. Dans une série d'articles parus dans la presse, Valentin Angelov, historien de l'art spécialisé dans l'art public, rejoint le débat. Il parle de « manipulations²⁹⁴ » pour un certain nombre de monuments, identifiées dans le discours idéologique du Parti (nous comprenons qu'une partie des monuments créés à l'époque a été exclue de cette critique par l'auteur). Il introduit, pour toute la période du socialisme, la notion d'« esthétique de la nomenklatura²⁹⁵ » afin de remettre en cause ses qualités artistiques en s'appuyant sur la présomption du mauvais goût des dirigeants²⁹⁶. Et surtout, pour Angelov, l'éventuelle qualité plastique des monuments ne pourrait pas justifier leur présence dans l'espace public, justement à cause du cadre compromettant que représente le réalisme socialiste²⁹⁷. Une attention particulière est portée aux monuments à l'Armée rouge.

La dénonciation du réalisme socialiste repose sur son caractère imprécis et pourtant visant à créer une nouvelle réalité²⁹⁸. Le débat patrimonial de ces premières années traverse le débat artistique et notamment la réévaluation de l'art de la période. D'autant plus que, à la même époque, les monuments qui se trouvent au cœur des contestations sont le mausolée de Dimitrov et le Monument à l'armée soviétique, tous deux représentatifs du réalisme socialiste respectivement en architecture et en sculpture. De la même manière que l'art du régime communiste est réduit à son aspect « totalitaire », l'art public est vu comme une métonymie du régime communiste. Leurs destins sont alors liés : « Un gigantesque monde-dessin est en train de s'évaporer, [un monde] conçu non pour des humains, mais pour des images artistiques et des héros positifs²⁹⁹ ».

Le grand enjeu est de sortir des cercles spécialisés et de révéler la nature de la « méthode » aux publics qui s'engagent dans les confrontations concernant les monuments. Sans doute le travail le plus important en ce sens est celui de l'historien de l'art Dimitar Avramov. Dans une série de

²⁹⁴ Valentin ANGELOV, « La Mégalomanie des monuments », *Kultura*, n° 37, du 14 septembre 1990, p. 6. / Валентин АНГЕЛОВ, „Паметниковата мегаломания“, *Култура*, бр. 37, 14 септември 1990 г., стр. 6.

²⁹⁵ Valentin ANGELOV, « Qu'est-ce que l'esthétique de la nomenklatura et a-t-elle un champ de développement chez nous ? », *Vek21*, n° 28, du 10 octobre 1990, p. 1, 3. / Валентин АНГЕЛОВ, „Що е номенклатурна естетика и имаше ли тя почва у нас?“, *Век21*, бр. 28, 10 октомври 1990 г., стр. 1, 3.

²⁹⁶ Boris Groys écrit dans le même sens qu'il semble être difficile de « pardonner aux tyrans qui ont des goûts esthétiques arriérés » (Boris GROYS, « The Art of Totality », op. cit.).

²⁹⁷ Valentin ANGELOV, « La Bulgarie suivait un plan quinquennal pour la construction de monuments pro-soviétiques », *Demokratsia*, n° 72, du 25 mars 1992, p. 4. / Валентин АНГЕЛОВ, „България следваше петгодишен план за изграждане на просъветски паметници“, *Демокрация*, бр. 72, 25 март 1992 г., стр. 4.

²⁹⁸ Youlian POPOV, « Métamorphoses et mutations de la « méthode » », *Vek21*, n° 30, du 24 octobre 1990, p. 6. / Юлиан ПОПОВ, „Метаморфози и мутации на „метода““, *Век21*, бр. 30, 24 октомври 1990 г., стр. 6.

²⁹⁹ Veronika BLAGOVA, « Morceaux d'une blague bête », *Puls*, n° 47, du 30 novembre 1990, p. 3. / Вероника БЛАГОВА, „Парчета от тъп виц“, *Пулс*, бр. 47, 30 ноември 1990 г., стр. 3. „Отива си един гигантски свят-рисунок, предназначен не за хора, а за художествени образи и положителни герои“.

cinq articles intitulée « Art et politique », publiée entre juin et juillet 1992 dans l'hebdomadaire de droite *Vek21* [Siècle21], il s'empare des discussions autour du Monument à l'armée soviétique afin de remettre en cause la défense de la conservation du monument pour ses qualités en tant qu'œuvre d'art. Avramov propose alors une analyse plastique et historique du MAS, dans l'objectif de démontrer sa conception « dans le péché³⁰⁰ ». L'historien de l'art reprend les arguments des défenseurs pour les détourner, en les appliquant à des monuments déjà démontés. Il mentionne notamment des statues de personnalités politiques telles Todor Zhivkov, Lénine ou Brejnev, qui ont été démantelées sans que l'argument de leurs qualités plastiques ni de la légitimité de leurs auteurs ne soit avancé³⁰¹. Il fait également un retour dans le passé, pour comparer la situation d'après 1989 à celle de l'iconoclasme de la déstalinisation. Les nombreux monuments à Staline disparaissent de la capitale, notamment celui du parc central, œuvre du sculpteur Ivan Founév. Dimitar Avramov souligne le contraste dans l'absence de contestations à l'époque et les arguments mis en avant par les défenseurs aujourd'hui :

Personne n'a réagi. Personne n'a pensé que c'était des « œuvres d'art » de nos « artistes illustres », entrés dans la « mémoire spirituelle de la nation » ; que leur démantèlement est une « attaque malhonnête de l'histoire », « vandalisme », « barbarie ». Personne ne pense à eux non plus aujourd'hui. Pourquoi ? Etaient-ils de moins bonne qualité que ceux qui sont restés³⁰² ?

Avramov cherche ici à rendre évident le parallélisme idéologique entre les différents types de monuments, afin d'explicitier sa thèse que l'artiste peut ne pas être pris en considération dans le cas d'importants changements sociétaux.

Ainsi, l'aspect artistique du monument, pris comme exemple, est remis en question précisément à cause des spécificités de la création pendant les années 1950 et les contraintes poussées de la méthode du réalisme socialiste. Dimitar Avramov dévoile les principes sur lesquels

³⁰⁰ Dimitar AVRAMOV, « Art et politique. I. La querelle des sourds », *Vek21*, n° 20, du 3-9 juin 1992, p. 6. / Димитър АВРАМОВ, „Изкуство и политика. I. Спорът между глухи“, *Век21*, бр. 20, 3-9 юни 1992 г., стр. 6.

³⁰¹ Dimitar AVRAMOV, « Art et politique, II. 'Le temps inoubliable' de l'année 1949 », *Vek21*, n° 23, du 10-16 juin 1992, p. 6. / Димитър АВРАМОВ, „Изкуство и политика. II. „Незабравимото време“ на 1949-а“, *Век21*, бр. 23, 10-16 юни 1992 г., стр. 6.

³⁰² Ibid. „Никой не реагира. Никой не се сети, че това бяха „художествени произведения“ на наши „именити творци“, влезли в „духовната памет на нацията“; че премахването им е „непочтено посегателство върху историята“, „вандализъм“, „варварство“. Не се сещат и днес за тях. Защо? Те по-лоши ли бяха от другите, които останаха?“

la méthode repose et révèle le fonctionnement des jurys artistiques et leur forte implication dans les processus de travail artistique³⁰³. Le fait que cela est montré dans une série d'articles dans un journal non-spécialisé est d'une grande importance, parce que cela prouve le rôle que les réflexions artistiques ont joué dans le développement du débat patrimonial des années 1990 et la construction de nouveaux discours et mémoires artistiques sur la période socialiste. Démontrer les contraintes et les limites de la création réaliste-socialiste permet de la délégitimer et, ainsi, de convaincre les publics de la légitimité du démantèlement des monuments qui en sont représentatifs. Cependant, Avramov conclut son analyse par l'appel à conserver le Monument à l'armée soviétique (dans une certaine forme et à un autre emplacement), comme monument « à l'humiliation de l'artiste bulgare, à son effacement, à son impuissance morale à s'opposer au mensonge et à la corruption³⁰⁴. »

Les écrits de Dimitar Avramov de 1992 posent les fondements d'une redécouverte et d'une condamnation du réalisme socialiste dans l'art monumental. En 1994, il publie son ouvrage devenu incontournable, *Chronologie d'une décennie dramatique*, qui examine en détail le contexte artistique particulier de la période d'imposition du réalisme socialiste en Bulgarie. Il ouvre ainsi la voie à la construction d'un nouveau récit du réalisme socialiste : celui d'un « anti-art³⁰⁵ » qui ne peut pas être pensé dans des catégories esthétiques.

2. LES VALEURS ATTACHEES A L'ART

La remise en cause de l'appartenance de l'art produit pendant le régime communiste à la catégorie d'« art » sous-entend l'existence d'une définition commune des valeurs qui sont attachées à l'œuvre d'art et de l'impossibilité de leur négociation. Dans les écrits du début des années 1990 portant sur le réalisme socialiste, les éléments les plus discutés vont au-delà du

³⁰³ Dimitar AVRAMOV, « Art et politique. III. Les ordres et les interdictions du socréalisme », *Vek21*, n° 24, du 17-23 juin 1992, p. 6. / Димитър АВРАМОВ, „Изкуство и политика. III. Заповедите и забраните на соцреализма“, *Век 21*, бр. 24, 17-23 юни 1992 г., стр. 6.

³⁰⁴ Dimitar AVRAMOV, « Art et politique. V. Monument à l'humiliation », *Vek21*, n° 26, du 1^{er} juillet 1992, p. 6. / Димитър АВРАМОВ, „Изкуство и политика. V. Паметник на унижението“, *Век 21*, бр. 26, 1 юли 1992 г., стр. 6.

³⁰⁵ « Esthétique de l'anti-art », *Demokratsia*, n° 297, du 20 décembre 1993, p. 10. / „Естетика на антиизкуството“, *Демокрация*, бр. 297, 20 декември 1993 г., стр. 10.

jugement politique ou plastique. De même, lorsqu'il s'interroge sur le réalisme socialiste et son rapport à la catégorie d'art, Evgeny Dobrenko écrit :

En principe, ceux qui affirment avec certitude que l'art staliniste – le réalisme socialiste – *n'est pas* de l'art, sont les mêmes qui ont tendance à l'examiner justement dans les catégories artistiques (certes, de l'art mauvais) sans y trouver les paramètres fondamentaux de la qualité artistique : liberté, créativité, profondeur, maîtrise. Ma proposition est que le réalisme socialiste a rempli les *fonctions sociales de l'art*, mais en imitant l'art, il n'était pas de la propagande pure non plus³⁰⁶.

Le chercheur identifie les fondements de la qualité artistique dans les conditions de la création. Les mêmes questionnements sont présents dans le cas bulgare, qui comporte comme particularité le fait d'élargir l'interrogation à toute la production artistique de la période socialiste. Dans le contexte de tensions liées au rapprochement trop important des artistes aux dirigeants politiques, la liberté de création et la question de la morale dans la création sont identifiées comme les deux valeurs principales de l'art.

A. LA LIBERTE DE CREATION

a) LA PRIVATION DE LIBERTE INDIVIDUELLE

La question de la « liberté » comme définition ultime de l'art et une de ses valeurs principales est d'une grande actualité dans les années 1990 et notamment lors de la « redécouverte » du réalisme socialiste et du besoin de délégitimation de ses qualités artistiques. Dans ses travaux, Dimitar Avramov révèle les nombreuses façons dont cette liberté a été compromise et rendue impossible, à travers les interventions des jurys artistiques et l'imposition de la « méthode ». Au sein de cet argument, il pose également la question de l'« auteur » des monuments, afin de désigner un des manquements essentiels à l'art réaliste-socialiste : la

³⁰⁶ Evgeny DOBRENKO, *Political Economy of Socialist Realism*, op.cit., p. xi. "Typically, those who are the surest that Stalinist art – Socialist Realism – is *not* art, are the same who are inclined to examine it in precisely the categories of art (albeit of bad art) without finding the fundamental parameters of artistic quality in it – freedom, creativity, depth, mastery. My assumption is that Socialist Realism did fulfill the *social functions of art*, but in imitating art, it was not pure propaganda, either."

possibilité d'expression de la créativité personnelle et d'identification du style personnel de l'artiste.

Qui est l'auteur ici ? Bien sûr, le « chef » du collectif, même si lui, nous l'avons vu, n'a aucune relation au dessin et à la composition de sa « propre » création, il est tout à fait probable que jusqu'à la fin il n'a même pas tâché son petit doigt avec de l'argile. Mais c'est son nom qui reste dans l'histoire. C'est lui sur le bulletin d'honoraire, et ça sera lui le « classique³⁰⁷ » !

À travers l'analyse de l'interventionnisme des jurys artistiques et de la difficulté d'identifier le véritable auteur de chacune des sculptures sur le Monument à l'armée soviétique³⁰⁸, à cause du recours au travail des étudiants de l'Académie, l'historien de l'art démontre les contraintes et limites imposées aux artistes et qui les entravent dans l'expression de leur individualité.

La liberté de création est alors désignée comme inexistante pendant la période « totalitaire » des années 1950. Progressivement, ce constat est élargi pour englober toute la période socialiste. La démocratie revendiquée est liée à la liberté artistique, et les conditions de travail non-démocratiques mènent alors logiquement à une création non-libre. Valentin Angelov insiste notamment sur le fait que les monuments créés après 1944 représentent des exceptions dans le cours historique du développement de l'art. Cela témoigne de la scission nette entre art et démocratie³⁰⁹.

b) LA LIBERTE DANS LES LIMITES DU PERMIS

La création socialiste tardive, notamment celle des années 1970-1980, est critiquée pour sa proximité avec le pouvoir. Les artistes actifs pendant cette période sont particulièrement proches

³⁰⁷ Dimitar AVRAMOV, « Art et politique. III. Les ordres et les interdictions du socréalisme », *op. cit.* „Пита се: кой е авторът тук? Естествено, „ръководителят“ на колектива, макар че той, както се разбира, няма никакво отношение към рисунката и композицията на „собственото“ си творение, а може и докрай да не си е изцапал и малкото пръстче с глина. Неговото име обаче остава в историята. Той фигурира в хонорарната ведомост, той ще бъде „класикът“!“.

³⁰⁸ Cette question est développée davantage dans le quatrième article de la série Dimitar AVRAMOV, « Art et politique. IV. Le monument et ses auteurs », *Vek21*, n° 25, du 24 juin 1992, p. 6. / Димитър АВРАМОВ, „Изкуство и политика. IV. Паметникът и неговите автори“, *Век21*, бр. 25, 24 юни 1992 г., стр. 6.

³⁰⁹ Valentin ANGELOV, « Monuments et démocratie », *Vek21*, n° 35, du 28 novembre 1990, p. 1, 6. / Валентин АНГЕЛОВ, „Паметници и демокрация“, *Век21*, бр. 35, 28 ноември 1990 г., стр. 1, 6.

des dirigeants, suite au « flirt » mis en place par l'État socialiste. Le nombre de commandes est très important pendant ces décennies, surtout dans le domaine monumental. Cela est mis en cause dans les années 1990 et les artistes sont accusés d'avoir renoncé à leur liberté créative. Ils s'en défendent, en préisant avec insistance qu'au contraire, le fait d'avoir accepté les conditions de création leur permettait une « liberté » relative et l'élargissement progressif des limites de ce qui est officiellement admis. Tchavdar Popov écrit à ce propos que les Expositions communes annuelles (*OXII*) et la libéralisation progressive du régime ont réussi à « légaliser la transition du canon [artistique] absolu vers l'esthétique de la « diversité³¹⁰ » ». Les artistes évoquent également le rapport de « donnant donnant » qui se met en place à cette époque. Il aurait permis au pouvoir d'avoir la coopération des artistes connus, en leur laissant en contrepartie une marge de création plus importante.

Un des arguments de défense des artistes est leur développement d'une création qui se serait éloignée des lignes officielles et qui pourrait même manifester de l'esprit critique. Si un véritable art non officiel n'apparaît pas en Bulgarie, dans les milieux artistiques se répand l'utilisation de la « langue d'Ésope³¹¹ ». Elle permet d'insérer des non-dits ou des sous-entendus dans l'art tout en les rendant acceptables pour les organes de contrôle du Parti. Très présente dans le théâtre ou dans la littérature (Lucia Dragomir parle d'une « spécificité bulgare³¹² »), elle existe également dans les beaux-arts³¹³. C'est notamment cette possibilité de création alternative, ce que certains appellent « le second monde » (en opposition à l'existence officielle du socialisme), qui est mise en avant par les artistes comme le garant de la qualité de certaines œuvres³¹⁴. Naturellement, il faudrait s'interroger quant à l'applicabilité de la notion de « liberté » lorsque des limites et des conditions, quoique modulables, lui sont imposées.

³¹⁰ Tchavdar ПОПОВ, « Officiel, non-officiel et / ou / ... ? », *Izkustvo*, n° 18, 1994, p. 8. / Чавдар ПОПОВ, „Официално, неофициално и /или/...?“, *Изкуство*, бр. 18, 1994 г., стр. 8. „(...) узакони преминаването от абсолютния канон към естетиката на „многообразието““.

³¹¹ Nataliya HRISTOVA, « 'La Langue d'Ésope' et ses 'traducteurs' », in *Recueil en honneur de Mintcho Mintchev*, Veliko Tarnovo, 2006, p. 179-188. / Наталия ХРИСТОВА, „Езоповият език“ и неговите „преводачи““, *Сборник в чест на доц. Минчо Минчев*, Велико Търново, 2006 г., стр. 179-188.

³¹² Lucia DRAGOMIR, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est*, Paris : Belin, 2007, p. 219.

³¹³ Dimitar AVRAMOV, « Le Grand concours de mensonges appelé 'ligne d'Avril' », *Vek21*, n° 52, du 7 janvier 1992, p. 1, 5. / Димитър АВРАМОВ, „Голямото надлъгване, наречено „Априлска линия““, *Век21*, бр. 52, 7 януари 1992 г., стр. 1, 5.

³¹⁴ Vili TSANKOV, « L'art ne peut pas rester tranquille », *Douma*, n° 61, du 12 mars 1992, p. 7. / Вили ЦАНКОВ, „Изкуството не може да стои мирно“, *Дума*, бр. 61, 12 март 1992 г., стр. 7.

B. LA MORALE DANS LA CREATION

a) LA CRITIQUE DE LA COMPLAISANCE

Alors que les années 1970-1980 se caractérisent par une plus grande pluralité des styles, comparé aux années 1950, l'art de cette période est contesté non pas tant pour ses qualités plastiques, que pour la complaisance des artistes avec le pouvoir. Le poète Konstantin Pavlov critique les artistes qui se défendent de leur proximité avec les dirigeants :

Certains disaient qu'il fallait tromper le pouvoir en le glorifiant, et qu'une fois sa confiance gagnée, nous allions pouvoir écrire ce que nous voulions. (...) Cela explique l'échec moral et artistique même des personnes talentueuses³¹⁵.

Dans les années 1990 commencent à être publiés les mémoires de membres de ce qui était autrefois appelé l'« intelligentsia artistique³¹⁶ ». Le plus souvent il s'agit de ceux d'écrivains, très courtisés par l'État socialiste notamment dans les années 1970³¹⁷. Un des thèmes centraux est la forte relation entretenue avec le pouvoir et plus personnellement avec Todor Jivkov et sa fille Ludmila. Cette complaisance des artistes avec le pouvoir est critiquée comme un compromis incompatible avec l'intégrité artistique en échange de privilèges.

Le journal de la nouvelle génération d'artistes et historiens de l'art *Puls* [Pouls] est celui qui se montre le plus virulent dans ses critiques. Pendant l'année 1990, il publie plusieurs articles qui visent à révéler le comportement immoral des artistes de l'ancienne génération. Ainsi, au mois

³¹⁵ Konstantin PAVLOV, *Entretiens*, Sofia, 1995, p. 103-104, cité par Evgenia KALINOVA, « La Symbiose pouvoir-intelligentsia en Bulgarie pendant les années 70 du XX^e siècle », in Evgenia KALINOVA, Mihail GRUEV, Ludmila ZIDAROVA (éd.), *Époques turbulentes*. op.cit., p. 774. / Константин ПАВЛОВ, *Интервюта*, София, 1995 г., стр. 103-104, цитирани от Евгения КАЛИНОВА, „Симбиозата власт – интелигенция в България през 70-те години на XX век“, Евгения КАЛИНОВА, Михаил ГРУЕВ, Людмила ЗИДАРОВА (съст.), *Преломни времена*. цит.съч., стр. 774: „някои твърдяха, че трябва да измавим властта, хвалейки я, и след като спечелим доверието ѝ, щели сме да пишем каквото си искаме. (...) (Това) обяснява провала, морален и художествен дори на талантлив хора.“

³¹⁶ Notamment les mémoires du peintre Ivan Nenov (Georgi KAPRIEV, Petar ZMIYTCHAROV, *Très personnel. Ivan Nenov*, Sofia : LIK, 1998 / Георги КАПРИЕВ, Петър ЗМИЙЧАРОВ, *Много лично. Иван Ненов*, София: ЛИК, 1998 г.), ainsi que, dans les années qui suivent, dans une liste non exhaustive : Lyubomir LEVTCHEV, *Requiem pour le temps mort*, Sofia : Enthusiast, 2011 / Любомир ЛЕВЧЕВ, *Панахида за мъртвото време*, Enthusiast, 2011 г.; Pavel PISSAREV, *A la recherche du temps perdu*, Plovdiv : Janet 45, 2011. / Павел ПИСАРЕВ, *Подир изгубеното време*, Пловдив: Жанет 45, 2011 г.; Lyubomir LEVTCHEV, *Tu es le prochain*, Sofia : Enthusiast, 2014. / Любомир ЛЕВЧЕВ, *Tu es le prochain*, Enthusiast, 2014 г.

³¹⁷ Evgenia KALINOVA, « La symbiose pouvoir-intelligentsia en Bulgarie pendant les années 70 du XX^e siècle », op.cit.

d'avril, paraît un test visuel titré « Connaissez-vous l'art bulgare (dans sa sélection la plus exemplaire³¹⁸) ? ». Nous y trouvons huit portraits de Todor Jivkov et un poème, tous réalisés autour de son 70^e anniversaire (1981). Pour aller encore plus loin dans la dénonciation de l'ancienne génération d'artistes, dans le même journal est publiée en octobre une longue liste d'expositions, de monuments et de distinctions qui ont été primés dans la période 1976-1989³¹⁹. Le titre de l'article, « Séduits et décorés », représente un jeu de mots avec l'expression « séduits et rejetés » qui est utilisée dans le langage populaire pour condamner des rapports traditionnellement vus comme répréhensibles.

En mai 1990, l'historienne de l'art Maria Vassileva s'interroge sur le manque d'art non-officiel bulgare pendant le socialisme alors que celui-ci était particulièrement fort à la fin des années 1970 et pendant toute la décennie 1980 en Union soviétique³²⁰. Elle trouve les raisons de cette absence dans la complaisance des artistes bulgares avec le système en place :

Chez nous, l'avant-garde sera créée à l'avenir. Il s'avère que dans les conditions d'un calme relatif, dans lesquelles nous avons vécu, nous avons, semble-t-il, perdu le besoin de lutter. Autrement dit, nous sommes arrivés à mes propos du début : la résignation qui représente ce grand mal, né dans les petites semi-sociétés et semi-régimes, dans lesquels presque tout le monde peut sans difficulté légaliser sa semi-existence³²¹.

b) LES MONUMENTS COMME TEMOINS DE LA COMPLAISANCE

Lorsque cela touche aux monuments concrets, les interrogations sur la moralité du comportement des artistes sont liées à celles de la valeur des monuments en tant que vestiges du passé. Le journaliste Georgi Lozanov aborde le cas concret du monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia : « il n'est pas un témoignage de notre histoire, mais il est un témoignage des attitudes

³¹⁸ « Test : Connaissez-vous l'art bulgare (dans sa sélection la plus exemplaire) », *Puls*, n° 16, du 17 avril 1990, p. 12. / „Тест: Познавате ли българското изобразително изкуство (в най-представителната му част), *Пулс*, бр. 16, 17 април 1990 г., стр. 12.

³¹⁹ « Séduits et décorés », *Puls*, n° 41, du 16 octobre 1990, p. 4. / „Прелъстени и наградени“, *Пулс*, бр. 42, 16 октомври 1990 г., стр. 4.

³²⁰ Maria VASSILEVA, « A-li-gnez ! », *Puls*, n° 21, du 22 mai 1990, p. 8. / Мария ВАСИЛЕВА, „Рааавнис!“, *Пулс*, бр. 21, 22 май 1990 г., стр. 8.

³²¹ Ibid. „У нас авангардът ще се създава тепърва. Оказва се, че в условията на относително спокойствие, в което сме живели, като че ли сме загубили необходимостта да се борим. С други думи, достигахме до онова, с което започнах – примирението като онова голямо зло, родено в малките полуобщества и полурежимии, в които не е трудно почти за никой да узакони своето полусъществуване.“

politiques du moment. C'est-à-dire qu'il est un monument au moment de sa construction³²² ». Tel un document d'une époque spécifique, politique et esthétique, le monument *1300 ans Bulgarie* témoigne alors de la coopération mise en place entre les artistes et le pouvoir.

Les reproches faits aux auteurs des monuments concernent également le bénéfice financier important que leur assurent les commandes d'État³²³. Valentin Angelov va jusqu'à désigner cela comme une des raisons de l'absence de motivation d'établissement de liens durables entre œuvres, institutions culturelles et publics, le système des commandes étant trop confortable pour les artistes³²⁴. La question du financement des monuments est en plus, au début des années 1990, un des arguments majeurs d'attaque de monuments concrets contestés : c'est le cas du monument *1300 ans Bulgarie*, accusé d'être financé par l'argent de la caisse de retraites³²⁵, ainsi que de Bouzloudja, monument très cher à construire et à entretenir³²⁶.

Enfin, les artistes qui ont participé à l'élaboration de certains grands ensembles monumentaux de l'époque socialistes cherchent à expliquer leur participation dans ces projets. Certains, comme Boris Gondov qui a travaillé sur la réalisation du Palais national de la culture, avouent les faiblesses de l'art de la période : « Il y avait une saturation, des tendances, des modes. Nous n'étions pas protégés du gigantisme³²⁷ ». Il défend pourtant sa création en insistant sur le fait qu'aucune de ces œuvres n'avait de « mauvaises intentions », en se référant alors à la dimension morale de son travail. D'autres se situent dans un discours opposé. Tel est le cas d'Ivan Kirkov, qui a réalisé des œuvres pour le Palais national de la culture et pour le Foyer-monument de Bouzloudja. Il appelle les monuments du socialisme des « facteurs de psychose » qui auraient pour

³²² « Lénine a vécu, Lénine est vivant, Lénine vivra », *Kultura*, n° 26, du 29 juin 1990, p. 4-5. / „Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить“, *Култура*, бр. 26, 29 юни 1990 г., стр. 4-5. « Паметникът „1300 години България“ на Старчев не е историческо свидетелство за нашата история, той много повече е свидетелство за моментното политическо настроение. Тоест, той е паметник на момента, в който е строен. »

³²³ Alexandre АТОВ, « Auteurs de monuments communistes se rongent les ongles », *Puls*, n° 44, du 30 octobre 1990, p. 8. / Александър АТОВ, „Автори на комунистически паметници си ядат ноктите“, *Пулс*, бр. 44, 30 октомври 1990 г., стр. 8.

³²⁴ Valentin ANGELOV, « Les Zones mortes », *Vek21*, n° 31, du 5 août 1991, p. 5. / Валентин АНГЕЛОВ, „Мъртвите зони“, *Век21*, бр. 31, 5 август 1991 г., стр. 5.

³²⁵ *Demokratsia*, n° 207, du 22 octobre 1990, p. 1.

³²⁶ Vladimir MANZELOV, « Un monument oublié du totalitarisme. Sur Bouzloudja ont été gaspillés des millions », *Demokratsia*, n° 138, du 2 août 1990, p. 4. / Владимир МЪНЗЕЛОВ, „Един позабравен паметник на тоталитаризма. На Бузлуджа са пратосани милиони“, *Демокрация*, бр. 138, 2 август 1990 г., стр. 4.

³²⁷ Boris GONDOV, « Ma confession de vie cherche encore sa forme », *Douma*, n° 78, du 9 avril 1994, p. 13. / Борис ГОНДОВ, „Моята изповед за живота още търси форма“, *Дума*, бр. 78, 9 април 1994 г., стр. 13. „Имаше пренасищане, увлечения и моди. Не бяхме пощадени от гигантоманията“.

objectif d'habiter politiquement l'espace public pour ne plus laisser la place aux discours alternatifs³²⁸. En acceptant ces commandes, il avoue se sentir coupable, notamment dans le cas de Bouzloudja qu'il nomme « la colline du totalitarisme communiste³²⁹ ».

À propos de cette attitude de partage entre la complaisance avec le régime et la culpabilité dans le postsocialisme, Dimitar Avramov écrit :

Les monuments du socialisme sont des faux spirituels. (...) Ils sont des symboles de la tyrannie et de l'humiliation nationale. Il n'était pas rare que les artistes, forcés à les réaliser, s'en dégoutent. Mais les sommes importantes, la vanité et la soif de prestige social les séduisaient, et en même temps certains n'osaient pas refuser : des sanctions aurait pu suivre³³⁰.

Une réflexion qui, en réalité, peut être valable tant pour les artistes que pour les historiens de l'art actifs pendant la période socialiste.

³²⁸ Ivan KIRKOV, « Les monuments sont des facteurs de psychose », *Demokratsia*, n° 234, du 2 octobre 1991, p. 3. / Иван КИРКОВ, „Монументите са психофактор“, *Демокрация*, бр. 234, 2 октомври 1991 г., стр. 3.

³²⁹ Ivan KIRKOV, « Je retourne au sujet de l'église comme un espoir », *Demokratsia*, n° 77, du 31 mars 1992, p. 4. / Иван КИРКОВ, „Връщам се към темата за църквата като една надежда“, *Демокрация*, бр. 77, 31 март 1992 г., стр. 4.

³³⁰ Dimitar AVRAMOV, Ekaterina TCHAMOURLIYSKA, « La nuit a beau être longue, le soleil se lève à la fin », *Demokratsia*, n° 57, du 11 mars 1994, p. 13. / Димитър АВРАМОВ, Екатерина ЧАМУРЛИЙСКА, „Колкото и да е дълга нощта, накрая съмва“, *Демокрация*, бр. 57, 11 март 1994 г., стр. 13. „Паметниците на социализма са духовни фалшификати. (...) Освен това те са символи на тиранията и националното унижение. Нерядко самите художници, принудени да ги правят, се отвращаваха от тях. Ала огромните суми, суетата и жаждата за обществен престиж ги съблазняваха, пък някои и не смееха да отказват – можеха да последват санкции“.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Avec la chute du régime communiste bulgare, les milieux artistiques se mobilisent pour (ré)évaluer l'art, notamment monumental, produit au cours des dernières décennies. Érigés à des fins de propagande idéologique, en se servant de codes artistiques spécifiques, les monuments dans l'espace public bulgare interrogent quant à leur destin. Afin d'évaluer leurs valeurs historiques et artistiques³³¹, les artistes et historiens de l'art se lancent dans une réflexion complexe caractéristique pour les objets étudiés qui se situent également à la frontière entre art et politique. Sont posés alors les fondements d'une nouvelle terminologie – l'« art totalitaire », d'un nouveau regard sur les dépendances et les échanges entre la création artistique et le pouvoir politique, ainsi que d'une nouvelle interrogation sur les fondamentaux de la création : la liberté et la morale. L'appartenance de l'art monumental à la catégorie d'« art » est alors remise en cause dans une recherche de délégitimer à la fois les monuments et le régime dont ils sont les témoins. Elle permet aussi de développer de nouvelles recherches artistiques et d'ouvrir la voie à la construction de la mémoire artistique du socialisme bulgare à travers la question patrimoniale.

Ainsi, en avril 1990 est inaugurée l'exposition *Fin de la citation* à l'Université de Sofia. Son commissariat est assuré par Luchezar Boyadjiev, historien de l'art et artiste représentatif de la nouvelle génération qui cherche à effacer les anciens repères et à en poser une multitude nouvelle :

Jusqu'ici nous avons cité le socialisme de type stalinien, à partir de maintenant, nous commençons à citer un autre modèle de démocratie parlementaire et d'un capitalisme du marché libre. Ce deuxième n'a pas non plus été inventé ici et il subira des adaptations.³³²

Ce projet évoque alors une volonté de répondre aux modèles politiques ou artistiques qui se mettent en place en Bulgarie, et de proposer leur adaptation critique au contexte spécifique local.

L'exposition permet d'interroger les héritages du passé, à la fois esthétiques, monumentaux et moraux, et de les explorer plastiquement avec un esprit critique. Elle reste finalement dans

³³¹ Comme d'après la définition d'Aloïs Riegl : Aloïs RIEGL, *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, Paris : L'Harmattan, 2003 [1903]. Traduit par Jacques BOULET.

³³² Propos cités par Vessela NOZHAROVA, *Introduction à l'art contemporain bulgare 1982-2015*, Plovdiv : Janet 45, 2018., p. 56. / Весела НОЖАРОВА, *Въведение в българското съвременно изкуство 1982-2015*, Пловдив: Жанет 45, 2018 г., стр. 56. „До този момент сме цитирали сталинския тип социализъм, от тук нататък започваме да цитираме някакъв друг модел на парламентарна демокрация и свободен пазарен капитализъм. Той също не е измислен тук и ще бъде адаптиран“.

l'histoire avec l'œuvre de Nedko Solakov, *Top secret*, à travers laquelle il dévoile son appartenance à la Sécurité d'État³³³. Mais elle permet aussi de dévoiler la nouvelle voie de l'implication des artistes contemporains dans la vie de la société.

³³³ Cette œuvre est très importante à la fois pour l'histoire de l'art contemporain bulgare et pour son sujet qui aborde la douloureuse question de la collaboration d'artistes avec les services de renseignement de l'état socialiste. Voir Nedko SOLAKOV, *Emotions*, Berlin : Hatje Cantz, 2008, p. 68-74.

CHAPITRE 3

CHAPITRE 3 : LE MUSEE D'ART DU SOCIALISME : LE PARC DE STATUES

Parallèlement au débat concernant les valeurs de l'art public socialiste, la question de la gestion des vestiges du discours visuel du passé est activement discutée dans la société. Des monuments sont démantelés, des musées politiques sont repensés et finalement fermés, des symboles de l'idéologie communiste sont progressivement effacés. Cela est accompagné par des mouvements de contestations et un débat médiatique, sociétal, politique et professionnel, notamment autour des grands ensembles monumentaux (voir partie II). Cependant, face au très grand nombre de monuments socialistes dans l'espace public, ainsi qu'à la violence des processus délégitimation esthétique, une réflexion parallèle se développe autour de la possible muséalisation du patrimoine sculptural.

Derrière cette manifestation de conscience patrimoniale, nous observons plusieurs stratégies. Premièrement, il s'agit de légitimer l'effacement de l'espace public du socialisme par sa préservation au sein d'un espace qui lui serait spécifiquement dédié. Deuxièmement, il s'agit de procéder à un tri, dont les critères restent imprécis, quant aux sculptures à préserver. Troisièmement, c'est tout le rôle d'un tel musée qui resterait à définir dans une situation de bouleversements politiques et sociaux, et où la lutte pour le discours dominant du passé est primordiale.

Il convient de préciser que les discussions sur la création d'un musée dédié à la période socialiste ne concernent pas uniquement le patrimoine monumental. Un débat bien plus large sur le « musée du communisme » est mené. Il comprend notamment le récit des victimes du régime, la mise en exergue de son caractère répressif et la présentation de la vie quotidienne du socialisme bulgare. Un tel musée national et public n'a pas encore été créé en Bulgarie, mais les réflexions continuent toujours³³⁴. Si nous avons pris le choix de mettre de côté cette dimension du débat, c'est parce que la mémoire artistique du socialisme dans ses multiples dimensions s'est avérée être

³³⁴ De très nombreuses recherches ont été menées sur la question. Pour n'en citer que quelques-unes : Nikolai VUKOV, « The « Unmemorable » and the « Unforgettable ». « Museumizing » the Socialist Past in Post-1989 Bulgaria », op. cit. ; Svetla KAZALARSKA, *Le musée du communisme. Entre la mémoire et l'histoire, la politique et le marché*, op. cit. ; Nataliya HRISTOVA (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, op. cit. ; Gabriela PETKOVA-CAMPBELL, *Five Essays on Bulgarian Museums and Communism*, op. cit. ; Nikolay PAPUCHIEV, *Le musée —possible et impossible. Les défis de la culture de masse, les stratégies du marché et la mémoire nostalgique du passé*, op. cit.

l'actrice majeure dans les processus patrimoniaux bulgares, ayant abouti à l'inauguration, en septembre 2011, d'un espace de la Galerie nationale nommé « Musée de l'art socialiste ».

Ce chapitre, divisé en deux grandes parties, propose une rétrospective des idées émergentes de la création d'un parc sculptural du socialisme en Bulgarie et une analyse de sa réalisation tardive de 2011 à 2021. Cela permet de nous interroger sur la nature d'un tel parc-musée, sur la transformation du statut des monuments d'objets commémoratifs en œuvres d'art et documents artistiques d'une période historique, ainsi que sur les effets à la fois mémoriaux et patrimoniaux du musée d'art du socialisme.

1. LES ENJEUX DE LA PRESERVATION DE L'ART PUBLIC SOCIALISTE

Le fait de dédier un musée à des monuments qui ne sont plus les bienvenus dans l'espace public se présente comme une attitude responsable envers le patrimoine, et pour autant nécessaire afin de pouvoir mieux gérer et contrôler le récit visuel du passé. Dans les nouveaux musées postsocialistes, l'importance « pédagogique » de l'institution est soulignée, mais ce qui est surtout en jeu, ce n'est pas la transmission d'une meilleure connaissance historique. Derrière la volonté de montrer les sculptures comme documents d'époque se cache surtout la question de l'interprétation de ces documents et du discours qui est développé à travers eux. Le philosophe Boris Buden définit ainsi le phénomène de « musée du communisme » : « une institution qui construit et qui expose l'attitude postcommuniste envers le passé communiste³³⁵ ».

Les musées de statues, le plus souvent appelés des « parcs » de statues, apparaissent dès 1991. D'abord à Moscou, un Musée temporaire de l'art totalitaire est créé avec la désintégration de l'Union soviétique, afin de recevoir les monuments enlevés de l'espace public. Avec le temps, le site évolue pour devenir le Parc des Arts Muzeon, qui reconnaît et même insiste sur la valeur artistique et patrimoniale des monuments qu'il abrite³³⁶. En 1993, près de Budapest, est inauguré l'autre parc-musée qui marque les esprits : le Parc de sculptures Szoborpark, devenu en 2006 le

³³⁵ Boris BUDEN, « In Communism's Shoes : On the Critique of Post-Communist Discourse », *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Berlin: Archive Books, 2020, p. 53. (première publication de ce texte en allemand : 2005).

³³⁶ Benjamin FOREST, Juliet JOHNSON, "Unraveling the Threads of History: Soviet-Ara Monuments and Post-Soviet National Identity in Moscow", *Annals of the Association of American Geographers* 3, 2002, p. 524-547.

Memento Parc³³⁷. La situation du parc lituanien, Grūtas, est un peu différente, car il s'agit, à la différence des autres cas, d'une initiative privée, où des enjeux autres que la construction d'une mémoire collective du socialisme doivent être davantage pris en compte. Enfin, au fil des années, d'autres espaces dédiés à la sculpture de la période apparaissent dans différents pays postsocialistes, dont dernièrement l'exposition du Musée d'histoire à Tallinn en 2018³³⁸. Au début des années 1990, la mission primaire de ces institutions diffère : alors que dans le cas russe, le musée temporaire préserve les monuments, tout en proposant une interrogation sur leur statut de statues déchuës, le parc hongrois apparaît afin de permettre la « libération » de l'espace public de la symbolique communiste³³⁹.

En Bulgarie, la première moitié des années 1990 est marquée par des vagues iconoclastes importantes et, en conséquence, par des débats acharnés concernant le destin du patrimoine monumental. L'appréhension de la destruction, ainsi que la possibilité de voir le passé « effacé », fait entrer dans les discussions le grand thème d'un possible musée du passé récent, avec un focus spécifique sur la conservation de l'art public.

A. GESTIONS DIFFICILES DU PATRIMOINE : ENTRE DEMONTAGE ET MUSEALISATION

a) ICONOCLASMES

Les vagues d'iconoclasme ont marqué l'histoire de la fin des régimes communistes en Europe et ouvert le chemin vers une nouvelle représentation nationale. Chaque pays a géré la situation différemment. Alors qu'en Russie ou en Hongrie des parcs ont été créés, l'Allemagne procède au cas par cas, tout en recommandant la préservation de monuments *in situ*³⁴⁰. D'autres pays, comme la Roumanie notamment, n'ont pas tardé à enlever leurs statues publiques de l'espace public dès les années 1990, sans que la question de la création d'un parc sculptural éventuel se

³³⁷ Paul WILLIAMS, "The Afterlife of Communist Statuary: Hungary's Szoborpark and Lithuania's Grutas Park", *Forum for Modern Language Studies* 44/2, 2008, p. 185-198.

³³⁸ Francisco MARTINEZ, *Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*, Londres : UCL Press, 2018.

³³⁹ Maya NADKARNI, *Remains of Socialism. Memory and the Futures of the Past in Postsocialist Hungary*, Cornell University Press, 2020.

³⁴⁰ Dario GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres : Reaktion Books, 2018 [1997], p. 87.

pose³⁴¹. Cependant, la volonté de « muséifier » la période y a été clairement assumée dès février 1990, en transformant le Musée du paysan roumain en lieu de mémoire³⁴².

En Bulgarie, les anciens musées politiques, notamment le Musée du mouvement révolutionnaire et la Maison de l'amitié bulgaro-soviétique font des tentatives furtives d'adaptation avant de cesser d'exister (1990-1993) et de voir leurs fonds versés au Musée national d'histoire. Seul le Mémorial du Champ de Tir de Garnison perdure, mais sa spécificité comme lieu de mémoire du martyr communiste le rend impossible à toute adaptation³⁴³. De son côté, le Musée national d'histoire, ouvert au public en 1984 et dont l'exposition permanente n'a jamais présenté la période socialiste, doit quitter le bâtiment du Palais de Justice et se retrouve sans lieu fixe, jusqu'à sa réouverture en 2000. Ces nombreux facteurs, tout comme le rôle actif des artistes et historiens de l'art dans le débat public, contribuent à ce que la réflexion soit dirigée naturellement vers la possibilité de raconter le passé à travers la production artistique.

Dans le prolongement des réflexions concernant la valeur artistique des statues représentatives du réalisme socialiste ou de l'art idéologique socialiste en général, ainsi que dans un moment politiquement et socialement en quête d'identification et de revendication claires, les monuments divers de l'espace public bulgare connaissent une vague iconoclaste importante. Dès août 1990, les œuvres du parc sculptural situé derrière la Galerie nationale à Sofia sont renversées. Par la suite, elles sont empilées au dos de la Galerie, tel un « cimetière³⁴⁴ », malgré les tentatives de la direction de les réarranger dans le parc. À la fin de l'année 1990, le directeur Stoyan Stoyanov prévoit un roulement des statues, afin d'en choisir d'autres, « plus libres d'idéologie³⁴⁵ ». L'image des sculptures renversées marque les esprits, car les œuvres en question n'étaient pas des

³⁴¹ Elle ne date, d'ailleurs, que de 2011, à l'initiative de la commissaire d'art contemporain Ioana Ciocan. Projet qui n'a toujours pas trouvé de réalisation, à ce jour.

³⁴² Pour une analyse détaillée du musée, voir la thèse de doctorat de Simina BADICA, *Curating Communism. A Comparative History of Museological Practices in Post-War (1946-1958) and Post-Communist Romania*. Central European University, Budapest, 2013.

³⁴³ Teodora MESHEKOVA, « Un "lieu de mémoire" à Sofia — avant et aujourd'hui », *Ville et mémoire*, Pazardzhik : Musée national d'histoire, 2012, p. 48-53. / Теодора МЕШЕКОВА, „Едно „паметно място“ в София – преди и сега“, *Град и памет*, Пазарджик: Национален исторически музей, 2012, стр. 48-53.

³⁴⁴ Expression utilisée à l'époque, comme cité dans Boriana BATCHVAROVA, « La Galerie nationale d'art a rangé les sculptures pour les protéger », *Douma*, n° 72, du 13 mars 1991, p. 2. / Боряна БЪЧВАРОВА, „Националната художествена галерия прибра скулптурите, за да ги запази“, *Дума*, бр. 72, 13 март 1991 г, стр. 2.

³⁴⁵ Hristo HRISTOV, « Absurdités de la culture », *Demokratsia*, n° 216, du 1^{er} novembre 1990, p. 3. / Христо ХРИСТОВ, „Абсурди на културата“, *Демокрация*, бр. 216, 1 ноември 1990 г, стр. 3.

monuments commémoratifs, mais étaient exposées pour leurs qualités essentiellement esthétiques, ce qui provoque les premières dénonciations de « vandalisme ».

En janvier 1991 est démonté le monument à Lénine au centre de Sofia, œuvre du sculpteur soviétique Lev Kerbel³⁴⁶. Premier monument d'une telle envergure à être démantelé dans la capitale, la question se pose quant à son lieu de stockage. Il est temporairement placé au dépôt du Combinat de sculpture monumentale à Sofia, où dans les mois qui suivent, il est rejoint par de nombreuses autres sculptures publiques, appelées par la presse « les monuments mourants³⁴⁷ ». L'endroit, autrefois lieu de production, se transforme malgré lui en dépôt provisoire. Le directeur du Combinat Iliya Vassilev s'en désolé :

J'ai de grands soucis avec les monuments démontés. J'ai catégoriquement déclaré que nous ne sommes ni un musée, ni un entrepôt, et que nous ne les acceptons pas. Et nous n'avons pas les droits juridiques pour les fondre. (...) Après tout, ils sont des produits créatifs et des documents de toute une époque³⁴⁸.

Le besoin d'un espace pour abriter tous ces monuments est donc accru. Il est le même dans d'autres villes bulgares qui trouvent chacune leur manière de gérer la situation : ainsi la ville de Roussé aménage dans un village voisin un « cimetière de monuments socialistes³⁴⁹ », alors que d'autres procèdent au cas par cas (le monument à Georgi Dimitrov à Yambol est déposé dans un garage municipal³⁵⁰, alors que le monument à Lénine à Pléven est placé à l'abri des regards derrière le Musée régional d'histoire³⁵¹). Rares sont les villes qui choisissent de déplacer un monument

³⁴⁶ Boryana GENTCHEVA, « Le monument à Lénine a été démonté dans la nuit », *Douma*, n° 19, du 19 janvier 1991, p. 2. / Боряна ГЕНЧЕВА, „Паметникът на Ленин бе демонтиран по тъмно“, *Дума*, бр. 19, 19 януари 1991 г., стр. 2.

³⁴⁷ « Les monuments mourants », *Kultura*, n° 12, du 22 mars 1991, p. 6. / „Умиращите паметници“, *Култура*, бр. 12, 22 март 1991 г., стр. 6.

³⁴⁸ Répa VITANOVA, « La sculpture monumentale n'est pas en vogue », *Demokratsia*, n° 20, du 24 janvier 1992, p. 3. / Пепа Витанова, „Монументалната пластика не е на мода“, *Демокрация*, бр. 20, 24 януари 1992 г., стр. 3. „Големи главоболия си имам с демонтираните паметници. Категорично съм заявил, че ние не сме музей, нито пък склад и няма да ги приемем. А за претопяването им нямаме юридически права (...). Все пак те са творчески продукт и документ на една цяла епоха“.

³⁴⁹ « Un cimetière pour des monuments socialistes aménagé par la municipalité de Roussé », *Douma*, n° 42, du 19 février 1992, p. 2. / „Гробище за социалистически паметници прави община Русе“, *Дума*, бр. 42, 19 февруари 1992 г., стр. 2.

³⁵⁰ Maria MARTCHEVA, « Le monument à Georgi Dimitrov a été démonté à Yambol », *Douma*, n° 59, du 28 février 1991, p. 2. / Мария МАРЧЕВА, „Демонтиран е паметникът на Георги Димитров в Ямбол“, *Дума*, бр. 59, 28 февруари 1991 г., стр. 2.

³⁵¹ « Le monument à Lénine a été démonté en secret », *Douma*, n° 87, du 29 mars 1991, p. 2. / „Потайно е демонтиран паметникът на Ленин в Плевен“, *Дума*, бр. 87, 29 март 1991 г., стр. 2.

d'un espace public vers un autre, peut-être moins visible, mais pour autant toujours valorisant : c'est le cas du monument à Lénine à Stara Zagora, qui est réinstallé dans un parc de la ville une fois le constat établi qu'il possède « une grande valeur artistique³⁵² ».

Dans son analyse de la situation postsocialiste allemande, Dario Gamboni parle du changement d'emplacement des monuments qui, parfois, aurait pour résultat de les rendre « acceptables³⁵³ ». La politique bulgare de démontage en est en partie la confirmation. Les monuments-symboles du passé contesté doivent être neutralisés dans leur domination de l'espace public de la ville. Cependant, leur préservation, même temporaire, est symptomatique de deux préoccupations des institutions : une première qui prend conscience de l'effet négatif sur l'opinion publique que tout geste destructeur pourrait avoir³⁵⁴ ; et une deuxième, qui porte sur l'opportunité que ces monuments offrent pour le développement d'un nouveau discours sur le passé. Ainsi, lors de l'annonce de la décision du démontage de monuments centraux de la capitale en février 1992, le président de la Commission auprès du Conseil municipal de Sofia écrit : « Nous avons admis qu'ils puissent être préservés comme exemples de l'art totalitaire ³⁵⁵ (...) ». Cependant, l'aménagement d'un tel musée est une entreprise exigeante et surtout très coûteuse. Voilà pourquoi elle semble n'être souvent évoquée qu'en « dernier recours³⁵⁶ », dans le cadre des débats concernant la menace imminente sur des monuments emblématiques.

b) TENTATIVES DE MUSEALISATION DES MONUMENTS : DE BOUZLOUDJA A DIMITROVGRAD

À partir de 1991, la possibilité de créer un espace spécifiquement dédié aux monuments démontés, ou en cours de démontage, est évoquée de plus en plus souvent. La personne au cœur de cette entreprise est l'artiste Hristo Gradetchliev. Sa conception d'un « musée de l'art totalitaire » comprend un lieu spécifique – Foyer-monument du PCB Bouzloudja – et a une ambition

³⁵² Vanio STOILOV, « Le monument à Lénine a été démonté et déplacé », *Douma*, n° 91, du 3 avril 1991, p. 2. / Ваньо СТОИЛОВ, „Паметникът на Ленин бе демонтиран и преместен“, *Дума*, бр. 91, 3 април 1991 г., стр. 2.

³⁵³ Dario GAMBONI, *The Destruction of Art*. op. cit., p. 89.

³⁵⁴ Surtout dans l'année 1992, de nombreux articles de presse s'intitulent « Récit pour le bourreau et les barbares », « Perte de mémoire », « Vandales contre l'histoire », « Guerre contre les monuments », « La mémoire moins chère que le bronze ».

³⁵⁵ МОКРИН, « Le colonialisme stalinien pèse toujours sur Sofia », *Demokratsia*, n° 48, du 26 février 1992, p. 3. / Мариан МОКРИН, „Сталинският колониализъм още тегне върху София“, *Демокрация*, бр. 48, 26 февруари 1992 г., стр. 3.

³⁵⁶ Dario GAMBONI, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, op.cit., p. 94.

transnationale – choisir des œuvres de tous les pays postsocialistes européens. Il imagine une institution complétée d'un centre d'archives et de recherche³⁵⁷. Le choix de Bouzloudja comme lieu d'accueil se justifie par son lien avec la thématique, d'un côté, mais aussi par son éloignement des villes, « pour ne pas choquer les gens³⁵⁸ ». L'approche de l'artiste est prédéterminée par sa volonté de prévenir la disparition des traces du passé, tout en portant un regard global et critique sur les objets, et prenant en compte les sensibilités de l'époque.

D'autres sites potentiels sont désignés au cours des années, avec l'idée d'une rencontre de facteurs entre l'éloignement de la vie et l'inscription au sein de la thématique du musée. Cela témoigne aussi de la volonté de détourner les sites mémoriels socialistes, difficiles à détruire, afin de pouvoir contrôler leur discours. À Kovatchevtsi, lieu de naissance de Georgi Dimitrov, la ville tient beaucoup à protéger ce qu'elle perçoit comme son rôle historique. Voilà pourquoi, lors des contestations autour du mausolée dans les années 1990, le maire propose à plusieurs reprises d'accueillir le monument, pour l'exposer et le préserver³⁵⁹.

Lorsqu'au début du mois de mai 1993 des consultations commencent entre les ministères des Affaires étrangères bulgare et russe sur le destin du Monument à l'armée soviétique, le gouvernement demande au ministère de l'Éducation, de la Science et de la Culture d'élaborer, dans un délai d'un mois, une conception pour un musée de l'art totalitaire³⁶⁰. Le ministère se focalise alors sur un site dans les environs de Sofia : Jerkovo. Lieu de mémoire du mouvement antifasciste bulgare, il est lié à l'histoire de la brigade « Tchavdar », qui compte parmi ses membres Todor Jivkov. À la fin des années 1980, un complexe mémoriel y est installé, autour d'un monument datant des années 1950. S'y trouvent aussi un espace muséal et un grand parc qui pourraient se prêter à l'exercice de réaménagement. Un des membres de la commission ministérielle en charge de l'élaboration d'une conception du futur « musée de l'art totalitaire », Albert Benbassat,

³⁵⁷ « Invasion au musée », *Kultura*, n° 4, du 22 janvier 1993, p. 5. / „Нашествие в Музея“, *Култура*, бр. 4, 22 януари 1993 г., стр. 5.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Yanora GRIGOROVA, « Yantchoulev a vu qu'il ne peut pas se débrouiller avec le mausolée », *Douma*, n° 93, du 18 avril 1992, p. 1. / Янора ГРИГОРОВА, „Янчулев видя, че не може да се справи с мавзолея“, *Дума*, бр. 93, 18 април 1992 г., стр. 1.; « Le mausolée empaqueté a trouvé ses propriétaires », *Douma*, n° 140, du 12 juin 1992, p. 6. / „Пакетираният мавзолей намери своите стопани“, *Дума*, бр. 140, 12 юни 1992 г., стр. 6.; Georgi TАНОВ, « Sous le mausolée cela sent encore le café », *Demokratsia*, n° 236, du 3 octobre 1992, p. 5. / Георги ТАХОВ, „Под мавзолея още ухае на кафе“, *Демокрация*, бр. 236, 3 октомври 1992 г., стр. 5.

³⁶⁰ Yassen BORISLAVOV, « Musée du totalitarisme. Cela en vaut la peine ? », *Douma*, n° 107, du 11 mai 1993, p. 6. / Ясен БОРИСЛАВОВ, „Музей на тоталитаризма. Струва ли си?“, *Дума*, бр. 107, 11 май 1993 г., стр. 6.

s'empare à la fois de l'infrastructure muséale existante et de la proximité avec la capitale, à la différence de Bouzloudja, qu'il juge trop difficile d'accès³⁶¹. Son bref entretien de 1993 témoigne de la conception du musée à l'époque :

Je ne partagerai pas de détails, mais nous avons l'idée de créer un site intéressant à visiter. La pratique internationale parle de dizaines et de centaines d'exemples d'« incorporation » de monuments historiques dans la vie des contemporains. Avec de la mesure, de façon originale, attractive. Et surtout avec une attitude éthique envers le musée comme partie de notre histoire³⁶².

Le parc-musée Szoborpark à Budapest, inauguré la même année, a dû constituer un véritable modèle. En termes de localisation et de volonté d'« attractivité », plusieurs parallèles peuvent être tissés. Mais surtout, l'élaboration d'un concept au niveau national si tôt mène à s'interroger, logiquement, sur l'absence de son développement dans les années qui suivent. Dans un contexte d'instabilité à la fois politique et économique, l'entreprise de création d'un musée d'une telle envergure n'a pas été possible, sans rajouter aux processus de « décommunisation » (voir chapitre 4) qui, avec leurs divers degrés d'avancement, provoquent de la frustration au sein de la société.

³⁶¹ « Le musée de l'époque a trouvé son local », *Kultura*, n° 20, du 14 mai 1993, p. 1. / „Музеят на времето си намери пространството“, *Култура*, бр. 20, 14 май 1993 г., стр. 1.

³⁶² Ibid. « Няма да споделям подробности, но имаме идеи тук да стане едно интересно място за посещения. Световната практика показва десетки и стотици примери на „вграждане“ на исторически паметници в живота на съвременниците. С мярка, оригинално, атрактивно. И задължително с етично отношение към музея като част от историята ни ».



Figure 18 : Caricature d'Ivan Koutousov, parue dans *Demokratsia*, n° 224, du 25 août 1999, p. 11.

permettre de récupérer le bâtiment, peu importe son état³⁶³. L'objectif serait la création d'une « Allée des rejetés », qui pourrait accueillir tous les monuments emblématiques du socialisme démontés au fil des ans. La proposition est si marquante qu'elle se retrouve immédiatement représentée dans les dessins de presse (figure 18).

Alors que rien n'est fait à l'époque pour développer l'idée, elle continue de germer dans la commune et, moins de dix ans plus tard, en 2008, une association est créée : « Dimitrovgrad – le monument de l'architecture le plus vivant », pour renouveler l'initiative de l'Allée des rejetés. Seul exemple d'une ville nouvelle socialiste en Bulgarie³⁶⁴, Dimitrovgrad cherche à faire reconnaître sa valeur patrimoniale et à assumer son histoire. En témoigne le fait que le président de l'association est également le maire de la ville. Le choix du nom de l'association est particulièrement éloquent, car il porte l'accent sur l'aspect « vivant » de la ville, sur la façon dont cette initiative contraste avec d'autres qui l'ont précédée. Il ne s'agit plus ici de créer un espace spécifique éloigné de la vie quotidienne, mais bien une « allée », donc d'inscrire les monuments au sein d'un espace vert aménagé déjà existant, le parc Maritza, qui se trouve au centre-ville de

³⁶³ « „Gergiovdén“ a demandé les restes », *Demokratsia*, n° 222, du 23 août 1999, p. 3. / „Гергьовден“ поиска отломките“, *Демокрация*, бр. 222, 23 август 1999 г., стр. 3. ; « Dimitrovgrad propose une alternative à la destruction », *Douma*, n° 165, du 24 août 1999, p. 1. / „Димитровград предлага алтернатива на събарянето“, *Дума*, бр. 165, 24 август 1999 г., стр. 1.

³⁶⁴ Pour plus de détails sur Dimitrovgrad, voir Aneta VASILEVA, « Proletarian Luxury. The Case of Dimitrovgrad in Bulgaria », in Jérôme BAZIN, Joanna KORDJAK (éd.), *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*, Mousse Publishing, 2020, p. 122-127.

Dimitrovgrad. Ainsi, l'Allée des rejetés (nommée plus tard « Allée de l'art monumental socialiste ») pourrait servir à la fois à la protection et la valorisation des monuments et, en même temps, à les inscrire au sein de l'histoire de la ville et de permettre sa réactualisation et une possible touristification. Dans les années qui suivent, la communication autour de l'initiative s'intensifie, et la ville profite de toutes les occasions pour réclamer des monuments enlevés de différentes villes³⁶⁵. En janvier 2010, le ministre de la Culture, Vejdî Rashidov, soutient l'initiative de sa ville natale³⁶⁶ et signe un an plus tard le statut de monument historique au centre-ville, avec le parc Maritza³⁶⁷. Parallèlement, le ministre travaille de son côté à la réalisation d'un musée dédié à la période socialiste à Sofia, et l'élaboration d'un parc de sculptures semble être directement inspirée de l'initiative de Dimitrovgrad.

B. SAUVER OU PUNIR

a) LES SIGNIFICATIONS D'UN POSSIBLE MUSÉE DE MONUMENTS

L'iconoclasme du début des changements politiques en Bulgarie atteint son sommet au début de l'année 1992. La décision de la municipalité de Sofia de démanteler deux monuments emblématiques du régime communiste qui en sont les symboles par excellence semble être un élément déclencheur. Les intellectuels se mobilisent pour discuter de façon concertée sur le destin de ce patrimoine contesté. Le rédacteur du journal *Kultura*, Hristo Boutsev, écrit à propos des monuments :

C'est un patrimoine qui pèse, mais qui appartient aussi à toute la nation. Ce n'est pas à nous de décider de son destin. Nous devons le gérer de telle manière que les véritables

³⁶⁵ « Dimitrovgrad demande à Gabrovo le monument à Mitko Palaouzov », *Sever.bg*, du 17 janvier 2009, en ligne. / „Димитровград иска от Габрово паметника на Митко Палаузов“, *север.бг*, 17 януари 2009 г., онлайн. ; « Jelîo Jeleu ramène Lénine à Dimitrovgrad », *Parvomaî.net*, du 22 janvier 2010, en ligne. / „Желю Желев докарва Ленин в Димитровград“, *Parvomaî.net*, 22 януари 2010 г., онлайн.; « Stara Zagora donne à Dimitrovgrad un monument à Lénine », *Mediapool*, du 25 octobre 2010, en ligne. / „Стара Загора дарява на Димитровград паметник на Ленин“, *Mediapool*, 25 октомври 2010 г., онлайн.

³⁶⁶ « Ministre Rashidov exprime son soutien sans réserve à Dimitrovgrad, il a accepté de chapeauter les Fêtes de Penyo Penev », Municipalité de Dimitrovgrad, du 23 janvier 2010, en ligne. / „Министър Вежди Рашидов даде безрезервна подкрепа за Димитровград, прие патронажа на Пенювите празници“, Община Димитровград, 23 януари 2010 г., онлайн.

³⁶⁷ Cela permet aussi la valorisation de la ville à l'échelle internationale, car elle participe activement au projet ATRIUM (2011-2013).

juges – le temps et les générations futures – puissent l'étudier et puis se prononcer. N'ayons pas si honte de nous-mêmes, à cause de notre inaction autrefois à changer notre vie, que d'aller jusqu'au point d'effacer notre mémoire aujourd'hui³⁶⁸.

Il insiste particulièrement sur le besoin de réfléchir à la possibilité d'un musée qui abriterait les monuments. Ce futur musée est perçu par l'auteur comme une mission de « retardement » : préserver les monuments aujourd'hui, pour qu'ils soient vus demain. Le musée, dernier recours avant la destruction, devrait servir comme sas de décompression avant de procéder aux véritables tri et travail de conservation.

Dans les publications de presse concernant les monuments concrets, l'idée de leur transformation en musée ou de leur déplacement paraît fréquemment. Même les plus grands critiques du mausolée de Dimitrov, par exemple, laissent entendre la possibilité de sa préservation au sein « d'un parc de l'art de cette période³⁶⁹ ». L'idée de la conservation dans un musée du Monument à l'armée soviétique, ainsi que d'autres, associés au régime communiste, apparaît dès 1990. Curieusement, là aussi l'appellation de l'institution imaginée pour l'occasion est dédiée à l'art de la période³⁷⁰. Ses missions sont pensées différemment par les acteurs, mais le point commun est que le déplacement et la préservation devraient « servir de morale³⁷¹ ».

La nécessité ressentie du déplacement du Monument à l'armée soviétique est le plus souvent liée à l'appréhension que son message d'origine soit toujours actif et qu'il puisse toujours influencer les publics, en transmettant une vision détournée de l'histoire. Les activistes pour le démontage s'approprient alors l'argument artistique qui, malgré les remises en cause, est toujours d'actualité : si le monument est une œuvre d'art, alors il a sa place dans un musée, démonté et exposé comme tel, mais sans toute la partie architecturale que représente le monument actuel.

³⁶⁸ Hristo BOUTSEV, *Kultura*, n° 10, du 6 mars 1992, p. 1. « Това е наследство, което тежи, но и принадлежи на цялата нация. Не нам е дадено да решаваме съдбата му. Ние трябва да се разпоредим с него така, че истинските съдии – времето и бъдещите поколения – да могат да се запознаят с него и да могат да си кажат думата. Нека не ни е чак толкова срам от себе си, че не направихме нищо, за да променим живота си тогава, та да стигнем чак дотам – да изтриваме паметта си сега ».

³⁶⁹ Philippe Zidarov et Kiril Prachkov, « L'espace qui attend... », *Kultura*, n° 4, du 25 janvier 1991, p. 5. / „Пространството, което чака...“, *Култура*, бр. 4, 25 януари 1991 г., стр. 5.

³⁷⁰ À la différence de ce que constate Dario Gamboni qui voit la tendance aller du côté du musée d'histoire dans le cas allemand (Dario GAMBONI, *The Destruction of Art*, op.cit., p.108).

³⁷¹ Dans deux numéros qui suivent, le journal *Kultura* propose des résumés des deux débats du 11 et du 12 mars 1992, avec pour sous-titres : « Que faire ? a) Les détruire pour servir de morale ou b) Les préserver pour servir de morale ». (*Kultura*, n° 13, du 27 mars 1992, p. 4-5 ; *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 4-5).

« Réduire » le monument à sa forme artistique est, à leurs yeux, une façon de le désidéologiser et de neutraliser son rôle idéologique au sein de la société. Aussi, traiter le monument comme œuvre de l'« art totalitaire » est une deuxième étape de délégitimation et sert de transmission du jugement porté sur lui³⁷².

Deux paradoxes apparaissent alors dans la muséalisation des monuments. Le premier se trouve dans le fait qu'elle cherche à accomplir deux missions qui sont mutuellement exclusives : à la fois, « neutraliser » le message politique en réduisant le monument à l'aspect artistique, et « politiser » l'art afin d'exprimer un jugement négatif sur toute la période socialiste. Le second est le rôle du musée : il ne cherche pas à révéler, mais à cacher à la vue les objets difficiles. Leur « exposition » au sein d'un parc les rend invisibles pour la majorité des citoyens. Leur visibilité est soumise à une intentionnalité : le fait de se déplacer au musée pour voir. Ainsi, les monuments peuvent être « contemplés par ceux qui veulent les contempler³⁷³ », « qu'ils en tirent des leçons³⁷⁴ », tout en laissant la liberté aux autres de ne pas les voir. En 1993, Lyubomir Daltchev, un des sculpteurs du Monument à l'armée soviétique, écrit au sujet du destin des monuments : « Si quelque chose nous irrite, à cause du sujet ou d'autre chose, qu'on l'enlève, qu'on le cache. Mais qu'on ne le détruise pas³⁷⁵. » Les monuments, devenus sculptures séparées de leur partie architecturale et de leur place urbaine, seraient préservés des attaques et des regards.

Le potentiel de fabrication d'un nouveau récit autour de ces monuments, une fois déplacés dans un nouvel espace, est perçu très rapidement. L'historien de l'art Tchavdar Popov propose de les traiter de façon « civilisée, si vous voulez, ironiquement, avec le sens de l'humour³⁷⁶ ». En appelant à la désacralisation des monuments, Popov entend la modification de leur espace vital. Le président de l'Union des artistes bulgares, Ivan Gongalov, réfléchit dans le même sens, à la création d'un « Disneyland de l'art totalitaire »³⁷⁷, qui permettrait de rire du passé. L'idée de la moquerie est très présente dans les propositions et les réflexions. Cela provient des actions qui sont

³⁷² Notons que, dans de nombreux cas du début des années 1990, « musée de l'art totalitaire » et « musée du totalitarisme » sont utilisés comme synonymes.

³⁷³ Mikhaïl NEDELTCHEV dans le débat « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op.cit.

³⁷⁴ L'historienne de la culture Elena MIKHAÏLOVSKA, dans le cadre du débat « Le destin des monuments de l'époque totalitaire » (le 12 mars 1992), citée dans « Encore des difficultés avec le patrimoine/l'héritage », op. cit.

³⁷⁵ Lyubomir DALTCHEV, « Les jalons de l'esclavagiste », *Trud*, n° 72, du 29 mars 1993, p. 6. / Любомир ДАЛЧЕВ, „Жалоните на поробителя“, *Труд*, бр. 72, 29 март 1993 г., стр. 6.

³⁷⁶ Tchavdar POPOV, « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op. cit., p. 5.

³⁷⁷ « Encore des difficultés avec le patrimoine/l'héritage », op. cit.

déjà menées parallèlement sur les monuments et qui les ont transformés, en tant qu'objets, mais aussi comme symboles. L'allègement du ton du débat est pensé comme symptomatique des changements sociétaux et des possibilités d'expression d'un jugement du passé. C'est ce que le poète Boris Hristov imagine avec la possibilité de créer un parc qui rassemblerait les monuments démontés :

Dans ce cas il s'agit des centaines et des milliers, je dirais, de créations à la chaîne, élaborées sans amour ; leur équivalent dans le domaine de la parole serait le journalisme de reportage. Aujourd'hui ceux qui veulent peuvent faire une anthologie de ces textes, mais non les lire à haute voix... Il serait bien, d'après moi, de faire de même pour les monuments : qu'ils soient rassemblés à un endroit en dehors du quotidien de l'homme et qu'on attende le temps où nous retrouverons notre sens de l'humour et gagnerons le droit d'appeler cet endroit « Panoptique³⁷⁸ ».

La muséalisation rencontre aussi des opposants, qui voient d'autres significations possibles derrière le geste du déplacement et de la façon dont il reflèterait la société. Les deux positions les plus notables sont celles du poète satyrique et dissident Radoï Raline et de l'écrivain Stefan Tsanev. Raline trouve que le démantèlement serait un acte de falsification de l'histoire, car il suggérerait un rejet commun de ce qui a été fait pendant la période socialiste, alors qu'il estime que la règle était bien l'accord silencieux commun. Par conséquent, les monuments doivent rester afin de rappeler la complicité de la société avec le régime communiste. À cela, Tsanev rajoute sa propre réflexion sur la collaboration massive pendant le régime et l'important témoignage des monuments : « La honte, c'est quelque chose d'utile³⁷⁹. » Les commentaires des deux intellectuels portent alors sur l'hypocrisie du geste de démantèlement, qui chercherait à masquer le manque de résistance exprimée à l'époque.

³⁷⁸ Ibid. « В случая става въпрос за стотици или хиляди, бих ги нарекъл, манифактурни изделия, създавани без любов, чийто аналог в областта на словото например беше оперативната журналистика. Днес, който иска, може да си прави антологии от тези текстове, но да не ги чете на глас... Добре ще бъде според мен и с паметниците да се постъпи по подобен начин – да бъдат събрани на място извън ежедневната среда на човека и да изчакаме времето, когато ще си върнем чувството за хумор и ще заслужим правото да наричаме това място „Паноптикум“... ».

³⁷⁹ Ibid.

b) UN « CIMETIÈRE » DE STATUES

Si l'idée du musée séduit malgré les doutes exprimés et les difficultés de sa réalisation, c'est qu'elle permet d'imaginer une sorte de « justice » symbolique et esthétique servie contre les monuments qui ont dominé la vie publique durant des décennies. Le langage employé dans le débat au fil des années interpelle d'ailleurs, car il fait cohabiter des intentions qui peuvent paraître contradictoires : transmettre la mémoire et oublier, exposer et cacher, montrer et enfermer. Pendant toute la période étudiée, un mot apparaît souvent dans les discussions concernant le parc de statues socialistes : « cimetière ». L'idée d'un cimetière est liée à la mémoire générationnelle et au respect de la transmission historique, mais aussi à l'éternité, à un état irréversible et final, à la mort. La mort symbolique d'un monument est signifiée en partie par sa transformation en œuvre d'art, par la neutralisation de son rôle social et de son agentivité. La création d'un « cimetière » sculptural est alors un acte de reconnaissance de la « mort » du passé, de la possibilité de faire son deuil et d'avancer. En ce sens, il est tout à fait compréhensible que les idées exprimées assez tôt pour la mise en place d'un tel parc soient parfois accueillies froidement, même par des personnes qui ne se positionnent pas en défense du patrimoine socialiste. Afin de pouvoir faire le deuil, un temps est nécessaire pour accepter et croire dans la finalité de la situation. Ainsi, elle ne peut pas être précipitée. À la fin de l'année 1990, la journaliste Pépa Vitanova résume ce besoin :

Il n'est jamais tard pour commencer le déménagement forcé des statues. Mais laissons-les pour l'instant aux gens. Qu'ils les peignent, qu'ils les déplacent et les basculent, qu'ils communiquent avec elles d'après leurs envies³⁸⁰.

Nous sommes alors face à un conflit entre la « vie » et la « mort » des monuments, certes, mais également face au dilemme des besoins sociétaux de gestion du passé socialiste. Muséaliser le régime communiste aussi rapidement est une volonté de tourner la page, de mettre fin aux oppositions sociétales. Or, ce qui est à l'origine de ces oppositions est notamment la mémoire, ou plutôt les mémoires multiples et très vivantes du socialisme. Afin que la mémoire perdure, elle a besoin d'être ravivée par des actes symboliques : intervenir sur des monuments ou bien en débattre.

³⁸⁰ Pépa VITANOVA, « Et les monuments ont de la valeur », *Demokratsia*, n° 259, du 21 décembre 1990, p. 2. / Пeпa BИTАНОВА, „И статуите си тежат на мястото“, *Демокрация*, бр. 259, 21 декември 1990 г., стр. 2. „Никога не е късно да започнем насилственото преселение на статуите. Но засега да ги оставим на хората. Нека ги боядисват, нека ги местят и преобръщат, нека общуват с тях съобразно хрумванията си.“

La transformation de la mémoire en histoire, pour s'approprier la réflexion de Pierre Nora³⁸¹, constitue sa neutralisation progressive, son éloignement de la vie, sa mort. Le « cimetière » de statues peut alors être interprété comme une volonté de mettre fin au conflit mémoriel qui divise la société.

Le souci lorsque le passage à l'état de mort n'est pas paisible, c'est que cela peut provoquer l'apparition de revenants et alors avoir pour effet des espaces « hantés » par la mémoire du passé. Les fantômes du passé peuvent alors être incarnés par l'absence de monuments dans l'espace public, ou bien être concentrés dans un même espace à la limite entre la mémoire et l'histoire : le musée. Car, au fond, la question qui émerge de cette réflexion est celle du rôle que remplit l'institution au sein de la société comme outil d'éducation et de recherche, mais aussi comme lieu de discussion et d'échanges à propos d'un passé difficile. Or, force est de constater que les parcs-musées de statues sont rarement adressés au public local et national. Le Memento Parc en Hongrie s'adresse à un public de touristes³⁸², son ton fortement ironique ne semble pas permettre une réflexion plurielle du vécu commun. Le Grūtas Parc en Lituanie est un pur produit de la disneyfication³⁸³ du socialisme, et peut difficilement être caractérisé comme un musée tourné vers le public national. Enfin, le parc-musée qui ouvre en Bulgarie en 2011 constate également un équilibre précaire entre publics bulgare et étranger³⁸⁴. Leur création montre qu'elle ne joue pas un rôle actif d'apaisement du conflit mémoriel. L'« esprit » du socialisme continue d'errer et d'exister dans l'« au-delà³⁸⁵ » de la mort du régime communiste. Ce sont les restes des monuments, maintenant devenus simples statues, qui sont installés dans le « cimetière ». Le concept de « restes » (*remains*) est lié aux traces du passé qui existent dans un état permanent de potentiel

³⁸¹ Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in Pierre NORA (éd.), *Les lieux de mémoire*, vol.1, Paris : Gallimard, 1997, p. 26-43.

³⁸² Anne-Marie LOSOZCNY, « Du Parc des statues au Memento Parc à Budapest », *Rue Descartes* 1, n° 71, 2011, p. 97.

³⁸³ Sur le concept de disneyfication, voir Svetla KAZALARSKA, *Le musée du communisme. Entre la mémoire et l'histoire, la politique et le marché*, op. cit. ; Svetla KAZALARSKA, « La “disneyfication” du communisme au musée : aspects économiques, symboliques et esthétiques »/« „Диснификацията“ на комунизма в музея – икономически, символни и естетически аспекти », in Nataliya HRISTOVA (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, op. cit. p. 229-255.

³⁸⁴ Nikola NAUMOV, *Geographies of transition. Heritage, identity and tourism in post-socialist Bulgaria*, thèse de doctorat, King's College, Londres, 2018. ; Elena KRASTOVA, « Le soc au musée fait entrer 20 mille balles par an », *Monitor*, du 6 novembre 2015, en ligne. / Елена КРЪСТЕВА, „Соцът в музея изкарва 20 бона годишно“, *Монитор*, 6 ноември 2015 г., онлайн.

³⁸⁵ Le mot anglais « afterlife » est notamment employé par des chercheurs comme Maya Nadkarni ou Paul Williams.

retour³⁸⁶. En ce sens, à travers l'établissement et la gestion du parc des statues se pose la question de leur définition, médiation et le contrôle de leurs discours³⁸⁷.

Enfin, le cimetière est aussi une métaphore d'un lieu éloigné de la vie et de la ville, loin des regards et qui permet l'oubli. Envoyer les monuments dans un « cimetière de statues » est alors un véritable acte de justice sociale : d'ostracisation de la société, de bannissement. D'après Paul Williams, l'acte de bannir comporte en soi la volonté de rendre visible l'absence³⁸⁸. Pour Maya Nadkarni, cela peut s'appliquer au cas hongrois, où la « volonté de répondre à une crise des monuments communistes avait pour but de cacher le fait qu'une telle crise n'existait pas vraiment³⁸⁹ ». En Bulgarie, l'objectif semble être en partie de prononcer une sentence contre le régime communiste et de la voir réalisée, tout en s'inscrivant dans un discours de conscience patrimoniale. Voilà pourquoi la création d'un cimetière-prison est vécue comme nécessaire. Le langage utilisé dans la façon d'adresser la muséalisation des monuments est révélateur : « On a jeté Lénine et Jivkov au musée³⁹⁰ », « Cimetière pour des héros déchus³⁹¹ », et surtout « Enfermez les monuments du socialisme dans le musée³⁹² ! »

³⁸⁶ Francisco Martinez parle également de « héritage gaspillé » (*wasted legacy*). Francisco MARTINEZ, *Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*, op. cit.

³⁸⁷ Maya NADKARNI, *Remains of Socialism. Memory and the Futures of the Past in Postsocialist Hungary*, op. cit.

³⁸⁸ Paul WILLIAMS, « The Afterlife of Communist Statuary: Hungary's Szoborpark and Lithuania's Grutas Park », op. cit.

³⁸⁹ Maya NADKARNI, *Remains of Socialism*, op. cit., p. 33. "(...) this attempt to respond to a crisis of communist monuments functioned to cover up the fact that little such crisis existed".

³⁹⁰ Maria MILKOVA, « On a envoyé Lénine et Jivkov au musée », *Politika*, du 29 juillet 2011, en ligne. / Мария МИЛКОВА, „Пратиха Ленин и Живков в музея“, *Политика*, 29 юли 2011 г., онлайн.

³⁹¹ « Cimetière pour des héros déchus », *Vesti.bg*, du 27 août 2011, en ligne. / „Гробище за свалени герои“, *Vesti.bg*, 27 август 2011 г., онлайн.

³⁹² Silvia NEDKOVA, « Les Monuments après eux – le ressenti du mal éternel », *Ploshtad Slaveykov*, du 9 septembre 2021, en ligne. / Силвия НЕДКОВА, „Паметниците след тях – усещане за вечността на злото“, *Площад Славейков*, 9 септември 2021 г., онлайн.

2. QUEL RECIT DU SOCIALISME AU MUSEE ? LA MOBILISATION DES « DOCUMENTS ARTISTIQUES »



Figure 19 : Action de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique.
La pancarte dit : « Ouste ! Vers le musée du communisme ! », le 9 janvier 2011.

Source : page Facebook Initiative citoyenne...

d'exposition, filiale de la Galerie nationale, nommé Musée de l'art socialiste. Son apparition est un véritable événement dans les gestions patrimoniales bulgares de l'époque postsocialiste. Après plus de vingt ans de débats concentrés sur le récit du socialisme, sur le destin de certains monuments emblématiques et sur le besoin d'une « réconciliation nationale », la volonté de l'État de proposer une réponse à ces interrogations a suscité une grande attente de la part de la société et, par la suite, un sentiment généralisé de déception. Il s'inscrit, pourtant, dans le prolongement logique des débats sur la création d'un parc-musée des monuments déchus. Sa conception, en tant que musée d'art, est également la conclusion logique de toute une série d'expositions temporaires organisées au fil des ans qui tentent de proposer un récit du socialisme à travers des œuvres « documents artistiques ».

Parler de la création artistique de la période socialiste comme d'un « document » s'explique par le développement du débat patrimonial après 1989. À ce moment, l'accès aux archives du Parti communiste bulgare est d'une importance majeure pour les historiens, mais d'autres déplorent l'accès impossible pendant des années aux dossiers de la Sécurité d'État. Dans tous les cas, les

En janvier 2011, des membres de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique organisent un rassemblement afin de réclamer son déplacement vers un musée du communisme. Le mot employé sur une des affiches, « Ouste ! », exprime toute la volonté de l'enfermer rapidement dans un espace loin des regards (figure 19). Cette manifestation est provoquée par l'annonce faite en 2010 qu'un tel musée est en train d'être élaboré par le ministère de la Culture. En septembre 2011 est inauguré, en revanche, un nouvel espace

recherches nécessitent du temps. Cependant la société réclame de véritables preuves de la « réalité » du régime communiste. À la même période, un refus des institutions muséales d'histoire se généralise, dans le doute de la représentation teintée d'idéologie³⁹³. Quant au milieu artistique, il est, au contraire, très actif dans les processus sociétaux des mêmes années, notamment en ce qui concerne les questions patrimoniales. Dans le cadre des redécouvertes du réalisme socialiste et des débats concernant sa valeur, la notion d'« art totalitaire » gagne en popularité. C'est alors sans surprise que les réflexions muséales sur le socialisme sont réalisées à travers l'art. Les œuvres sont employées, par leur esthétique, comme preuve de l'aspect « rigide » ou bien « libéral » de la période. En cela, elles sont traitées comme « documents » de l'époque, porteurs de la mémoire artistique du socialisme. Cette approche se généralise dans les années 2000, sans qu'un autre modèle s'installe de façon aussi durable dans des institutions publiques. Le résultat inévitable est celui du Musée de l'art socialiste et son parc de statues.

A. FAIRE ENTRER LE SOCIALISME AU MUSEE D'ART

a) LES EXPOSITIONS TEMPORAIRES : UNE PREFIGURATION DU MUSEE

En janvier 2010, le ministère de la Culture publie sa *Conception pour les principaux musées de Sofia*. À la toute fin de ce court texte d'une vingtaine de pages apparaît une nouvelle initiative : la création d'un Musée de l'art totalitaire, où seront exposés « des exemples représentatifs de l'art de notre passé récent³⁹⁴ ». Cette formulation porte l'accent sur la production artistique d'une manière qui est différente de ce qui a déjà été formulé publiquement en termes de musée de sculptures. Il ne s'agit pas ici de seulement protéger des monuments enlevés de l'espace public et de les exiler dans un espace fermé, ni de proposer un récit construit du passé socialiste. C'est la représentation de l'« art » de la période qui est mise en avant. La piste empruntée ici par le ministre de la Culture est tout à fait dans la lignée de la politique d'expositions temporaires des grandes institutions artistiques de la capitale dans la décennie qui précède.

³⁹³ Nikolai VUKOV, « The « Unmemorable » and the « Unforgettable ». « Museumizing » the Socialist Past in Post-1989 Bulgaria », op. cit.

³⁹⁴ *Conception pour les principaux musées de Sofia*, janvier 2010, p. 20. / Концепция за водещи столични музеи, януари 2010 г., стр. 20. „представителни образци на изкуството, създавано в нашето близко минало“.

En réalité, depuis le début des années 1990, Hristo Boutsev, du journal *Kultura*, essaie de mettre en relief son idée de création d'une exposition ou d'un musée dédiés à l'art totalitaire³⁹⁵. Il soutient par la suite l'initiative de Hristo Gradetchliev pour un musée où l'accent semble être plutôt mis sur la sculpture dans le contexte des vagues iconoclastes. En 1994, une première grande exposition temporaire couvre la période socialiste : *Vie artistique organisée en Bulgarie (1894-1994)*³⁹⁶. Sans pour autant s'y consacrer exclusivement et en choisissant très peu d'œuvres de la période à cause du choix particulier des commissaires de ne sélectionner que des artistes morts (signe évident de la difficulté à aborder les dernières décennies créatives), elle ouvre une importante discussion sur la façon de raconter et de représenter l'art du passé³⁹⁷. À cela s'ajoute également le fait qu'elle coïncide avec l'exposition de la collection privée de l'ancien président de l'Union des artistes bulgares Svetlin Roussev, qui présente une sélection de chefs-d'œuvre des dernières décennies.

En 1996, l'artiste et historien de l'art Philippe Zidarov, membre du groupe *La Ville*, devient directeur de la Galerie municipale des beaux-arts à Sofia. Il modifie profondément le fonctionnement de l'institution, notamment en proposant un grand nombre d'expositions thématiques. En plus de celles dédiées aux différents genres artistiques et qui permettent de faire une comparaison visuelle des œuvres des différentes époques³⁹⁸, il signe deux expositions temporaires qui sont intégralement dédiées à la période socialiste et notamment à sa première décennie : *L'affiche en Bulgarie 1946-1955* (1999) et *Socréalisme*³⁹⁹ (2002). Les deux suscitent un très grand intérêt⁴⁰⁰, à la fois par leur choix de représenter un art largement ignoré, celui du réalisme socialiste, et par leur ton ironique⁴⁰¹. La dernière exposition marque beaucoup les esprits,

³⁹⁵ Hristo BOUTSEV, *Kultura*, n° 10, du 6 mars 1992, p. 1, op. cit.

³⁹⁶ L'initiative de l'exposition vient du sculpteur Vejdi Rashidov.

³⁹⁷ « Vie artistique organisée en Bulgarie : depuis 100 ans et jusqu'à aujourd'hui. Quatre avis », *Izkustvo*, n° 16, 1994, p. 2-5. / « Организираният художествен живот в България: от 100 години до днес. Четири мнения », *Изкуство*, бр. 13, 1994, стр. 2-5.; Rouja MARINSKA, « Encore un avis », *Izkustvo*, n° 16, 1994, p. 24-25. / Ружа МАРИНСКА, „Още едно мнение“, *Изкуство*, бр. 16, 1994 г., стр. 24-25.; Tatiana DIMITROVA, « Une exposition en tant que mémorial », *Kultura*, n° 19, du 13 mai 1994, p. 1, 4. / Татьяна ДИМИТРОВА, „Изложба като мемориал“, *Култура*, бр. 19, 13 май 1994 г., стр. 1,4.

³⁹⁸ *Le Portrait* (1997), *Le Paysage* (1998), *La Nature morte* (1998), *L'Intérieur* (1999), *L'Étude* (1999).

³⁹⁹ Le « soc » (*cou*) est utilisé dans le langage courant comme une forme raccourcie de « socialisme » ou « socialiste ». Il comporte une certaine dimension péjorative.

⁴⁰⁰ Quatre grandes pages du journal *Kultura* sont dédiées à la première (*Kultura*, n° 16, du 23 avril 1999, p. 9-12) et une émission télévisée humoristique très populaire (*Kanaletto*) filme un sketch dans ses salles. La deuxième exposition représente un véritable phénomène médiatique avec des dizaines d'articles qui y sont consacrés.

⁴⁰¹ Le choix du mot familier « socréalisme » au lieu de « réalisme socialiste » marque la tonalité de l'exposition.

notamment parce qu'elle expose des œuvres méconnues d'une période que d'autres grandes institutions préfèrent mettre de côté (ce qui est notamment le cas avec l'exposition *Peinture et sculpture de la seconde moitié du XX^e siècle* de la Galerie nationale, la même année⁴⁰²). Ces expositions sont interprétées au sein du contexte social et politique, et surtout dans les réflexions sur les récits du passé socialiste. Puisqu'une représentation historique de la période manque dans les musées (les collections permanentes des musées d'art et d'histoire n'abordent pas le socialisme et s'arrêtent en 1945), c'est à travers les expositions temporaires que le véritable débat professionnel sur la représentation du passé se tient. L'histoire de l'art participe ainsi activement à la construction de la façon dont les mémoires du socialisme se forment⁴⁰³.

Ainsi, à la fin de l'année 2002, une nouvelle exposition temporaire à la Galerie nationale d'art étranger essaie de proposer un autre regard sur la période, notamment en se concentrant sur sa fin : *Une décennie dans les dépôts. Les années 1980 : connus – inconnus – oubliés*. Svetlin Roussev (en sa qualité de « concepteur de l'espace d'exposition ») insiste d'ailleurs dans l'introduction du catalogue :

Malgré l'existence formelle de l'esthétique normative, la pratique artistique de la plupart des artistes reconnus se différencie et est très loin des formules idéologiques existantes au sein de la société totalitaire. (...) Je voudrais croire que cette exposition restera dans les esprits non seulement comme mémoire d'une époque, mais surtout avec les vérités durables que chaque époque redécouvrira⁴⁰⁴.

Au sein des milieux artistiques, il existe une certaine appréhension : à travers les expositions, un récit dominant sur l'art (et sur la vie) pendant le régime communiste peut être

⁴⁰² Diana ПОРОВА, « Foule », *Kapital*, du 20 juillet 2002, en ligne. / Диана ПОПОВА, „Сълипотворение“, *Капитал*, 20 юли 2002 г., онлайн.

⁴⁰³ Il convient de préciser qu'en cette même année 2002 paraît l'ouvrage-référence du professeur Tchavdar Popov, *L'art totalitaire. Idéologie, organisation, pratique*.

⁴⁰⁴ Svetlin ROUSSEV, dans Vessela NOZHAROVA, Svetlana KUYUMDZHIEVA (commissaires), *Une décennie dans les dépôts. Les années 1980 : connus — inconnus — oubliés. Peinture, sculpture, art graphique*, cat. exp., octobre-novembre 2002, Sofia : Galerie nationale d'art étranger, 2002, p. p./Светлин РУСЕВ, в Весела НОЖАРОВА, Светлана КУЮМДЖИЕВА (куратори), *Десетилетие в депата. 80-те години. Познати – непознати – забравени. Живопис, скулптура, графика*, изложбен каталог (октомври-ноември 2002 г.), София: Национална галерия за чуждестранно изкуство, 2002 г., п.р. „Независимо от официално съществуващата нормативна естетика – художествената практика в лицето на повечето от изявените автори, по същество се разминава и е далече от съществуващите идеологически формули на тоталитарното общество. (...) Искане ми се да вярвам, че тази изложба ще се помни не само с това, което е като памет за едно време, но не по-малко и преди всичко – с непреходните и трайни истини, които всяко време по своему и по новому ще преоткрива“.

formé et imposé. Voilà pourquoi une des commissaires termine son texte du catalogue avec la réflexion que « l'analyse mènera à l'éclaircissement de l'essentiel de la période comme partie nécessaire du grand tableau de notre passé tout récent⁴⁰⁵ », pendant que d'autres réagissent fortement contre l'exposition comme « manipulation⁴⁰⁶ » ou « mystification⁴⁰⁷ ».



Figure 20 : à gauche – affiche de l'exposition *Images du souterrain* (2009); à droite — logo du Musée de l'art socialiste (2011). Autrice : Nadezhda Oleg Liahova.

Le débat esthétique-historique sur la représentation du passé est renouvelé à partir de 2008 avec l'exposition *Peintures d'une époque* à la Galerie nationale. Organisée à l'occasion du 60^e anniversaire de la Galerie par son directeur, Boris Danailov, elle fait le pari de montrer pour la première fois au public des œuvres des fonds artistiques du Comité central du PCB, de l'Union des jeunes communistes de Dimitrov (DKMS), du Front de la Patrie (OF) et des résidences gouvernementales. La redécouverte de ces fonds est importante, car quelques années plus tard ils seront exposés au sein du Musée de l'art socialiste. En ce sens, cette exposition ouvre la voie à la conception d'une représentation concrète et imminente du socialisme au sein d'un musée d'art. La qualité des œuvres exposées est soulignée par tout le monde, mais des voix critiques s'élèvent

⁴⁰⁵ Svetlana KUYUMDZHEVA, dans Vessela NOZHAROVA, Svetlana KUYUMDZHEVA (commissaires), *Une décennie dans les dépôts. Les années 1980 : connus — inconnus — oubliés. Peinture, sculpture, art graphique*, op. cit. « (...) докато анализът доведе до проблясък за същността на периода като необходима част от общата картина на най-близкото ни минало ».

⁴⁰⁶ Diana ПОПОВА, « Manipulation », *Kapital*, du 26 octobre 2002, en ligne. / Диана ПОПОВА, „Манипулация“, *Kapital*, 26 октомври 2002 г., онлайн.

⁴⁰⁷ « Les années 1980 : période clé ou encore une mystification ? Discussion avec Diana Popova, Boris Danailov et Philippe Zidarov », *Kultura*, n° 43, du 22 novembre 2002, en ligne. / « 80-те години – ключов период или поредна мистификация? Разговор с Диана Попова, Борис Данаилов и Филип Зидаров », *Култура*, бр. 43, 22 ноември 2002 г., онлайн.

également pour noter l'absence du réalisme socialiste ainsi que le choix de sujets d'œuvres qui sont largement apolitiques⁴⁰⁸.

L'année suivante est celle du vingtième anniversaire de l'année 1989. Quatre grandes expositions⁴⁰⁹ s'intéressent à la période socialiste et à son récit, dont une qui peut être considérée comme un véritable précurseur du Musée de l'art socialiste : *Images du souterrain*, sous le commissariat de la directrice adjointe Bissera Yossifova (figure 20). Elle a poursuivi les recherches dans les « souterrains » de l'ancienne Maison du Parti, initiées par Boris Danailov l'année précédente, en portant cette fois-ci son attention non sur des œuvres qui évitent la thématique politique, mais bien au contraire⁴¹⁰. Par conséquent, l'exposition a un effet comparable à celui de *Socréalisme* de 2002 : une très grande attention de la part des médias et aussi des visiteurs⁴¹¹. À la différence de l'exposition de la Galerie municipale des Beaux-Arts, par contre, *Images du souterrain* choisit non pas de prendre position et d'ironiser sur le passé, mais prétend plutôt présenter les œuvres d'une façon qui se veut neutre. Dans des entretiens, Bissera Yossifova insiste : « Nous n'abordons pas ce projet avec nostalgie, mais avec professionnalisme⁴¹² », « L'idée de cette exposition n'est pas de chercher de la nostalgie envers le socialisme ou bien de le réduire à la caricature avec du mépris. Pour nous c'est un document de son époque⁴¹³. » L'insistance sur le manque de nostalgie s'impose lors de ce vingtième anniversaire de 1989, mais aussi dans le prolongement du festival *Au-delà de la haine, au-delà de la nostalgie*, organisé par la ligue académique Europe du Sud-Est, le Goethe Institut, l'Institut polonais, le Centre culturel tchèque

⁴⁰⁸ Svetlana KUYUMDZHIEVA, « Peintures des couloirs rouges », *Kultura*, n° 34, du 10 octobre 2008, en ligne. / Светлана КУЮМДЖИЕВА, „Картини от червените коридори“, *Култура*, бр. 34, 10 октомври 2008 г., онлайн.

⁴⁰⁹ *Connus-inconnus. Sélection de la collection de l'Union des artistes bulgares* (Union des artistes bulgares) ; *D'hier à demain. Monuments à Sofia* (Galerie municipale des Beaux-arts de Sofia) ; *Images du souterrain* (Galerie nationale) ; *Sans trace. Le camp Béléné 1949-1959 et après...* (Galerie nationale).

⁴¹⁰ Cependant, Rossitza Guentcheva remarque que cette exposition, de même que la précédente, évite de qualifier l'art de la période socialiste, en utilisant plutôt des euphémismes comme « l'art du passé pré-démocratique ». Rossitza GUENTCHEVA, “Past Contested: The Museum of Socialist Art in Sofia”, Dominique POULOT, José Maria LANZAROTE GUIRAL, Felicity BODENSTEIN (éd.), *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts*, EuNaMus Report No.8, 2012, p. 130.

⁴¹¹ En un mois, l'exposition accueille 1 784 visiteurs, alors qu'en deux mois l'exposition *Peintures d'une époque* a été visitée 2 569 fois (Données : Archives de la Galerie nationale).

⁴¹² Elena MITOVA, « On a lavé et restauré Valko Tchervenkov et Lénine », *Klassa*, du 30 juin 2009, en ligne. / Елена МИТОВА, „Окъпаха и реставрираха Вълко Червенков и Ленин“, *Класа*, 30 юни 2009 г., онлайн. „Не подхождаме към този проект носталгично, а професионално“.

⁴¹³ Georgi P. DIMITROV, « Les chefs alignés au palais », *Politika*, du 10 juillet 2009, en ligne. / Георги П. ДИМИТРОВ, „Вождовете под строй в двореца“, *Политика*, 10 юли 2009 г., онлайн. „Идеята на тази изложба не е да търсим носталгия по комунизма или да го окарикатурираме с насмешка. За нас това е документ на времето“.

et le Centre culturel hongrois à Sofia à la même époque⁴¹⁴. La commissaire souhaitait rester en dehors de toute polémique, et cela est illustré par sa décision d'inclure, dans la dernière salle de l'exposition, l'installation photographique et vidéo d'Adelina Popnedeleva, *Fresh*, qui, d'après Bissera Yossifova, doit représenter «une action du regard contemporain sur l'art soc⁴¹⁵». La volonté clairement exprimée ici est celle de remplacer le discours institutionnel, perçu comme normatif ou bien trop difficile à articuler⁴¹⁶, par le discours artistique. Choix qui, sans doute, est provoqué par l'activité importante des artistes contemporains depuis le début des années 1990 au sujet du patrimoine monumental et artistique du socialisme et les questions esthétiques et visuelles qui les entourent (voir partie II).

Rien ne semble préparer à l'émergence d'un musée abordant la période socialiste à travers des objets du quotidien⁴¹⁷, des documents⁴¹⁸ ou bien à travers une exposition immersive digne d'un musée mémorial⁴¹⁹. Il est particulièrement significatif que même l'exposition du vingtième anniversaire de 1989, dédiée au camp de prisonniers politiques Béléné, organisée par l'Institut de recherches sur le passé récent, se tienne à la Galerie nationale et non dans un autre espace muséal à connotation plus historique⁴²⁰. Avec le débat sur le destin des monuments enlevés de l'espace public d'un côté, et le nombre d'expositions temporaires phares sur l'art de la période socialiste de l'autre, il ne semble pas qu'un autre projet soit aussi bien préparé que celui d'un musée dédié à l'art de la période socialiste.

⁴¹⁴ Voir Piron, n° 2, 2013, « Au-delà de la haine, au-delà de la nostalgie »/« Отвъд омразата, отвъд носталгията ».

⁴¹⁵ « Zlatiou vernit la mèche de Tato [Todor Jivkov] à Paris », 24 chasa, du 19 juin 2009, en ligne. / „Златю лакира перчема на Тато в Париж“, 24 часа, 19 юни 2009 г., онлайн. „Това е акция за съвременния поглед към социзкуството“.

⁴¹⁶ Comme suggéré par Vladiya MIHAYLOVA, « Les récits d'autrefois, racontés par une autre époque », Piron, n° 2, op. cit. / Владия МИХАЙЛОВА, „Разказите на едно време, разказани от друго“, Пирон, бр.2, op. cit.

⁴¹⁷ En novembre 2006, l'exposition *Le dépôt d'inventaire du socialisme* a lieu à la Maison Rouge à Sofia, organisée par Yana Genova et Georgi Gospodinov. Partout dans le pays émergent des petites expositions privées d'objets socialistes (voir notamment Rossitza GUENTCHEVA, « Fais-toi un musée du socialisme » / Росица ГЕНЧЕВА, « Направи си сам музей на социализма », Nataliya HRISTOVA (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, op.cit., p. 198-221 ou Nikolay PAPUCHIEV, *Le musée —possible et impossible. Les défis de la culture de masse, les stratégies du marché et la mémoire nostalgique du passé*, op.cit.). En 2015, à Varna, est inaugurée la collection privée Rétro Musée.

⁴¹⁸ En octobre 2012 est organisée l'exposition *Bulgarie 1944-1989. La vérité interdite* à l'Agence d'État « Archives » qui cherche à représenter le caractère répressif du régime communiste.

⁴¹⁹ Paul WILLIAMS, *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg Publishers, 2007.

⁴²⁰ *Sans trace ? Le camp Béléné 1949-1959 et après...* (10-29 novembre 2009).

b) LES ORIGINES DU MUSEE DE L'ART TOTALITAIRE : CONCEPTION ET SELECTION DES ŒUVRES

D'après la *Conception* présentée par le ministère de la Culture en 2010, le futur musée de l'art totalitaire devrait s'inscrire au sein de :

(...) un réseau de traces de cette époque [le socialisme] qui peuvent être retrouvées dans toutes les zones de Sofia : de la périphérie de la ville (le monument *Drapeau de la paix*, la résidence Boyana) jusqu'au centre-ville (le complexe Largo, les souterrains de l'ancien mausolée, le Monument à l'armée soviétique, le Monument-ossuaire, etc.)⁴²¹

En ce sens, l'institution est pensée comme un lieu qui concentrerait la mémoire et l'esthétique du régime communiste, afin de pouvoir s'inscrire dans la vie de la ville de façon cohérente. Il est prévu de l'installer sur le site occupé par la Police de la route (KAT), complétée par un immeuble voisin appartenant au ministère de la Culture et qui permettrait d'y abriter le dépôt et l'administration. Le choix a été conditionné par l'éventualité de la libération de cet emplacement de grande envergure. Celui-ci comprend plusieurs halles et des espaces extérieurs importants pouvant servir à une « exposition de plein air dans un environnement de parc⁴²² ». Sa neutralité émotionnelle a également orienté cette proposition : « Disposé en dehors du centre historique, le site proposé n'est pas encombré par d'autres sens historiques et permet un regard sans parti pris sur l'exposition⁴²³. » Sans aucun doute, la réflexion ici a été guidée par les choix précédents concernant la possibilité d'aménagement d'un parc de sculptures sur les sites de Bouzloudja, de Kovatchevtsi, de Jerkovo ou de Dimitrovgrad, tous liés de façon explicite et connotée à la période socialiste. Il semble que la neutralité prétendue et souhaitée du nouveau musée cherche à apaiser les conflits tout en évitant les jugements de valeur au-delà de l'esthétique. Nous observons ici la mise en place et l'instrumentalisation institutionnelle du même argument utilisé depuis des décennies par les défenseurs des différents monuments, c'est-à-dire que le débat

⁴²¹ *Conception pour les principaux musées de Sofia*, op.cit., стр. 20. « (...) част от мрежата от следи на това време, които могат да бъдат открити във всички зони на София: от периферията на града (монумент „Знаме на мира“, Резиденция Бояна) до Централната градска част (Комплекс на Ларгото, подземия на бившия Мавзолей, Паметника на Съветската армия, Братската могила и др.) ».

⁴²² Ibid. « експозиция на открито в паркова среда ».

⁴²³ Ibid. « Разположено извън историческия център, предлаганото място не е натоварено с друг исторически смисъл и позволява безпристрастно възприемане на експозицията ».

devrait être mené par les « professionnels » qui seuls auraient la légitimité de se prononcer sur le patrimoine du socialisme.

L'année 2011 est marquée par une intensification des confrontations politiques dans le cadre des deux grandes élections de l'année – municipales et présidentielles. Dans les deux cas, l'opposition principale est concentrée entre le candidat du parti au pouvoir (GERB) et le Parti socialiste bulgare (PSB). Cela mène à penser que la rapidité d'élaboration et d'exécution du Musée de l'art socialiste faisait partie de la campagne politique, dans une volonté de démontrer la négligence que le parti socialiste a montrée envers son patrimoine (et insister ainsi sur son incapacité à assumer des responsabilités). De cela témoigne parfaitement le discours du Premier ministre Boyko Borissov à l'inauguration du Musée en septembre 2011, un mois avant les élections : « Ce musée aurait dû être créé il y a longtemps par le PSB, pour qu'il montre ce que c'est le passé, l'avenir et le présent. Un parti qui ne respecte pas son passé n'a pas d'avenir⁴²⁴. »

Le site désigné en 2010 doit alors être modifié, dans ce contexte politique particulier, à la fin de l'année et, à partir du début de 2011, le travail de rénovation est concentré sur le bâtiment qui était à l'origine prévu pour l'administration et les dépôts. En mars, à peine six mois avant l'inauguration, une commission est formée par le ministère de la Culture afin de procéder à la sélection des œuvres qui devraient intégrer le nouvel espace muséal⁴²⁵. Au sein de l'équipe siègent des historiens de l'art reconnus pour leur expertise, comme le professeur Tchavdar Popov et la

⁴²⁴ Hristo HRISTOV, « Une partie de l'art de l'époque du communisme entre dans un nouveau musée », *Desebg.com*, du 19 septembre 2011, en ligne. / Христо ХРИСТОВ, „Част от изкуството от епохата на комунизма влезе в нов музей“, *Desebg.com*, 19 септември 2011 г., онлайн. „Този музей е трябвало да бъде направен много отдавна от БСП, за да покаже кое е минало, бъдеще и настояще. Една партия, която не си тачи миналото си няма бъдеще“.

⁴²⁵ Ordonnance n° RD9K/10.03.2011 du Ministère de la Culture.



Figure 21 : Georgi Apostolov, *Arrestation*, 1959. Crédits photographiques : Dimitar Viktorov, *Douma*, n° 142, du 23 août 1990, p. 1. / Ina Belcheva, 2022.

directrice de la Galerie nationale d'art étranger Irina Mutaftchieva⁴²⁶. Au mois de juin, Bissera Yossifova est engagée pour diriger la préparation et la réalisation du musée. La coordination est assurée par Irina Mutaftchieva⁴²⁷. De mai à août, suite aux courriers envoyés à tous les musées et galeries de Bulgarie pour le recensement des objets de leurs collections qu'ils qualifieraient d'« art socialiste⁴²⁸ », les prémices des premières expositions sont élaborées. Alors que la seule collection permanente dont dispose réellement le musée est celle de la Galerie nationale dont il dépend, le parc sculptural, constitué essentiellement de prêts de différentes municipalités et entreprises, propriétaires de monuments démontés, est mis en place pour durer⁴²⁹. Les réserves du musée sont également remplies d'œuvres prêtées par le Musée national d'histoire qui détient, rappelons-le, les collections des musées politiques socialistes fermés définitivement dans les années 1990. Le transfert définitif de la propriété des collections n'a pas pu être effectué à cause de difficultés administratives jugées insurmontables par les directeurs⁴³⁰.

⁴²⁶ Nous n'avons pas trouvé de document attestant de la composition ou de l'activité de la commission. Toute information qui s'y réfère a été partagée par Bissera YOSSIFOVA dans le cadre du séminaire « Problèmes de la culture bulgare *ad hoc* » de la Nouvelle université bulgare, organisé par Nataliya HRISTOVA le 13 novembre 2012.

⁴²⁷ Ordonnance n° RD09-0270/10.06.2011 du Ministère de la Culture.

⁴²⁸ Propos de Bissera YOSSIFOVA dans le séminaire « Problèmes de la culture bulgare *ad hoc* », op. cit. ; Anka IGNATOVA, « Le musée de l'art socialiste en Bulgarie et la réponse sociétale », *Epoques* 2, 2002, p. 201. / Анка ИГНАТОВА, „Музея на социалистическото изкуство в България и общественият отзвук за него“, *Епохи* 2, 2012, стр. 201.

⁴²⁹ Dans les Archives de la Galerie nationale, nous avons pu consulter les demandes de prêt auprès des musées et municipalités prêteurs, qui pour beaucoup comportent des délais très restreints, allant de six mois à cinq ans. Malgré l'absence de documentation mise à notre disposition à ce sujet, nous avons cru comprendre que la question de la prolongation des prêts a été réglée depuis.

⁴³⁰ Propos de Bissera YOSSIFOVA dans le séminaire « Problèmes de la culture bulgare *ad hoc* », op. cit.



Figure 22 : Vue sur le parc du Musée de l'art socialiste, 2022.
Crédit photographique : Ina Belcheva.

Le musée comporte trois espaces distincts : une salle d'exposition, une salle vidéo et le parc de statues. C'est notamment la conception du parc et la sélection des œuvres qui pose question. Après le constat fait dans la *Conception* de 2010 que des « centaines d'œuvres de l'art monumental sont abandonnées ou déboulonnées⁴³¹ », la volonté semble être celle de « sauver » les sculptures d'après le principe annoncé de choix « d'exemples représentatifs de l'art de notre passé récent⁴³² ». Nous pouvons retrouver notamment les statues déboulonnées dans le parc derrière la Galerie nationale dans les années 1990 (ainsi l'*Arrestation* de Georgi Apostolov (1959) (figure 21), *Travail-liberté* de Marko Markov (1947), *Place rouge* de Valentin Startchev (1977) ou l'*Ouvrier-poète* (Nikola Vaptsarov) de Nikolai Chmirguéla (1952) (figure 23)). Des places centrales sont occupées par des monuments emblématiques de l'espace public de Sofia (l'étoile rouge de la Maison du Parti et le monument à Lénine de Lev Kerbel (1971)), mais aussi d'autres

⁴³¹ *Conception pour les principaux musées de Sofia*, op.cit., стр. 7. « Стотици произведения на монументалното изкуство са изоставени или поразени ».

⁴³² Ibid, p. 20.

viles comme Sliven ou Sopot. Et alors que ces sculptures, ainsi que d'autres représentant des chefs idéologiques ou des sujets de la lutte antifasciste, s'inscrivent parfaitement dans la logique d'un parc de statues du socialisme, la présence de beaucoup d'autres œuvres qui ne paraissent pas avoir de lien thématique, esthétique ou contextuel au concept de base étonne. De nombreuses sculptures de dimensions modestes trouvent leur place sur des socles à côté de monuments de plusieurs mètres de haut (figure 22). Des créations représentant études, danses ou sujets philosophiques s'y retrouvent. Enfin, quelques œuvres des années 1930 sont également mises en valeur, probablement dans la volonté d'inscrire l'idée socialiste dans l'art bulgare au-delà de la période politique visée par le musée (1944-1989). Tout cela montre que le principe de sélection était à la fois conditionné par le temps très bref de réalisation du musée et par la volonté de représenter des périodes différentes afin de montrer la diversité de la création artistique pendant le socialisme. Par conséquent, à l'inauguration du parc, nous y retrouvons au total 78 sculptures, dont trois œuvres des années 1930, vingt-deux sculptures datées de la fin des années 1940 à la fin des années 1950, douze des années 1960, quatorze des années 1970 et 16 des années 1980 (onze œuvres ne sont pas datées). En sa qualité d'artiste-sculpteur, ainsi que par sa passion de longue date du projet, le ministre de la Culture Vejdî Rashidov se charge de l'arrangement du parc⁴³³. Le résultat est communément jugé insatisfaisant : Yossifova parle en 2012 d'un « choix chaotique d'œuvres, d'époques différentes, une bouillabaisse artistique⁴³⁴ » et Nikolai Ushtavaliiski⁴³⁵, conservateur du musée à partir de 2015, dit qu'il s'agit d'une « collection de compromis [avec certains objets] étonnants⁴³⁶ ».

L'objectif de la création d'un musée de l'art totalitaire a été fixé face au constat de l'iconoclasme des années 1990 et du besoin de montrer une sélection de l'art de la période socialiste. Dans le prolongement des réflexions menées à travers des expositions temporaires dans les grandes institutions artistiques du pays, le projet du musée s'est nourri du succès des représentations du réalisme socialiste, véritable attrait pour les publics, et de la volonté des milieux professionnels de démontrer la variété de la création artistique pendant le socialisme. Par l'implication au sein de l'équipe exclusivement composée de professionnels du monde de l'art, et

⁴³³ Propos de Bissera YOSSIFOVA dans le séminaire « Problèmes de la culture bulgare *ad hoc* », op. cit.

⁴³⁴ Ibid. « (...) и без това хаотичния набор от творби, от различно време, тюрлю-гювеч художествен ».

⁴³⁵ Directeur adjoint de la Galerie nationale et conservateur en chef du Musée de l'art socialiste depuis 2015.

⁴³⁶ Entretien avec Nikolai USHTAVALIISKI, le 17 juillet 2019. « цялата тази колекция тука е компромисна. Има неща, които са много случайни (...) ».

par son inscription en tant que branche de la Galerie nationale, le Musée de l'art socialiste fait le pari ferme de n'aborder que des questions esthétiques, malgré les déclarations fortes du ministre que « le communisme va à sa place : au musée⁴³⁷ », et l'affirmation de Bissera Yossifova, conservatrice en cheffe du musée à son inauguration, que « c'est à travers des moyens artistiques que nous proposons une lecture de toute une époque⁴³⁸ ! » Par conséquent, des œuvres à charge idéologique forte, représentatives du réalisme socialiste notamment, se retrouvent à côté de petites sculptures modernistes aux sujets politiquement neutres. Des monuments, porteurs de mémoires multiples et complexes de plusieurs générations, sont réduits à des œuvres d'art « neutralisées ». L'objectif du musée est alors sans doute non pas d'apaiser le conflit mémoriel, ni d'apporter plus de nuances dans les récits du socialisme bulgare, mais relève fortement d'une volonté politique, d'un côté, et d'une volonté personnelle du ministre, de l'autre.

B. LES LIMITES DE L'APPROCHE ESTHÉTISANTE

a) CRITIQUES ET NOUVEAUX DÉMONTAGES

L'objectif du Musée de l'art socialiste, tel qu'il a été annoncé à sa création, est de représenter le régime communiste à travers des œuvres d'art qui sont particulièrement parlantes. Les confrontations entre des visions de la « représentativité » de certaines périodes artistiques par rapport à tout le régime ont marqué également les esprits des conservateurs. Ils ont cherché à sortir de l'opposition entre l'art des années 1950 et celui des années 1980, comme nous avons pu la voir au début des années 2000, et à montrer une collection diverse. Or, au sein de la société bulgare, la volonté manifestée par le ministre de « remettre le socialisme à sa place » laisse les publics déçus, car le musée ne répond pas aux attentes qui ont pu se cumuler pendant les deux décennies écoulées, depuis novembre 1989. L'approche excessivement neutre du musée, sans aucun effort de contextualisation des œuvres exposées et sans aucune médiation proposée, ouvre la voie à un récit uniquement visuel, ce qui laisse l'interprétation libre aux différents visiteurs et acteurs. Du côté de

⁴³⁷ « Vejdi Rashidov : Nous faisons entrer le socialisme au musée », *Blitz.bg*, du 25 août 2011, en ligne. / „Вежди Рашидов: Вкарваме социализма в музея“, *Blitz.bg*, 25 август 2011 г., онлайн.

⁴³⁸ Vénéta NIKOLOVA, « Œuvres du soc renaissent dans le tant attendu Musée de l'art socialiste », *Radio Bulgaria BNR*, du 16 septembre 2011. / Венета НИКОЛОВА, „Творби от соца възкръсват в дългоочаквания Музей на социалистическото изкуство“, *БНР Радио България*, 16 септември 2011г. „Така че със средствата на изобразителното изкуство предлагаме прочит на цяла една епоха!“

la droite politique historique, l'exposition est perçue comme trop « glorifiante »⁴³⁹, voire un « monument au soc⁴⁴⁰ ». L'Union des forces démocratiques parle d'une « réécriture de l'histoire » et réclame la réalisation d'un véritable musée du totalitarisme⁴⁴¹. La gauche, de son côté, perçoit cette mise en musée comme un jugement négatif porté sur toute la période, comme une commande politique du gouvernement du moment. Le président sortant Georgi Parvanov (PSB) appelle d'ailleurs les artistes exposés à s'exprimer par rapport au récit véhiculé par l'institution⁴⁴².

En plus du choix d'œuvres controversé, les réactions « polaires » sont provoquées par le changement du nom du site, passant d'un musée de l'art « totalitaire », prévu dans la *Conception*, à un musée de l'art « socialiste », changement annoncé moins d'un mois avant son inauguration⁴⁴³. Les historiens de l'art contestent ce choix terminologique à cause du flou théorique que cela implique, par opposition du terme « art totalitaire » qui a fait objet d'études plus approfondies⁴⁴⁴, car les deux notions ne sont pas synonymes et, par conséquent, il est impossible de dire que le changement de l'appellation de l'institution ne modifie pas le concept du musée. Sans une périodisation claire, le terme « art socialiste » s'avère beaucoup trop englobant, ce qui mène certains professionnels à se demander avec un certain degré d'ironie si tout le fonds « Art contemporain » de la Galerie nationale ne devrait pas appartenir au Musée de l'art socialiste⁴⁴⁵.

Pour la gauche politique, le mot « totalitaire » reste implicite dans la conception du musée afin qu'il soit une critique des artistes et de toute la période. À droite, au contraire, la disparition de « totalitaire » est perçue comme une trahison du concept initial et le mot « socialiste » relèverait de la conformité avec un langage introduit par le PSB dans les années 1990.

⁴³⁹ Entretien avec Kouber SAPAREV, op.cit.

⁴⁴⁰ Emilia MILTCHEVA, « L'art du soc – au musée. Et l'histoire ? », *WebCafé*, du 25 août 2011, en ligne. / Емилия МИЛЧЕВА, „Изкуството на соца – в музей. А историята?“, *WebCafé*, 25 август 2011 г., онлайн.

⁴⁴¹ « L'UFD non plus ne veut le musée du soc », *BNews.bg*, du 20 septembre 2011, en ligne. / „И СДС не иска музея на соца“, *BNews.bg*, 20 септември 2011 г., онлайн.

⁴⁴² « Parvanov n'a pas apprécié le musée du soc », *BNews.bg*, du 19 septembre 2011, en ligne. / „Първанов не хареса музея на соца“, *BNews.bg*, 19 септември 2011 г., онлайн.

⁴⁴³ Dans ses entretiens du mois d'août 2011, le ministre de la Culture défend le changement de terme par le fait que « socialiste » correspond mieux à la période visée.

⁴⁴⁴ Tchavdar РОРОВ, « Art totalitaire et art socialiste – analyse comparative » / Чавдар ПОПОВ, « Тоталитарно изкуство и социалистическо изкуство – сравнителен анализ », in Nataliya HRISTOVA (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, op.cit., p. 256-264.

⁴⁴⁵ Svetlana КУЮМДЖИЕВА, « Un musée de quoi ? », *Kultura*, n° 32, du 30 septembre 2011, en ligne. / Светлана КУЮМДЖИЕВА, „Музей на какво?“, *Култура*, бр. 32, 30 септември 2011 г., онлайн.



Figure 23 : Nikolai Chmirguéla, *L'Ouvrier-poète*, 1952.

De la gauche vers la droite : l'œuvre exposée au Musée de l'art socialiste en 2011, l'œuvre réinstallée derrière la Galerie nationale, le socle vide qui reste au Musée de l'art socialiste.

Crédits photographiques : DR / Ina Belcheva.

Les mêmes soucis d'interprétation sont perceptibles dans les milieux artistiques. Le musée, mis en place par un sculpteur, est considéré comme un véritable outil pour remettre en cause d'autres artistes. Le professeur de l'Académie des Beaux-Arts Velislav Minekov est le critique le plus féroce de la sélection faite, à la fois dans le parc et dans la salle d'exposition. Il soupçonne une volonté de « jeter ces noms [d'artistes reconnus] pour que d'autres, non représentés dans ce musée, puissent briller en tant que dignes et grands⁴⁴⁶ (...) ». Il est reproché à la commission de sélection de ne pas avoir consulté les artistes et leurs ayants droit quant à la décision d'exposer leurs œuvres dans cet espace d'exposition. Le mot employé le plus souvent est celui d'un art « arrêté/interpellé » par le musée⁴⁴⁷. Les étiquettes « socialiste » ou « totalitaire » sont alors vues comme synonymes de la délégitimation des parcours artistiques divers et des sujets représentés.

Si une œuvre a su concentrer ce conflit, c'est *L'Ouvrier-poète* de Nikolai Chmirguéla (1952) (figure 23). Le personnage, anonymisé par le titre, est pourtant facilement reconnaissable,

⁴⁴⁶ « Professeur Velislav Minekov à propos du Musée de l'art socialiste », *BNR, Dimanche 150*, du 25 septembre 2011. / „Професор Велислав Миневков за Музея на социалистическото изкуство“, *БНР, Неделя 150*, 25 септември 2011 г. „Изхвърляме тези имена, за да може да блесат други, които не са представени в този музей, като достойни, като много велики (...)“.

⁴⁴⁷ Ibid., mais aussi Boris DANKOV, « Le socialisme – au musée, Vejdi – devant le procureur ! », *Douma*, n° 223, du 1^{er} octobre 2011, en ligne. / Борис ДАНКОВ, „Социализмът – в музея, Вежди – на прокурора!“, *Дума*, бр. 223, 1 октомври 2011 г., онлайн.

car il s'agit du poète Nikola Vaptsarov⁴⁴⁸. Auteur de plusieurs poèmes engagés emblématiques, il est exécuté en 1942 pour son appartenance au mouvement communiste. Sa personne est devenue très importante pour le régime communiste : il est érigé en vrai héros de la résistance antifasciste. Le culte qui est voué à sa personnalité est tel que, malgré ses qualités littéraires et son importance pour la littérature bulgare, après les changements politiques de novembre 1989, il est remis en cause presque au même niveau que les idéologues communistes. Déboulonnée dans les années 1990 dans le parc de la Galerie nationale, l'œuvre n'y a été que tardivement réinstallée. Lorsque le ministre de la Culture Vejdî Rashidov conçoit le parc du Musée de l'art socialiste, il fait le choix de placer *L'Ouvrier-poète* à une place centrale, du côté droit de l'escalier menant à la salle d'exposition. Le choix est fait à la fois à cause de l'auteur de la sculpture, Nikolai Chmirguéla, un des artistes les plus emblématiques de l'art engagé socialiste, et à cause du personnage représenté et de toute sa biographie, liée au mouvement communiste bulgare. Le nouvel emplacement redonne de la visibilité à l'œuvre, et c'est aussi en partie la raison des discussions qui vont suivre. En mars 2013⁴⁴⁹, l'Union des écrivains bulgares demande la réinstallation de la sculpture derrière la Galerie nationale au motif que c'était un monument au poète qui a été déboulonné par le ministre Rashidov. La réponse de la direction de la Galerie cherche un compromis :

Si, sur la base d'opinions et avis publics (...), une initiative citoyenne se met en place pour l'érection d'un monument à Nikola Vaptsarov dans la capitale, vu les qualités artistiques indéniables du portrait sculptural par Nikolai Chmirguéla, propriété du Musée national des Beaux-arts bulgares, nous devrions soutenir l'idée en permettant la fonte d'une copie de la sculpture⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Vaptsarov était un ami personnel de Chmirguéla. Le sculpteur raconte l'avoir hébergé pendant les années 1940. Nikola CHMIRGUELA, « Illettré et sans conscience », *Douma*, n° 175, du 23 juillet 1992, p. 7. / Николай ШМИРГЕЛА, „Неграмотно и безсъвестно“, *Дума*, бр. 175, 23 юли 1992 г., стр. 7.

⁴⁴⁹ Il est possible qu'il y ait un autre motif de cette demande de la part de l'Union des écrivains. En 2012, dans le cadre du projet « Skopje 2014 », la Macédoine du Nord annonce vouloir ériger un monument à Nikola Vaptsarov. Les deux pays ont des désaccords quant à l'appartenance de certaines figures historiques à leurs histoires nationales respectives, ce qui crée un environnement de concurrence, y compris monumentale.

⁴⁵⁰ Lettre datée du 12 avril 2013 de la directrice de la Galerie nationale Slava IVANOVA à Uliana MALEEVA, Direction Patrimoine culturel, ministère de la Culture, consultée aux archives de la Galerie nationale. «Смятам, че ако на основата на обществени мнения и нагласи (...) се зароди гражданска инициатива за издигане на паметник на Никола Вапцаров в столицата и с оглед на безспорните художествени качества на скулптурния портрет от Николай Шмиргела, собственост на НМБНИ, би трябвало да подкрепим идеята чрез предоставяне на възможността да бъде направена отливка от скулптурата ».



Figure 24 : Alexandre Dyakov, *Maçon*, 1961.

De la gauche vers la droite : l'œuvre exposée au Musée de l'art socialiste en 2011, l'œuvre réinstallée dans le Carré 500, le socle vide qui reste au Musée de l'art socialiste.

Crédits photographiques : Ina Belcheva.

La distinction faite par la Galerie nationale entre monument et sculpture n'est pas précisée de façon suffisamment claire pour les médias, ce qui provoque un important scandale public. Par conséquent, le 8 mai 2014, l'œuvre originale est démontée du Musée de l'art socialiste, laissant son socle vide, et est réinstallée derrière la Galerie nationale. Faisant toujours partie des collections de la Galerie, son inauguration est mise en scène comme celle d'un monument, en présence de hauts dignitaires de l'État⁴⁵¹. En cela, nous pouvons lire une réponse politique du côté du PSB, à la tête du gouvernement à l'époque, au Musée de l'art socialiste conçu par le gouvernement précédent. Avec ce cas, nous assistons à un « effet musée⁴⁵² » spécifique du Musée de l'art socialiste bulgare, perçu non en tant qu'institution de conservation et mise en valeur, mais comme outil de délégitimation et de dénigrement. Les objets se retrouvent alors dans un véritable exil dans le parc sculptural et nécessitent qu'on leur redonne de la visibilité. C'est ce qui se passe précisément un an plus tard, en 2015, lorsque Svetlin Roussev est chargé du commissariat de la nouvelle exposition permanente du Carré 500⁴⁵³ et enlève plusieurs œuvres emblématiques du parc

⁴⁵¹ Sont présents Mihail Mikov, président de l'Assemblée nationale, le ministre de la Culture Petar Stoyanovitch, le vice-président du PSB Yanaki Stoilov et le président de la Commission parlementaire de la culture Stefan Danailov.

⁴⁵² Dominique POULOT (éd.), *L'effet musée. Objets, pratiques et cultures, Histo.art*, n° 14, Paris, Éditions de la Sorbonne, juin 2022.

⁴⁵³ Appellation du site principal de la Galerie nationale, issue de la fusion du Musée national des Beaux-Arts bulgares et le Musée de l'art étranger.

du Musée de l'art socialiste⁴⁵⁴, pourtant filiale de la même institution, pour les exposer dans le nouvel espace (figure 24). Le parc de sculptures, qui avait pour objectif, d'après Vejdi Rashidov, de mettre en valeur des œuvres qui « pendant vingt ans (...) ont été fondues sans contrôle, ont été volées et ont moisie⁴⁵⁵ », a été transformé en un endroit d'où les sculptures de qualités doivent être « sauvées ». À partir de ce constat, c'est aux conservateurs en chef du musée de réfléchir à ses missions et à son avenir.

b) POLITIQUE CURATORIALE ET CHANGEMENT DE NOM

L'une des premières questions qui se posent avec le Musée de l'art socialiste est celle de ses publics cibles. À l'origine, il s'avère que les ministres de la Culture et des Finances ont immédiatement pensé au potentiel touristique du site, peut-être bien davantage qu'à son rôle mémoriel au sein du pays. L'investissement important dans l'aménagement du musée n'aurait pas pu être fait dans un seul but politique. Dans les discours des ministres, deux arguments apparaissent très souvent : l'attractivité du musée et sa rentabilité. Il s'agit alors sans doute d'une volonté de valoriser monétairement, bien plus que symboliquement, le patrimoine du socialisme. Le modèle des autres parcs de sculptures a été ici d'une grande inspiration. Vejdi Rashidov a toujours abordé l'idée d'une muséification des monuments comme une possibilité de générer des ressources. Dix-neuf ans avant le Musée de l'art socialiste, en 1992, il exprimait déjà cet avis :

Le monde entier vient dans des pays de l'ancien camp socialiste parce qu'il cherche ce type d'attractions. Les gens font de l'argent avec n'importe quoi. Je suis désolé, mais ici il y a des choses qui peuvent vraiment faire de l'argent. La Bulgarie n'est pas si riche que cela et elle doit apprendre à gagner. Que des spécialistes établissent une conception, mais de telle manière à ce que les auteurs ne soient pas dénigrés. (...) Il faut faire un musée. Je suis sûr qu'il fera gagner beaucoup d'argent⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Il s'agit notamment du *Maçon* d'Alexandre Dyakov (1961) et de la *Tête d'un travailleur* d'Ivan Lazarov (1937). Les deux œuvres d'Ivan Founnev, *Troisième classe* (1935) et *Conducteur de train* (1932) ont également été démontées pour restauration et n'ont jamais été remises dans le parc.

⁴⁵⁵ Vejdi RASHIDOV, lors de la séance n° 333 de l'Assemblée nationale, du 23 mars 2012. « двадесет години те се претопяваха безстопанствено, те се крадяха безстопанствено и гниеха ».

⁴⁵⁶ *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 5. « Но пък целият свят идва в страните от бившия соцлагер, защото търси точно такъв тип атракции. Хората правят пари от няма-нищо. Прощавайте, но тук има неща, от които наистина може да се направят пари. България не е толкова богата и трябва да се научи да печели. Нека се направи една програма, която да се осъществи от специалисти, но така, че да не се унижават авторите. (...) Музей трябва да се направи. Сигурен съм, че от него ще се печелят много пари.»

Le mot « attraction » est prononcé également à plusieurs reprises en 2011 autour de l'inauguration du musée. Le ministre des Finances Siméon Dyankov insiste même sur le retour de l'investissement du musée, trois millions de leva (1,5 million d'euros) en deux ans :

Je m'attends à un grand intérêt puisque j'ai parlé avec beaucoup d'étrangers, beaucoup de correspondants de la presse étrangère (...), les étrangers trouvent intéressante cette partie du passé non seulement de la Bulgarie, mais de toute l'Europe de l'Est⁴⁵⁷.

Le succès du musée ne serait donc pas auprès du public bulgare, mais bien auprès du public « étranger » (nous pouvons imaginer qu'il s'agit d'un public principalement occidental) qui n'aurait pas d'attachement particulier au sujet ni aux objets. En cela la conception des deux ministres à l'origine du musée échoue complètement. Leur approche du projet relève de ce que Boris Buden appelle, dans le contexte d'adaptation des artistes contemporains des pays postsocialistes au marché occidental, une « auto-colonisation⁴⁵⁸ ». Or, pour que ce processus s'opère, il faudrait que le produit corresponde aux attentes du public occidental. La variété de sculptures dans le parc, représentant des sujets bien plus divers que les habituels, pour ce type de structures, chefs politiques et travailleurs, laisse tous les publics perplexes. L'absence d'un quelconque discours textuel développé autour du parc ne permet pas aux visiteurs de former un attachement émotionnel au site. À cela s'ajoutent des aspects pratiques comme la difficile accessibilité au musée (le cheminement depuis le métro n'étant indiqué par aucun panneau), qui a comme résultat une fréquentation décevante. Pendant les six premiers mois de son existence, 3 431 visiteurs ont franchi le portail⁴⁵⁹, soit mille de plus que pour l'exposition *Peintures d'une époque* en 2008, qui n'a duré que deux mois⁴⁶⁰, et le double de l'exposition *Images du souterrain* qui était ouverte pendant un mois seulement⁴⁶¹. Cela devient l'un des points de contestation les plus forts dans les années qui suivent, à commencer par la réplique du député de la Coalition bleue Mihail Mihailov à l'Assemblée nationale en mars 2012 : il indique que le reportage de la chaîne

⁴⁵⁷ Siméon DYANKOV, *Télévision nationale « Le jour commence »*, du 19 septembre 2011. / Симеон ДЯНКОВ, *БНТ „Денят започва“*, 19 септември 2011 г. „Очаквам огромен интерес, понеже съм говорил с доста чужденци, доста кореспонденти на големи световни медии вече минаха от там и очакваме отнес да го покроят, просто на чужденците им е интересно не само за България, а и за цяла Източна Европа тази част от миналото.“

⁴⁵⁸ Boris BUDEN, “Recycling the R-waste: (R is for Revolution)”, in *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, op.cit., p. 201.

⁴⁵⁹ Archives de la Galerie nationale.

⁴⁶⁰ Visitée par 2 569 personnes. Archives de la Galerie nationale.

⁴⁶¹ Visitée par 1 784 personnes. Archives de la Galerie nationale.

franco-allemande ARTE au sujet du nouveau lieu d'exposition s'intitulait « Un musée sans visiteurs⁴⁶² ».

Entre 2011 et 2014, Bissera Yossifova est la conservatrice en cheffe du Musée de l'art socialiste. Elle rédige la première conception de développement du musée en septembre 2012, après les scandales de l'inauguration, avec la volonté de montrer son potentiel. Bissera Yossifova décrit la collection comme un compromis entre des œuvres avec des « qualités artistiques supérieures » et de « la propagande et de l'agitation ». Cependant, elle présente une réflexion qui étonne :

La présentation de l'expérience visuelle bulgare de la période socialiste ne pourrait, semble-t-il, plus provoquer de traumatismes idéologiques, et la stratégie de présenter du matériel artistique exclut les lectures émotionnelles et les jugements politiques⁴⁶³.

La posture de la commissaire repose donc sur le principe que l'art ne peut pas provoquer de réponses émotionnelles chez les visiteurs et qu'il peut avoir un sens « historique et artistique⁴⁶⁴ » sans pour autant résulter dans des réactions politiques. Cette phrase, qui paraît en contraste total avec ses autres propositions qu'elle avance dans sa conception, d'une approche multidisciplinaire des collections et d'un débat professionnel, est probablement l'expression d'une volonté de justifier les choix faits à l'élaboration du musée, dans laquelle Bissera Yossifova a participé activement.

L'accent principal de sa conception de développement du musée est porté sur le potentiel à « innover » l'approche des collections, en cherchant l'attractivité, mais aussi en donnant la possibilité aux artistes contemporains d'intervenir dans les collections⁴⁶⁵. Or, les deux expositions qu'elle organise dans le cadre de son mandat à la tête du musée sont toutes les deux dédiées à l'art du réalisme socialiste et à son rôle de propagande politique : *Art totalitaire* (2012) et *Socialisme-internationalisme. L'affiche politique 1945-1953* (2013). Les deux reprennent le modèle

⁴⁶² Séance n° 333 de l'Assemblée nationale, du 23 mars 2012. Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver le reportage télévisé cité.

⁴⁶³ Bissera YOSSIFOVA, *Conception pour le développement du Musée de l'art socialiste*, Archives de la Galerie nationale, n° RD-08-253/18.09.2012, p. 1. « Представянето на българския визуален опит от социалистическата епоха, едва ли вече би могъл да нанася идеологически трамви, а стратегията на поднасяне на художествения материал изключва емоционални прочити и политизиране на оценките. »

⁴⁶⁴ Ibid.

⁴⁶⁵ Ibid.

objectivement réussi des deux expositions de Philippe Zidarov à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia en 1999-2002 : *L'affiche en Bulgarie 1946-1955* et *Socréalisme*. Nous pouvons lire ce décalage entre la conception et les expositions par la volonté d'apaiser les tensions autour du musée en présentant de l'art qui pourrait s'inscrire au sein de la définition d'« art totalitaire ».

Deux ans plus tard, Bissera Yossifova est directrice de la Galerie nationale et, n'étant plus en charge du Musée de l'art socialiste, elle rédige un texte sans titre conservé dans les archives de l'institution avec la simple datation manuscrite « 2014 ». D'un ton beaucoup plus critique, les pages révèlent les difficultés rencontrées par le musée : « le caractère peu précis de la première exposition, ainsi que de l'exposition permanente sculpturale, et du logo flou⁴⁶⁶ ». Elle mentionne également la difficulté de nommer un nouveau conservateur en chef du musée, ses collègues se montrant « réticents face à la possibilité que chaque action artistique soit attaquée et politisée⁴⁶⁷ »⁴⁶⁸.



Figure 25 : Peter Sadofsky, Dan Trantina (Pode Bal), *La Reconstruction comme une tragédie et une farce*, installation, 2019 (détail), Musée de l'art socialiste, Sofia. Source : Page Facebook du Musée de l'art socialiste.

Un an plus tard, en 2015, Nikolai Ushtavaliiski est nommé conservateur en chef du Musée de l'art socialiste. Il signe dès sa nomination un projet d'un cycle d'expositions thématiques et il en réalise certaines au cours des années suivantes⁴⁶⁹. Sa volonté est de garder la vie du musée en proposant de nouveaux regards sur des aspects différents de l'art du socialisme, afin de présenter « le caractère de la période historique et sa spécificité, qu'elle soit historique, politique, idéologique, sociale ou culturelle⁴⁷⁰ ». Cela s'avère être une bonne stratégie, à en juger par les chiffres de la fréquentation qui doublent lors de l'exposition *L'Image du chef* en 2016⁴⁷¹, et

⁴⁶⁶ Texte sans titre, daté de 2014. « неясния характер на първата експозиция, както и постоянната скулптурна експозиция, както и за обтекаемостта на логото ».

⁴⁶⁷ Ibid. « нежелание към възможността всяка художествена акция да бъде атакувана и политизирана ».

⁴⁶⁸ Nous souhaitons préciser qu'à la même période, nous avons été engagée pour trois mois afin d'occuper le poste de « conservatrice en chef » au Musée de l'art socialiste. Cette brève expérience nous a permis d'être en contact direct avec les collections, et de participer à la vie quotidienne du musée, entre les difficultés à attirer les publics et les freins institutionnels au développement du site.

⁴⁶⁹ En 2016, il présente l'exposition *L'image du chef* et en 2017 – *Mythologèmes de l'héroïsme*.

⁴⁷⁰ Nikolai USHTAVALIISKI, *Projet d'un cycle d'expositions au Musée de l'art socialiste, Galerie nationale*, du 4 décembre 2015, p.1, Archives de la Galerie nationale.

⁴⁷¹ Le Musée de l'art socialiste a eu 7906 visiteurs en 2016 comparé à 3680 pour l'année 2015, *Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2016*.

augmentent davantage en 2017 avec l'exposition *Mythologèmes de l'héroïsme*⁴⁷². En 2018, Nikolai Ushtavaliiski propose deux expositions qui offrent un regard contemporain sur l'art du passé : *Nouvelle affiche politique*, projet des étudiants à l'Académie nationale des Beaux-Arts qui cherchent à « actualiser » l'esthétique socialiste et une première intervention dans le parc de sculptures : l'œuvre du collectif tchèque Pode Bal (Peter Sadofsky, Dan Trantina), *La Reconstruction comme une tragédie et une farce* (figure 25). Ces tentatives semblent avoir troublé les visiteurs, selon les propos du conservateur :

(...) ce n'était pas bien accueilli par le grand public, parce qu'il vient avec l'idée de voir l'art du socialisme et lorsqu'il voit une exposition (...) contemporaine, même si elle interroge la période historique du point de vue d'aujourd'hui, le public réagit négativement⁴⁷³.

Le besoin de s'adapter aux attentes du public restreint du musée modifie la politique d'exposition, et entre 2019 et 2021, les expositions présentées montrent exclusivement des œuvres de la période socialiste⁴⁷⁴. L'objectif du musée reste quand même globalement inchangé : présenter le régime communiste à travers l'art, « [de voir] derrière chaque touche, chaque trait (...) l'époque⁴⁷⁵ ».

Autour du dixième anniversaire du musée, sous silence et sans aucune annonce médiatique, l'institution change de nom. Le 26 avril 2021, la Galerie nationale annonce sur les réseaux sociaux et sur son site internet la nouvelle exposition temporaire du musée, *Art et idéologie*. Ce qui est incongru, c'est la « non-annonce » qui est glissée dans ces messages : le changement du nom du Musée de l'art socialiste en Musée de l'art de la période du socialisme. Il est tout à fait exceptionnel de présenter le changement du nom de ce musée controversé, en grande partie en raison de son appellation, de façon si silencieuse. Le choix de formulation semble se baser sur les arguments donnés dix ans plus tôt, lors des débats provoqués par l'inauguration du musée, ainsi que par la

⁴⁷² 11 880 visiteurs pour l'année 2017, *Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2017*.

⁴⁷³ Entretien avec Nikolai USHTAVALIISKI, du 17 juillet 2019. « (...) не е добре приета от масовата публика, защото те идват с нагласа да видят изкуството на социализма и когато видят една съвременна (...) изложба, макар и тя да проблематизира периода в исторически план от гледна точка на съвременността, много негативни са реакциите на публиката ».

⁴⁷⁴ Une exposition de longue durée, sans titre, mais nommée trompeusement « permanente », est inaugurée à l'été 2019. Elle est suivie par l'exposition *Fait, fiction, vérité* (2019-2020) et *Art et idéologie* (2021).

⁴⁷⁵ Entretien avec Nikolai USHTAVALIISKI, op.cit.

conviction de la nouvelle directrice de la Galerie, Iara Boubnova qui dit, dans un entretien de 2019 :

La notion d'art socialiste n'existe pas, à la différence de l'art baroque, par exemple. Cela relèverait au même de dire « art tsariste » ! (...) Si la notion « art socialiste » est utilisée, elle ne pourrait pas l'être stylistiquement, mais juste en désignation du temps de création d'un art qui a des caractéristiques diverses : officielles et idéologisées, mais aussi intimes et très personnelles stylistiquement (...) Beaucoup d'œuvres, y compris d'artistes bulgares, sortent du cadre [du réalisme socialiste] et alors désigner tout comme de l'« art socialiste » d'après moi n'est ni historique, ni utile⁴⁷⁶.

Or, le résultat n'atténue pas les critiques principales adressées au musée, notamment le manque d'objet d'étude précis et l'utilisation de terminologie imprécise. De plus, la nouvelle appellation risque d'annuler la mission principale du musée, telle qu'elle s'est formée au cours de la dernière décennie : en mettant l'accent sur les relations étroites entre art et politique. Au-delà du changement du nom sur tous les supports numériques, y compris le logo du musée⁴⁷⁷, rien d'autre n'est modifié, ni dans la présentation des missions, ni dans la conception de son développement. Après une demande officielle de notre part, l'administration de la Galerie nationale a assumé la modification en se référant au moment de la fusion du Musée national des Beaux-Arts bulgares et la Galerie nationale d'art étranger en décembre 2014 :

En lien avec les changements mentionnés, deux versions de Règlement pour le fonctionnement et l'activité ont été publiées dans le Journal officiel, où la filiale en question a des appellations différentes. MUSÉE DE L'ART DE LA PÉRIODE DU SOCIALISME

⁴⁷⁶ Juliana METODIEVA, « Iara Boubnova : Désigner tout comme de l'« art socialiste » n'est ni historique, ni utile », *Marginalia*, du 23 juillet 2019, en ligne. / Юлияна МЕТОДИЕВА, „Яра Бубнова: Да се обобщава всичко като „социалистическо изкуство“ нито е исторично, нито ползотворно“, *Маргиналия*, 23 юли 2019 г., онлайн. „Понятие социалистическо изкуство няма – за разлика от бароково такова, например. Все едно да се каже „царско изкуство“! (...) Ако се използва термин като „социалистическо изкуство“, той не би могъл да бъде стилистически, а може да набелязва само времето, в което е било създавано изкуство, което има разнообразни характеристики – от официални и идеологизирани, до интимни и стилистически съвсем персонални. (...) Множество произведения, включително при български художници, излизат извън тази рамка и да се обобщава всичко като „социалистическо изкуство“ според мен нито е исторично, нито ползотворно.“

⁴⁷⁷ Changement du 20 avril 2021.

reflète correctement sa direction thématique et la conception de son programme d'expositions pendant les 10 dernières années et à l'avenir⁴⁷⁸.

En effet, une ratification dans le *Journal officiel* du 10 juin 2016 concerne le Règlement pour le fonctionnement et l'activité de la Galerie nationale. Dans ce document, le « Musée de l'art socialiste » est présenté (dans une énumération de toutes les branches de la Galerie, sans mention spécifique) comme « Musée de l'art de la période du socialisme⁴⁷⁹ ». Mais, alors que toute information publiée dans le *Journal officiel* doit avoir un effet immédiat sur le fonctionnement de l'institution, la Galerie nationale continue d'utiliser le nom « Musée de l'art socialiste » dans sa communication officielle et, sauf à une occasion en 2018⁴⁸⁰, s'y réfère sans faute⁴⁸¹. En ce sens, le changement du printemps 2021 témoigne de la volonté de transformation de l'image du musée, ainsi que de l'élargissement de son champ d'action, tout en cherchant à se mettre à l'abri des critiques incessantes adressées au musée depuis son inauguration. Cependant, la politique du silence, la persévérance annoncée dans la politique des expositions temporaires menée les dix dernières années, et l'abandon du parc de sculptures avec son histoire et sa symbolique, risquent de neutraliser complètement les mémoires artistiques qui cohabitent au sein de cet espace.

⁴⁷⁸ Iva VELEVA, département « Administration » de la Galerie nationale, courrier électronique du 28 avril 2021. « Във връзка с посочените промени са обнародвани два варианта на Правилник за устройството и дейността, в които въпросният филиал има различни наименования. МУЗЕЙ НА ИЗКУСТВОТО ОТ ПЕРИОДА НА СОЦИАЛИЗМА отразява коректно неговата тематична насоченост и концепцията на изложбената му програма през изминалите 10 години и напред ».

⁴⁷⁹ « Règlement pour l'organisation et l'activité de la Galerie nationale », *Journal officiel*, n° 44, du 10 juin 2016. / „Правилник за устройството и дейността на Националната галерия“, *Държавен вестник*, бр. 44, 10 юни 2016 г.

⁴⁸⁰ Il s'agit d'un Rapport de l'activité de la Galerie nationale de 2017, publié sur le site de la Galerie nationale en décembre 2018, dans lequel le musée figure comme « Musée de l'art de la période socialiste ».

⁴⁸¹ Notamment dans le Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2019.

CONCLUSION DU CHAPITRE

La conservation et l'exposition du patrimoine monumental du socialisme bulgare continuent d'écrire leur histoire. Depuis l'inauguration du Musée de l'art socialiste, les militants pour le démontage des monuments réclament leur déplacement vers ce musée, dans un geste qui se veut respectueux envers leur signification historique et leur valeur artistique. Au-delà de l'impossibilité matérielle d'une telle installation, qui demanderait un budget trop important de la part de la Galerie nationale⁴⁸², et qui serait surtout incompatible avec les dimensions du parc, le silence du musée face à ces demandes est assourdissant. Enfermée dans ses propres difficultés conceptuelles et théoriques, la filiale de la Galerie nationale peine à convaincre qu'elle peut donner la réponse attendue de muséalisation du socialisme. Très symptomatique de cela est la première phrase avec laquelle le musée est introduit dans le *Guide de la Bulgarie communiste*, publié en 2018 : « À la différence des autres pays de l'ancien bloc de l'Est, la Bulgarie n'a toujours pas son musée du communisme⁴⁸³. » Parallèlement, parmi d'autres institutions, la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia continue sa politique d'expositions sur la période socialiste, en partie en concurrence, mais aussi pour proposer un récit qu'elle juge alternatif à celui du Musée de l'art socialiste : en 2016 y sont présentées les expositions *Formes de résistance (1944-1985)*⁴⁸⁴ et

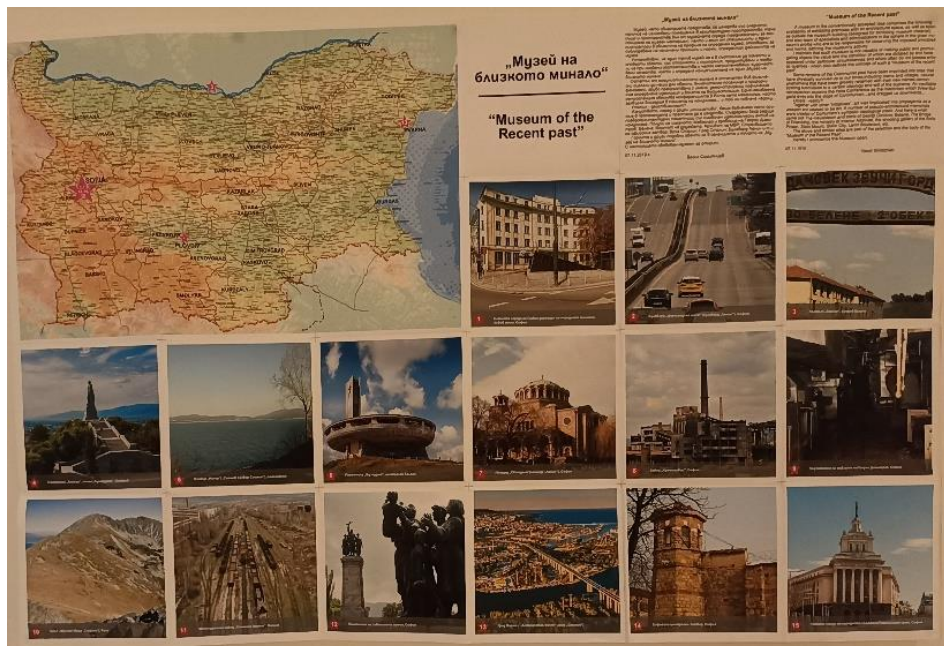


Figure 26 : Vassil Simittchiev, *Musée du passé récent*, 2019. Vue de l'exposition monographique de l'artiste à la Galerie nationale à Sofia en décembre 2021.

⁴⁸² Les contraintes budgétaires sont mentionnées dans l'entretien avec Nikolai USHTAVALIISKI, op. cit.

⁴⁸³ Dimana TRANKOVA, Antoni GEORGIEV, Georgi LOZANOV, Mihail GRUEV (éd.), *A Guide to Communist Bulgaria*, vol. 3 : *Signs of the Times*, Sofia : Free Speech International Foundation, 2018, p. 91. „За разлика от останалите страни от бившия Източен блок, България все още няма свой музей на комунизма“.

⁴⁸⁴ Commissaire d'exposition : Krassimir Iliev.

*L'Après-midi d'une idéologie*⁴⁸⁵, alors qu'en 2019 dans le Musée régional d'histoire de Sofia apparaît pour la première fois une exposition temporaire sur la période, *L'Idéologie manifestante (1944-1989)*.

La question des monuments reste pourtant brûlante et le débat est relancé en permanence par les différents acteurs. La « solution » que le musée aurait pu apporter au début des années 1990 n'en est plus une réellement envisageable aujourd'hui. En 2019, l'artiste contemporain Vassil Simittchiev s'interroge sur les restes dans l'espace public de la Bulgarie, sur les limites de l'art et le début de la propagande, sur la multitude de monuments divers de la période socialiste (figure 26). Ainsi, il propose sa conception d'un *Musée du passé récent*, qui engloberait quinze sites dans le pays, abordant les différentes dimensions du régime communiste. Nous y retrouvons notamment le Monument à l'armée soviétique de Sofia, le Foyer-monument Bouzloudja, ainsi que les sous-sols du mausolée de Dimitrov. Ce sont les artistes contemporains qui s'approprient et s'emparent du débat patrimonial, afin de prendre une part active dans le destin et les lectures possibles des monuments du socialisme.

⁴⁸⁵ Commissaires d'exposition : Georgi Lozanov et Georgi Gospodinov.

CONCLUSION DE LA PARTIE I

Dans cette première partie, nous avons suivi l'élaboration progressive d'une mémoire artistique du socialisme bulgare concentrée sur le contexte de création des monuments publics. Cette mémoire s'institutionnalise progressivement pour aboutir à l'inauguration du Musée de l'art socialiste en 2011.

Nous nous sommes emparée de l'histoire des quatre monuments les plus emblématiques du régime communiste bulgare, afin d'identifier les points singuliers des approches artistiques dont ils sont le résultat : à la fois l'adaptation à la méthode du réalisme socialiste en architecture et en sculpture, et à la théorie de la synthèse des arts et du programme d'éducation esthétique. Par l'étude de documents d'archives et de publications de la période socialiste, nous avons révélé les tensions qu'ils suscitent dès l'époque de leur création, tensions qui sont à l'origine du débat patrimonial dans le postsocialisme immédiat.

Après 1989, les interrogations portent sur la nature des monuments, à la fois témoins du régime politique passé et des relations étroites entre dirigeants et milieux artistiques. L'idéologie socialiste s'appuie beaucoup sur l'art public pour éduquer politiquement (années 1950) et esthétiquement (années 1970) la population. Cela favorise la contestation des monuments dans l'espace public non seulement en tant que symboles politiques, mais également en tant qu'œuvres d'art. Pour autant, ils sont considérés comme des « documents » de leur époque, qui permettent de construire un récit du socialisme. Progressivement, à travers des expositions temporaires, germe le projet d'un musée dédié à l'art de la période socialiste. Celui-ci constitue aujourd'hui le seul musée public bulgare entièrement dédié à la période.

La grande importance de l'art dans la vie de la société est l'un des héritages du socialisme. La manière dont le débat patrimonial se construit dès 1989 autour des questions artistiques, abordées comme porteuses de messages politiques d'hier et d'aujourd'hui, en est le résultat. Au-delà des interrogations sur la façon dont les qualités plastiques des monuments peuvent transmettre des messages, le débat se concentre sur quatre monuments concrets. L'art monumental commence à être perçu non plus seulement comme témoignage historique, mais aussi comme patrimoine vivant, en pleine évolution. Il est porteur de différentes mémoires (nostalgiques, traumatiques), mais aussi ouvert à la constitution de nouvelles mémoires et de nouveaux discours du passé,

notamment artistiques. Ce sont les artistes contemporains qui interviennent dans le débat et influencent son développement, dans la volonté de contribuer à la vie, au développement et à la construction de l'espace public : ce que l'historien de l'art Piotr Piotrowski appelle l'« agoraphilie ⁴⁸⁶ ». Les enjeux dans cette nouvelle phase du débat, sont ceux de la « décommunisation », de la « libération » et de la « correction » esthétiques et mémorielles à travers l'art.

⁴⁸⁶ Piotr PIOTROWSKI, "Agoraphilia after Communism", in *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Londres: Reaktion Books, 2012, p. 7-14.

DEUXEME PARTIE

CONFLITS ET MEDIATIONS MEMORIELS : LES GESTIONS ARTISTIQUES DU PATRIMOINE DISSONANT

La mémoire artistique du socialisme en Bulgarie entame une nouvelle étape dans sa construction avec les conflits mémoriels, politiques et esthétiques des années 1990. Au-delà des questionnements menés sur la nature de l'art produit pendant le régime communiste, les acteurs contemporains de la vie culturelle du pays commencent à s'interroger sur les traces matérielles et surtout monumentales dans l'espace public postsocialiste. Leur présence continue est vue comme une possibilité de faire durer leur influence esthétiquement (et donc politiquement) sur la société, par le fait qu'ils portent les codes de l'époque de leur création. Naturellement, l'attention est attirée par les monuments qui concentrent la charge idéologique socialiste : le mausolée de Dimitrov, temple du communisme d'autrefois et donc avec un besoin urgent de redéfinition ; et le Monument à l'armée soviétique à Sofia, encombrant et oppressant au cœur de la capitale, attaché aux multiples symbolismes. Les débats qui entourent ces deux sites emblématiques du régime communiste sont accompagnés d'une vague d'iconoclasme qui traverse le pays et de processus de dépatrimonialisation.

Le résultat est une discussion multiple, à la fois dans les propos et les moyens. Parallèlement à un conflit politique et identitaire profond qui bouscule la société bulgare, des pratiques artistiques s'inscrivent dans le quotidien du débat patrimonial sur tous les supports : journaux, salles d'exposition, rues, monuments mêmes. Ainsi, une perméabilité est observée entre les différentes dimensions des conflits, les artistes jouant un rôle dans le cadre de leur positionnement politique, et la politique se servant du langage artistique pour justifier ses décisions.

Le conflit patrimonial est généré par la dissonance des monuments, perçus différemment par les différents acteurs, leurs messages se trouvant en décalage avec le nouveau contexte politique et sociétal⁴⁸⁷. Sur ce fond, des tentatives de médiations mémorielles se développent également. Des techniques se mettent en place pour tenter d'apaiser le conflit de mémoires et de discours qui agite la société, ainsi que pour trouver des solutions aux problèmes patrimoniaux qui émergent. Nous analysons alors les différents types d'activisme – sociétal et associatif – qui se

⁴⁸⁷ J.E. TUNBRIDGE, G.J. ASHWORTH, *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley & Sons, 1996.

mobilisent dans l'attaque ou la défense du patrimoine du socialisme dans l'espace public. Notre regard est surtout attiré par les différentes dimensions d'interventions et solutions artistiques proposées : actions, happenings, installations, interventions. Une nouvelle forme de mémoire artistique se met alors en place : celle qui intervient directement dans le débat patrimonial, en ajoutant une couche esthétique supplémentaire sur les monuments du passé et écrivant ainsi leur vie dans le postsocialisme.

CHAPITRE 4

CHAPITRE 4 : LA « DECOMMUNISATION » ESTHETIQUE DE L'ESPACE PUBLIC

Le centre-ville de Sofia a été élaboré pour permettre la représentativité du pouvoir socialiste et la tenue de grandes parades organisées lors des fêtes politiques. En ce sens, l'espace public socialiste est un espace de mise en scène, un podium sur lequel défile le régime communiste. Dans les années 1990, un réel besoin de réclamer sa place dans la ville s'exprime, des manifestations investissent les places et un véritable mouvement de démocratisation de la vie apparaît. L'attention principale est portée sur le cœur politique de la capitale, délimité par la place Largo avec la Maison du Parti, couronnée d'une étoile rouge monumentale, et le mausolée de Georgi Dimitrov, « temple » du communisme bulgare. À la croisée de la politique et de l'artistique, un nouvel objectif est alors formulé : la « décommunisation » visuelle et symbolique du cœur de la capitale.

La décommunisation est un processus commun pour les pays postsocialistes. Elle se définit par un rejet de l'idéologie du Parti communiste et par la volonté de supprimer les mécanismes étatiques mis en place par ce dernier. Cela prend la forme d'une « justice restaurative⁴⁸⁸ », qui s'intéresse à réparer les abus du régime, et qui a pour objectif de mettre en place une « lustration », autrement dit, une interdiction de l'exercice du pouvoir aux personnalités ayant occupé des postes de responsabilités au Parti communiste⁴⁸⁹. En Bulgarie, ce processus est mené activement⁴⁹⁰. En effet, en janvier 1990 est annulé l'Article premier de la Constitution qui définit le rôle du Parti communiste bulgare dans la gouvernance du pays et de la société. En 1991, deux lois sont votées, pour la réhabilitation des personnes ayant subi des répressions⁴⁹¹ et pour la réquisition des propriétés du Parti communiste⁴⁹². En 1992, la loi de la restitution des biens nationalisés est promulguée⁴⁹³. En 2000 est votée la seule loi mémorielle bulgare, déclarant le régime communiste criminel⁴⁹⁴ et en 2006 est promulguée la loi qui autorise l'accès aux dossiers d'agents de l'ancienne

⁴⁸⁸ Laure NEUMAYER, *The Criminalisation of communism in the European Political Space after the Cold War*, Londres, New York: Routledge, 2019, p. 28.

⁴⁸⁹ Plus sur les « politiques justicières », voir Daniela KOLEVA, *Mémoire et justice. Souvenirs personnels et récits publics du communisme*, op. cit., p. 91-130.

⁴⁹⁰ Claudia-Florentina DOBRE, « Les combats mémoriels du postsocialisme bulgare : le communisme et ses monuments », *Anuarul C.S. Nicolăescu-Ploșor*, Craiova, 2011, p. 227-245.

⁴⁹¹ Loi sur la réhabilitation politique et citoyenne de personnes ayant subi des répressions, *Journal officiel*, n° 50, du 25 juin 1991.

⁴⁹² Loi sur la propriété du Parti communiste bulgare, l'Union populaire agricole bulgare, le Front de la Patrie, l'Union des jeunes communistes de Dimitrov (DKMS), l'Union des combattants actifs contre le fascisme et le capitalisme et les unions professionnelles bulgares, *Journal officiel*, n° 105, du 19 décembre 1991.

⁴⁹³ Loi pour la restitution des biens immobiliers et nationalisés, *Journal officiel*, n° 15, du 21 février 1992.

⁴⁹⁴ Loi sur la déclaration du régime communiste criminel en Bulgarie, *Journal officiel*, n° 37, du 5 mai 2000.

Sécurité d'État⁴⁹⁵. Cependant, un discours général sur la décommunisation non aboutie est présent dans la société. Cela est en partie la conséquence de la participation très importante dans la vie politique des années 1990 du Parti socialiste bulgare, héritier du Parti communiste.

De ce fait, l'énergie sociétale est mobilisée pour transposer les processus de décommunisation de la vie politique vers l'espace public et, donc, de signifier de façon visible et esthétique le changement politique. La Maison du Parti subit d'abord l'effacement partiel des emblèmes communistes (faucille et marteau) de sa façade⁴⁹⁶. Par la suite, elle se retrouve incendiée, dans des circonstances confuses, mais qui la révèlent comme le lieu central de conflictualité de ce début de changement politique⁴⁹⁷. Enfin, l'étoile rouge sur son sommet est enlevée le 4 octobre 1990, un véritable symbole du départ de l'ancien régime politique. En janvier 1991 est démantelé le monument à Lénine à Sofia et en mars 1991, la place centrale de la capitale, *Le 9 septembre*, est renommée *Prince Alexandre Battenberg*. En novembre 1992 commence la vague de dépatrimonialisation de sites et monuments liés au mouvement antifasciste bulgare⁴⁹⁸. Elle se poursuit en août 1993⁴⁹⁹ et en décembre 1993, incluant des immeubles et des bâtiments industriels⁵⁰⁰, ce qui permet leur transformation, voire leur destruction.

Parmi tous les changements symboliques et normatifs du patrimoine du régime communiste pendant ces années, un monument en particulier concentre les débats et les imaginaires artistiques : le mausolée de Dimitrov. En effet, un autre élément important de la décommunisation de l'espace public est sa démocratisation. Avec le cas d'étude du mausolée, nous voyons à la fois les enjeux derrière la lutte pour son démantèlement symbolique comme symbole de la fin du communisme ; les discussions intellectuelles concernant les valeurs esthétiques, historiques et mémorielles que le mausolée représenterait ; et les multiples registres d'interventions sur le mausolée même, en tant que signe de l'appropriation de l'espace public. La démocratisation

⁴⁹⁵ Loi sur l'accès et l'ouverture des documents et sur l'annonce de l'appartenance aux services de l'armée populaire bulgare, *Journal officiel*, n° 102 du 19 décembre 2006. Des lois similaires ont été votées en 1997 (*Journal officiel*, n° 63, du 6 août 1997) et puis en 2001 (*Journal officiel*, n° 24, du 13 mars 2001), sans pour autant qu'une véritable action en cette direction soit entamée. Plus sur l'histoire et les significations de cette loi, voir Nadège RAGARU, « Les dossiers de la Sûreté d'État bulgare : le communisme dans les plisures du temps », *Revue des études slaves*, tome 81, fascicule 2-3, *La Bulgarie : du communisme à l'Union européenne. Langue, littérature, médias*, 2010, p. 203-225.

⁴⁹⁶ Le 24 août 1990.

⁴⁹⁷ Le 26-27 août 1990.

⁴⁹⁸ *Journal officiel*, n° 91, du 10 novembre 1992. 368 sites et monuments perdent leur statut de classement.

⁴⁹⁹ *Journal officiel*, n° 69, du 13 août 1993. 6 sites ou monuments.

⁵⁰⁰ *Journal officiel*, n° 104, du 10 décembre 1993. 31 sites.

est vue en termes de liberté d'expression, mais aussi de pluralité de discours dans l'espace public et de la possibilité de la coexistence de multiples mémoires du même site. Tout cela passe principalement par le prisme de l'esthétique et de l'intervention artistique. C'est en ce sens que nous nous intéressons à la façon dont la mémoire artistique du socialisme transforme l'espace public postsocialiste et sert comme médiateur des mémoires et des discours.

1. ENTRE DESACRALISATION ET TRANSFORMATION

Le mausolée de Georgi Dimitrov est le bâtiment autour duquel sont concentrés les principaux rites politiques communistes pendant le socialisme. Situé en face de l'ancien palais du tsar, il représente son antipode et permet la structuration d'une nouvelle place centrale de la ville, la place du *9 septembre*. Piétonne, elle invite à se déplacer avec le silence et le respect nécessaires devant le tombeau de Dimitrov, mais aussi à manifester son appartenance aux idéaux communistes lors de grandes festivités organisées autour de dates commémoratives.

Après l'écartement de la vie politique de Todor Jivkov en novembre 1989, le centre-ville de Sofia est investi par de grandes manifestations politiques. Elles se concentrent, pour la nouvelle opposition de droite⁵⁰¹, devant la cathédrale Alexandre Nevsky et, pour la gauche, sur la place du *9 septembre*. Progressivement, les groupes se permettent de réclamer l'espace des autres et, au début de l'année 1990, la place du *9 septembre* a déjà un nouveau nom dans l'usage populaire : *Démocratie*. Après les élections de juin 1990 et la victoire surprenante du Parti socialiste bulgare⁵⁰², cette place est investie par des mouvements contestataires : la Cité de la Vérité et le mouvement de Désobéissance civique. C'est une façon de réclamer cet espace pour l'autre partie de la population bulgare, qui cherche à se rendre visible, à « pluraliser » l'espace public. En mai 1992, la place est ouverte à la circulation des voitures et un parking est créé autour du mausolée, dans une visée de désacralisation totale du site et son ouverture aux publics les plus larges. Sans

⁵⁰¹ Nous utilisons les catégories « droite » et « gauche » politiques de façon très large, pour faciliter l'identification des deux grands groupes politiques qui concentrent l'opposition pendant le postsocialisme. D'un point de vue strict des sciences politiques, les deux grands partis de l'époque, le Parti socialiste bulgare (PSB) et l'Union des forces démocratiques (UFD) sont difficilement rattachés de façon stricte aux catégories classiques de gauche et de droite.

⁵⁰² Contrairement aux autres pays postsocialistes qui ont largement élu la nouvelle opposition au pouvoir.

statut de classement patrimonial⁵⁰³ et avec une existence administrative pleine d'irrégularités⁵⁰⁴, le mausolée n'est protégé que par sa capacité à mobiliser les imaginaires et les énergies de transformation et d'investissement comme lieu de mémoire en devenir⁵⁰⁵.

A. RECLAMER L'ESPACE PUBLIC

a) PREMIERE ETAPE DE LA DESTRUCTION SYMBOLIQUE DU MAUSOLEE

La première phase de la désacralisation du mausolée de Dimitrov consiste à le priver de sa dimension quasi sacrée. La question sur la présence continue du corps embaumé de Dimitrov apparaît dans la presse dès le mois de février 1990, en insistant notamment sur la volonté de se détacher du régime jusqu'ici en place. C'est une volonté, exprimée à la fois par la nouvelle opposition politique et, étonnamment, par le Parti communiste qui a remplacé son Premier secrétaire Todor Jivkov en novembre 1989. Le Parti souhaite se détacher de son passé qu'il appelle « totalitaire », afin d'aller vers une gouvernance réformée. Dans ce même élan, d'ailleurs, le Parti change de nom en avril 1990 pour devenir le Parti *socialiste* bulgare (PSB). Les deux bords politiques se rejoignent dans la critique de l'embaumement et de l'exposition du corps de Dimitrov. Des appels sont lancés alors à lui donner « la paix⁵⁰⁶ », et à respecter les « traditions populaires⁵⁰⁷ » en ce qui concerne le traitement des morts. À partir du mois d'avril 1990, lors de meetings, des manifestants de droite crient « La momie dehors ! », démontrant ainsi l'importance de cette question dans les discours politiques de l'époque⁵⁰⁸.

⁵⁰³ Les monuments socialistes n'étant pas systématiquement patrimonialisés, le mausolée n'a jamais fait l'objet de classement, tellement sa valeur paraissait évidente pendant le socialisme.

⁵⁰⁴ Le mausolée ne figure pas sur les différents plans d'urbanisme et sa propriété est partagée entre la municipalité de Sofia (pour le terrain) et l'État (pour le bâtiment).

⁵⁰⁵ Maria TODOROVA, « The Mausoleum of Georgi Dimitrov as *lieu de mémoire* », *The Journal of Modern History*, vol. 78, n° 2, 2006, p. 377-411.

⁵⁰⁶ Valery NAYDENOV, Dimitar CHOUMNALIEV, Rumyan GEORGIEV, « Avis de trois. Repos pour Georgi Dimitrov », *Rabotnitchesko delo*, n° 60, du 1^{er} mars 1990, p. 6. / Валери НАЙДЕНОВ, Димитър ШУМНАЛИЕВ, Румян ГЕОРГИЕВ, „Мнение на трима. Покой за Георги Димитров“, *Работническо дело*, бр. 60, 1 март 1990 г., стр. 6.

⁵⁰⁷ Boiko DIMITROV, « À propos de « Avis de trois » », *Rabotnitchesko delo*, n° 62, du 3 mars 1990, p. 1. / Бойко ДИМИТРОВ, „По повод „Мнение на трима““, *Работническо дело*, бр. 62, 3 март 1990 г., стр.1.

⁵⁰⁸ « Lénine contre la haine », *Douma*, n° 20, du 23 avril 1990, p. 2. / „Ленин срещу омразата“, *Дума*, бр. 20, 23 април 1990 г., стр. 2.

Le consensus qui existe sur la question de l'enterrement du corps de Georgi Dimitrov est presque sans équivalent dans les débats concernant les monuments après 1989. Les très rares avis sur la préservation du mausolée tel quel passent relativement inaperçus et sont très peu relatés par les médias⁵⁰⁹. Cependant, l'organisation semble rencontrer des difficultés, dues probablement à la forte implication de cette place centrale dans les manifestations politiques de la première moitié de l'année 1990. Voilà pourquoi en juillet, le mouvement pour la Désobéissance civique demande au gouvernement de trouver une solution à la question du corps de Dimitrov, en menaçant d'une grève de la faim⁵¹⁰. La réponse est immédiate : le lendemain, le journal de gauche *Douma* publie l'information que le gouvernement a acté le 20 juin⁵¹¹ le projet d'enterrement de Dimitrov⁵¹². Le 18 juillet 1990, le corps de Dimitrov est sorti du mausolée sans que le public soit mis au courant et une crémation a lieu. L'enterrement, célébré de façon solennelle par le Parti socialiste, et qui rassemble de milliers de personnes, se tient cinq jours plus tard, le 23 juillet. À cette occasion, le Haut Conseil du PSB s'exprime :

L'image émouvante du héros de Leipzig, condamné à une immobilité mausoléenne sous le maquillage de la vie embaumée – à quel point tout cela était incompatible avec l'idée à laquelle Dimitrov avait consacré ses jours et dédié son énergie sans bornes ! Et à quel point le fait d'en finir avec cette « immortalité » non naturelle, étrangère à notre conception de vie est impératif pour nous qui changeons maintenant notre façon de penser et notre manière de vivre. (...) En quittant le mausolée au centre de notre capitale, il [Dimitrov] reste dans la mémoire du peuple de façon plus durable, plus sûre⁵¹³.

⁵⁰⁹ Déclaration du Conseil central de l'Union des combattants contre le fascisme et le capitalisme, le 21 mai 1990, *Service de presse « Courrier »* / Декларация на Централния съвет на Съюза на борците против фашизма и капитализма, 21 май 1990 г., *Пресслужба „Курьер“*. ; « Un autre avis sur le Mausolée », *Douma*, n° 102, du 14 juillet 1990, p. 2. / „Друго мнение за Мавзолея“, *Дума*, бр. 102, 14 юли 1990 г., стр. 2.

⁵¹⁰ « Une nouvelle grève s'annonce », *Douma*, n° 100, du 12 juillet 1990, p. 2. / „Задава се още една стачка“, *Дума*, бр. 100, 12 юли 1990 г., стр. 2.

⁵¹¹ Nous imaginons qu'il s'agit d'une décision signée rétroactivement.

⁵¹² « Georgi Dimitrov sera enterré à côté de sa mère Mamie Parachkeva », *Douma*, n° 101, du 13 juillet 1990, p. 1. / „Георги Димитров ще бъде погребан до майка си Баба Парашкева“, *Дума*, бр. 101, 13 юли 1990 г., стр.1.

⁵¹³ *Douma*, n° 111, du 23 juillet 1990, p. 1. „Вълнуващият образ на героя от Лайпциг, обречен на мавзолейна неподвижност под грима на балсамирания живот – колко несъвместимо беше това с идеята, на която Димитров беше посветил дните си и отдал неукротимата си енергия! И колко приключването с това неестествено, чуждо на нашия светоглед „обезсмъртяване“ е наложително за нас, променящи сега своето мислене и начин на живот. (...) Напускайки Мавзолея в центъра на столицата ни, той остава в паметта на народа по-трайно, по-сигурно.“

Le fait que ce soit bien le PSB qui ait « neutralisé » le mausolée et ait enlevé la principale raison de sa remise en cause ne passe pas bien auprès des oppositions politique et citoyenne. Un sentiment de déplacement de curseur, de brouillage des pistes s'installe. En témoigne une conversation dans les pages du journal *Kultura* du 29 juin 1990, dans lesquelles il est question de la prise d'initiative générale du Parti socialiste dans son propre « iconoclasme ». L'artiste contemporain Luchezar Boyadjiev craint notamment que le parti essaie de « régénérer sa propre idéologie » et que la prise d'initiative de sa part signifie « une tentative d'enjamber la logique [de l'histoire ⁵¹⁴] ». Cette réflexion correspond parfaitement à l'esprit du temps, dans lequel l'opposition politique et l'établissement des différences claires et nettes sont vécus comme essentiels afin de s'assurer du succès du processus de décommunisation. Il n'empêche que, dans les faits, c'est bien le PSB qui est responsable du premier niveau de destruction symbolique du mausolée de Dimitrov, en lui enlevant sa fonction de tombe représentative. Le monument ayant deux fonctions, commémorative (la tombe) et représentative-politique (la tribune), ce qui en reste, c'est le rôle structurel et politique qu'il joue dans la construction de l'espace politique de la capitale.

b) CONDAMNER LE COMMUNISME : *GRAMADA*

Pour qu'un processus de décommunisation soit réussi, la condition principale est que le régime et, par conséquent, tout ce qu'il instrumentalisait dans l'exercice de son pouvoir, soit l'objet



Figure 27 : La Gramada devant le mausolée, juillet 1990. Crédit photographique : prehoda.bg.

⁵¹⁴ « Lénine a vécu, Lénine est vivant, Lénine vivra », *Kultura*, op. cit.

d'une condamnation commune et officielle. En juin 1990, suite aux élections parlementaires qui ramènent le PSB au pouvoir, contre l'UFD, il est tout à fait évident qu'une telle condamnation tardera dans la vie politique bulgare. En revanche, d'autres actes symboliques forts se réalisent, avec le mausolée au cœur de l'action.

Le lendemain de la sortie du corps de Dimitrov, la place devant le mausolée accueille un premier événement qui marque son passage de temple du communisme contesté vers un site d'expressions nouvelles, signe d'appropriation de son droit à l'espace public. À partir du 19 juin et pour environ un mois, un tas d'objets divers s'accumule devant la porte d'entrée du mausolée (figure 27). Il s'agit d'une action qui se trouve à la croisée d'un geste de libération du poids idéologique, de désacralisation du « temple » d'hier et de condamnation, voire de malédiction, du site.

L'idée naît au sein de la Cité de la Vérité et du mouvement de Désobéissance civique qui occupent la place et ses environs. L'objectif est de cumuler des objets les plus divers, liés à un passé tout récent, suite à l'inhumation attendue de Dimitrov. Entre des livres politiques, des journaux-organes du Parti communiste, des portraits, nous retrouvons également des jouets d'enfant, des radios, une voiture. Tout ce qui représente un lien avec le passé doit être jeté.

Des objets anciens, cassés. Inutiles comme les fétiches communistes, comme les idoles en béton et en pierre, comme les symboles moches du pouvoir totalitaire et de l'humiliation populaire qui bloquent notre espace culturel et historique, et nos cerveaux. Cette *gramada* nous aidera à quitter le sentiment de saleté et de culpabilité qui nous habite. Pour que notre conscience malade depuis des décennies soit soignée, il faut la libérer des mensonges, magies, saletés communistes⁵¹⁵.

La *gramada* ici évoquée fait référence à un ancien rite bulgare, rendu populaire notamment par un poème éponyme d'Ivan Vazov de 1879. Il s'agit d'une condamnation prononcée par la

⁵¹⁵ Sarnitsa KARAMIHOVA, « Le communisme : à la déchetterie », *Demokratsia*, n° 127, du 20 juillet 1990, p. 1. / Сърница КАРАМИХОВА, „Комунизмът – на бунището“, *Демокрация*, бр. 127, 20 юли 1990 г., стр. 1. „Вехти, разнебитени предмети. Ненужни като комунистическите фетиши, като бетонните и каменни идоли, като грозните символи на тоталитарната власт и народно унижение, които задръстват културно-историческото ни пространство и мозъците ни. Тази грамада ще ни помогне да се отърсим от чувството за нечистоплътност и вина, което ни владее. За да се излекува насила разболяваното ни цели десетилетия съзнание, то трябва да се освободи от комунистическите лъжи, магии, мръсотии.“

communauté d'une personne de haut rang, dont le passage devant la justice semble impossible⁵¹⁶. Elle s'exprime par le fait de cumuler un tas de pierres, tel un cairn, sur un lieu public en signe de malédiction et d'ostracisation⁵¹⁷. Le poème de Vazov se termine par une description de ce tas qui grandit « subtilement, en secret » („неусетно, тайно“) en signe de la souffrance toujours très forte (« les souvenirs maléfiques dans l'âme / ne se tairont pas bientôt... » / „Злите спомени в душата / Скоро не заглъхват“⁵¹⁸... “).

En cela, le fait d'initier une *gramada* devant le mausolée s'inscrit parfaitement dans la déception des élections perdues, dans la joie de la « libération » du centre-ville de la « momie » et en véritable blâme populaire du régime passé. Le fait de jeter tel un déchet (l'action a été désignée également en tant que « déchet-fest⁵¹⁹ »), un portrait officiel ou bien un carnet d'adhésion au Parti, vise notamment à marquer le moment de désacralisation totale du mausolée.

Contrairement à un rite de malédiction qui appelle à la solennité et à la gravité des actes, la *gramada* devant le mausolée semble presque être un jeu, les participants notant « la joie et l'exaltation⁵²⁰ » qui se ressentent autour.

Le lynchage moral de la malédiction s'est transformé en souffle de libération carnavalesque. Des symboles pétrifiés, qui ont immobilisé la société, ont joyeusement perdu du sens, devenaient la blague devant les yeux des gens. Après des années à subir les agressions de ces symboles, les Sofiotes n'étaient plus les paysans sans défense contre le méchant Tséko [personnage du poème de Vazov], mais les acteurs dans un carnaval qui tiraient un trait avec joie sur tout ce qui a été créé dans les bâtiments staliniens voisins⁵²¹.

⁵¹⁶ Anelia KASABOVA, « « Gramada » — développement d'une norme juridique traditionnelle », *Ethnologie bulgare*, vol.4, 1987, p. 38. / Анелия КАСАБОВА, „Грамада“ – развитие на една обичайноправна наказателна норма“, *Българска етнология*, кн.4, 1987, стр. 38.

⁵¹⁷ Maria KИTANOVA, « Un rite ancien bulgare et le pouvoir magique des mots », *Pownanskie Studia Slawistyczne* 3, 2012, p. 89-96. / Мария КИТАНОВА, „Един стар български обред и магическата сила на думите“, *Pownanskie Studia Slawistyczne* 3, 2012, стр. 89-96.

⁵¹⁸ C'est nous qui traduisons.

⁵¹⁹ Vladimir GRADEV, « Le Mausolée de Dimitrov », *Communications*, 55, 1992. L'Est : les mythes et les restes, p. 79.

⁵²⁰ Entcho MUTAFОВ, « Gramada », *Demokratsia*, n° 131, du 25 juillet 1990, p. 3. / Енчо МУТАФОВ, „Грамада“, *Демокрация*, бр. 131, 25 юли 1990 г., стр.3.

⁵²¹ Ibid. „Нравственият линч на проклятието се превърна в карнавален отдушник. Вдървени символи, сковавали обществото ни, весело се обезсмисляха, ставаха посмешище пред очите на хората. Години търпели гнета на тези символи, сега столичани не бяха беззащитните селяни срещу злия Цеко, а участници в един карнавал, който радостно зачеркваше всичко, което се е раждало в съседните сталински сгради.“

L'esprit de « carnaval » s'inscrit dans le cadre de toute une nouvelle série d'actions d'investissement de l'espace public. Les meetings politiques du principal parti de l'opposition, l'Union des forces démocratiques (UFD), sont souvent nommés des « happenings⁵²² ». L'aspect artistique et performatif de ces événements se trouve à la frontière de l'organisation et de la spontanéité. Par exemple, quelques jours avant les élections de juin 1990, des étudiants organisent l'action « Matin bleu » (*синьо утро*), qui consiste à recouvrir l'espace public de la capitale avec des slogans de l'UFD dans sa couleur de prédilection. L'espace devant le mausolée fait également partie de cet emploi à la frontière de la politique et de l'artistique, avec une première tentative timide en février 1990, lorsque des manifestants montent sur la tribune jusqu'ici occupée exclusivement par le Bureau politique du Parti et certains, portant des masques de l'ancien premier secrétaire Todor Jivkov, saluent la foule⁵²³. En juillet 1990, lorsque le corps de Dimitrov quitte le mausolée, des étudiants organisent un « horo des Willis », une ronde nue devant le monument, dans un mélange de mythologie traditionnelle et de détournement par le jeu, toujours dans un objectif de désacralisation.

Devant le mausolée vide, mais toujours signifiant le régime communiste passé, suivent de nombreuses actions collectives. Lors de la réalisation de la *gramada*, une ironique vente aux enchères est proposée à la foule⁵²⁴. La volonté est double : d'un côté, dans le contexte politique actuel, faire référence aux influences exercées sur les élections par le PSB⁵²⁵, mais d'un autre, montrer par le jeu le manque de véritable valeur attachée à tous ces objets.

⁵²² Terme utilisé également dans d'autres contextes postsocialistes, notamment en Pologne.

⁵²³ Georgi DRUMEV, « Répliques avec une réponse payée. Le sanctuaire profané », *Demokratsia*, n° 12, du 27 février 1990, p. 1. / Георги ДРУМЕВ, „Реплики с платен отговор. Осквернената светиня“, *Демокрация*, бр. 12, 27 февруари 1990 г., стр. 1.

⁵²⁴ Un autre happening carnavalesque de ce type a précédé celui-ci : la « Fête de printemps Lazaritsa », organisée par l'UFD le 1^{er} avril 1990 devant le Palais national de la culture.

⁵²⁵ Une rumeur de l'époque dit que certaines personnes auraient accepté de voter pour le PSB contre des couvercles de bocaux de verre. C'est notamment cette action qui est jouée devant le mausolée.

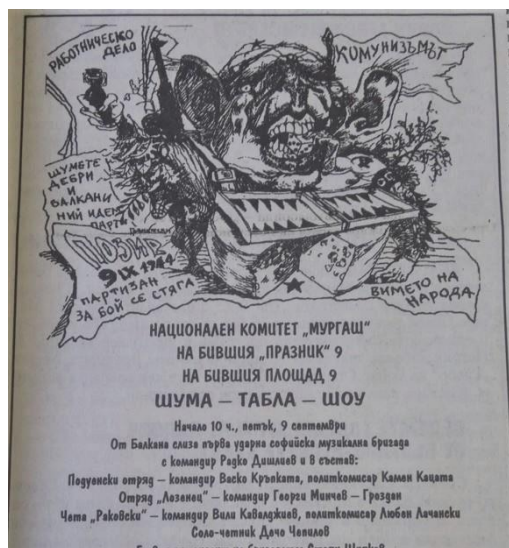


Figure 28 : Annonce de l'événement devant le mausolée. Source : *Demokratsia*, n° 205, du 8 septembre 1994, p. 3.

Quatre ans plus tard, en 1994, à l'occasion du cinquantenaire du coup d'État du 9 septembre 1944, des opposants au Parti socialiste organisent un spectacle-événement devant le mausolée. Il s'agit d'un tournoi de backgammon, auquel participent des dissidents et des personnalités du monde de la musique rock (figure 28). Certains binômes sont préalablement désignés, afin de pouvoir mettre en scène des sketches politiques qui ironisent sur les discours idéologiques du passé. L'objectif est de tourner en dérision les mythes fondateurs du régime communiste, notamment les partisans antifascistes qui « descendent de la montagne »

le 9 septembre, et ceci par la désignation de différentes brigades, détachements, commandants ou polit-commissaires au sein des participants. Une vente aux enchères est organisée avec de petits objets du passé (affiches, pin's), cherchant ainsi à répéter le succès de l'action de 1990 lors de la *gramada*. Le mausolée est également transformé, recouvert de graffiti et de faire-part nécrologiques de personnes tuées par le régime communiste après 1944, ajoutant la commémoration à l'action généralement ironique.

Il est tout à fait significatif que les premières interventions à caractère artistique sur et autour du mausolée relèvent du performatif. Cela permet l'implication directe, vivante et diverse de différents acteurs qui revendiquent leur droit à occuper l'espace public, mais aussi à le transformer afin qu'il les représente. Les happenings du mausolée ont pour objectif la désacralisation, certes, mais aussi le renforcement de la position politique de la nouvelle droite. La volonté est de manifester le manque de valeur attachée au bâtiment qui paraît ici comme dérangeant, voire ridicule. Le monument se transforme en une métonymie du régime communiste, l'attitude envers lui reflète celui envers le régime, et son destin se lie alors à celui des héritages

multiples du socialisme en Bulgarie. D'où, probablement, l'autre nom sous lequel l'événement de la *gramada* figure dans les souvenirs de ses contemporains : « Disons adieu au communisme⁵²⁶. »

c) « ADIEU, MAUSOLÉE ! »

À la différence des processus qui concernent le Monument à l'armée soviétique dans les mêmes années (voir chapitre 5), les confrontations entre les deux groupes, opposants et défenseurs du mausolée, sont beaucoup moins visibles dans l'espace urbain. L'Union des forces démocratiques et ses sympathisants sont très actifs dans les processus de délégitimation du mausolée, dans son persiflage et dans les interventions sur celui-ci. Pour sa part, le Parti socialiste préfère garder ses distances avec le bâtiment. Il le traite toujours comme un vestige de l'histoire de l'antifascisme et comme un souvenir de la figure de Georgi Dimitrov. Cependant, étant à l'initiative de la « destruction » symbolique de la tombe en enlevant le corps embaumé, il a réussi à remettre en cause la représentativité du corps politique du mausolée. Par la suite, les sympathisants du PSB manifestent devant le mausolée pour des questions de politique générale (et non pour le mausolée en particulier). Ils sont aperçus de temps en temps lors de séances de nettoyage, mais toujours avec une certaine gêne :

Certains commentateurs présenteront probablement notre action comme une défense du passé totalitaire. Non, messieurs. Pour les jeunes gens, la liberté est chère. Nous respectons notre histoire. Nous sommes fiers de la lutte antifasciste. De même, nous détestons toute violence, peu importe sa couleur [politique].

[Et l'un des participants déclare] : On ne peut même pas organiser un nettoyage sans qu'on nous accuse d'être des communistes⁵²⁷.

⁵²⁶ Liliana DEYANOVA, *Linéaments du silence. Sociologie historique de la mémoire collective*, Sofia : КН, 2009, p. 113. / Лиляна ДЕЯНОВА, *Очертания на мълчанието. Историческа социология на колективната памет*, София: КН, 2009, стр. 113.

⁵²⁷ Dora KOSTADINOVA, « De jeunes socialistes ont nettoyé la façade de l'ancien mausolée et ont montré l'exemple à la municipalité », *Douma*, n° 107, du 22 avril 1991, p. 1. / Дора КОСТАДИНОВА, „Млади социалисти почистиха фасадата на бившия мавзолей и дадоха пример на общината“, *Дума*, бр. 107, 22 април 1991 г., стр. 1. „Някои коментатори вероятно ще представят нашата акция като защита на тоталитарното минало. Не, господа. За младите хора свободата е еднакво скъпа. Ние уважаваме своята история. Ние се гордеем с антифашистката борба. Така, както мразим всяко насилие независимо от неговия цвят (...). „Човек и почистване не може да направи, без да го обвинят, че е комунист.“

Le débat concernant le mausolée est alors mené sur des fronts plus différents que ce qui a pu être désigné comme une simple opposition « communistes » / « anticomunistes ». Il s'agit en réalité d'une difficulté d'articulation des changements politiques et de distanciation nette entre ceux qui sont considérés comme les « réformateurs » au sein du PSB et les membres de l'UFD, les deux groupes cherchant à blâmer le passé « totalitaire ». Les nuances multiples de la vie politique bulgare et les brouillages constants des distinctions mènent à un renforcement du discours de la part de la droite, afin de mieux forger son identité. Le retard du processus de décommunisation est ressenti comme un retard général par rapport aux changements politiques qui s'effectuent en même temps dans d'autres pays postsocialistes⁵²⁸. Voilà pourquoi une attention particulièrement forte est prêtée aux monuments dans l'espace public qui incarnent visuellement et de façon monumentale le régime passé, et dont le déboulonnage permettrait de signifier les changements⁵²⁹.

C'est cela qui est à l'origine du discours qui désigne le mausolée comme le « Mur de Berlin » ou bien la « Bastille » bulgares⁵³⁰. L'association à ces deux monuments dont la destruction est liée à la chute des régimes qui les avaient instrumentalisés apparaît dès le mois de juillet 1990. Au sein du mouvement de Désobéissance civique qui occupe la place du mausolée à cette époque, un cahier d'avis et d'idées est mis à disposition, et cette volonté de destruction « comme le Mur de Berlin ou la Bastille » y est inscrite clairement⁵³¹. Alors que les références à la Bastille sont plus rares⁵³², le Mur de Berlin occupe toutes les attentions. Nous lisons notamment dans la déclaration du Conseil du syndicat *Podkrepa* [Soutien] du 21 juillet 1990 :

⁵²⁸ Iskra BAEVA, Evgenia KALINOVA, *Les Transitions bulgares 1944-1999*, Sofia : Tilia, 2000. / Искра БАЕВА, Евгения КАЛИНОВА, *Българските преходи 1944-1999*, София: Тилиа, 2000.

⁵²⁹ Le Parti socialiste s'en aperçoit et propose avec un fort degré d'ironie de céder le mausolée à l'UFD pour une période de cinq ans pour « une activité politique et de propagande ». Simona SIMEONOVA, « Le mausolée allait devenir un club de l'UFD », *Douma*, n° 122, du 29-30 mai 1993, p. 1. / Симона СИМЕОНОВА, „Мавзолеят щял да става клуб на СДС“, *Дума*, бр. 122, 29-30 май 1993 г., стр. 1.

⁵³⁰ Analogie faite également dans d'autres contextes postsocialistes (Dario GAMBONI, *The Destruction of Art*, op. cit., p. 74).

⁵³¹ Vyara NIKOLOVA, « Regard sociologique sur le destin du mausolée », *Vek21*, n° 8, du 20 février 1991, p. 3. / Вяра НИКОЛОВА, „Социологически поглед върху съдбата на мавзолея“, *Век21*, бр. 8, 20 февруари 1991 г., стр. 3.

⁵³² Alexandre KALAPSAZOV, « Le mausolée sera détruit, décision du conseil de la capitale », *Douma*, N° 48, du 26 février 1992, p. 1. / Александър КАЛЪПСЪЗОВ, „Мавзолеят да бъде разрушен, реши столичният съвет“, *Дума*, бр. 48, 26 февруари 1992 г., стр. 1.; Lyubomir DALTSHEV, « Le mausolée doit être détruit », *Trud*, n° 68, du 24 mars 1993, p. 1,3. / Любомир ДАЛЧЕВ, „Мавзолеят трябва да бъде разрушен“, *Труд*, бр. 68, 24 март 1993 г., стр. 1,3. Il est à noter qu'en 1999, lorsque la destruction du Mausolée est actée, le vice-Premier ministre Evgeny Bakardjiev présente des panneaux qui sont à installer à la place de l'ancien monument avec des inscriptions faisant référence directe à la Bastille : « Ici l'on danse ».

De la même manière que le démantèlement du Mur de Berlin est devenu un acte formel d'unification des peuples européens séparés artificiellement, de même la destruction de ce symbole de l'asiatisme⁵³³ et de l'obscurantisme sera le symbole de notre élan d'appartenance européenne⁵³⁴.

Le discours sur l'importance de « rejoindre » l'Europe relève d'une narration plus large sur l'arrêt de la continuité logique de l'histoire bulgare par l'arrivée du régime communiste et le basculement supposé d'un pays de culture « européenne » vers un pays avec une culture « soviétique » imposée (« Notre petit “mur” bulgare qui nous a forcés après quarante-cinq ans à chercher le chemin vers l'Europe, à laquelle nous appartenions⁵³⁵ »)⁵³⁶. Il révèle alors un sentiment de mal être, de manque de reconnaissance et de volonté de démontrer symboliquement une appartenance à des valeurs démocratiques. C'est la raison pour laquelle le mausolée est comparé au Mur de Berlin, et sa « chute » signifierait la fin véritable de la situation d'entre-deux de la Bulgarie, entre l'Occident et l'Est.

C'est donc dans un parallélisme poussé qu'est décidée la tenue d'un concert de rock sous le titre « Adieu, Mausolée ! », en inspiration directe du concert de Roger Waters « The Wall – Live in Berlin » de juillet 1990. Le concert sofiote est organisé par l'UFD à l'occasion de la décision de démontage du mausolée prise par la municipalité de Sofia en février 1992⁵³⁷. La comparaison avec le concert de Berlin est faite dès la première publication de presse sur la question⁵³⁸. Les groupes de rock les plus populaires participent, comme ils le font d'ailleurs depuis les premiers meetings

⁵³³ Terme utilisé beaucoup à l'époque afin de désigner la non-appartenance à la culture bulgare du rite d'embaumer et d'exposer les morts au sein d'un mausolée. Nous observons le même langage en Russie par rapport au mausolée de Lénine.

⁵³⁴ Déclaration du Conseil exécutif de la confédération du travail « Soutien », du 21 juillet 1990, *Service de presse « Courrier »*. / Обръщение на изпълнителния съвет на конфедерацията на труда „Подкрепа“, 21 юли 1990 г., *Пресслужба „Куриер“*. „Тъй както разграждането на Берлинската стена се превърна във формален акт на обединение на изкуствено разделените европейски народи, така и разрушаването на този символ на азиатщината и мракобесието ще послужи като символ на порива ни за приобщаване към Европа.“

⁵³⁵ Yakim PETROV, « Nous l'avons construit tout seuls, nous allons le reconstruire tout seuls ! », *Vek21*, n° 1, du 2-8 janvier 1991, p. 4. / Арх. Яким ПЕТРОВ, „Сами сме го изграждали, сами ще го възстановим!“, *Век21*, бр. 1, 2-8 януари 1991 г., стр. 4. „Нашата малка българска „стена“, която ни принуди едва след 45 години да търсим пътя към Европа, в която бяхме.“

⁵³⁶ Sur ce sujet, voir Mila SANTOVA, « La destruction rocambolique du mausolée Dimitrov à Sofia : une résistance au passé », in Boris-Mathieu PETRIC, Jean-François GOSSIAUX (éd.), *Europa mon amour. 1989—2009 : un rêve blessé*, Paris : Autrement, 2009, p. 53-59.

⁵³⁷ Annonce faite à la une de journal *Demokratsia*, n° 48, du 26 février 1992.

⁵³⁸ « Le 15 mai, nous ferons tomber le mausolée », *Demokratsia*, n° 91, du 16 avril 1992, p. 3. / „На 15 май ще срутим мавзолея“, *Демокрация*, бр. 91, 16 април 1992 г., стр. 3.

politiques de l'UFD. D'autres chanteurs populaires s'y produisent également, comme représentants de la musique populaire. La mise en scène se veut spectaculaire et ironique. Elle cherche à présenter des éléments divers de la vie du mausolée : au fond de la scène, la projection d'extraits vidéo de manifestations socialistes est prévue, tout comme la diffusion d'enregistrements sonores de discours de Georgi Dimitrov⁵³⁹. Surtout, le mausolée est emballé dans du polystyrène, référence directe à la fascination du moment pour l'art de Christo (d'origine bulgare) et de Jeanne-Claude, avec des inscriptions inspirées notamment de la Bastille (« Ici l'on chante et l'on danse », « Ici il y aura des fleurs ») (figure 29). Enfin, à la fin du concert, de la même



Figure 29 : « Adieu, Mausolée ! »

Crédit photographique : Roumen Pravtchev.

Source : *Demokratsia*, n° 116, du 16 mai 1992, p. 1.

manière qu'un Mur de Berlin en carton est détruit lors de la finale de « The Wall » de Roger Waters, les organisateurs prévoient l'embrasement de l'emballage du mausolée et l'explosion d'une petite maquette. Tout le spectacle est retransmis en direct à la télévision nationale bulgare, ainsi que sur les chaînes nationales hongroise et polonaise⁵⁴⁰.

⁵³⁹ Vili KAVALDZHIEV, « Quatre heures de musique, de danses et de feux d'artifice », *Demokratsia*, n° 103, du 1^{er} mai 1992, p. 6. / Вили КАВАЛДЖИЕВ, „Четири часа музика, танци и фойерверки“, *Демокрация*, бр. 103, 1 май 1992 г., стр. 6.

⁵⁴⁰ Samuel LÉVY, « Supershow pour adieu », *Vek21*, n° 20, du 20-26 mai 1992, p. 6. / Самуел ЛЕВИ, „Супершоу на раздяла“, *Век21*, бр.20, 20-26 май 1992 г., стр. 6.

Le mausolée est un prétexte pour rassembler les énergies sociales et politiques à un moment où l'UFD cherche à affirmer son pouvoir. En effet, Georgi Markov, vice-président de l'Union, explique que la date du concert, le 15 mai, a été choisie pour marquer le premier anniversaire du départ de l'Assemblée nationale de trente-neuf députés de l'UFD. Ils avaient entamé une grève de la faim qui a mené à de nouvelles élections et à l'arrivée de l'Union au pouvoir. Le concert a alors un triple objectif : écrire l'histoire du mouvement, mobiliser la société pour une cause et, enfin, établir une équivalence entre le destin du mausolée et le destin des restes du régime communiste. En disant « adieu, mausolée », on cherche à faire entendre « adieu, communisme ».

Georgi Mintchev, chanteur emblématique de la scène rock bulgare des années 1980, participe au concert avec, entre autres, sa chanson *Révolution de velours* (*Нежна революция*), composée pour l'occasion. Notion très populaire à l'époque, la « révolution de velours » fait référence aux transitions politiques pacifistes qui se sont produites, notamment en Tchécoslovaquie. L'opposition politique bulgare de la fin de l'année 1989 cherche à réaliser une révolution semblable, mais les processus tardent à se mettre en place et ne commencent qu'après les élections de juin 1990 et le début des occupations de l'espace central de la capitale comme l'emblématique Cité de la Vérité. Avec le temps, le terme « révolution de velours » se transforme et devient synonyme d'une transition lente, voire impossible. Voici ce qu'en pense Georgi Mintchev :

Pendant deux longues années, nous étions prêts
À tout tant qu'il n'y avait pas de communisme.
Nous ne voulions plus écouter de fables,
Nous étions pleins d'optimisme.

Eh, mon Dieu, mon Dieu, « révolution de velours »,
Et au lieu de mettre fin au mensonge,
Nous nous sommes disputés,
Comme d'après une vieille tradition⁵⁴¹.

⁵⁴¹ C'est nous qui traduisons. „Цели две години бяхме съгласни / На всичко, но да няма комунизъм. / Не искахме повече да слушаме басни, / Пълни бяхме с оптимизъм. / Ех, Боже, Боже, нежна революция / И вместо на измамата да сложим край, / За гушите се хванахме / По стар наш обичай.“

La chanson est d'un ton volontairement critique, exprimant le sentiment d'inachèvement du processus de transition politique telle qu'elle avait été promise. En ce sens, le concert « Adieu, mausolée » est plus qu'un simple événement d'influence sur l'opinion publique et de création d'image : il est une véritable réflexion commune sur la situation politique. Par conséquent, le patrimoine du socialisme que représente ici le mausolée n'est pas l'intérêt premier du concert, mais il sert encore une fois de métonymie de tout le système communiste qui est difficile à démanteler. Cela est perceptible également dans les avis des artistes du concert enregistrés deux semaines avant sa tenue. Alors que la plupart expriment un soutien sans réserve à la destruction, d'autres doutent que ce soit la meilleure solution. Ainsi, Milena, chanteuse punk, pense que « si nous l'enlevons, un jour elle ne pourra pas expliquer à ses enfants où, quand et pourquoi il y avait un truc sans aucun sens [ici⁵⁴²] ». Bogdana Karadotchéva, engagée dans le mouvement UFD depuis sa création, dit : « Que le mausolée reste, mais qu'on l'emballle avec quelque chose de bleu, un grand ruban bleu⁵⁴³. » Enfin, Sylvia Katsarova, chanteuse pop, partage sa vision du destin du mausolée :

Je pense que tout doit être gardé, comme ils ont décidé à Berlin, le Mur est resté pour servir de morale aux générations futures. Le mausolée doit peut-être rester le symbole de tout ce que nous avons vécu⁵⁴⁴.

Enfin, les avis sont si partagés que, le soir du concert, le groupe punk *Nova generatsia* (Nouvelle génération) propose une *Chanson pour le mausolée* dans laquelle les seules paroles appellent : « Ne touchez pas au mausolée⁵⁴⁵ ! »

Pourtant, malgré ses contradictions internes, le concert « Adieu, mausolée ! » marque les esprits comme étant la plus grande manifestation culturelle pour le démontage d'un monument du

⁵⁴² « Envoyons le mausolée dans l'histoire avec du rock », *Demokratsia*, n° 103, du 1^{er} mai 1992, p. 6. / „С рок да изпратим мавзолея в историята“, *Демокрация*, бр. 103, 1 май 1992 г., стр. 6. „(...) ако го махнем, един ден няма да може да обясни на децата си къде, кога и защо е имало нещо, което е било безсмислено.“

⁵⁴³ Ibid. „Нека да си остане мавзолеят, но да се опакова с нещо синичко, с голяма синя панделка“.

⁵⁴⁴ Ibid. „Аз мисля, че всичко трябва да се запази, както решиха и в Берлин, че стената е трябвало да остане за назиждане на бъдещите поколения. Мавзолеят може би трябва да бъде един символ на всичко, което сме преживели.“

⁵⁴⁵ « Ne touchez pas au mausolée ! », („Я не барайте мавзолея!“), Chanson consultée sur la chaîne YouTube du groupe.

socialisme⁵⁴⁶. Il devient l'un des symboles de la « décommunisation » esthétique qui s'empare du langage artistique associé à la démocratie⁵⁴⁷.

d) MARQUER L'ESPACE PUBLIC : LES GRAFFITI

Un autre phénomène esthétique fait irruption dans l'espace public des années 1990 et notamment sur les murs du mausolée : les graffiti. Limités principalement à un seul mur dans les années 1980 (le dénommé mur John Lennon), les graffiti prennent un autre caractère, à la fois plus politique et qui se répand après la chute du régime communiste. Ils ne sont plus réservés à des groupes restreints de passionnés de musique, mais permettent une libération générale de la parole et la transgression des anciennes normes d'expression au sein de la société (figure 30).



Figure 30 : Enfants jouent devant le mausolée, sur le fond d'un graffiti « PSB (communistes) — hors la loi ».

Crédit photographique : Dimitar Viktorov.

Source : *Douma*, n° 76, du 19 mars 1991, p. 1.

À cette époque, les graffiti dérangent et fascinent à la fois, car ils permettent de découvrir les nouvelles libertés à travers le franchissement des règles, mais aussi de mesurer la température de la société. L'une des cibles privilégiées des inscriptions est le mausolée : avec sa surface blanche, telle une feuille de papier, il arrive à concentrer à la fois l'énergie politique et l'énergie créatrice de la société.

Écrire sur l'ancien « temple » du communisme, sur

ce qui fut autrefois une tombe et dont le futur rôle est en train d'être négocié par la société, est une façon de prendre position dans le débat : une position de déni de la symbolique communiste dans le processus de « décommunisation » esthétique de l'espace public. La décommunisation est alors vue, d'un côté, par la prise de position pour le démontage à travers la désacralisation du site et, d'un autre côté, par la possibilité de s'exprimer librement et sans retenue sur les supports choisis. Le mausolée devient alors « un livre ouvert urbain de la colère⁵⁴⁸ ».

⁵⁴⁶ Une tentative de répéter cet effet est faite en 1994 lors de l'organisation d'un concert enregistré, « Rock dans un mausolée » à l'intérieur du monument. Son objectif commercial l'éloigne de son modèle de 1992.

⁵⁴⁷ Notamment la musique de rock. Voir Sabrina PETRA RAMET (éd.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Boulder : Westview Press, 1994.

⁵⁴⁸ „отворена улична книга на гнева“, Zdravko POPOV, « Accessoires pour un thriller soc ou de l'anachronisme insultant ? », *Demokratsia*, n° 212, du 6 septembre 1991, p. 3. / Здравко ПОПОВ, „Реквизит за соцтрилър или обиден анахронизъм?“, *Демокрация*, бр. 212, 6 септември 1991 г., стр. 3.



Figure 31 : Empaquetage du mausolée en cadeau pour Noël par le syndicat Podkrepa, décembre 1990.
Crédit photographique : prehoda.bg.

Pendant les années, la nature et le nombre des graffiti sur le mausolée évoluent. Ils commencent à apparaître de façon massive lors de l'élévation de la *gramada* et restent presque intacts jusqu'en 1995 lorsqu'il est repeint en blanc par le gouvernement (du PSB)⁵⁴⁹. Les premières informations d'inscriptions posées directement sur les murs du mausolée datent de juillet 1990, lorsqu'à l'occasion de la *gramada*

on écrit « Damné soit le communisme » et juste à côté « Damné soit Tséko⁵⁵⁰ » (le héros du poème de Vazov). Cette dernière inscription semble avoir survécu aux nettoyages organisés par les militants du PSB, car elle est mentionnée un an plus tard dans un autre article de presse⁵⁵¹. À la fin de l'année 1990, au mois de novembre, les graffiti sur le mausolée sont accompagnés d'affiches collées sur la façade, adressés surtout à l'ancien Parti communiste⁵⁵². En décembre 1990, le mausolée est empaqueté tel un cadeau avec des affiches et inscriptions souhaitant « Joyeux Noël » aux passants (figure 31). En 1993, les graffiti reviennent en nombre lors de la nouvelle occupation de la place, organisée, cette fois-ci par le Parti agricole (BZNS). Les toilettes du monument sont alors ouvertes au public par la municipalité⁵⁵³.

En 1994, l'ethnologue Radost Ivanova réalise une enquête auprès de Sofiotes avec la question « Sanctionnez-vous les inscriptions et les dessins sur le mausolée et le Monument à

⁵⁴⁹ Ivan ROBANOV, « Mausolée », *Vek21*, n° 30, du 1^{er} août 1995, p. 20. / Иван РОБАНОВ, „Мавзолей“, *Век21*, бр.30, 1 август 1995 г., стр. 20.

⁵⁵⁰ Entcho MUTAFOV, « Gramada », op.cit. / Енчо МУТАФОВ, „Грамада“, op. cit.

⁵⁵¹ Zdravko PPOV, « Accessoires pour un thriller soc ou de l'anachronisme insultant ? », op.cit. / Здравко Попов, „Реквизит за соцтрилър или обиден анахронизъм?“, op. cit.

⁵⁵² Photographie de Kaloyan TODOROV, « Des slogans bleus ont décoré l'ancien mausolée », *Douma*, n° 227, du 16 novembre 1990, p. 2. / Снимка на Калоян ТОДОРОВ, „Сини лозунги окичиха бившия мавзолей“, *Дума*, бр. 227, 16 ноември 1990 г., стр. 2.; Photographie de Plamen TODOROV, « L'extrémisme de droite transforme l'ancien mausolée de Georgi Dimitrov en mur de la haine et de la violence », *Douma*, n° 237, du 26 novembre 1990, p. 1. / Снимка на Пламен ТОДОРОВ, „Десният екстремизъм превръща бившия мавзолей на Георги Димитров в стена на омразата и насилието“, *Дума*, бр. 237, 26 ноември 1990 г., стр. 1.

⁵⁵³ « Le mausolée est devenu des toilettes publiques », *Douma*, n° 138, du 17 juin 1993, p. 1. / „Мавзолеят стана обществена тоалетна“, *Дума*, бр. 138, 17 юни 1993 г., стр. 1.

l'armée soviétique ? ». 81 % des personnes interrogées se montrent négatives⁵⁵⁴. Cette attitude est visible aussi dans la presse périodique qui parle assez peu des graffiti et, lorsque c'est le cas, évoque des « saletés écrites incroyables⁵⁵⁵ » ou bien, avec un degré d'ironie, un « monument à la pensée démocratique libre⁵⁵⁶ ». Cependant, le phénomène a su s'imposer et est devenu un aspect important de l'histoire de démocratisation du mausolée. Un monument qui mène en parallèle une campagne pour sa survie.

B. « L'ANCIEN MAUSOLEE » : ENTRE LE POTENTIEL ET L'OUBLI

a) TROUVER UNE NOUVELLE FONCTION

Les contestations autour du mausolée au début de l'année 1990 sont concentrées sur sa fonction maintenue de haut lieu politique avec une garde honorifique et, surtout, le corps embaumé exposé au pèlerinage. Parallèlement à l'enterrement de Dimitrov en juillet de la même année, suite à une décision prise par le Parti socialiste, une commission est formée au sein du Conseil populaire de Sofia, avec pour mission de proposer une nouvelle utilisation du bâtiment. Derrière cette réactivité se cache la volonté de maintenir le contrôle de ce lieu emblématique du régime communiste en maîtrisant son avenir, ses transformations et son discours. Les membres de la commission sont des architectes, des artistes et des personnalités politiques, sous la présidence de l'académicien Blagovest Sendov, homme politique (PSB) et scientifique. Lors de la première réunion de la Commission, le président l'Union des architectes bulgares, Hristo Gentchev, déclare :

⁵⁵⁴ Radost IVANOVA, « “Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge” : les graffiti sur le Monument à l'armée soviétique et le Mausolée », *Ethnographie bulgare*, vol.1, 1995, p. 73. /Радост ИВАНОВА, „Всички жаби са зелени, само наша е червена“: графитите върху Паметника на съветската армия и Мавзолея“, *Българска етнология*, кн. 1, 1995, стр. 73.

⁵⁵⁵ Ivan BOYADJIEV, « Les symboles du passé restent tout entiers », *Demokratsia*, n° 268, du 11 novembre 1991, p. 3. / Иван БОЯДЖИЕВ, „Символите на миналото стоят непокътнати“, *Демокрация*, бр. 268, 11 ноември 1991 г., стр. 3. („невериятни словесни мръсотии“).

⁵⁵⁶ Yassen BORISLAVOV, « Le mausolée comme monument à la pensée démocratique libre », *Douma*, n° 147, du 28 juin 1993, p. 5. / Ясен БОРИСЛАВОВ, „Мавзолеят като паметник на свободната демократична мисъл“, *Дума*, бр. 147, 28 юни 1993 г., стр. 5.

Le mausolée de Georgi Dimitrov est l'apothéose de l'œuvre du grand architecte bulgare Georgi Ovtcharov. Le bâtiment devrait être préservé en tant que monument architectural et historique. Le mausolée pourrait être utilisé comme musée pour préserver et exposer les plus précieux trésors bulgares⁵⁵⁷.

Le ton est ainsi donné : la Commission n'envisage pas d'autres solutions pour le mausolée que sa préservation et transformation en une nouvelle institution de valeur. Cependant, l'enjeu politique et mémoriel est de taille, à un moment où la société exprime son besoin de changement et surtout d'agentivité dans la façon dont l'histoire du passé récent est racontée. C'est la raison pour laquelle la commission décide de lancer un concours pour « la réflexion fonctionnelle du bâtiment de l'ancien mausolée et ses espaces annexes, ainsi que leur humanisation, afin qu'ils reflètent les changements sociétaux en cours⁵⁵⁸ ». Il s'agit alors d'adapter le bâtiment à la société, de le transformer de façon plus accueillante, contrairement à sa situation actuelle.



Figure 32 : Projet lauréat d'Alexandre Naidenov et son équipe Atanass Markov, Yordan Kassabov, Banko Bankov, 1990.

Pendant la durée du concours, des idées quant à la future fonction du mausolée commencent à émerger. Certaines s'inscrivent dans la prolongation de la proposition de l'architecte Hristo

⁵⁵⁷ « L'avenir du Mausolée est discuté », *Douma*, n° 109, du 21 juillet 1990, p. 1-2. / „Обсъжда се бъдещето на Мавзолея“, *Дума*, бр. 109, 21 юли 1990 г., стр. 1-2. „Мавзолеят на Георги Димитров е апотеоз на творчеството на големия български архитект Георги Овчаров. Сградата би трябвало да се запази като архитектурен и исторически паметник. Мавзолеят би могъл да се използва като музей за съхранение и експозиция на най-ценни съкровища на България.“

⁵⁵⁸ « Le mausolée est un bien culturel », *Douma*, n° 112, du 24 juillet 1990, p. 1. / „Мавзолеят е ценност“, *Дума*, бр. 112, 24 юли 1990 г., стр. 1. „функционално преосмисляне на сградата на бившия Мавзолей и на прилежащите му пространства, както и на тяхното хуманизиране, за да отразят настъпващите обществени промени.“

Gentchev et imaginent une salle d'exposition servant de lien entre la Galerie municipale des beaux-arts de Sofia (derrière le mausolée) et la Galerie nationale (devant le mausolée⁵⁵⁹) ou bien une « maison de la mémoire nationale⁵⁶⁰ ». D'autres souhaitent, au contraire, lier la nouvelle fonction du mausolée au régime dont il est le symbole, et proposent la création d'un panthéon des personnes ayant subi des répressions politiques⁵⁶¹. Enfin, le cahier du mouvement de Désobéissance civique témoigne d'une volonté de transformation du monument qui s'élève à 75 %, avec des propositions qui varient entre la volonté de commémorer les victimes du régime, la volonté de réconciliation et l'ironie⁵⁶².

Les résultats du concours sont annoncés à la toute fin de l'année 1990⁵⁶³, après l'organisation des présentations publiques des projets par les différents collectifs⁵⁶⁴. Un premier prix est attribué, ainsi que huit prix d'encouragement. Le fait que personne ne se qualifie en deuxième ou troisième position révèle la conviction du jury que le premier prix se distingue fortement des autres propositions. Le projet lauréat, œuvre d'un collectif présidé par Alexandre Naidenov, prévoit l'élévation de la place entre le mausolée et la Galerie nationale afin d'« englober » les bâtiments annexes du mausolée et sa tribune (figure 32). Ainsi délimitée, toute la place devient partie intégrante d'un grand complexe artistique dont le mausolée est maintenant la porte d'entrée. Les éléments qui ont dû attirer l'attention du jury sont à la fois le fonctionnalisme évident de la proposition, ainsi que sa tentative d'enlever les éléments qui sont susceptibles de déranger (la tribune et l'élévation du bâtiment), tout en préservant la silhouette du monument. Cependant, cette décision assez catégorique sert d'élément déclencheur au débat qui va suivre. Les

⁵⁵⁹ Vladimir LEKARSKI, « À propos de... mon avis. Encore sur le mausolée », *Kultura*, n° 14, du 6 avril 1990, p. 5. / Арх. Владимир ЛЕКАРСКИ, „По повод...моето мнение. Пак за мавзолея“, *Култура*, бр. 14, 6 април 1990 г., стр. 5.

⁵⁶⁰ Nikolai TRUFFECHEV, « Qu'il devienne une maison de la mémoire nationale. Encore sur le Mausolée de Georgi Dimitrov », *Douma*, n° 21, du 24 avril 1990, p. 5. / Николай ТРУФЕШЕВ, „Да стане дом на народната памет. Отново за Мавзолея на Георги Димитров“, *Дума*, бр. 21, 24 април 1990 г., стр. 5.

⁵⁶¹ Valery NAYDENOV, « Avis personnel. Le mausolée peut nous réunir », *Douma*, n° 8, du 11 avril 1990, p. 4. / Валери НАЙДЕНОВ, „Лично мнение. Мавзолеят може да ни обедини“, *Дума*, бр. 8, 11 април 1990 г., стр. 4.; Kosta SANDEV, « Entre le mausolée et le présent. Encore sur l'architecture totalitaire et son utilisation fonctionnelle », *Douma*, n° 133, du 14 août 1990, p. 5. / Арх. Коста САНДЕВ, „Между мавзолея и настоящето. Още за тоталитарната архитектура и нейното функционално използване“, *Дума*, бр. 133, 14 август 1990 г., стр. 5.

⁵⁶² Nous avons pris connaissance du contenu des propositions grâce à l'article de Vyara NIKOLOVA, « Regard sociologique sur le destin du mausolée », op. cit.

⁵⁶³ Boriana BATCHVAROVA, « Le mausolée « coulera » et la place devant lui « s'élèvera » », *Douma*, n° 270, du 29 décembre 1990, p. 1. / Боряна БЪЧВАРОВА, „Мавзолеят ще, потъне“, а площадът пред него ще се повдигне“, *Дума*, бр. 270, 29 декември 1990 г., стр. 1.

⁵⁶⁴ « Le mausolée doit rester, le mausolée doit être détruit », *Puls*, n° 51, du 18 décembre 1990, p. 4. / „Мавзолеят трябва да остане, мавзолеят трябва да се разруши“, *Пулс*, бр. 51, 18 декември 1990 г., стр. 4.

autres projets, récompensés ou non, proposent la création d'un panthéon des héros bulgares⁵⁶⁵, d'un complexe politique avec des salles pour la présidence du pays⁵⁶⁶, d'un musée de la liberté⁵⁶⁷, d'un centre commercial à plusieurs niveaux⁵⁶⁸, d'un jardin avec aire de jeu⁵⁶⁹, d'un musée des rois bulgares⁵⁷⁰, d'un musée d'histoire⁵⁷¹, d'un centre d'affaires⁵⁷², d'une trésorerie nationale⁵⁷³, d'une pyramide en verre avec des salles polyvalentes⁵⁷⁴. Deux projets se distinguent particulièrement. Le premier est celui du collectif de Théophane Nikoforov qui seul propose la destruction du bâtiment au profit de la réalisation d'un mémorial militaire détruit dans les années 1970-1980 lors de la construction du Palais national de la culture. Le souvenir de ce mémorial ressurgit deux décennies plus tard lors du débat autour du monument *1 300 ans Bulgarie* (voir chapitre 8). L'autre projet, qui fait partie de la sélection du jury, est celui de Slavey Galabov et son équipe. Ils proposent d'introduire une gigantesque fissure le long du mausolée qui se prolonge dans l'espace environnant, afin de transformer le site en lieu de réflexion.

Les propositions issues de ce concours démontrent les difficultés que les architectes ont dû affronter, d'un point de vue technique, mais surtout face au rapport du mausolée à ses multiples significations. La plupart ont choisi de préserver une fonction institutionnelle du site, rarement politique, et généralement muséale. Aucun des musées proposés, par contre, ne fait référence à la mémoire traumatique du régime communiste et à la possibilité pour le mausolée de servir de médiateur dans le conflit mémoriel et sociétal. Cela relève d'une volonté de poser un regard distancié des émotions du moment (c'est ce que le président du jury, Hristo Gentchev, appelle « un avis compétent, calme et de sang-froid⁵⁷⁵ »). Or, ceci est loin des attentes de la société et c'est exactement ce qui est reproché au concours :

Le problème est d'abord social et politique, citoyen, et après cela professionnel.

Dans ce cas on parle d'un symbole dans le plein sens du mot, une intervention

⁵⁶⁵ Petar Tashev et son équipe.

⁵⁶⁶ Mikhail Petkov et son équipe.

⁵⁶⁷ Dima Angelov et son équipe.

⁵⁶⁸ Detelin Mouchev et son équipe.

⁵⁶⁹ Dimitar Krastev et son équipe.

⁵⁷⁰ Ivan Bitrakov et son équipe.

⁵⁷¹ Lozan Lozanov et son équipe ; Lyubomir Pantchev et son équipe.

⁵⁷² Borislav Bogdanov et son équipe.

⁵⁷³ Chedomir Pavlov et son équipe.

⁵⁷⁴ Stanislav Konstantinov et son équipe.

⁵⁷⁵ « Qu'ont pensé du concours les architectes », *Arhitektura* 1, 1992, p. 22. / „Как възприеха конкурса архитектите“, *Архитектура* 1, 1992, стр. 22. „компетентна оценка – спокойно и хладнокръвно“.

программатйке фунцйоннелле н'ест пас уне солуцйе сукфисанте. Нус авонс бесоин д'ун консенсус соцйетал консернанд ле десйн ду бътймент ет апрес села ду травай дез професйоннелс пур ла демуократизацйе ет л'humanisation дез places публйques sans vie. Un changement dans notre rapport au symbole, liquidé dans les faits par le PSB, est nécessaire, pas seulement un programme limité de sa « réflexion fonctionnelle⁵⁷⁶ ».

D'une certaine manière, le concours, qui avait comme objectif de calmer les passions et de reprendre la main sur la gestion de l'espace public et des traces du passé, a réussi exactement l'inverse. À partir de janvier 1991, de grands débats ont lieu dans la société, sur tout support médiatique et sur la place publique, concernant la grande question : conserver ou détruire. Il aurait fallu un concours sans passion pour réveiller celles de la société avec une si grande force. La véritable instrumentalisation de la cause de la destruction du mausolée semble pouvoir être datée à ce moment précis.

Une autre réflexion est développée à la même période concernant la possible destruction du mausolée et la réintégration de l'espace qu'il occupe au jardin de ville qui commence derrière lui. À travers des arguments à la fois mémoriaux, politiques et esthétiques, on traite le monument en tant que « corps étranger » à l'espace public et son démantèlement permettrait le rétablissement d'une certaine justice urbaine et mémorielle.

Il est nécessaire qu'il [le bâtiment] soit détruit au plus vite. Pour que la blessure guérisse et les souvenirs moches liés à lui disparaissent. Pour mettre en forme la partie nord du jardin de ville, un lieu de promenade de prédilection pour les Sofiotes. Pour augmenter l'oxygène. Pour que nous puissions librement et calmement nous y promener et respirer⁵⁷⁷.

⁵⁷⁶ Yakim PETROV, « Nous l'avons construit tout seuls, nous allons le reconstruire tout seuls ! », op.cit. „Проблемът е на първо място социалнополитически, граждански, а след това професионален. В случая се касае за символ в пълния смисъл на думата, при който програмна функционална интервенция не е достатъчно решение. Необходим е обществен консенсус за съдбата на сградата и след това работа на професионалисти за цялостното демократизиране и хуманизиране на лишените от живот това площадни пространства. Нужна е промяна в отношението към символа на практика ликвидиран от БСП, а не само ограничена програма „Функционално преосмисляне“.“

⁵⁷⁷ Tsonyou KORNAJEV, « Un devoir citoyen », *Vek21*, n° 1, du 2-8 janvier 1991, p. 4. / Цоню КОРНАЖЕВ, „Един граждански дълг“, *Век21*, бр. 1, 2-8 януари 1991 г., стр. 4. „Необходимо е час по скоро тя (сградата) да бъде разрушена. Да зарасне раната и да потънат грозните спомени, свързани с нея. Да се оформи неразделната северна част от градската градина – любимо място на столичани. Да се увеличи въздухът в нея. За да може и тук свободно и спокойно да се разхождаме и дишаме.“

En ce sens, la destruction est vécue comme une libération nécessaire pour oublier un passé douloureux.

b) L'OUBLI ARTISTIQUE DE L'« ANCIEN MAUSOLEE »

En 1995, Radost Ivanova formule l'idée qu'à partir de la date du 18 juillet 1990, lorsque le corps de Dimitrov est sorti du mausolée, « ce monument est devenu l'ancien mausolée⁵⁷⁸ ». En effet, l'expression est courante à l'époque : elle traduit la perte de fonction première du monument à partir de cette date et le début de sa transformation. Une transformation en signe-symbole du régime communiste, mais aussi une transformation vers un potentiel vide qui attend d'être saisi. C'est justement ce potentiel qui est mobilisé une première fois lors des discussions au sein du mouvement de Désobéissance civique, conservées dans ses cahiers, et puis par les architectes lors du concours de la fin de l'année 1990.

Le caractère transitoire du mausolée mène alors à des questionnements quant à sa nouvelle fonction dans l'espace public, en tant qu'« ancien » mausolée, mais sans représenter quelque chose de « neuf », pour l'instant. L'anthropologue Nikolai Vukov parle de l'« incertitude » concernant le statut existant ou non du mausolée, de ses fonctions dans la transmission de différents discours politiques et de son destin par rapport à la « contamination » des mémoires du passé⁵⁷⁹. Lors d'une discussion publiée par le journal *Kultura*, Luchezar Boyadjiev défend que ce n'est qu'à partir de la sortie du corps de Dimitrov du mausolée, lorsqu'il cesse donc d'être un tombeau, qu'il devient un espace de la mort :

Ce que nous avons maintenant, lorsque la momie de Georgi Dimitrov a été enlevée, est un lieu de la mort qui est, soi-disant, vide. Et il a besoin d'être rempli. Le premier réflexe d'une partie de la société est de remplir cet espace. Il semble seulement que notre culture ne supporte pas les espaces vides. De la même manière qu'avant le mausolée a exercé de la répression sur l'espace public, de même, il continue sa répression d'une autre manière : avec ce vide⁵⁸⁰.

⁵⁷⁸ Radost IVANOVA, « “Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge”, op. cit., p. 72.

⁵⁷⁹ Nikolai VUKOV, “The Destruction of Georgi Dimitrov’s Mausoleum in Sofia: The “Incoincidence” Between Memory and its Referents”, *Octagon* 10, 2003, p. 120.

⁵⁸⁰ « L'espace qui attend... », op. cit, p. 4-5. „Това, с което сега разполагаме, когато е изнесена оттам мумията на Георги Димитров, е едно място на смъртта, което е, така да се каже, празно. И се нуждае от запълване. Първият рефлекс на една част от обществеността е това място да бъде запълнено. Като че само нашата култура не

Le vide évoqué par Luchezar Boyadjiev représente à la fois le flou symbolique qu'est le monument-mausolée privé de ses fonctions d'origine et le changement du type de pouvoir symbolique exercé par le bâtiment.

Après les années 1992-1994, qui concentrent l'essentiel de l'attention prêtée à la question du démontage du mausolée, avec des arguments qui relèvent à la fois du discours mémoriel et politique, le site semble sombrer dans un certain oubli. Cette forme d'oubli social est assez spécifique, car elle contraste avec la forte concentration de mémoires qui ont habité le mausolée dans la première moitié des années 1990. L'oubli est, par définition, l'effacement. Or, c'est justement l'objectif inverse à celui de préserver un monument dans l'espace public. Dans le cas du mausolée, il semble que le vide identifié par Luchezar Boyadjiev peut servir, paradoxalement, comme élément guérisseur des tensions mémorielles : puisqu'il n'a plus de fonction, et suite aux nombreux actes de désacralisation effectués, dont le plus permanent semble être les graffiti, le mausolée d'avant se transforme en objet ressemblant à de nombreux autres. Sa singularité se perd progressivement. C'est ce qui est en partie souhaité par le journaliste Georgi Lozanov en 1991 lorsqu'il appelle à « non pas faire sauter le mausolée, mais à l'oublier tel quel⁵⁸¹ ». L'oubli se positionne alors comme véritable objectif, une troisième voie en quelque sorte en ce qui concerne le destin du mausolée. En absence de rôle sociétal précis, et suite au déplacement de la lutte des mémoires vers le Monument à l'armée soviétique, le mausolée se retrouve dans les limbes, entre la vie et la mort.

L'effacement visuel est une autre forme d'oubli symbolique. Cela est réclamé de façon radicale par certains, notamment le sculpteur Lyubomir Daltchev qui demande de le « détruire, afin qu'on l'oublie⁵⁸² ». Mais d'autres approches sont suggérées au cours des années 1990, dans une forme d'« oubli artistique » opposé à la « mémoire artistique ».

Une telle première tentative, formulée très tôt, est celle de l'empaquetage, inspiré de Christo et Jeanne-Claude. Dès l'époque du mouvement de Désobéissance civique, la volonté

търни празните места. Така, както преди мавзолеят е репресирал публичното пространство по един начин, така сега продължава да го репресира по друг – с тази своя празнота.“

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Lyubomir DALTCHEV, « Le mausolée doit être détruit », op.cit.



Figure 33 : Le mausolée en dalmatien, avril 1997.

Crédit photographique : Associated Press.

d'appeler le couple d'artistes à « emballer » le mausolée est exprimée fortement, comme une possibilité à la fois de dissimuler au regard le signe qui rallume les débats mémoriels, et en même temps de signifier la transition réussie vers une esthétique « occidentale ». L'emballage est également perçu comme un pansement⁵⁸³ à placer sur une blessure urbaine et mémorielle.

Le facteur qui a le plus contribué à la tombée dans l'oubli du mausolée semble être, paradoxalement, l'action de son nettoyage à l'été 1995, qui fait que le bâtiment « sonne creux⁵⁸⁴ ». Pendant presque deux ans, qui correspondent au gouvernement de Jean Videnov (PSB), le mausolée ne fait plus partie de l'agenda de la société bulgare. Il y réapparaît en avril 1997 lors de la campagne publicitaire du film *101 dalmatiens* de Disney (figure 33). L'événement principal du lancement du film est le recouvrement d'une partie de la façade de l'« ancien mausolée » avec du tissu imitant la peau blanche et noire de ces chiens. La municipalité de Sofia donne son accord au projet, sans



Figure 34 : Le mausolée transformé en tombeau d'Aida, juillet 1997.

Crédit photographique : DR.

⁵⁸³ Yassen BOYTCHEV dans « L'espace qui attend... Nous continuons la discussion provoquée par le concours pour le destin du mausolée de Georgi Dimitrov », *Kultura*, n° 7, du 15 février 1991, p. 2. / Ясен Бойчев в „Пространството, което чака... Продължаваме разговора, предизвикан от конкурса за съдбата на мавзолея на Георги Димитров“, *Култура*, бр. 7, 15 февруари 1991 г., стр. 2.

⁵⁸⁴ Ivan ROBANOV, « Mausolée », op. cit.

pour autant chercher explicitement à récupérer du capital politique. Il semble que l'oubli du symbole autrefois fort et important du mausolée soit complet.

En juillet de la même année, un autre grand événement se prépare en utilisant le mausolée comme décor : la production *Aida* de Verdi de l'Opéra national de Sofia (figure 34). Le pari est de taille : transformer l'ancien tombeau de Georgi Dimitrov en tombeau égyptien, rappel évident à la « momie » qui habitait autrefois le site. L'ironie n'est pas perdue pour les contemporains, mais la transformation artistique du mausolée ne provoque ni débat acharné, ni contestations. Elle est acceptée comme un signe des changements du temps. Plamen Kartaloff, directeur de l'Opéra et metteur en scène, réussit ce premier test de la mémoire et de l'oubli du site, par cette transformation réussie en image non idéologique⁵⁸⁵. L'année suivante, il propose une autre production, *Tsar Kaloyan* de Pantcho Vladigerov, qui semble moins adaptée à l'emplacement, car il s'agit d'une

reprise. Cependant, l'Opéra sur la place, comme le projet s'intitule, connaît un véritable succès médiatique et auprès du public. Il réussit la transformation complète de l'« ancien mausolée » d'un lieu des mémoires conflictuelles en un lieu de l'oubli consensuel.

En 1998, Luchezar Boyadjiev, l'auteur de la thèse de « l'agressivité du vide » du Mausolée en 1991, réalise une série de collages photographiques intitulée *Maison/ville* (figure 35). Dans cette œuvre, l'artiste cherche à s'appropriier la ville en entreposant des photographies de l'espace intime, l'intérieur de son appartement, sur des sites extérieurs de Sofia qui ont aussi de l'importance pour lui. Concentré sur le rapport que l'individu entretient avec l'espace public et sur le pouvoir que le premier

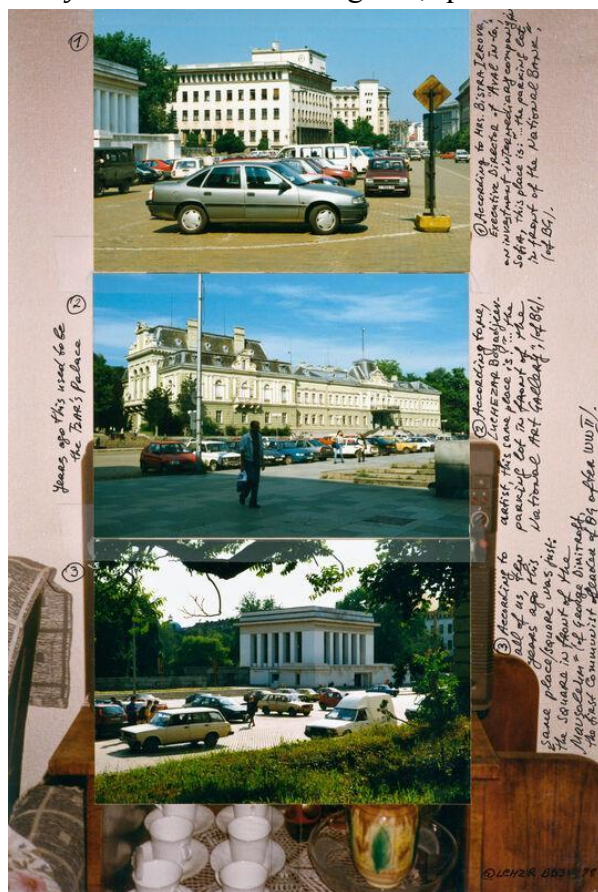


Figure 35 : Luchezar Boyadjiev, *Maison/ville*, 1998
Collage photographique d'une série de 27.
Kontakt Collection.

⁵⁸⁵ Nikolai VUKOV, "The Destruction of Georgi Dimitrov's Mausoleum in Sofia: the "Incoincidence" between Memory and its Referents", op.cit., p. 120.

peut exercer sur le second, l'artiste partage l'élément déclencheur de sa recherche, et qui a pris la forme de la première planche de la série :

En 1998, j'ai découvert qu'un même lieu à Sofia possédait des significations diverses pour les personnes de différentes professions. La place qui était pour moi celle de la Galerie nationale, était, comme cela s'est révélé pour une femme d'affaires d'une entreprise d'investissement, la place de la Banque nationale. Ni moi ni elle ne connaissions la « carte » de l'autre. Avant 1989, pour nous tous cela était la place du mausolée de Georgi Dimitrov, l'espace le plus symboliquement chargé de la ville⁵⁸⁶.

Luhezar Boyadjiev nous révèle ainsi le fait que la ville a gagné en liberté d'identification et de récits : de multiples visions et narrations sont possibles pour les différents lieux habités. Mais nous observons aussi que l'« ancien mausolée » est ici abordé au passé, comme s'il n'existait pas, il est même absent de deux des trois photographies choisies par l'artiste.

Ainsi, à la fin de la décennie, l'« ancien mausolée », privé de fonction nouvelle, sauf comme décor d'imaginaires artistiques multiples, semble bien oublié comme objet principal des réflexions mémorielles. Sa transformation progressive vers les limbes postsocialistes l'a maintenu dans un état entre la vie et la mort, tel son habitant pendant quarante ans. En 1999, un fort rappel de son existence par une réactivation politique cherche à réveiller les mémoires assoupies.

⁵⁸⁶ « Contact Sofia. Œuvres de la collection d'art contemporain « Contact » », cat.exp., Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia (21 octobre — 27 novembre 2011), p. 24. / „Контакт София. Работи от колекцията съвременно изкуство „Контакт““, Софийска градска художествена галерия, каталог (21 октомври – 27 ноември 2011 г.), стр. 24. „През 1998 г. открих, че едно и също място в София има различно значение за хора с различни професии. Площадът пред Националната художествена галерия за мен, се оказа площадът пред Националната банка за бизнес дама с инвестиционна фирма. Нито аз, нито тя познавахме „картата“ на другия. Преди 1989 г. за всички нас това бе площадът пред мавзолея на Георги Димитров, символически най-натовареното място в града.“

2. DESTRUCTIONS ET TRAUMATISMES PATRIMONIAUX

En 1999 est célébré le dixième anniversaire de la fin du régime communiste en Bulgarie. C'est un moment de bilans, notamment en ce qui concerne les processus de décommunisation, perçus toujours comme insuffisants et non aboutis. Pour la première fois depuis 1992, les trois postes les plus importants de l'État – le président, le Premier ministre et le maire de Sofia – sont des élus de l'UFD. Avec un capital politique fort et dans une situation relativement apaisée politiquement (après les grèves massives et l'attaque de l'Assemblée nationale par des manifestants en 1997), un des objectifs symboliques du parti semble enfin atteignable : la destruction du mausolée. Or, le bâtiment a construit entretemps une biographie postsocialiste : l'« ancien mausolée » est devenu invisible et ses « activations » au travers d'actions spectaculaires contribuent à sa neutralisation politique. C'est la raison pour laquelle la décision soudaine de démanteler le mausolée semble provoquer la surprise générale.

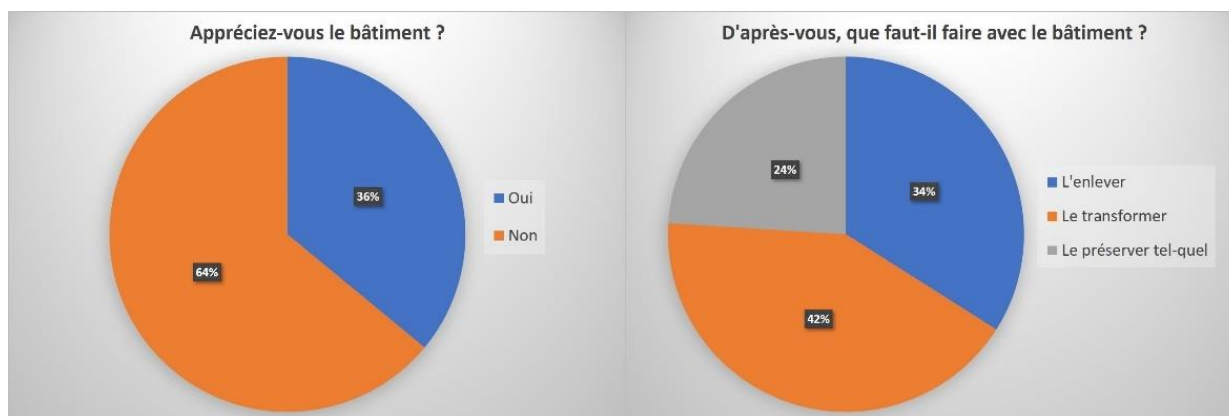


Figure 36 : Sondage sociologique réalisé par l'Institut national pour l'étude de l'opinion publique, août 1999.

En août 1999, un sondage est réalisé par le Centre national pour l'étude de l'opinion publique, quelques jours avant la destruction du mausolée (figure 36). Il reflète les attitudes envers le monument à l'époque : 66 % des personnes interrogées souhaitent que le mausolée soit conservé ou transformé et 34 % demandent son démantèlement⁵⁸⁷. Malgré cela, la volonté politique est de marquer la fin de la « décommunisation » esthétique en cette date anniversaire. Par conséquent, le mausolée de Dimitrov est détruit entre le 21 et le 27 août 1999. Sa destruction non consensuelle, réalisée péniblement sur plusieurs jours et qui laisse la trace d'une présence fantomatique du passé, se transforme avec les années en véritable traumatisme patrimonial.

⁵⁸⁷ Sondage publié dans le journal *Demokratsia*, n° 219, du 20 août 1999, p. 10.

A. MOBILISATIONS ARTISTIQUES ET INTELLECTUELLES

a) LE RENOUVELLEMENT DU DÉBAT

La volonté de détruire le mausolée est formulée pour la première fois au mois de juin 1999 par le maire de Sofia, Stefan Sofiyanski⁵⁸⁸. Elle est présentée comme étant une conséquence du développement logique de l'histoire de la ville et de l'évolution de l'espace urbain. L'affaire devient immédiatement médiatique et politique, et de nombreuses réactions et commentaires envahissent la presse.

Du côté des personnes qui soutiennent le démantèlement annoncé, les analyses penchent vers le besoin d'en finir avec ce symbole du régime passé. Un deuxième argument très important est celui du renouvellement de l'espace public, le mausolée étant toujours abordé comme le « corps étranger⁵⁸⁹ » qui ne permet pas au jardin de ville de s'épanouir. Il s'agit également d'un argument à caractère esthétique : le bâtiment est perçu comme simplement « moche » et n'ayant alors pas sa place dans le centre-ville de la capitale. L'aspect déplaisant du monument provient, d'un côté, de son abandon et de l'autre, du manque d'entretien au fil des années, ce qui a mené à l'apparition de multiples couches de graffiti dessus⁵⁹⁰. Mais il relève également de son architecture des années 1940, qui est vue comme non-esthétique, car en contraste avec le style du centre urbain. Nous pouvons lire notamment dans les pages du journal *Demokratsia* que « Aucun architecte, et peut-être même aucun Sofiote ordinaire, ne pourrait dire la main sur le cœur que le mausolée est un bâtiment beau⁵⁹¹ (...) » et que « le démontage de ce bâtiment moche aurait dû être fait il y a

⁵⁸⁸ Dessislava YONOVA, « Sofiyanski détruit le mausolée. « Prince Igor » sera le dernier opéra devant le monument du communisme », *Demokratsia*, n° 156, du 18 juin 1999, p. 1,6. / Десислава ЙОНОВА, „Софиянски бута мавзолея. „Княз Игор“ ще бъде последната опера пред паметника на комунизма“, *Демокрация*, бр. 156, 18 юни 1999 г., стр. 1, 6.

⁵⁸⁹ Prof. Georgi FOTEV, « Le Bulgare n'a pas intégré sa propre histoire », *Demokratsia*, n° 223, du 24 août 1999, p. 12. / Проф. Георги ФОТЕВ, „Българинът не е осмислил собствената си история“, *Демокрация*, бр. 223, 24 август 1999 г, стр. 12.; Prof. Dimitar AVRAMOV, « Après la destruction du mausolée, l'ancien esprit de Sofia reviendra », *Demokratsia*, n° 224, du 25 août 1999, p. 17. / Проф. Димитър АВРАМОВ, „След разрушаването на мавзолея ще се върне старият дух на София“, *Демокрация*, бр.224, 25 август 1999 г, стр. 17.

⁵⁹⁰ Toni NIKOLOV, « Qui regrette le mausolée ? », *Demokratsia*, n° 160, du 22 juin 1999, p. 11. / Тони НИКОЛОВ, „Кой съжالياва за мавзолея?“, *Демокрация*, бр. 160, 22 юни 1999 г., стр. 11.

⁵⁹¹ Petya VLADIMIROVA, « Éternité sans illusions », *Demokratsia*, n° 156, du 18 juin 1999, p.1. / Петя ВЛАДИМИРОВА, „Вечност без илюзии“, *Демокрация*, бр. 156, 18 юни 1999 г., стр. 1. „Не се намери архитект, а надали има и обикновен столичанин, който би твърдял с ръка на сърцето, че мавзолеят е красива сграда (...)“.

longtemps. Sofia deviendra définitivement plus belle, lorsque sur cet endroit apparaîtront des fleurs et des arbres⁵⁹² (...) ». Le journal de gauche *Douma* contre-attaque :

Il est bien connu que lorsque le pouvoir devient soucieux de l'éducation esthétique et de la moralité de la population, alors les affaires sont sérieuses. Tout le monde comprend que les arguments esthétiques et moraux ne sont que prétexte. Qu'en réalité le pouvoir dit : c'est moi qui décide ce qui est beau et ce qui est bon, et je l'imposerai avec tous les moyens et même, comme dans notre cas, avec des détonations⁵⁹³.

Fait notable, la destruction du mausolée est accueillie avec un certain regret concernant les nouvelles inscriptions du monument au sein de la vie de la ville. Surtout, les spectacles d'opéra sont les plus massivement regrettés. Dans l'article qui annonce la destruction imminente du mausolée, un accent spécifique est porté sur cette question : « Le plus grand problème du maire est de trouver un emplacement convenable pour les spectacles d'opéra en plein air pour lesquels le mausolée sert de décor en ce moment⁵⁹⁴. » De même, un jour avant le début de la destruction, le maire de Sofia revient dessus : « (...) il n'est pas possible pour un opéra qui ne dure qu'une quinzaine de jours, d'entretenir toute l'année un bâtiment qui n'a pas d'avenir⁵⁹⁵ (...) ».

Enfin, le dernier argument pour justifier le démontage du mausolée est son absence du plan cadastral de la capitale. Il s'agit d'un paradoxe administratif qui est précisé plus tard, en septembre de la même année, par le Premier ministre Ivan Kostov lors d'une session de l'Assemblée nationale :

⁵⁹² Ibid. „Демонтирането на тази грозна сграда отдавна трябваше да се извърши. София определно ще стане по-красива, когато на това място изникнат цветя и дървета (...)“.

⁵⁹³ Tchavdar NAYDENOV, « Le mausolée était trop étroit pour les grands d'aujourd'hui », *Douma*, n° 164, du 23 août 1999, p. 7. / Чавдар НАЙДЕНОВ, „Мавзолеят тесен бе за днешните величия“, *Дума*, бр. 164, 23 август 1999 г., стр. 7. „Добре известно е, че когато властта се загрижи за естетическото възпитание и морала на населението, работата става дебела. На всички им е пределно ясно, че естетическите и морални аргументи са само претекст. Че всъщност властта казва: Аз определям кое е красиво и добро и ще го налагам с всички средства та макар и, както е в нашия случай, с взривове.“

⁵⁹⁴ Dessislava YONOVA, « Sofiyanski détruit le mausolée. « Prince Igor » sera le dernier opéra devant le monument du communisme », op. cit., „Най-големият проблем на кмета е да открие подходящо място за провеждане на летните оперни спектакли на открито, на които мавзолеят в момента служи за декор.“

⁵⁹⁵ Dessislava YONOVA, « Le terrain sous le tombeau est donné au jardin de ville », *Demokratsia*, n° 219, du 20 août 1999, p. 10. / Десислава ЙОНОВА, „Земята под гробницата е дарена за градска градина“, *Демокрация*, бр. 219, 20 август 1999 г., стр. 10. „(...) не е възможно заради една опера за половин месец да се поддържа цяла година такава сграда, която няма никакви перспективи (...)“.

Ле бътймент де л'анцйен маусолее н'еисте пас данс ле план д'урбанисме де София ен вигеур. Ил н'а етй прйву а аусун момент де сон еистенце данс ле план д'урбанисме. Ле прожет ду маусолее инвести ен 1949 пар ле Консейл дес министрес ест, је суйгне, comme бътймент temporaire. Jusqu'au дймонтаже ду бътймент ен аоут 1999, аусуне процедура н'а етй рйалйеёе pour л'атtribution д'un statut д'урбанисме ду бътймент. (...) Cela veut dire que la бътйссе ест temporaire jusqu'à la рйалisation дес actions д'апрйс ле план. Et л'action planifiйе ест ле jardin de ville⁵⁹⁶.

Insister sur la situation administrative du monument est une tactique qui vise а distancier la рйалйёе дес ёmotions patrimoniales assez fortes ехprimйёе а cette ёpoque avec un discours technique et qui se veut professionnel. C'est aussi une stratйgie еmployйе de la part de certains дйфенсейрс ду маусолее, qui insisteront sur les qualitйs architecturales ou artistiques de certains ёлйments du маусолее comme biens culturels et donc dignes et importants а protйger.

En effet, les personnes qui ne souhaitent pas la destruction du бътймент прёнент ле besoin de respecter л'avis дес architectes et дес artistes qui se prononcent en majoritй en faveur д'une adaptation du monument. Le concours de 1990 est notamment rappelй dans ле дйбат et citй comme une рйflexion importante а prendre ен compte lors de la дйcision de л'avenir du бътймент. Mais surtout л'argument sur lequel reposent la plupart дес arguments pour la рйservation du маусолее ест sa valeur historique⁵⁹⁷. Valeur historique non ен souvenir de Georgi Dimitrov, mais qui рйserve la мйmoire du рйгйме communiste а travers la reprйsentativitй de son architecture et de son рёле dans la ville socialiste. En д'autres termes, la мйmoire artistique du socialisme qui ест portйе dans sa forme.

⁵⁹⁶ Protocole de sйance de л'Assemblйe nationale, sйance n° 295, du 3 septembre 1999, ен ligne. / Стенограма на Народното събрание, 295-то заседание, 3 септември 1999 г., онлайн. „Сградата на бившия Мавзолей не съществува в действащия градоустройствен план на София. Тя не е била предвидена по градоустройствения план в нито един момент от съществуването й. Проектът на Мавзолея е инвестиран през 1949 г. от Министерския съвет, като – подчертавам – временна сграда. До демонтирането на сградата през август 1999 г. не са извършвани процедури за даване на градоустройствен статут на сградата. (...) Това означава, че постройката е временна, до реализиране на предвидените мероприятия по плана. А предвиденото мероприятие е градска градина.“

⁵⁹⁷ Vassil HARALAMBIEV, « Les bombardiers bleus », *Douma*, n° 159, du 17 аоут 1999, р. 2. / Васил ХАРАЛАМБИЕВ, „Сините изтребители“, *Дума*, бр. 159, 17 август 1999 г., стр. 2. ; « Messieurs, ne jouez pas avec л'histoire ! », *Douma*, n° 163, du 21 аоут 1999, р. 3. / „Господа, не си играйте с историята!“, *Дума*, бр. 163, 21 август 1999 г., стр. 3.



Figure 37 : Caricature de Tchavdar Nikolov
Source : *Demokratsia*, n° 216, du 17 août 1999, p. 11.

Il est particulièrement significatif que, tout au long du débat pendant les deux mois d'été 1999 avant la destruction du mausolée, très peu d'arguments se réfèrent à la mémoire de Georgi Dimitrov et à la signification du mausolée comme tombeau représentatif et lieu de transmission idéologique. Les partisans du PSB gardent en grande partie leur distance avec cet aspect du passé du mausolée, et insistent eux-

mêmes sur son statut d'« ancien mausolée », donc de monument qui a perdu sa fonction première et qui pourrait se prêter à la transformation, le plus souvent en musée (de sculptures⁵⁹⁸ ou de figures en cire⁵⁹⁹) ou en mémorial militaire⁶⁰⁰.

Le débat renouvelé semble être le mieux résumé dans la caricature de Tchavdar Nikolov parue dans le journal *Demokratsia*⁶⁰¹ (figure 37). Nous y voyons représentés le président du PSB Georgi Parvanov et le maire de Sofia Stefan Sofiyanski. Les deux semblent prendre part à un spectacle annoncé par un panneau : « Aujourd'hui : mégaspectacle *Le Petit Tailleur de pierres*, libretto : Chr. Smirnenski ». L'image renvoie à un retournement de situation dans les rôles, mais aussi au mausolée comme lieu d'opéra (les références au « spectacle » et au « libretto »). *Le Petit Tailleur de pierres* (*Каменарче*) est un poème de Christo Smirnenski, écrit en 1922. C'est le dernier couplet qui sert ici de dialogue entre les deux personnages dessinés. Le leader de gauche, contrairement à l'électorat qu'il devrait représenter et à l'histoire du Parti qu'il devrait incarner,

⁵⁹⁸ Proposition de Svetlin Roussev, citée dans Vassil POPOV, « Le mausolée est presque prêt à s'envoler », *Douma*, n° 161, du 10 août 1999, p. 3. / Васил ПОПОВ, „Мавзолеят е почти готов да хвъркне“, *Дума*, бр. 161, 10 август 1999 г., стр. 3.

⁵⁹⁹ Petar CHOURKOV, « Un musée « Madame Tussaud » bulgare dans le mausolée », *Douma*, n° 161, du 10 août 1999, p. 3. / Петър ШУРКОВ, „Български музей „Мадам Тюсо“ в мавзолея“, *Дума*, бр. 161, 10 август 1999 г., стр. 3.

⁶⁰⁰ Gentcho KAMBOUROV, « Qui est gêné par le mausolée », *Douma*, n° 159, du 17 août 1999, p. 7. / Генчо КАМБУРОВ, „На кого пречи мавзолеят“, *Дума*, бр. 159, 17 август 1999 г., стр. 7.

⁶⁰¹ *Demokratsia*, n° 216, du 17 août 1999, p. 11.

est habillé en smoking pour incarner le rôle de l'institution. D'un autre côté, le maire de droite est, lui, habillé en bleu de travail tel un ouvrier. Le dialogue entre les deux complète l'image :

- Hé, camarade, que fais-tu avec le marteau,
Dans ce bruit et ces étincelles ?
- Moi ? On perce un chemin, mon ami, ici,
Un chemin nouveau en ces rochers⁶⁰².

Ainsi, le caricaturiste dessine une inversion des rôles, avec la nouvelle droite dans le rôle progressiste qui doit « percer » les rochers idéologiques, afin de tracer un chemin vers l'avenir, alors que l'ancienne gauche, conservatrice, se met en position de vouloir préserver le *statu quo* à tout prix.

b) LA MÉDIATION ARTISTIQUE : *DISSECTION*

Dans une posture de médiation mémorielle se trouve la proposition d'adaptation du monument de l'artiste contemporain Vassil Simittchiev. Il présente son projet en août 1999 à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia et depuis, cette œuvre non réalisée fait partie très régulièrement de ses expositions. L'intérêt de l'artiste pour le mausolée date des années 1970, lorsque, étudiant en sculpture à l'Académie nationale des Beaux-Arts, il reçoit la commande de la réalisation des gerbes en bronze qui entourent le sarcophage de Dimitrov. Peu après, il émigre en Suède où il développe un travail multiforme qui interroge les limites de l'art monumental et des possibilités d'intervention dans des espaces publics symboliques forts. Il ne retourne au mausolée qu'en 1999, à l'annonce de son démontage.



Figure 38 : Vassil Simittchiev, dessin accompagnant le projet *Dissection*, 1999.
Publié dans le catalogue d'exposition *Art pour le changement* (2015), p. 167.

⁶⁰² C'est nous qui traduisons.



Figure 39 : Vassil Simittchiev, *Projet Dissection du Mausolée de Georgi Dimitrov II*, 1999.
Collection : Skissernas Museum, Lund.

Sa proposition consiste à faire une « dissection » du bâtiment, en le découpant en deux parties (figure 39). La façade côté Galerie nationale est préservée, alors que la partie tournée vers le jardin de ville disparaît pour révéler l'intérieur du monument. Couvert d'une nouvelle façade en verre, cet intérieur préserve son éclairage d'origine. Un miroir d'eau est installé, afin de reproduire le monument tout en le retournant, signifiant ainsi avec force sa transformation. Les bâtiments annexes autour sont détruits pour que « le bâtiment soit mis à distance de la place et soit englouti par le parc⁶⁰³ ».

Vassil Simittchiev insiste sur le besoin de préserver le mausolée en tant que document historique d'une époque révolue. Il utilise le concept de la « dissection » comme une intervention qui révèle l'intérieur « faux et vide⁶⁰⁴ » de l'ancien monument emblématique, mais qui permet aussi de créer un objet vivant à partir de l'objet mort⁶⁰⁵. En ce sens, pour l'artiste, la dissection représente un « contre-acte de création du symbole⁶⁰⁶ ». Le fait d'ouvrir le mausolée permet de l'étudier différemment, de l'interroger, mais aussi de rechercher l'origine des énergies négatives qu'il concentre. D'où la multiplication, lors de l'exposition en 1999 à Sofia, de l'image d'une

⁶⁰³ Conception de l'artiste, mise à disposition par M. Ivo MILEV, directeur adjoint de la Galerie nationale, Sofia.

⁶⁰⁴ Ibid.

⁶⁰⁵ Entretien de Vassil SIMITTCHEV avec Dan JÖNSSON, dans *Project*, cat.exp., Sofia Arsenal Museum for Contemporary Art, Sofia, 2012, p. 12.

⁶⁰⁶ Conception de l'artiste, op. cit.

pomme coupée en deux, avec un ver à l'intérieur (figure 38). La pomme symbolise le conflit qui divise la société au sujet du destin du monument et qui renvoie au besoin d'évoluer : « puisque le mausolée était devenu une pomme de la discorde, il fallait qu'il soit enlevé [de l'espace public] réellement⁶⁰⁷ ».



Figure 40 : Vassil Simittchiev, *Projet Dissection du Mausolée de Georgi Dimitrov II* (détail), 1999.
Collection : Skissernas Museum, Lund.

L'œuvre *Dissection* pose aussi un regard sur l'histoire du mausolée pendant les années postsocialistes. L'artiste prête une attention particulière aux traces laissées sur les murs du mausolée pendant la décennie et cherche à reproduire l'esprit des graffiti au cours de ces années (figure 40). Ainsi, au-dessus de la porte d'entrée, il imagine l'inscription « Le temps est à nous ! », ancien slogan de l'UFD. Tout autour, des acronymes

de partis politiques sont mêlés aux symboles nazis ou communistes, ainsi que d'autres inscriptions plus anodines. Nous retrouvons la fascination éprouvée par le public bulgare lors de l'apparition des graffiti sur les murs du mausolée au début des années 1990, la signification libératrice et émancipatrice du geste, ainsi que la forme plus élevée de désacralisation. Imaginer la conservation de la façade avec les graffiti permet alors de préserver un état du mausolée détruit, de garder la trace de l'histoire du monument pendant les premières années d'appropriation de l'espace public et symbolique de la capitale.

⁶⁰⁷ Entretien de Vassil SIMITTCHEV avec Maria VASSILEVA, dans *Project*, cat. exp., Sofia Arsenal Museum for Contemporary Art, Sofia, 2012, p. 10. „(...) тъй като мавзолеят се беше превърнал в ябълка на раздора, трябаше да се премахне по реален начин“.

Le projet de Vassil Simittchiev est largement médiatisé⁶⁰⁸ et il semble avoir pour objectif la démonstration du potentiel tant symbolique qu'artistique du site, à travers l'autorité d'un artiste expatrié bulgare. Or, il suscite quelques interrogations et incompréhensions :

Si l'objectif est de transformer ce monument en une absurdité, dans ce cas ses fonctions des dix dernières années ont déjà fait le nécessaire : il a été un mausolée (celui de Georgi Dimitrov), emballé dans un ruban (par un groupe d'artistes), des toilettes (de la Cité de la Vérité), une promotion tâchée (de *101 Dalmatiens*), un décor d'opéra (le mieux adapté en tombeau d'*Aida*), recouvert périodiquement par des graffiti (...) ⁶⁰⁹.

Il marque cependant l'histoire du mausolée, à la fois comme la dernière proposition pour son adaptation, bien qu'à travers une intervention agressive, et en ouvrant plus concrètement la voie à la possibilité d'interventions artistiques contemporaines sur le site même de l'« ancien mausolée ».

B. LA NAISSANCE D'UN TRAUMATISME PATRIMONIAL

a) LA DESTRUCTION DU MAUSOLEE : A L'ORIGINE DU VIDE

La destruction symbolique finale du mausolée commence en juillet 1999. Afin de sécuriser l'installation du décor de l'opéra *Prince Igor* d'Alexandre Borodine, utilisant le mausolée comme support, les mosaïques de la façade, réalisées par Detchko Uzounov, ont été recouvertes de noir. En cela, le monument est réduit à un objet sans valeur, et son épuisement en tant qu'image mémorielle est signifié⁶¹⁰.

⁶⁰⁸ Comme souligné par Konstantin BOYADJIEV, « Solutions « privées », « palliatives » à de petits problèmes », *Arhitektura*, n° 5, 1999, p. 46. / Константин БОЯДЖИЕВ, „Частни“, „палиативни“ решения на малки проблеми“, *Архитектура*, бр. 5, 1999 г., стр. 46.

⁶⁰⁹ Diana PEROVA, *Kultura*, n° 31, du 6 août 1999, p. 4. „Ако целта е този паметник да се превърне в абсурд, то функциите му през последните десетина години вече направиха необходимото: бил е мавзолей (на Георги Димитров), опакован с панделка подарък (на група художници), тоалетна (на Града на истината), петниста промоция (на „101 далматинци“), оперен декор (най-подходящ като гробница в „Аида“), периодично се изпъстря с графити (...)“.

⁶¹⁰ Tania VLADOVA, “Heritage and the Image of Forgetting: The Mausoleum of Georgi Dimitrov in Sofia”, in Matthew RAMPLEY (éd.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Pasts, Contested Presents*, Suffolk, Rochester: The Boydell Press, 2012, p. 150.

Malgré les nombreuses publications et interventions dans les médias de différents acteurs dans le débat – politiciens, architectes, artistes, citoyens –, la décision de la destruction n'en est pas pour autant impactée. Le démontage se trouve dans une situation paradoxale, entre la construction de l'événement comme symbole, et le refus de communiquer volontairement les détails précis de la réalisation. Ainsi, le 17 août 1999, les journaux annoncent que la destruction par explosion ne pourrait avoir lieu avant le 8 septembre et l'adjointe au ministre du Développement régional et de l'Urbanisme soutient le fait qu'aucun délai n'a été fixé⁶¹¹. Le lendemain, le 18 août, le Parti socialiste organise un rassemblement devant le mausolée afin de discuter du destin du monument. Il insiste sur le fait que « les socialistes ne font pas de lien entre le mausolée et Dimitrov, parce



Figure 41 : Caricature d'Ivalylo Ninov. Evgeni Bakardjiev regarde le mausolée fissuré et lui lance : « Va te faire exploser ! »

Source : *Starshel*, n° 2788, du 27 août 1999, p. 1.

que ses restes ne sont plus là. Ils défendent le bâtiment parce qu'il est... beau⁶¹² ». Le 21 août, jour pressenti pour la destruction, des rumeurs circulent, mais aucune annonce officielle n'est faite⁶¹³. Le président Petar Stoyanov est en voyage en Grèce, le Premier ministre Ivan Kostov est en vacances, le maire de Sofia Stefan Sofiyanski est également absent de la capitale ce jour-là. Quelques minutes

avant l'explosion, organisée par le vice-Premier ministre Evgeni Bakardjiev, le Premier ministre arrive précipitamment afin de suivre le moment symbolique de la destruction du symbole du régime communiste, le « mur de Berlin » bulgare. La suite de l'histoire devient emblématique : après deux détonations consécutives, le mausolée ne tombe pas, et cela prendra au total six jours

⁶¹¹ Dessislava YONOVA, « Le mausolée est un bâtiment illégal, il sera démonté grâce à des dons », *Demokratsia*, n° 216, du 17 août 1999, p. 3. / Десислава ЙОНОВА, „Мавзолеят е незаконна постройка, ще го демонтират с дарния“, *Демокрация*, бр. 216, 17 август 1999 г., стр. 3.

⁶¹² Ekaterina NIKOLOVA, « PSB : Nous détruisons le palais, nous reconstruirons le mausolée ! », *Demokratsia*, n° 219, du 20 août 1999, p. 10. / Екатерина НИКОЛОВА, „БСП: Ще разрушим двореца, ще вдигнем мавзолея отново!“, *Демокрация*, бр. 219, 20 август 1999 г., стр. 10.

⁶¹³ Vassil POPOV, Didi DIMITROVA, « Nous nous réveillons sans mausolée », *Douma*, n° 163, du 21 août 1999, p. 3. / Васил ПОПОВ, Диди ДИМИТРОВА, „Осъмваме без мавзолей“, *Дума*, бр. 163, 21 август 1999 г., стр. 3.

pour arriver à sa destruction totale. Le calcul est rapidement fait à l'époque : la construction du mausolée en 1949 aura pris tout autant de temps.

La fin de la « décommunisation » esthétique de la capitale, par l'effacement du « corps étranger » du centre-ville, est alors marquée par l'échec. Le 21 août, peu après la deuxième détonation, le vice-Premier ministre cherche à déguiser sa déception (figure 41) en s'exprimant devant les médias :

Il semble que nous nous séparons difficilement des mauvaises choses du passé et qu'on n'y arrive pas dès la première fois. L'ancien mausolée l'a encore démontré. (...) D'après moi le plus important a été fait. Cela ne sera plus jamais un mausolée⁶¹⁴.

En effet, une semaine plus tard, le site du mausolée se retrouve vide. La destruction est célébrée pour le symbole de fin d'une époque qu'elle apporte, et la promesse d'un renouveau. En même temps, un certain sentiment de déception est également perceptible dans la société. La remise au goût du jour de la question du démantèlement, à un moment qui ne l'imposait pas, est perçue comme une volonté de masquer les efforts insuffisants en direction de la décommunisation par un geste d'intervention dans l'espace public, de la même manière que cela a été fait au début de la décennie. De cela témoigne une personne interrogée dans le cadre de l'enquête menée par Claudia-Florentina Dobre en 2010 :

Je vivais déjà à Sofia, lorsque j'avais vingt ans, quand le mausolée a été détruit et j'ai ressenti que le cirque propagandesque que les « démocrates » ont fait de cette affaire était ridicule et les coûts injustifiés à l'époque. Je ressentais qu'il y avait des restes beaucoup plus importants et néfastes du régime communiste, comme les dossiers des informateurs de la police secrète, qui aurait pu être révélés pour « créer de nouveaux débuts » plutôt que cette posture vide et chère. Par contre, je n'ai pas regretté le mausolée enlevé après les faits⁶¹⁵.

⁶¹⁴ « Bakardjiev : Nous nous séparons difficilement des choses négatives », *Demokratsia*, n° 221, du 22 août 1999, p. 3. / „Бакърджиев: Трудно се разделяме с лошите неща“, *Демокрация*, бр. 221, 22 август 1999 г., стр. 3. „Явно трудно се разделяме с лошите неща от миналото и не от един път. Бившият мавзолей го показва за пореден път. (...) Според мен най-важното е направено. Това повече никога няма да бъде мавзолей.“

⁶¹⁵ Claudia-Florentina DOBRE, « Les Combats mémoriels du postsocialisme bulgare : le communisme et ses monuments », op.cit., p. 243. “I was already living in Sofia, and in my twenties, when the Mausoleum was demolished and I felt that the propaganda circus the “democrats” made of the whole affair was ridiculous and the expense unjustified at the time. I felt that there were much more important and sinister relics of the communist regime, such

En ce sens, les efforts de « décommunisation » esthétique de l'espace public pour marquer le dixième anniversaire de 1989 sont perçus en tant que prétexte et non ressentis comme véritable besoin dans le processus de démocratisation de l'espace public. Les interventions sur le site du mausolée pendant la décennie, spontanées ou institutionnelles, et surtout principalement créatives, ont réussi à la fois à « neutraliser » la charge idéologique du mausolée et à l'inscrire dans le paysage postsocialiste, y compris par son « oubli » en tant que repère, comme l'a constaté Luchezar Boyadjiev.

Pendant ce même mois d'août 1999, un concours est lancé, conjointement par le ministère de la Culture, la municipalité de Sofia et l'Union des architectes bulgares : « Idées pour le développement architectural, urbanistique et fonctionnel des espaces publics du centre-ville de Sofia ». Il représente une promesse d'une gestion professionnelle de la capitale, et notamment de la place centrale, pour éviter les craintes déjà exprimées concernant la destruction du mausolée :

[Les architectes] savent qu'enlever quoi que ce soit n'a de sens que si à sa place, pile là, pile maintenant, quelque chose d'autre qui soit meilleur s'impose. Et que cette chose meilleure doit être coordonnée, réfléchie, vérifiée et prouvée. Parce que « après » il est souvent trop tard⁶¹⁶.

Parmi les vingt-cinq projets qui concourent, et dont les résultats sont publiés à l'automne, aucun premier ni deuxième prix ne sont discernés⁶¹⁷. Tous les projets primés ou retenus réfléchissent d'un point ou d'un autre l'espace du mausolée. Le jury refuse complètement des propositions qui imaginent la préservation du bâtiment⁶¹⁸, ainsi que l'aménagement d'une trace qui pourrait rappeler son existence⁶¹⁹. Les seules propositions acceptées sont celles d'un réaménagement de l'espace comme faisant partie du jardin de ville. Les conceptions paraissent pour autant toutes assez limitées, s'inscrivant toujours dans la même binarité que lors du projet de

as the files of the political police informants, which could have been brought to light in order to “create a new beginning” rather than this empty and expensive posturing. I did not, however, feel any regrets for the removed Mausoleum after the fact.”

⁶¹⁶ Pavel ПОПОВ, « À propos du mausolée », *Kultura*, n° 26, du 2 juillet 1999, p. 1. / Павел ПОПОВ, „Около мавзолея“, *Култура*, бр. 26, 2 юли 1999 г., стр. 1. „(архитектите) са наясно, че премахването на каквото и да било има смисъл само, ако на негово място, точно там, точно сега, трябва да дойде нещо по-добро. И че по-доброто трябва да дойде съгласувано, обмислено, проверено и доказано. Защото „после“ обикновено е късно.“

⁶¹⁷ *Arhitektura*, n° 5, 1999, p. 21.

⁶¹⁸ Troisième prix (accessit), tête du collectif : Lyubomir Pantchev. Rachat, chef du collectif : Hristo Guentchev.

⁶¹⁹ Chef du collectif : M. Petkov.

1990 : entre l'effacement total du mausolée et sa transformation en lieu d'autorité (monument, musée, temple⁶²⁰). C'est le début de l'histoire du vide du mausolée.

b) LE TRAUMATISME PATRIMONIAL

Le mausolée de Dimitrov, même en sa qualité d'« ancien mausolée », avait réussi malgré tout à préserver sa nature de représentativité. Il symbolisait à la fois le « temple » du socialisme bulgare et sa désacralisation complète par la vie du monument de la période postsocialiste. Si le destin du mausolée peut être comparé à un véritable « traumatisme », c'est qu'il a été décidé et exécuté dans la violence symbolique.

Tout d'abord, la décision du démantèlement a été prise sans consultation des citoyens, sans provocation directe par une quelconque actualité, et dans une pure démonstration de force politique à un moment où la droite occupe tous les grands postes de responsabilité dans le pays et se lance dans une campagne pour les élections municipales du mois d'octobre. D'ailleurs, les résultats de ces élections au niveau national sont décevants pour l'UFD, et cela est interprété en partie comme une réponse directe à la destruction du mausolée⁶²¹. L'approche du haut vers le bas d'une question patrimoniale si importante entre en contraste direct avec les processus de démocratisation de l'espace public et d'appropriation progressive du site du mausolée. En cela, sa destruction représente un premier traumatisme.

D'après les sondages réalisés au mois d'août 1999, 42 % des personnes interrogées se disent favorables à la transformation du monument (figure 9). Le potentiel d'adaptation et l'énergie créative investie semblent perdus avec la destruction. Les architectes et urbanistes sont troublés, comme ceux qui ont pu imaginer la resignification du mausolée en tant que lieu de mémoire traumatique du socialisme, notamment en mémorial des victimes ou en musée du communisme.

Enfin, la violence de la destruction marque également par le vide qui s'en suit. Le destin du mausolée devait correspondre à son haut degré symbolique et représentatif. Il devait refléter

⁶²⁰ Troisième pris (accessit), chef du collectif : Ivan Bitrakov. Cheffe du collectif Anna Goranova. Chef du collectif : Hristo Guentchev. Chef du collectif : Atanas Agura.

⁶²¹ Kamen MINTCHEV, « Les élections municipales : constats et conclusions », *Omda.bg*, du 28 octobre 1999, en ligne. / Камен МИНЧЕВ, „Изборите за местна власт – констатации и изводи“, *Омда*, 28 октомври 1999 г., онлайн.

l'importance mémorielle de ce site. Or, ce n'est pas le cas. Le vide laissé par sa destruction et la faiblesse des idées qui s'en suivent sont en contraste total avec les significations et l'énergie sociale qui ont investi le site durant les années 1990. Les happenings et spectacles chargés de significations et d'humour sont remplacés, dès 2000, par des événements commerciaux, dont le plus marquant est le festival de la bière⁶²². Tous ces éléments font que la destruction du mausolée en 1999 devient un véritable traumatisme patrimonial.

À partir de ce moment-là, la destruction et ses effets deviennent omniprésents dans toute discussion concernant un démantèlement de monument ou bien la muséalisation du socialisme. Les médias marquent les grands anniversaires de la destruction du mausolée, et n'hésitent pas à l'évoquer dans le cadre d'événements patrimoniaux. Ceci est particulièrement perceptible dans des moments charnières du destin de certains monuments emblématiques dans les années 2010. Autour du Monument à l'armée soviétique à Sofia, notamment, des artistes contemporains y font référence lorsqu'ils se disent opposés à la destruction⁶²³. Le rôle qu'ils attribuent à l'événement est tel qu'ils le citent même comme principale inspiration de leurs actions⁶²⁴. Le destin du mausolée alimente la volonté d'entrer en scène de nouveaux acteurs patrimoniaux. C'est le cas aussi du groupe d'architectes *Transformatori* [Transformateurs]. Le co-fondateur de l'association décrit ainsi une de leurs motivations principales d'intervenir sur le destin des monuments du socialisme :

En fait notre motivation vient de cette tendance à enlever des choses sans avoir une idée de quoi faire à leur place. Et que cela soit meilleur. Le générateur de cette résistance

⁶²² Nikolai VUKOV, "The Destruction of Georgi Dimitrov's Mausoleum in Sofia: The "Incoincidence" Between Memory and its Referents", op. cit.; Boyan MANCHEV, « Communisme/postcommunisme : Politique et représentation. Le cas bulgare », in Maria VASSILEVA (éd.), *Art pour un changement 1985-2015*, cat.exp., Sofia : Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, 2015, p. 155-176. / Боян МАЧЕВ, „Комунизъм/посткомунизъм: Политика и репрезентация. Българският случай“, в Мария ВАСИЛЕВА (съст.), *Изкуство за промяна 1985-2015 г.*, каталог, София: СГХГ, 2015 г., стр. 155-176.

⁶²³ « Destructive Creation : première conversation avec les auteurs d'*Au goût du jour* », *EDNO*, automne 2011, p. 77 / „Destructive Creation. Първи разговор с авторите на В крак с времето“, *ЕДНО*, Есен 2011 г., стр.77. « D : Il y a beaucoup de gens qui veulent qu'à sa place [le MAS] on construise autre chose, mais c'est la plus grande bêtise que nous pouvons faire. Q : C'est ce qui est arrivé au mausolée, n'est-ce pas. » / „D : Има много хора, които искат на негово [на ПСА] място да се построи нещо друго, а това е най-голямата глупост, която може да се направи. Q : Нали точно това се случи с мавзолея.“

⁶²⁴ Teodora MUSSEVA, « Destructive Creation : Peindre le monument a ouvert les gens envers cet art », *Dnevnik*, du 5 novembre 2013, en ligne. / Теодора МУСЕВА, „Destructive Creation: Изрисуването на паметника отвори хората на това изкуство“, *Дневник*, 5 ноември 2013 г., онлайн. « Si le mausolée existait toujours, vous l'auriez transformé comment ? — Si le mausolée existait toujours, le monument n'aurait pas été peint. » / „Ако мавзолеят още съществуваше, в какво бихте го превърнали? — Ако мавзолеят още съществуваше, паметникът нямаше да бъде изрисуван.“

спиритуелле етает ла дествуцйя де маусолее. О.К., пеут-еъре сала серай-ил йнтерессант пур ла вилле же ле маусолее, йнтегралемант оу ен парте, диспарайсе, ку'ун ретуор сойт еффецтуе. Маис си а л'епоке ла passion политике ет, данс уне certainty mesure, ла folie [политике] justifient cet acte, aujourd'hui nous n'avons pas d'événements si radicaux. А л'епоке с'етайт ла фйн д'ун рэгйме, ле дебют д'ун nouveau, йл fallait sonner la cloche. Ет puis ils n'ont pas eu d'idées. С'est sûr же сала аурай етэ possible де faire quelque chose де meilleur же де déboulonner le mausolée pour dire « Le communisme est parti⁶²⁵. »

Le traumatisme patrimonial же représentent la destruction du mausolée ет ле vide toujours « hanté » пар les multiples mémoires ет ехprimé а plusieurs reprises ет surtout lors du grand débat autour де ла destruction du monument *1 300 ans Bulgarie* (voir chapitre 7). А cette occasion, ла journaliste ет écrivaine Maria Kassimova écrit :

On aurait pu y danser. Au moins с'est ce dont rêvait celui qui, au début des années 1990, avait écrit avec une couleur vive sur la façade sale : « Ici l'on danse ». Peu après, avec l'acharnement d'esclaves libérés, йл а етэ détruit publiquement. Ет aujourd'hui а ла place du mausolée де Georgi Dimitrov, non seulement on n'y danse pas, mais йл n'y а rien⁶²⁶.

Ainsi, ла déception ressentie envers les processus де décommunisation се transpose sur les gestes де « décommunisation » естетйке.

⁶²⁵ Entretien avec Deltcho DELTCHEV, le 18 juillet 2019. « Всьщност това е нещото, което така ни... като мотивация, тази тенденция да махаме неща, без да ймаме идея какво правим на тяхно място. Й то да е по-добро. В случая генератор на това духовно опълчение беше събарянето на Мавзолея. ОК, вероятно би било интересно за града изцяло или частично този мавзолей да го няма, да се получи някакво възвръщане, но ако тогава политическата страст и донякъде безумие донякъде оправдават тоя ход, в днешно време нямаме нещо такова радикално да се е случило. Тогава – крайт на един режим, началото на един нов, трябваше някъде да се получи дзън някакъв, някой да удари някаква камбана; и тъй като не са им хрумнали някакви неща, защото със сигурност е можело да направят нещо по-добро от това, да бутнат мавзолея, за да кажат „Комунизмът си отиде“. »

⁶²⁶ Maria KASSIMOVA, « Que ce ne soit rien », *Ploshtad Slaveykov*, du 31 janvier 2016, en ligne. / Мария КАСИМОВА, „Нека бъде нищо“, *Площад Славейков*, 31 януари 2016 г., онлайн. „Там можеше да се танцува. Поне за това мечтаеше онзи, който в началото на деветдесетте беше изписал с ярка боя на зацапаната му фасада „Тук ще се танцува“. Скоро след това с ожесточението на освободени роби публично го разрушиха. А днес на мястото на Мавзолея на Георги Димитров не само, че не се танцува. Там просто няма нищо.“

CONCLUSION DU CHAPITRE

L'histoire du mausolée de Dimitrov au cours des années 1990 est marquée par son utilisation à la fois comme symbole du régime communiste et comme métonymie de ce dernier, un véritable « mur de Berlin » bulgare. Dans le cadre des processus de délégitimation et de désacralisation, il a été transformé avec succès par les multiples performances et happenings qui s'y tiennent, ainsi que par les graffiti qui forment sa nouvelle image postsocialiste. Les tentatives de contrôler ces processus de la part des institutions sont vouées à l'échec, à la fois sous forme de concours architecturaux ou bien d'actes de destruction.

Dans son roman *Mausolée* paru en 2009, Rouja Lazarova revient sur la destruction, dix ans auparavant :

Fallait-il conserver le mausolée ou le transformer en mémorial du communisme ? Avec ou sans les graffitis sur les murs ? Je ne sais pas. Mais sa destruction m'a fait sentir le poids du régime. J'ai compris combien il serait long et douloureux de détruire les réflexes qu'il nous a légués. Ses fondations et ses couloirs souterrains sont restés, telles des racines vigoureuses enfouies dans le sol. Seule la partie visible de l'iceberg a disparu⁶²⁷.

L'autrice évoque l'incertitude face à la décision de la destruction, ses alternatives d'adaptation, ainsi que son poids symbolique. L'hésitation qu'elle se permet, malgré son jugement exprimé envers le régime communiste, est symptomatique du fait que la gestion de ce cas patrimonial si délicat n'a pas été à la hauteur. La mémoire largement traumatique dont le mausolée est porteur pendant le socialisme est transformée, dans le postsocialisme, par la constitution de nouvelles mémoires (et oublis) artistiques du site suite à ses multiples appropriations. Finalement, rien n'aurait pu assurer la longévité des mémoires du mausolée que sa destruction. La volonté de « décommunisation » esthétique semble avoir échoué.

En 2016, un projet de modification de la loi de 2000 prévoit le démantèlement de tous les monuments liés à l'idéologie communiste. Voté en première lecture à l'Assemblée nationale et jamais proposé à la seconde, il n'a pas été adopté. Cependant, il a marqué la tentative de résurrection de l'élan de « décommunisation » esthétique ou, comme l'a formulé à l'époque

⁶²⁷ Rouja LAZAROVA, *Mausolée*, Paris : Flammarion, 2009, p. 311.

l'historienne Elitza Stanoeva, une « lustration visuelle⁶²⁸ ». L'une des raisons pour la relance de ce processus est la présence continue d'un autre monument dissonant dans l'espace de la capitale : le Monument à l'armée soviétique.

⁶²⁸ Elitza STANOEVA, « Lustration visuelle ou la fin des débats sur le passé ? », *Terminal 3*, du 29 novembre 2016, en ligne. / Елица СТАНОЕВА, „Визуална лустрация или край на дебатите за миналото?“, *Терминал 3*, 29 ноември 2016 г., онлайн.

CHAPITRE 5

CHAPITRE 5 : POUR UNE « LIBÉRATION » SYMBOLIQUE, (GEO)POLITIQUE ET ESTHÉTIQUE

Le débat autour du Monument à l'armée soviétique (MAS) a une histoire aussi longue que celle de la période postsocialiste bulgare. Il a su concentrer un grand nombre des enjeux des processus de décommunisation en Bulgarie, les luttes politiques et mémorielles dans le pays, ainsi que les réflexions artistiques et patrimoniales concernant les monuments du régime communiste bulgare. Le mot « libération » est celui qui est le plus présent dans ce débat, car il fait référence à l'inscription portée par le Monument à l'armée soviétique (« libératrice »). Il exprime également la volonté d'une libération symbolique et sémantique de ce signe d'un passé difficile, au cœur des conflits qui divisent la société bulgare.

Le débat a également une autre caractéristique : à la différence des trois autres monuments qui occupent notre attention dans cette recherche, le Monument à l'armée soviétique de Sofia est devenu le synonyme d'un conflit sans fin⁶²⁹. En effet, depuis 1992, année qui marque le début de l'intense remise en cause officielle du monument, celui-ci est au cœur de tout débat politique qui oppose, schématiquement, les partis de gauche et de droite (identifiés en Bulgarie principalement par rapport à leur attitude et jugement envers le passé socialiste et les relations que le pays entretient avec la Russie⁶³⁰). Par conséquent, le débat est renouvelé périodiquement autour de dates commémoratives⁶³¹ ou bien des élections municipales, législatives ou présidentielles. À tel point que l'effet répétitif du débat devient un véritable phénomène culturel en soi. Le long-métrage *En rond* de Stéphane Komandarev (2019) en est une très bonne illustration. Le film présente une ronde de nuit de plusieurs binômes de policiers à Sofia, ponctuée par des annonces à la radio de la manifestation prévue le lendemain « pour » ou « contre » le Monument à l'armée soviétique et dont la sécurité est assurée par la police. L'effet produit se situe au croisement du comique et de l'absurde. La référence humoristique aux manifestations périodiquement organisées est évidente

⁶²⁹ Cette expression est utilisée comme titre de chapitre du mémoire de Nedyalka Vasileva qui aborde le Monument à l'armée soviétique : « Une histoire sans fin » (*A Never-Ending Story*). Nedyalka VASILEVA, *On the Instability of Monuments. Monuments in Bulgaria from the Period of the Communist Regime 1944-1989*, MA Architectural History, Bartlett School of Architecture, UCL, 2013, p. 37.

⁶³⁰ Nadège RAGARU, *Démocratie et représentation politique en Bulgarie*, Les Cahiers du CERI, n° 19, 1998, p. 22.

⁶³¹ Le 23 février, jour de l'Armée rouge ; le 9 mai, date de commémoration de la fin de la Seconde Guerre mondiale pendant le socialisme ; le 9 septembre, ancienne fête nationale et date de début du régime communiste bulgare ; le 10 novembre, date communément acceptée comme la fin du régime communiste bulgare.

pour le public bulgare, ainsi que le renvoi direct au titre du film : la situation tourne « en rond », sans résolution en vue. Le côté absurde est illustré par le contraste entre cette information qui paraît banale et quotidienne pour la société, et les événements que traversent les personnages du film. Ainsi, l'éternel débat autour du Monument à l'armée soviétique est utilisé comme métaphore des problèmes et conflits sociaux bulgares.

Dans ce chapitre, nous présentons l'histoire de ce débat de longue haleine, un débat majeur pour la société bulgare, ainsi que les différents arguments qui le caractérisent. Dans un premier temps, nous nous concentrons sur les différents niveaux de perception du monument, et les conflits qu'ils génèrent au sein de la société. Un accent est porté sur la façon dont les acteurs dans le débat cherchent à reprendre le contrôle sur le récit dominant du socialisme à travers le cas du MAS. Puis, dans une seconde partie, nous nous intéressons aux différentes stratégies de sa disqualification, d'un côté de la catégorie patrimoniale de « monument », et d'un autre, du champ de l'artistique, à travers la question de la « libération » esthétique.

1. AFFRONTEMENTS MEMORIAUX

Le Monument à l'armée soviétique est le deuxième grand monument dans l'espace public de Sofia à être remis en cause après le mausolée de Georgi Dimitrov. À la différence de ce dernier, le MAS concentre l'essentiel du débat sur le droit aux récits, sur les interprétations historiques, sur l'histoire visuelle de l'espace public, sur les dépendances géopolitiques. Les contestations du monument portent également sur les rites de commémoration qui y ont lieu, des rites qui s'inscrivent dans un espace entre geste mémoriel et geste politique.

Des monuments à l'armée soviétique ont été construits dans tous les pays socialistes après la Seconde Guerre mondiale. De nature ambivalente, entre mémorial et monument, ils ont pour objectif à la fois de perpétuer la mémoire du rôle décisif de l'Armée rouge dans la résolution du conflit mondial, mais également d'inscrire la reconnaissance envers cette armée dans le discours idéologique communiste international. Les monuments s'adaptent, alors, aux contextes spécifiques des différents pays. C'est notamment le cas bulgare qui, rappelons-le, représentait un terrain très propice à la mise en place du mythe de la « double libération » de la part des Russes, inscrivant

ainsi des événements historiques qui n'ont pas de lien entre eux dans un cadre symbolique et émotionnel plus grand, celui de la « fraternité entre les peuples ».

Avec le besoin de redéfinition des valeurs nationales et politiques au début des années 1990, la présence d'un monument dédié à une armée étrangère au cœur de la capitale, ainsi qu'à des endroits clés d'autres grandes villes bulgares, suscite des interrogations et indignations. De par sa monumentalité, ainsi que son aspect esthétique « bavard », le Monument à l'armée soviétique à Sofia a tout pour devenir la cible centrale du conflit d'interprétations. Au cœur des contestations se trouvent deux éléments centraux du monument : la sculpture qui le surplombe et qui représente notamment un soldat soviétique avec son arme⁶³² brandie en l'air (figure 7) et, dans un deuxième temps, l'inscription : « À l'armée soviétique libératrice, le peuple bulgare reconnaissant ». L'iconographie guerrière et le geste du soldat, interprété en tant que conquérant, ne semblent pas correspondre aux appels à une liberté nouvelle dans la société postsocialiste. L'inscription, elle, est immédiatement passée à l'étude après 1989 et des publications s'interrogent sur le rôle de l'Armée rouge en Bulgarie en 1944 : armée de libération ou d'occupation⁶³³ ?

De nombreux acteurs participent à ce débat politique, mémoriel et patrimonial. Au cœur des affrontements se trouvent les partis politiques principaux du début des années 1990 : le Parti socialiste bulgare et l'Union des forces démocratiques. Juste derrière les organisations politiques se rangent les associations qui, elles, cherchent à soutenir une des positions sans se réclamer d'une appartenance politique, mais en revendiquant une position citoyenne basée sur des principes. En 1993, on trouve notamment le Comité citoyen pour la défense du Monument à l'armée soviétique,

⁶³² Communément appelée « Schmeisser », du nom du fabricant de fusils allemands.

⁶³³ De tels articles paraissent dans la presse périodique du début des années 1990 : Ivan KURTEV, « Liberté ou esclavage nous a amené l'Armée rouge », *Demokratsia*, n° 232, du 20 novembre 1990, p. 3. / Иван КУРТЕВ, „Свобода или робство ни донесе Червената армия“, *Демокрация*, бр. 232, 20 ноември 1990 г., стр. 3. ; Bogdan GLOGINSKI, « Des tombeaux sans... fleur », *Douma*, n° 120, du 8 mai 1991, p. 4. / Богдан ГЛОГИНСКИ, „Гробове без... цвете“, *Дума*, бр.120, 8 май 1991 г., стр. 4. ; Georgi DONEV, « Les armées soviétiques en Bulgarie : libérateurs ou occupants ? », *Demokratsia*, n° 122, du 13 mai 1991, p. 5. / Георги ДОНЕВ, „Съветските войски в България: освободители или окупатори?“, *Демокрация*, бр. 122, 13 май 1991 г., стр. 5. ; Stefan PRODEV, « 1944 – nous avons accueilli ainsi l'armée « d'occupation » », *Douma*, n° 84, du 12 avril 1993, p. 8. / Стефан ПРОДЕВ, „1944 г. – така посрещнахме армията „окупаторка““, *Дума*, бр. 84, 12 април 1993 г., стр. 8. ; Atanas ORATCHEV, « L'armée soviétique et la Bulgarie (1944-1947) », *Demokratsia*, n° 103, du 6 mai 1993, p. 8. / Атанас ОРАЧЕВ, „Съветската армия и България (1944-1947)“, *Демокрация*, бр. 103, 6 май 1993 г., стр. 8. ; Iskra BAEVA, « La victoire comme responsabilité des vivants », *Douma*, n° 105, du 8-9 mai 1993, p. 7. / Искра БАЕВА, „Победата като отговорност на живите“, *Дума*, бр. 105, 8-9 май 1993 г., стр. 7. ; Atanas ORATCHEV, « La faillite commence avec l'armée rouge », *Demokratsia*, n° 109, du 13 mai 1993, p. 8. / Атанас ОРАЧЕВ, „Разорението започва от червената армия“, *Демокрация*, бр. 109, 13 май 1993 г., стр. 8.

formé à un moment charnière dans la lutte pour le destin du MAS. À partir des années 2000, plusieurs associations sont créées « contre » le Monument, mais celle qui a connu l'activité la plus importante est sans doute l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique (créée en 2010). Enfin, un dernier acteur intervient dans le destin de ce monument et ceci de façon à la fois très forte et décisive : la Fédération de Russie. En effet, pour l'État russe, ce monument représente à la fois un lieu de commémoration important des victimes soviétiques de la Seconde Guerre mondiale, mais il est aussi un symbole fort des liens politiques et symboliques entre les deux pays et sa protection relève d'un véritable enjeu géopolitique.

A. CONFLITS POLITIQUES ET IDENTITAIRES

a) UN MONUMENT A LA LUTTE ANTIFASCISTE

Les partis politiques trouvent dans le Monument à l'armée soviétique un champ de confrontation idéologique. En tant que monument représentatif de la période totalitaire du régime communiste bulgare, et à cause de sa place dominante dans la capitale, le MAS représente un endroit d'opposition fertile. Pour le Parti socialiste bulgare, il s'agit avant tout d'un lieu lié à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale et à la lutte antifasciste. C'est notamment son rôle principal de lieu de commémoration pendant le socialisme. Autour de deux dates clés, le 23 février,



Figure 42 : Ratcho Ratchev, « Une détonation ! Et après la détonation, des cendres... Qu'importe ici le simple marbre ? », *Douma*, n° 55 du 5 mars 1992, p. 4.

le jour de l'Armée rouge et le 9 mai, jour de la Victoire (fin de la Seconde Guerre mondiale pour les Soviétiques), le Monument était investi de célébrations commémoratives. Après les transformations politiques de 1989, c'est justement l'avenir de ces rites qui est remis en cause, de même que le discours historique officiel. Le MAS ne faisant plus l'objet d'une surveillance, il devient une cible privilégiée des graffiti à Sofia. Phénomène nouveau et d'ampleur importante, il suscite des réactions au sein de la société pour des raisons esthétiques, d'un côté, mais surtout pour certains de

ses contenus. Car, en réaction à la remise en cause de l'idéologie communiste et de ses fondements, notamment le combat du national-socialisme, des symboles nazis apparaissent massivement dans la capitale, principalement sur des monuments associés à la lutte antifasciste et, précisément, sur le Monument à l'armée soviétique. Ainsi, à plusieurs reprises, le journal de gauche *Douma* (Parole) publie des photographies des croix gammées et autres symboliques nazies sur ce monument⁶³⁴, et bien d'autres⁶³⁵. L'objectif est de dénoncer le phénomène, mais aussi, dans une stratégie de préservation du monument, d'établir une équivalence entre l'attaque contre lui et l'attaque contre l'idée antifasciste. Pour renforcer ce message, le dessin de presse s'invite aussi dans le débat. La caricature la plus parlante semble être celle de Ratcho Ratchev de 1992⁶³⁶, lorsqu'il représente le maire de Sofia, Alexandre Yantchoulev (UFD), tenant une bombe devant le monument (figure 42). Une inscription reprend le célèbre poème antifasciste « La lutte est implacable et cruelle... » („Борбата е безмислено жестока...“) que Nikola Vaptsarov⁶³⁷ écrit quelques heures avant son exécution. Dans le texte original, on lit : « Qu'importe ici le sort de l'individu ? Une salve, et après la salve – le ver »⁶³⁸. La reprise de Ratcho Ratchev donne cela : « Une détonation ! Et après la détonation, des cendres... Qu'importe ici le simple marbre ? » En remplaçant l'individu par le marbre, le caricaturiste cherche à établir un lien direct entre le monument et la mémoire dont il est porteur, ceci par une technique de personnification. Ainsi, menacer le monument d'une destruction, comme fait le maire de Sofia représenté, serait équivalent à une exécution (à laquelle fait référence le poème). Nuire au monument représenterait donc une véritable atteinte à l'antifascisme en général.

Renforcé au cours des premières années de la décennie 1990, ce discours sur le monument reste inchangé des années plus tard auprès d'une grande partie de ses défenseurs. Alors que progressivement des processus d'appropriation de cet espace central de la capitale et de ces symboles s'opèrent, chaque menace ressentie contre le MAS mobilise une grande partie de

⁶³⁴ *Douma*, n° 264, du 23 octobre 1991, p. 1 ; *Douma*, n° 55, du 5 mars 1992, p. 4.

⁶³⁵ Notamment pour le mausolée de Dimitrov (*Douma*, n° 108, du 23 avril 1991, p. 1.) ou d'autres monuments liés au mouvement antifasciste (*Douma*, n° 245, du 1^{er} octobre 1991, p. 5.).

⁶³⁶ *Douma*, n° 55 du 5 mars 1992, p. 4.

⁶³⁷ Nikola Vaptsarov (1909-1942) est un poète bulgare, auteur de plusieurs poèmes engagés emblématiques. Il est exécuté en 1942 pour son appartenance au mouvement communiste. Sa personne est très importante pour le régime après 1944, il est érigé en véritable héros de la résistance antifasciste. Le culte qui est voué à sa personne est tel, que, malgré son importance indéniable pour la littérature bulgare, après les changements politiques de novembre 1989, il est rejeté de la même manière que les idéologues communistes.

⁶³⁸ Traduction-adaptation P. SEGHERS, A. V. DE THRACY, I. OBBOV, dans l'ouvrage *Nicolas Vaptsarov : Poèmes*, Sofia : Jusautor, 1985, p. 158.

l'électorat du PSB, ainsi que son organe de presse, *Douma*, qui jusqu'au début des années 2020 continue de mobiliser les mêmes arguments et discours⁶³⁹. Cela s'explique à la fois par l'habile mise en place de cet argumentaire lors du début des débats autour du Monument à l'armée soviétique, mais aussi, indéniablement, en tant que réaction provoquée par le conflit identitaire⁶⁴⁰ que la remise en cause du monument constitue pour une partie de la société. La défense du monument en tant que symbole phare de la victoire contre le nazisme est instrumentalisée afin de rétablir le contrôle sur le discours autrefois officiel et dominant. C'est aussi un discours qui a été perçu comme largement consensuel et son potentiel de mobilisation est jugé majeur. La mémoire « nostalgique »⁶⁴¹ que ce récit du passé à travers le MAS véhicule est une mémoire d'une stabilité identitaire et de fondements communs. La charge émotionnelle que la nostalgie exige permet ainsi de « neutraliser » la charge politique portée par le monument, en positionnant le débat non plus dans la sphère des débats actuels, mais dans des positionnements idéologiques et identitaires qui s'enracinent dans le passé. Cette dépolitisation du monument est notamment celle opérée par la mémoire nostalgique de la lutte commune antifasciste. Ainsi, les conflits entre mémoire et histoire, entre discours dominants d'avant et d'aujourd'hui, restent toujours sans solution. La rhétorique des années 1990 reste enfermée dans une boucle.

⁶³⁹ Il n'est pas possible de proposer une liste exhaustive de ce type de publications. Elles sont relativement fréquentes et paraissent surtout autour des dates du 9 mai ou du 9 septembre. Par exemple, en 2019, le journal publie une déclaration de l'Union antifasciste bulgare, « Il n'y a que la Bulgarie qui réhabilite le fascisme, arrêtez ! » („Камо България реабилитира фашизма, спрете!“), *Douma*, n° 166, du 29 août 2019 (en ligne), et en 2020 le président du PSB-Sofia est cité en titre « Kaloyan Pargov : le 9 mai est un jour de la conscience et de l'héroïsme humains » („Калоян Паргов: 9 май е ден на човешката съвест и героизъм“) (*Douma*, le 9 mai 2020, en ligne).

⁶⁴⁰ Pour les conflits et constructions identitaires postsocialistes, voir par exemple Georges MINK, Laure NEUMAYER (éd.), *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe. Memory Games*, Palgrave Macmillan, 2013.

⁶⁴¹ Nous nous emparons de la « nostalgie » telle qu'elle a été théorisée par Svetlana BOYM, *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books, 2001.

b) UNE AGRESSION SYMBOLIQUE ET VISUELLE



Figure 43 : « Ali-gnez ! ‘Tous les animaux sont égaux, mais certains sont plus que d’autres’ G. Orwell ». Source : *Puls*, n° 21, du 22 mai 1990, p. 8.

Pour la nouvelle opposition politique de droite, l’Union des forces démocratiques, le Monument à l’armée soviétique représente une véritable agression symbolique et visuelle. Le premier registre de l’agression est vu au niveau historique : l’UFD insiste sur le besoin de reconnaissance du statut d’occupant de l’Armée rouge, en opposition au mythe de la « double libération ». Dès le mois de mai 1990, des articles paraissent dans la presse périodique de droite qui interrogent les événements historiques de septembre 1944, afin de déterminer le rôle qu’a joué l’Armée rouge dans sa présence sur le territoire bulgare⁶⁴². Ainsi, la présence continue de ce monument au centre de la capitale⁶⁴³ perpétue le sentiment d’une agression symbolique permanente. De nombreux textes sont publiés dans la presse, des membres de l’UFD s’expriment sur le sujet devant les médias et dans des débats politiques. Les différents acteurs se positionnent en défenseurs de la mémoire traumatique du socialisme, notamment en se concentrant sur l’aspect répressif du régime et les crimes de l’Armée rouge perpétrés sur le sol bulgare. À l’automne-hiver 1991, les élections présidentielles, législatives et municipales (à Sofia) sont gagnées par l’Union des forces démocratiques.

Commence alors une attaque politique institutionnelle contre le MAS.

Parallèlement, une véritable réflexion autour du rôle esthétique du monument dans l’espace public et de ses multiples registres agressifs se développe dans les dessins de presse, parus dans les journaux majoritairement de droite *Demokratsia*, *Vek21* ou *Puls*. Un premier exemple paraît en 1990 dans un article sur l’art de l’époque socialiste de l’historienne de l’art Maria Vassileva⁶⁴⁴.

⁶⁴² Un des premiers articles que nous avons trouvés paraît le 9 mai 1990 dans le journal *Vek21* (n° 6, p. 5) et porte pour titre « Est-ce l’armée soviétique libératrice ? » („Освободителка ли е съветската армия?“) (il s’agit des témoignages du massacre de Katyn en Pologne).

⁶⁴³ En réalité, tous les monuments dédiés à l’armée soviétique en Bulgarie sont remis en cause, notamment celui à Plovdiv. Un seul a été démonté : celui à Pleven en mai 1992.

⁶⁴⁴ *Puls*, n° 21, du 22 mai 1990, p. 8.

Le dessin reprend un détail de la composition centrale du MAS, mettant en évidence le fait que le soldat soviétique est représenté surélevé et de telle manière à ce qu'il paraisse plus mis en valeur que l'ouvrier bulgare à sa gauche (figure 43). La légende dit : « Ali-gnez ! 'Tous les animaux sont égaux, mais certains le sont plus que d'autres' G. Orwell ». En utilisant une terminologie militaire qui renvoie au besoin d'alignement égalitaire entre les personnes, on souligne la non-correspondance avec l'image qui, elle, montre la supériorité du soldat soviétique. La citation d'Orwell sert d'interprétation à ce décalage, en insistant sur la dimension hypocrite entre ce qui est proclamé et la réalité.

La représentation systématique dans la presse du Monument à l'armée soviétique, notamment à travers sa partie centrale qui comporte les deux éléments les plus polémiques, l'inscription et la sculpture principale, a pour objectif de reprendre le contrôle sur les discours interprétatif et visuel. Alors que, dans le premier type de discours, il s'agit de légender les images (souvent des photographies) pour proposer une narration alternative à celle qui a dominé jusqu'à présent, dans le second cas la situation est plus complexe. Le discours par l'image, construit dans le cadre d'une campagne de propagande communiste à l'échelle nationale et internationale depuis les années 1940-1950, cherchait à marquer le paysage par des symboles de gratitude et de fraternité suite à la « libération » (voir chapitre 1). Dans le cadre du monument sofiote, nous sommes face à la création d'un emblème visuel qui définit le cœur de la capitale bulgare⁶⁴⁵. Or, ce discours visuel est perçu comme vieilli et, surtout, remis en cause dans les années 1990. En effet, alors que le Monument à l'armée soviétique se situe dans un espace central de Sofia et qu'il a fait partie du paysage pendant trente-cinq ans avant 1989, il est peu remarqué par le grand public, comme d'après la célèbre pensée de Robert Musil⁶⁴⁶. Avec l'avancement d'un nouveau regard général sur les monuments emblématiques du passé remis en cause, la nécessité d'un changement visuel de l'espace public est mise en avant par les militants et sympathisants de l'UFD. La recherche se

⁶⁴⁵ C'était également le cas d'un nombre important de monuments dédiés à l'armée soviétique. Voir notamment Nikolai VUKOV, « 'Brotherly Help' Representations or 'Imperial' legacy: Monuments to the Soviet Army in Bulgaria Before and After 1989 », *Ab Imperio. Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space*, n° 1, 2006, p. 267-292.

⁶⁴⁶ « Entre autres particularités dont [les monuments] peuvent se targuer, la plus frappante est, paradoxalement, qu'on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible ». Robert MUSIL, *Œuvres préposthumes*, Paris : Éditions du Seuil, 1965, p. 78.

focalise alors sur la délégitimation de différents aspects plastiques du monument qui sont perçus en tant qu'inacceptables dans l'espace public démocratique.

L'agressivité visuelle qu'opère ce monument à l'iconographie militaire et conquérante⁶⁴⁷ est mise en avant dans un dessin de décembre 1992 du caricaturiste Christo Komarnitski⁶⁴⁸ (figure 44). Au lieu de chercher une représentation exacte du MAS, comme cela a été fait par d'autres dessinateurs de presse, Komarnitski choisit la création d'une image métonymique qui représente un soldat en pierre, armé et pointant du doigt en avant, en appelant à l'attaque. L'index de la figure traverse la fenêtre d'un appartement et brise le mur de la pièce. Par la représentation de l'envahissement d'un espace personnel et intime par un monument de l'espace public, l'artiste démontre la force de l'art public et l'importance de son contrôle.



Figure 44 : Christo Komarnitski

Source : *Vek21*, n° 51-52, du 23 décembre 1992 – 6 janvier 1993, p. 8.

L'incompatibilité visuelle et symbolique de ce monument avec l'espace public des années 1990 est également l'objet d'interrogations d'autres artistes qui publient dans la presse



Figure 45 : Svetlana Bahchevanova

Source : *Demokratsia*, n° 80 du 3 avril 1992, p. 4.

périodique. C'est le cas de la photographe Svetlana Bahchevanova qui travaille en ce début des années 1990 pour le journal *Demokratsia*. En 1992, elle publie un collage qui accompagne un article intitulé « Sofia est-elle une capitale européenne⁶⁴⁹ ? » (figure 45). Il présente un paysage urbain iconique, le Times Square de New York, parsemé d'une sélection de monuments emblématiques de Sofia, dont le Monument

⁶⁴⁷ Nous rappelons que de telles considérations ont été déjà partagées lors de la discussion du 17 juin 1953, avant l'inauguration du MAS.

⁶⁴⁸ *Vek21*, n° 51-52, du 23 décembre 1992 – 6 janvier 1993, p. 8.

⁶⁴⁹ *Demokratsia*, n° 80 du 3 avril 1992, p. 4.

à l'armée soviétique et le mausolée. Le contraste esthétique vise à transmettre le message que les monuments du socialisme sont porteurs d'une esthétique vieillie, tout à fait décalée par rapport aux attentes des villes contemporaines.

Les deux lectures du Monument à l'armée soviétique sont significatives du conflit mémoriel et sociétal qui traverse la Bulgarie pendant les premières années suivant la chute du régime communiste. Au-delà de l'opposition politique entre le PSB et l'UFD, il s'agit de l'établissement de deux possibles récits historiques (portant sur le rôle de l'Armée rouge dans la Seconde Guerre mondiale, en ce qui concerne la Bulgarie) et de deux possibles interprétations de la présence continue du monument à son emplacement originel dans la capitale. À travers l'affrontement des récits, le véritable enjeu est celui de l'affirmation, de l'affranchissement ou bien de la construction d'une nouvelle identité, reflétée par les signes de l'espace public.

B. LE DEMONTAGE : LES LUTTES POUR LE CONTROLE DU RECIT DOMINANT

a) L'OPPOSITION DES MÉMOIRES

En février 1992, le Conseil municipal de Sofia prend la décision d'enlever le Monument à l'armée soviétique. Les affrontements sont le produit de la tension politique renforcée pendant l'année 1992, et de l'impossibilité de réconcilier les deux acteurs du débat qui s'opposent, les militants de gauche et les militants de droite. La mémoire nostalgique est opposée à la mémoire traumatique du régime communiste. L'interprétation même du monument est complètement différente auprès des deux groupes. La question principale est celle de la possibilité pour chaque acteur de préserver un élément jugé essentiel pour son identité et pour son récit : l'idée communiste qui a formé plusieurs générations et l'idée anticomuniste et démocratique en train de naître et de s'affirmer. C'est à travers le débat « pour » ou « contre » le Monument à l'armée soviétique que ces questions sociétales sont négociées.

À la fin du mois de mars 1993, le Conseil municipal de la capitale confirme sa décision du démontage du MAS et fixe comme délai d'exécution la fin du mois d'avril⁶⁵⁰. Cela provoque l'entrée en scène d'un troisième acteur dans le débat : les associations « pour » le MAS, dont les plus emblématiques sont celles de Rumen Vodenitcharov et du Comité citoyen pour la défense du Monument à l'armée soviétique. Un des fondateurs de l'UFD, Vodenitcharov, quitte l'organisation assez tôt et est associé plutôt à des actions du PSB. Depuis 1992, il organise des réunions dans le parc du sud de la capitale autour de sujets concernant les droits de l'homme et des problèmes sociétaux. En mars 1993, il déplace ces réunions devant le Monument à l'armée soviétique, se proclame contre son démontage et chef de sa défense. Ainsi, le 28 mars 1993, des centaines de personnes se réunissent devant le monument pour un premier grand meeting. Parallèlement, le Comité citoyen pour la défense du MAS est créé. Des personnalités liées au PSB, mais également au monde de l'art (le professeur Krastyo Goranov⁶⁵¹, l'académicien Nikolay Todorov⁶⁵² et le professeur Dimitar Ostoïtch⁶⁵³) y participent. Ces deux organisations sont rejointes par des associations de vétérans de la Seconde Guerre mondiale. L'importance de la participation de ces acteurs qui sont, certes, liés à la vie politique, mais qui choisissent de s'exprimer sur un sujet qu'ils estiment « de société », s'enracine dans la volonté d'inscrire la défense du Monument à l'armée soviétique dans une réflexion qui s'émanciperait des oppositions politiques, sans pour autant les nier complètement. Avec l'apparition de ces nouveaux acteurs, nous observons notamment les premiers fruits du discours antifasciste construit autour de la défense du monument. La multiplication des interlocuteurs crée le sentiment d'une adhérence plus grande à la cause, et permet la construction d'une communauté. C'est à partir de ce moment que le Monument à l'armée soviétique entame sa véritable transformation d'un lieu de commémoration institutionnalisé en lieu de mémoire⁶⁵⁴. Alors que pendant le régime communiste les cérémonies commémoratives rythmaient la vie du monument, sans que forcément les participants aux cérémonies y fussent tous attachés, suite au basculement du système politique, le réinvestissement mémoriel du monument a permis sa transformation. Cette « volonté de mémoire »⁶⁵⁵, évoquée par Pierre Nora comme la

⁶⁵⁰ Vladimir MANZELOV, « Le Monument à l'armée soviétique sera enlevé sans dépenser de l'argent municipal », *Demokratsia*, n° 70, du 26 mars 1993, p. 3. / Владимир МЪНЗЕЛОВ, „Паметникът на съветската армия ще бъде махнат, без да се харчат общински пари“, *Демокрация*, бр. 70, 26 март 1993 г., стр. 3.

⁶⁵¹ Philosophe et historien de l'art ; ministre de la Culture en 1990 dans le gouvernement d'Andreï Loukanov (PSB).

⁶⁵² Historien et diplomate ; Président de la VII^e Assemblée extraordinaire (1990-1991).

⁶⁵³ Sculpteur et historien de l'art ; ancien directeur de la Galerie nationale des Beaux-Arts bulgare (1973-1975).

⁶⁵⁴ Pierre NORA (éd.), *Les Lieux de mémoire*, op. cit.

⁶⁵⁵ Pierre NORA, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », op.cit., p. 37.

première condition pour l'identification d'un lieu de mémoire, se manifeste ici dans l'investissement conscient et systématique du site qui est mis en place par les différents groupes



Figure 46 : Dimitar Viktorov, Réflexions sur la « reconnaissance »

Source : *Douma*, n° 60, du 11 mars 1992, p. 6.

engagés dans la défense du monument.

Car, en effet, des actions commencent à être menées autour du monument. Leurs traces sont le plus visibles dans les pages de la presse périodique, qui participe également à la production de récits et à la réactivation mémorielle du site. La nostalgie et la peine ressenties face à l'attaque contre le MAS continuent d'être au cœur des représentations parues dans le journal *Douma*. Ainsi, une photographie représente un vieil homme assis sur les escaliers qui mènent vers l'inscription, et la légende dit « Réflexions sur la "reconnaissance"⁶⁵⁶ »

(figure 46). Le registre émotionnel auquel appartiennent de telles images cherche à produire de l'empathie et ainsi à rallier à la cause de la protection du monument un large nombre de sympathisants.

Mais c'est surtout à travers les nouveaux types de rapport au monument que le lieu se transforme. Alors que la pratique commémorative pendant le socialisme imposait du respect et, par conséquent, une distance entre le monument sacralisé et les publics, en ce début des années 1990, une véritable barrière est franchie. Les militants pour la préservation du monument organisent des sessions de nettoyage⁶⁵⁷, engageant ainsi une relation plus directe et intime avec l'objet, pratiquant des gestes de soins et développant de nouveaux liens personnels. Ces actions nous permettent d'observer le basculement qui s'opère dans les perceptions du monument, et la façon dont son destin devient de plus en plus lié à celui des porteurs de la mémoire et de l'identité antifasciste.

Du côté de l'UFD, de ses sympathisants et militants, l'objectif est de mobiliser le maximum d'énergie et de potentiel humain, afin de démontrer une adhésion populaire à la cause du

⁶⁵⁶ La « reconnaissance » renvoie ici à l'inscription que porte le MAS : « À l'armée soviétique libératrice, le peuple bulgare reconnaissant ».

⁶⁵⁷ Photographie de Borislava SIMOVA, « Des communistes orthodoxes ont nettoyé le monument avec du liquide vaisselle, mais en vain... », *Demokratsia*, n° 77, du 3 avril 1993, p. 1. / Борислава СИМОВА, „Правоверни комунисти почистиха с веро паметника, но напразно...“, *Демокрация*, бр. 77, 3 април 1993 г., стр.1.

démontage. Ainsi, le samedi 10 avril 1993, un événement est organisé par l'Union qui récolte plus de six mille leva pour financer le démontage, ce qui donne la somme globale, résultat de plusieurs campagnes de collecte dans la capitale, de quatorze mille leva⁶⁵⁸. L'UFD précise d'ailleurs que l'argent doit être utilisé seulement pour le démontage des sculptures qui seraient placées dans un musée, alors que la partie architecturale du monument serait réutilisée pour l'érection d'un autre monument « d'une importance nationale⁶⁵⁹ ». La pratique des campagnes de dons était largement répandue pendant le socialisme pour financer l'érection des monuments d'envergure et ainsi

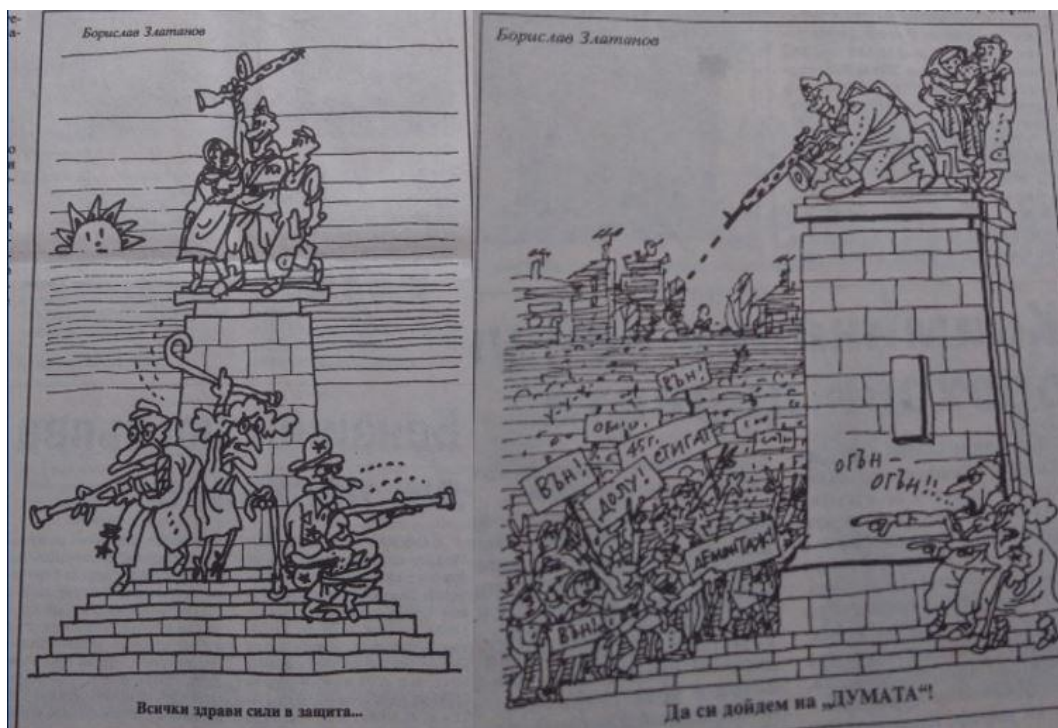


Figure 47 : Borislav Zlatanov : (à gauche) « Toutes les forces vaillantes en défense... »

Source : *Demokratsia*, n° 85 du 13 avril 1993, p.2 ;

(à droite) « Revenons à notre Douma (parole) »

Source : *Demokratsia*, n° 89, du 17 avril 1993, p. 5.

assurer les liens que les publics entretiennent avec eux. C'était notamment le cas du Monument à l'armée soviétique. Le recours au même principe par l'UFD, mais avec un signe inverse – une collecte pour le démontage – évoque cette pratique, dans l'objectif d'établir un lien participatif et engagé du public.

⁶⁵⁸ Katya NIKOLOVA, « Plus de 14 000 leva rassemblés pour le démontage du monument de l'Armée rouge », *Demokratsia*, n° 84, du 12 avril 1993, p. 2. / Катя НИКОЛОВА, „Над 14 000 лева са събрани за демонтажа на червеноармейския паметник“, *Демокрация*, бр. 84, 12 април 1993 г., стр. 2.

⁶⁵⁹ Ibid.

Les 12-13 avril 1993, jours annoncés comme début du démontage, deux manifestations se confrontent devant le Monument à l'armée soviétique. Le PSB et les organisations pour la défense du monument tentent d'empêcher les travaux, certaines personnes faisant barrage de leur corps⁶⁶⁰. L'UFD et ses sympathisants demandent la « libération » du site et le début du démontage. La police tente d'empêcher des affrontements physiques et sépare les deux groupes. Deux caricatures de Borislav Zlatanov illustrent de façon très efficace cette confrontation (figure 47). Dans une première représentation, trois vieillards séniles sur les marches du monument tentent de le défendre. La légende explique : « Toutes les forces vaillantes en défense ⁶⁶¹ ... » Cette représentation fait référence au cliché générationnel développé à l'époque, d'après lequel les sympathisants du PSB étaient des personnes âgées, alors que la jeunesse représenterait les militants de l'UFD. Quelques jours plus tard, Zlatanov retourne sur le même sujet et la même composition. Les vieillards mènent maintenant la charge contre les nombreux manifestants pour le démontage, en criant : « Feu ! » Le soldat soviétique sur le monument répond à leurs commandes et tire contre la foule. Le titre de la caricature, « Revenons à notre *Douma* (parole) » fait référence évidemment au journal de gauche, et insiste sur les deux fronts journalistiques qui se sont formés⁶⁶².

Le conflit mémoriel prend, dans le cas du démontage du Monument à l'armée soviétique, une forme physique et réelle. Le débat qui concerne le contrôle du récit dominant et l'importance de la protection et de l'affirmation de son identité se manifeste ici dans cette image de deux groupes de personnes qui, séparés par la police et par le monument, revendiquent chacun leur vérité. À travers l'opposition des mémoires du socialisme, le débat acharné autour du démontage du Monument impacte largement la capacité de réconciliation et de reconstruction de la société bulgare.

b) LA « DOUBLE LIBÉRATRICE » : LES INTERVENTIONS DE LA FEDERATION DE RUSSIE DANS LE DEBAT

Alors que le conflit atteint son niveau le plus haut en ce mois d'avril 1993, le démontage est arrêté par le ministère des Travaux publics en prétextant des irrégularités sur le chantier. En

⁶⁶⁰ Photographie de Vladimir BAHCHEVANOV, *Demokratsia*, n° 85, du 13 avril 1993, p. 1.

⁶⁶¹ *Demokratsia*, n° 85, du 13 avril 1993, p. 2.

⁶⁶² *Demokratsia*, n° 89, du 17 avril 1993, p. 5.

réalité, c'est le résultat de l'intervention du quatrième acteur dans le débat au sujet du MAS : la diplomatie russe.

Les enjeux pour les Russes de maintenir les commémorations traditionnelles devant le Monument à l'armée soviétique sont grands. Cela permettrait, d'un côté, de continuer à investir le site, le maintenant ainsi en vie et en réclamant son appartenance à une forme de mémoire collective. D'un autre côté, les cérémonies commémoratives sont également l'occasion de maintenir une présence politique et symbolique dans la vie du pays, ainsi que de faire adhérer des sympathisants à sa cause. Voilà qu'en 1991, lors des célébrations du jour de l'Armée rouge, un meeting est organisé devant le monument portant pour titre « La Fraternité slave : garante de la sécurité nationale et de la souveraineté de la Bulgarie ». Ce titre-slogan évoque de façon très claire les luttes politiques et d'influence de cette période, et le lien fait entre une fête militaire d'une armée étrangère (mais présentée en tant que « libératrice ») et les notions de sécurité et de souveraineté. À la même période, il est à noter que l'Union soviétique intervient militairement en Lituanie et cette célébration doit être lue également dans le contexte géopolitique plus global. Présent aux célébrations, l'ambassadeur de l'Union soviétique exprime son regret de la mise en cause des monuments dédiés à l'Armée rouge et appelle à leur protection⁶⁶³. Au mois de mai de la même année, à l'occasion du 9 mai, les célébrations s'étalent sur trois jours et, politiquement, la date est marquée à la fois par la présence des membres du gouvernement bulgare et de l'ambassade soviétique devant le MAS, et par les députés de l'Assemblée extraordinaire qui observent une minute de silence à la mémoire des héros de la Seconde Guerre mondiale⁶⁶⁴.

Au-delà des dates de commémoration, la Fédération de Russie suit de près les débats concernant le Monument à l'armée soviétique à Sofia. La création de monuments dédiés à l'Armée rouge partout où elle est passée dans la dernière phase de la Seconde Guerre mondiale était une politique assumée de l'Union soviétique. Les monuments sont de différents types : cimetières militaires, monuments-ossuaires ou bien des monuments-signes. Celui à Sofia appartient à ce dernier type, le plus difficile à caractériser, car il ne marque pas un lieu de combat ou bien de sépulture, mais, de façon plus générale, commémore l'exploit accompli par l'armée soviétique et,

⁶⁶³ Yana GENTCHEVA, « Meeting-marche pour le Jour de l'armée soviétique », *Douma*, n° 55, du 24 février 1991, p. 2. / Яна ГЕНЧЕВА, „Митинг-шествие за Деня на Съветската армия“, *Дума*, бр. 55, 24 февруари 1991 г., стр. 2.

⁶⁶⁴ *Douma*, n° 122, du 10 mai 1991, p. 1-2.

comme nous l'avons vu, son accueil en Bulgarie et la reconnaissance nationale. Avec la chute des régimes communistes en Europe, la question de la protection de ces monuments liés à la politique mémorielle soviétique est un enjeu important. Depuis 1989, l'Union soviétique, puis la Russie, cherche à mettre en place des accords bilatéraux avec les différents pays afin de s'assurer de la préservation de ces monuments⁶⁶⁵. Ceci est également valable pour la Bulgarie. Le 4 août 1992 est signé le Contrat de relations amicales et de coopération entre la République de Bulgarie et la Fédération de Russie⁶⁶⁶. Ce document vise à réguler différents aspects des relations bilatérales, mais c'est notamment l'article 14 qui est considéré comme décisif pour le destin du MAS :

Article 14 : « Les deux pays signataires s'obligent à entretenir et à faire le nécessaire pour les biens situés sur le territoire de la Fédération de Russie qui ont un lien avec l'histoire et la culture bulgares, ainsi que pour les biens sur le territoire de la République de Bulgarie qui ont un lien avec l'histoire et la culture de la Russie, ainsi que pour les cimetières militaires.

(...)

Les deux pays signataires réaliseront des consultations entre eux pour les mesures qu'ils considèrent comme nécessaires à appliquer concernant les objets cités dans cet article⁶⁶⁷. »

Malgré le fait que le Contrat soit signé en 1992, il ne sera publié dans le Journal officiel qu'un an plus tard, en mai 1993. Ce retard est difficile à expliquer, mais c'est fort probablement la raison pour laquelle il reste inconnu du grand public et non pris en compte dans le débat patrimonial pendant cette période. Cependant, il faut dire que ce cadre légal vient compléter toute une série d'autres méthodes d'influence qui se mettent en place de façon cohérente avec les relations de longue durée que la Bulgarie a entretenues avec la Russie et notamment dans le prolongement du mythe de la « double libération ».

⁶⁶⁵ Mischa GABOWITSCH, « Que sont devenus les monuments aux morts soviétiques depuis 1989-1991 ? », *Politika.io*, le 19 juillet 2021, en ligne.

⁶⁶⁶ Journal officiel (Държавен вестник) du 18 mai 1993.

⁶⁶⁷ Ibid. „Договарящите се страни се задължават да полагат нужните грижи и да предприемат необходимите мерки за запазване на намиращите се на територията на Руската федерация ценности, свързани с историята и културата на България, както и за намиращите се на територията на Република България ценности, свързани с историята и културата на Русия, а също така и за военните гробища. (...) Договарящите се страни ще се консултират за мерките, които се считат за целесъобразно да предприемат относно обектите, упоменати в настоящия член.“

Les interventions de la Fédération de Russie dans le destin du monument sofiote sont nombreuses. Fin février 1993, la Commission de questions internationales et de relations économiques externes du parlement russe examine des décisions bulgares récentes. Des inquiétudes ont été partagées avec la délégation parlementaire bulgare qui était en visite à Moscou à la même époque⁶⁶⁸. La pression diplomatique s'accélère avec les processus autour de la question du démontage du MAS. Le 19 mars, une note officielle de la Fédération de Russie concernant le destin du monument est envoyée au gouvernement bulgare⁶⁶⁹. C'est ce que nous apprenons de l'entretien publié le lendemain de la date prévue pour le démontage dans *Douma* avec l'ambassadeur russe⁶⁷⁰. À la fin du mois d'avril, le Haut Conseil de Russie envoie une note officielle à l'Assemblée nationale bulgare concernant le MAS qui provoque des débats acharnés au sein de l'Assemblée⁶⁷¹. Par conséquent le gouvernement (centre gauche) d'Alexandre Béroв déclare que le MAS est propriété de l'État et ce n'est pas à la municipalité de décider de son destin (acte de propriété n° 3418 du 18 septembre 1947)⁶⁷². Comme prévu dans le Contrat de 1992, le ministère des Affaires étrangères commence des consultations avec la Russie concernant les monuments.

Cette brève chronologie des interventions de la part de la Fédération de Russie au début des années 1990 qui ont réussi à arrêter le démontage prévu du Monument à l'armée soviétique permet de comprendre pourquoi, pendant des années, le site est davantage associé non seulement à la mémoire du régime communiste, mais également à un lien et à une dépendance bulgare historique et diplomatique envers la Russie. Dans les années qui suivent, l'ambassade russe prend un rôle de plus en plus important dans l'organisation des commémorations sur site, et dans les années 2010 le Monument à l'armée soviétique est déjà communément accepté comme le lieu de rassemblement des organisations russophile⁶⁷³ bulgares. D'ailleurs, il est extrêmement significatif

⁶⁶⁸ *Demokratsia*, n° 49, du 1^{er} mars 1993, p. 1.

⁶⁶⁹ Entretien avec Alexandre Avdeev, ambassadeur de la Russie, « En Russie, on ressentira de la peine et de la désolation », *Douma*, n° 85, du 13 avril 1993, p. 1. / „В Русия сигурно ще изпитат мъка и съжаление“, *Дума*, бр. 85, 13 април 1993 г., стр. 1.

⁶⁷⁰ Ibid.

⁶⁷¹ Tanya GUÉNÉVA, « Une adresse de Moscou a rendu les bleus hystériques », *Douma*, n° 99, du 30 avril 1993, p. 1. / Таня ГЕНЕВА, „Обръщение на Москва докара сините до истерия“, *Дума*, бр.99, 30 април 1993 г., стр.1.

⁶⁷² Katya KARAGYAUROVA, « Le gouvernement a obligé Yantchoulev d'arrêter le déboulonnage du monument », *Douma*, n° 101, du 4 mai 1993, p. 1. / Катя КАРАГЯУРОВА, „Правителството заръжи Янчулев да спре събарянето на паметника“, *Дума*, бр. 101, 4 май 1993 г., стр.1.

⁶⁷³ Le terme renvoie à la séparation historique des partis politiques bulgares depuis la fin du XIX^e siècle en deux groupes : les « russophiles » et les « russophobes ».

que l'ouvrage dédié à la mémoire du socialisme en Bulgarie de l'historienne de la culture Daniela Koleva commence par un récit d'une cérémonie du 9 mai devant le Monument à l'armée soviétique⁶⁷⁴. La chercheuse choisit cette introduction à son étude afin de présenter le fossé entre les mémoires du socialisme⁶⁷⁵. Malgré (ou grâce à) un certain parti pris, sa description de la scène permet de rendre compte du conflit continu du récit dominant. Ainsi, lorsqu'elle commente les propos d'un des participants à l'événement, Koleva écrit : « Je suis sûre qu'il est sincère, même si ses mots sonnent comme le discours de l'ambassadeur de la Russie de l'année dernière⁶⁷⁶. » Par cette phrase, elle évoque la construction par des acteurs extérieurs à la société d'un discours sur un passé national. Dans un tel contexte, la « cause » du démontage du monument subit des transformations importantes et devient non seulement un enjeu mémoriel, mais également un enjeu d'affranchissement, de « libération » géopolitique.

c) LE MOTEUR DU DEBAT DEPUIS 2010 : L'INITIATIVE CITOYENNE POUR LE DEMONTAGE DU MONUMENT A L'ARMEE SOVIETIQUE

C'est en grande partie cette dernière qui est défendue de façon soutenue depuis 2010 par une nouvelle association militante : l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique. Les membres du comité d'initiative sont des personnalités liées aux partis politiques de droite, héritiers de l'Union des forces démocratiques des années 1990, ainsi que des citoyens passionnés par la cause. L'association fait partie de la Plateforme pour la mémoire et la conscience européennes (*Platform of European Memory and Conscience*), en tant que seule institution représentant la Bulgarie. Il s'agit d'un réseau européen créé en 2011 en République tchèque, qui a pour objectif la popularisation, l'étude et l'exposition des régimes totalitaires européens du XX^e siècle en Europe, notamment en mettant l'accent sur les régimes communistes⁶⁷⁷.

Un des arguments phares de l'Initiative est de comparer le Monument à l'armée soviétique au Mur de Berlin, de la même manière que cela a été fait, dans les années 1990, pour le cas du

⁶⁷⁴ Daniela KOLEVA, *Mémoire et justice. Souvenirs personnels et récits publics du communisme*. Sofia : Ciela, Institut de recherche sur le passé récent, 2020, p. 11. / Даниела КОЛЕВА, *Памет и справедливост. Лични спомени и публични разкази за комунизма*. София: Сиела, Институт за изследване на близкото минало, 2020 г., стр. 11.

⁶⁷⁵ Elle préfère le terme de « communisme ».

⁶⁷⁶ Daniela KOLEVA, *Mémoire et justice*, op. cit. „Сигурна съм, че е искрен, макар думите му да звучат като миналогодишната реч на руския посланик“.

⁶⁷⁷ Pour en savoir plus sur la Plateforme, voir Laure NEUMAYER, *The Criminalisation of Communism in the European Political Space after the Cold War*, Londres, New York : Routledge, 2019.

mausolée. En effet, pendant des années, à la date du 9 novembre, les membres et sympathisants de l'Initiative se réunissaient devant le MAS autour d'une manifestation avec pour slogan « Le Mur est tombé, le Monument est toujours là⁶⁷⁸ ». Kouber Saparev, président de l'Initiative, explique :

Nous n'avons pas de consensus, parce qu'on se divise tout le temps en bourreaux et victimes. Pour la Russie, c'est le jour de la Victoire, mais vous savez qu'en Europe plus personne ne parle de victorieux et de vaincus, voilà que l'Allemagne et la France sont côte à côte, le discours va dans le sens d'être ensemble, solidaires, et aller en avant. Cela [ce que nous avons en Bulgarie] est une manière de penser qui appartient au passé. Voilà pourquoi nous l'appelons [notre] Mur de Berlin, parce qu'il nous sépare. De même que le Mur de Berlin séparait le peuple allemand et, en général, toute l'Europe a été séparée par le Rideau de Fer, de même ce monument nous sépare⁶⁷⁹.

C'est notamment autour des conflits d'interprétation du monument que l'Initiative concentre ses actions, afin d'attirer l'attention sur le désaccord continu d'une partie des publics qui ne se reconnaissent pas dans le site. L'Initiative se revendique en véritable acteur principal dans les processus des années 2010 et notamment le changement du discours du monument. Ainsi, elle mène des actions symboliques, comme en octobre 2011, lorsqu'elle met des guillemets autour du mot « libératrice » sur l'inscription du monument. C'est en détournant l'inscription que l'Initiative va le plus souvent chercher à appeler à une véritable « libération » du mythe de l'armée soviétique libératrice et de son monument⁶⁸⁰. Le 9 septembre 2014, pour le 70^e anniversaire de l'entrée de l'Armée rouge en Bulgarie, l'Initiative écrit sur le MAS « occupants » et procède à un affichage de trente-trois photographies de membres du mouvement de résistance au régime communiste *goryani* des années 1940-1950. En inscrivant sous chacune des photographies les circonstances de la mort de la personne, l'objectif est de créer un véritable mémorial temporaire et d'établir ainsi le contraste avec un monument qui est jugé illégitime et non porteur d'une véritable mémoire d'événements historiques célébrés. En avril 2015, l'Initiative citoyenne marque le

⁶⁷⁸ D'autres chercheurs ont déjà évoqué cela. Voir notamment la thèse de doctorat de Petra ŠVARDOVA, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie*, op.cit., p. 81, 138.

⁶⁷⁹ Entretien mené avec Kouber Saparev le 11 octobre 2021. „Затова нямаме всъщност консенсус, защото се делим постоянно на палачи и жертви, и всъщност Русия, тя пък Ден на победата, победата, но знаете, че в Европа никой вече не говори за победители и победени, примерно Германия и Франция са рамо до рамо, говори се по-скоро за това как да бъдем заедно, солидарни и да гледаме напред. Това е някакъв начин на мислене от миналото. Затова я наричаме Берлинска стена, защото ни разделя.“

⁶⁸⁰ Voir notamment l'action du 1^{er} février 2013, jour de commémoration des victimes du régime communiste bulgare.

15^e anniversaire de l'adoption de la loi déclarant le régime communiste bulgare criminel en réalisant un panneau explicatif près du MAS, et en proposant ainsi un récit alternatif possible. Enfin, en février-avril 2016, ils entament une campagne militante de collage dans l'espace public autour du monument avec des informations sur son histoire, des précisions sur son statut et des éléments contextuels qui permettraient une meilleure transmission de leur discours. Une des affiches explique notamment que le MAS n'est pas un monument classé, n'a pas de statut patrimonial et n'est pas protégé en tant que mémorial militaire. Cette précision est d'une importance très grande pour l'Initiative, notamment parce qu'elle renforce un des arguments qui ont traversé le débat à propos du Monument à l'armée soviétique : la remise en cause de son statut de « monument ».

2. DISQUALIFIER LE « MONUMENT »

Le mot bulgare pour monument est « pametnik ». À sa racine se trouve le mot « pamet » (mémoire), car l'érection d'un monument et sa préservation visent à perpétuer la mémoire d'une personne ou d'un événement. D'après le *Dictionnaire de la langue bulgare* de l'Académie bulgare des sciences, « pametnik » a cinq utilisations, dont trois renvoient à sa fonction patrimoniale, tel le « monument historique » en français. Les deux autres désignent, d'abord, une « œuvre sculpturale et architecturale, créée pour commémorer une personnalité remarquable ou un événement historique »⁶⁸¹ et puis, à son opposé, l'utilisation ironique du mot : « témoignage, trace de quelque chose de répréhensible, de négatif ⁶⁸² ». Ainsi, nous avons trois registres de significations qui peuvent être associés à la désignation de monument. D'un côté, chaque œuvre dans l'espace public qui a des fonctions mémorielles est un monument. Dans un deuxième registre, tout bien culturel d'une valeur patrimoniale peut être désigné en tant que monument. Enfin, le monument peut être employé dans le langage courant afin de dénoncer une pratique ou une réalité⁶⁸³. En ce qui concerne le débat dans le cadre de notre cas d'étude – le *Pametnik* à l'armée soviétique –, son appartenance à cette catégorie dans sa pluralité est étudiée et remise en cause.

⁶⁸¹ *Dictionnaire de la langue bulgare*, en ligne. „Скулптурно и архитектурно произведение, създадено за възпоменание на забележителна личност или на историческо събитие“.

⁶⁸² Ibid. „Свидетелство, знак за нещо осъдително, отрицателно“.

⁶⁸³ Un des exemples cités dans le *Dictionnaire* est notamment celui du « monument d'égoïsme ».

D'après l'encadrement institutionnel du patrimoine en Bulgarie, « pametnik » est utilisé pour désigner le statut patrimonial d'un objet, d'après le modèle français. Ainsi, à partir de 1957 est mis en place un Institut pour les monuments de la culture⁶⁸⁴. L'année suivante, en 1958, est voté un premier décret concernant la protection des monuments de la culture et le développement des musées. L'expression « monument de la culture » est le terme officiel pour désigner le « patrimoine culturel⁶⁸⁵ ». La définition même du « monument de la culture » est la suivante, d'après la loi de 1969 (avec modifications de 2004) :

Un monument de la culture est chaque témoignage matériel immobilier ou mobilier de la présence et de l'activité humaine, ainsi que des processus de la nature, qui a une valeur scientifique et/ou culturelle et qui a une importance pour la société⁶⁸⁶.

L'article 32 de cette même loi précise d'ailleurs que les monuments de la culture ont une importance d'information et d'éducation⁶⁸⁷. Afin de comprendre les tentatives de disqualification de la catégorie des monuments du *Pametnik* à l'armée soviétique, il est important de comprendre les bases desquelles partent les réflexions. Le mot « pametnik » renvoie à un système de valeurs positives (mémoire historique, valeur culturelle ou scientifique, rôle sociétal) et exclut de la définition tout ce qui est négatif (l'utilisation du mot renvoie alors à un contexte ironique et dénonciateur). À la différence d'autres contextes socialistes (notamment l'Union soviétique⁶⁸⁸), les monuments du régime communiste bulgare n'avaient pas de statut « patrimonial » qui leur était attribué systématiquement. Leur existence administrative nécessite une réglementation au cas par cas et les rend alors encore plus vulnérables aux attaques lors du changement de régime politique. En effet, pendant le socialisme, les monuments aux morts, et notamment ceux dédiés à l'armée soviétique, sont pensés comme éternels. Leur inscription au sein de la vie de la société à travers l'idéologie communiste leur donne un statut spécial, celui de la mémoire « hôte » et de

⁶⁸⁴ Stoyan DENCHEV, Sofia VASILEVA, *Cultural and Historical Heritage of Bulgaria. Priorities of State Policy*, Sofia : Avangard Prima, 2017, p. 206.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 215.

⁶⁸⁶ *Закон за музеите и за паметниците на културата*, 1969 г. (обн. 2004 г.). Чл.3: „Паметник на културата е всяко недвижимо и движимо автентично материално свидетелство за човешко присъствие и дейност и за процесите в природата, което има научна и/или културна стойност и притежава обществена значимост“.

⁶⁸⁷ Ibid. „Паметниците на културата имат познавателно и възпитателно значение“.

⁶⁸⁸ Julie DESCHÉPPER, « Mémoires plurielles et patrimoines dissonants : l'héritage architectural soviétique dans la Russie poutinienne », *Le Mouvement social*, n° 260, 2017, p. 35-52.

l'incarnation de cette dernière⁶⁸⁹. La remise en cause de leur statut de monument est alors grandement liée à celle de leur statut mémoriel et de leur place historique.

A. EN QUETE DE LA DEFINITION DU MONUMENT

a) LA DECISION DU DEMONTAGE : QU'EST-CE QU'UN MONUMENT ?

À l'occasion de la décision de démontage de février 1992, le président de la Commission de culture et de religions auprès du Conseil municipal de Sofia, en charge d'étudier les monuments du socialisme dans l'espace public de la capitale, Marian Mokrin, publie un article dans le journal *Demokratsia*⁶⁹⁰. Il y précise notamment la démarche d'étude d'une sélection de monuments qui « s'imposent sur la silhouette de la ville » et qui datent tous des années 1950 :

Nous avons tout d'abord précisé le véritable besoin des monuments en vue de la valeur nationale de l'objet incarné. Nous avons pris en compte leurs qualités communicatives, leurs capacités à participer à la vie de la société. Nous avons admis qu'ils puissent être préservés comme exemples de l'art totalitaire ou bien être vendus lors d'enchères publiques. Alors que le rôle historique des monuments a été changé à cause des circonstances profondément différentes [aujourd'hui], leur effet esthétique est figé dans les années de leur création⁶⁹¹.

Ce témoignage nous fait comprendre que la Commission s'est emparée de la définition d'un monument de la culture afin de décider si le Monument à l'armée soviétique pourrait s'inscrire dans cette catégorie. Leur rôle au sein de la société est ainsi étudié et le jugement porté ici s'inscrit parfaitement dans la logique des affrontements politiques et mémoriaux de l'époque. Alors que le site continue d'être un lieu de commémoration et, plus encore, le symbole d'un lien

⁶⁸⁹ Nikolai VUKOV, « Les Monuments socialistes et le Discours sur la mort en Bulgarie après 1945 », *La Nouvelle Alternative*, numéro spécial 'Politiques symboliques en Europe Centrale', 2006, p. 72.

⁶⁹⁰ Marian MOKRIN, « Le colonialisme stalinien pèse toujours sur Sofia », *Demokratsia*, n° 48, du 26 février 1992, p. 3. / Мариан МОКРИН, „Сталинският колониализъм още тегне върху София“, *Демокрация*, бр. 48, 26 февруари 1992 г., стр. 3.

⁶⁹¹ Marian MOKRIN, « Le colonialisme stalinien pèse toujours sur Sofia », op.cit. „Най-напред изяснихме истинската потребност от паметниците с оглед националната стойност на изпълнения в тях обект. Бяха взети под внимание комуникативните им качества, възможностите да участват в социалния живот. Допуснахме, че те могат да се запазят като образци на тоталитарното изкуство или да се обяват (sic) на публичен търг. Докато историческата роля на паметниците е променена поради коренно променените обстоятелства, естетическото им въздействие е замръзнало в годините на тяхното създаване.“

avec un passé perdu et la revendication de liens privilégiés entre la Bulgarie et la Russie d'une partie de la société, la Commission fait le choix d'ignorer cet aspect pour se concentrer sur l'éventuelle valeur de témoignage, voire la valeur monétaire des sculptures. La décision de la Commission est alors fortement politique, mais s'inscrit dans un argumentaire patrimonial⁶⁹². L'article continue de décrire les monuments étudiés (il s'agit du Monument à l'armée soviétique, le Monument-ossuaire des soldats soviétiques et le Monument-charnier des partisans, tous créés dans les années 1950) et les collectifs d'artistes qui ont participé à leur élaboration. L'accent mis sur le travail artistique est à noter, notamment parce que la conclusion proposée est la suivante :

Tenant compte de tous les critères mentionnés et prenant en considération la vérité historique et la dignité nationale, le groupe d'experts trouve que la glorification de l'esclavagiste⁶⁹³, du fanatisme et de l'oppression est incompatible avec le traitement esthétique de l'espace urbain⁶⁹⁴.

[Et il conclut :] « Parce que la décommunisation signifie l'esthétisation de la vie⁶⁹⁵. »

L'incompatibilité avec l'espace public postsocialiste au niveau esthétique est celle qui est mise en avant par l'auteur. Cela fait référence, notamment, à l'agressivité visuelle de ces monuments. Mais il désigne également le lien entre les processus de décommunisation et le besoin d'une nouvelle esthétique de l'espace public. Ainsi, les monuments sont perçus comme porteurs de la mémoire artistique de leur création et en tant que possibles agents d'influence esthétique dans l'espace public.

En mars 1992, suite à la décision de démontage, deux premiers grands débats sont organisés à un jour d'écart à propos du destin du patrimoine monumental du socialisme. Le premier a lieu le 11 mars. Il est organisé par l'historien de l'art Maximilian Kirov et par l'historien de la littérature Michaïl Nedeltchev, et s'intitule « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique ». Le second se tient le lendemain, organisé par le président de la République Jeliou Jelev et la vice-

⁶⁹² Ceci s'explique par le fait que la Commission rappelle dans ce même article que l'Institut des Monuments de la culture enlève le statut patrimonial de ces objets ; or, ils ne l'ont jamais eu. Une précision s'impose pour le Monument à l'armée soviétique qui se trouve au sein d'un secteur urbain protégé : les spécialistes du patrimoine s'accordent sur le fait que ce statut n'est pas transférable sur le monument.

⁶⁹³ L'utilisation du terme d'« esclavagiste » dans la rhétorique de l'époque sera abordée un peu plus loin dans ce chapitre.

⁶⁹⁴ Ibid., „Като държи сметка за всички споменати критерии и взема под внимание историческата правда и националното достойнство, експертната група намира, че възхвалата на поробителя, на фанатизма и потисничеството е несъвместима с естетическото третиране на градската среда.“

⁶⁹⁵ Ibid., „Защото декомунизацията означава естетизиране на живота.“

présidente Blaga Dimitrova : « Le destin des monuments de l'époque totalitaire ». Ces deux débats, organisés parallèlement, sont un témoignage de l'actualité et de l'importance que de telles discussions intellectuelles occupent au sein de la société bulgare. Contrairement à ce que nous pourrions penser, leur concomitance ne vise pas la confrontation ou la concurrence, mais est le produit d'une simple coïncidence⁶⁹⁶. Quoique certains intervenants participent aux deux journées, les sujets débattus sont significativement différents lors des deux événements.

b) « SYMBOLES TOTALITAIRES OU PATRIMOINE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE »

Lors de ce premier débat du 11 mars, la notion de patrimoine est mise en avant dans le titre. Par conséquent, la discussion porte sur la définition des valeurs qui y sont attachées et plus précisément sur la nature du « monument ».

Michaïl Nedeltchev, co-organisateur de l'événement, ouvre les discussions par une réflexion artistique particulièrement curieuse :

Lorsque j'ai réfléchi à comment commencer [ce discours], ma mémoire a évoqué les peintures de Nikola Petrov. Ce très grand peintre a réalisé un cycle important sofiote. À chaque fois que j'ai regardé la peinture de N. Petrov [intitulée] « Le Théâtre national », j'ai pensé qu'elle comporte un « tragisme » caché. Il en émane une magie bizarre, particulière. Ce bâtiment sacré pour le peuple bulgare se vit : il n'est pas simplement un endroit où l'on fait du théâtre, mais là-bas on pense et on ressent le destin de la société civile, le destin de la nation. Avec un « dramatisme », avec un éclairage particulier, c'est l'effet que donne Nikola Petrov.

Eh, d'accord, imaginons : est-ce qu'une peinture d'un artiste contemporain peut exister, dans laquelle le Monument à l'armée soviétique ou le mausolée représenteraient un élément de composition et thématique central ? Est-ce qu'un tel tableau pourrait relater la tragédie de notre société, une tragédie dans laquelle nous avons vécu, mais sans avoir conscience que c'en est une ? Parce qu'il n'y a rien de plus effrayant que le fait de vivre dans un quotidien tragique, et de le ressentir comme tragicomique ou comique. Naturellement, il pourrait apparaître un artiste qui représenterait les symboles du

⁶⁹⁶ La coïncidence entre les deux débats a été confirmée par M. Michaïl Nedeltchev suite à la demande que nous lui avons faite en novembre 2021.

totalitarisme de façon grotesque ou tragicomique. Mais je ne peux pas les voir représentés de façon sérieuse, dramatique, tragique, dépeints de la manière que Nikola Petrov a fait en dessinant notre ville⁶⁹⁷.

Il partage son émotion ressentie lors de l'observation d'un tableau de l'artiste bulgare Nikola Petrov représentant le Théâtre national à Sofia⁶⁹⁸ : il trouve le potentiel tragique (au sens dramaturgique du terme) du bâtiment du théâtre énorme, et c'est en cela qu'il trouve ses qualités de monument. En comparaison, il désigne le Monument à l'armée soviétique comme incapable de provoquer une telle émotion ni chez les artistes contemporains ni chez les spectateurs : l'effet qu'il produirait, d'après Nedeltchev, est de l'ordre du comique⁶⁹⁹. En établissant un parallèle entre les registres littéraires et la valeur patrimoniale, l'historien de la littérature cherche à renforcer l'idée que la représentation même du Monument à l'armée soviétique dans un tableau paraîtrait inattendue, voire fausse, et évoquerait alors cet effet comique qui est porteur de la délégitimation. Ce qui fait alors du MAS un « non-monument », c'est la rupture qu'il représente dans l'imaginaire collectif, sa « dissonance » (en opposition à la « consonance » que représente un monument tel que le Théâtre national). Michaïl Nedeltchev appelle alors à la « libération de ces symboles totalitaires ».

Une autre vision du « monument » est présentée lors de ce débat par le traducteur Krastan Dyankov. Il est l'une des rares personnes à l'époque qui évoque le besoin de conservation du Monument à l'armée soviétique en sa qualité de témoignage d'une période négative, en le

⁶⁹⁷ « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique » („Тоталитарните символи или историческото художествено наследство“), *Vek* 21, n° 12, du 25-31 mars 1992, p. 4-5. „Когато мислех как да започна, в паметта ми изникнаха картините на Никола Петров. Този много голям наш художник има един голям софийски цикъл. Винаги, когато съм гледал картината на Н. Петров „Народният театър“, съм си мислил, че има някакъв скрит трагизъм в нея. Тя излъчва някаква странна, особена магия. Тази сакрална за българския народ сграда се преживява – тя не е просто място, където се играе театър, а там се мисли и чувства съдбата на гражданското общество, съдбата на нацията. И с драматизъм, с една особена светлина това е постигнал Никола Петров. Е, добре, нека си представим: би ли могла да съществува картина на някой съвременен художник, в която паметникът на съветската армия или мавзолеят да станат основен композиционен и тематичен момент? Би ли могла тази картина да предаде трагедията на обществото ни, една трагедия, в която живеехме, но нямаше съзнанието, че е трагедия? Защото няма нищо по-страшно от това да живееш в трагично битие, а да го преживяваш по трагикомичен или само по комичен начин. Би могло, разбира се, да се появи художник, който по гротесков или трагикомичен начин на пресъздаде тези символи на тоталитаризма. Но аз не ги виждам действително пресъздадени по сериозен драматичен, трагичен начин, нарисувани така, както е правил, рисувайки нашия град, Никола Петров.

⁶⁹⁸ Nikola Petrov, *Le Théâtre national*, 1912, huile sur toile, 73 x 73 cm, Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia.

⁶⁹⁹ « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op. cit.

comparant à d'autres exemples de ce que nous nommerons plus tard le « patrimoine difficile »⁷⁰⁰, tel le mausolée de Franco en Espagne. Sans y faire référence explicitement, son intervention propose un autre regard sur le titre du débat qui semble exclure la possibilité que les symboles totalitaires soient également du patrimoine. Pour Dyankov, préserver ces monuments sur place sert d'avertissement aux générations futures, et devient ainsi un outil d'éducation. C'est dans ce même sens que va le propos du président de l'Union des artistes bulgares Ivan Gongalov, qui insiste sur la différence entre le mot « monument » en français et le mot « pametnik » en bulgare, en interprétant le premier comme « reconnaissance, élévation » et le deuxième comme « document de son époque »⁷⁰¹.

Enfin, des participants au débat interrogent l'appartenance du MAS à la catégorie de « monuments » dans le sens patrimonial du terme. Ainsi, le critique littéraire Bojidar Kountchev se concentre sur les termes « monument de la culture » et « monument historique ». Les deux désignations se réfèrent au monde du patrimoine et nomment les valeurs principales portées par le monument, ainsi que son éventuel statut de monument classé. Bojidar Kuntchev préfère ici l'interprétation des mots qui accompagnent « monument », afin de s'attacher, par l'exclusion, à prouver le statut de « non-monument » :

Certaines forces politiques disent que ce sont des monuments de la culture. Culture, c'est l'inclusion des valeurs communes que nous soyons tous ensemble sur notre chemin vers l'harmonie et vers Dieu. Ici il n'y a ni culture, ni beauté, ni esthétique, tout est absurde. Alors nous n'avons pas à les protéger en tant que monuments de la culture, c'est une tout autre question s'il faut les détruire : ils ne sont pas des monuments historiques, car ils ne répondent pas à l'histoire⁷⁰².

La même réflexion est développée par d'autres acteurs importants dans le discours public de l'époque, notamment la ministre de la Culture Elka Konstantinova :

⁷⁰⁰ Sharon MACDONALD, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, New York : Routledge, 2009.

⁷⁰¹ « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op. cit.

⁷⁰² Ibid. „Определени политически сили твърдят, че това са паметници на културата. Култура е приобщаването към всеобщите ценности, всички да бъдем заедно, в нашия път към хармонията и Бога. Тук няма култура, красота, естетика, тук всичко е абсурд. Така че като паметници на културата няма какво да ги опазваме, а друг е въпросът дали трябва да ги разрушим – те не са исторически паметници, защото не отговарят на историята.“

Un monument de la culture est lié à l'histoire et à la culture nationale. Ni Alyocha à Plovdiv ni le mausolée à Sofia n'ont été créés par le désir du peuple d'exprimer son esprit. Ils sont les symboles d'un parti⁷⁰³ !

Le directeur du département « Architecture et urbanisme » de Sofia, l'architecte Stoyan Yanev, complète cette réflexion quelques semaines après le débat du 11 mars :

Un monument de la culture ne signifie pas simplement un monument de quelque chose : peu importe s'il s'agit d'un individu ou d'un événement. Parce que la nouvelle histoire de la Bulgarie doit être réécrite, pour qu'on sache la vérité. Si la fonction de base est d'être un symbole, alors ce monument de la « culture » est inutile⁷⁰⁴.

À travers l'étude de ce premier grand débat concernant le destin des monuments du socialisme et les réflexions annexes qui le prolongent, nous avons pu identifier l'une des préoccupations majeures de cette année 1992 qui est celle de la possibilité, ou de l'impossibilité, de penser le MAS en tant que « monument de la culture », et d'attribuer ainsi à sa présence continue dans l'espace public un certain nombre de valeurs patrimoniales.

c) « ПАМЕТНИК » OU « MONUMENT » ?

Dans un ouvrage de 1975 dédié à l'art monumental, Valentin Anguélov définit les termes employés par l'histoire de l'art bulgare et notamment celui de « monument » (*монумент*). Pour lui, aucune différence ne peut être faite entre le mot « pametnik » et celui de « monument » en bulgare, les deux étant utilisés simplement comme synonymes dans l'historiographie et leur emploi ne dépendant pas des dimensions de l'objet⁷⁰⁵. Or, nous observons que, dans les années 1990, c'est justement un basculement de l'emploi de ces deux termes qui a lieu, et une distinction entre les deux est activement construite.

⁷⁰³ Propos exprimés au Parlement le 28 mars 1992, cités dans Margarita МЕТОДИЕВА, « Sofia est-elle une capitale européenne ? », *Demokratsia*, n° 80 du 3 avril 1992, p. 4. / Маргарита МЕТОДИЕВА, „Европейска столица ли е София?“, *Демокрация*, бр.80, 3 април 1992 г., стр. 4. : „Паметникът на културата е свързан с националната история и култура. Нито Альоша в Пловдив, нито мавзолеят в София са създадени от желанието на народа да изрази своя дух. Те са символи на една партия!“.

⁷⁰⁴ Ibid. „Паметник на културата не означава просто паметник на нещо – независимо дали то е личност или събитие. Защото новата история на България трябва да се пренапише, за да узнаем истината. Щом основната функция е да бъде символ, то този паметник на „културата“ е безсмислен.“

⁷⁰⁵ Valentin ANGUÉLOV, *Art monumental — culture socialiste*, Sofia : Partizdat, 1975, p. 247. / Валентин АНГЕЛОВ, *Монументално изкуство – социалистическа култура*, София: Партиздат, 1975 г., стр. 247.

Cette distinction a été soulevée une première fois par Ivan Gongalov dans le cadre de la discussion du 11 mars 1992, mais il posait le curseur sur une éventuelle complémentarité de sens⁷⁰⁶. Dans la nouvelle utilisation qui se profile dans les années qui suivent, les deux notions vont être utilisées en tant qu'opposition l'une à l'autre, afin de véhiculer des sens et des perceptions qui sont complètement différentes.

En réalité, pendant le socialisme, le « pametnik » est pensé comme objet qui renvoie à la fois à la mémoire d'un événement et qui représente un témoignage historique de l'événement. Nikolai Vukov écrit notamment que « Cette caractéristique “bloque” la nature dynamique de la mémoire, transformant les monuments en idoles requérant la vénération⁷⁰⁷. » L'enjeu est alors celui de redéfinir le véritable sens du « pametnik », de l'inscrire à la fois dans un discours qui relève de la réglementation du patrimoine, d'un respect du caractère vivant de la mémoire et, surtout, dans son rôle au sein de la société.

Dans un premier texte important qui appuie une partie de sa réflexion sur l'établissement d'une distinction dans les appellations, le « pametnik » est vu comme une opposition positive au « monument » historique. C'est le cas du philosophe Raytcho Pojarliev, qui écrit en avril 1993 dans le journal *Kultura* :

Il faut que ce soit clair : les enfants [les adolescents qui ont recouvert de graffiti le MAS] n'ont pas levé la main contre le *pametnik*, ils ont levé la main contre le *monument* historique qui cherche l'éternité et qui jetait de l'ombre avec sa monumentalité perverse sur l'espace public et de vie environnant⁷⁰⁸ [c'est nous qui soulignons].

Ainsi, le « pametnik » est vu comme entité vivante de la vie de la société, un lieu d'appropriation et de jeu, alors que le « monument » historique, avec sa solennité, est présenté comme le reste d'un régime rigide qui n'a plus sa place.

⁷⁰⁶ « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op. cit.

⁷⁰⁷ Nikolai VUKOV, « Les Monuments socialistes et le Discours sur la mort en Bulgarie après 1945 », op.cit., p. 72.

⁷⁰⁸ Raytcho POJARLIEV, « Le monument venant à la vie. Topographie de la mémoire », *Kultura*, n° 16, du 16 avril 1993, p. 6. / Райчо ПОЖАРЛИЕВ, „Оживяването на монумента. Топография на паметта“, *Култура*, бр.16, 16 април 1993 г., стр. 6.

Cependant, cette prétendue mémoire historique « bloquée » par le monument a tendance à être attaquée.

Dans les années 2010, l'association Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique s'approprie la logique de désacralisation et de délégitimation, en trouvant une autre appellation du monument : non plus *Pametnik* de l'armée soviétique, mais *Monument* à l'Armée rouge d'occupation⁷⁰⁹. Kouber Saparev, président de l'association, explique :

[Le Monument à l'armée soviétique] est tout ce qu'un *pametnik* n'est pas. Il ne reflète pas d'événements réels pour conserver leur mémoire. (...) Nous évitons alors ce mot et nous tenons à le souligner, parce que le mot appelle à une manipulation de l'opinion publique⁷¹⁰.

En niant la « vérité » formulée dans le message du monument, on cherche à souligner le fait qu'ils ne correspondent pas à la première définition de « pametnik » telle qu'elle existe dans l'usage bulgare – objet commémorant un événement ou une personne. L'événement remis en cause, l'objet, ne peut plus être désigné avec le mot commun. Ainsi, le mot « monument », utilisé largement en tant que synonyme de « pametnik » dans le langage courant, acquiert ici une signification complémentaire, en désignant un objet de taille dans l'espace public, sobre, froid, non vivant, éloigné de la réalité, et surtout, qui ne fait plus référence à la mémoire ou bien à une possible catégorie patrimoniale.

Nous retrouvons ce déni systématique de désigner le Monument à l'armée soviétique en tant que « pametnik » très régulièrement depuis les années 2020. Ainsi, le 26 mars 2020 les conseillers municipaux de l'union politique Bulgarie démocratique⁷¹¹ déposent un rapport au Conseil municipal de Sofia en demandant le déplacement du « monument » :

⁷⁰⁹ La nouvelle appellation cherche à « corriger » les inexactitudes dans l'appellation d'origine, en insistant sur le remplacement du « pametnik » avec « monument », mais aussi sur l'importance de nommer l'armée « rouge » et non pas « soviétique », ainsi utilisant sa dénomination officielle. Enfin, « d'occupation » répond à l'inscription sur le MAS qui appelle l'armée « libératrice ». L'acronyme que le Monument à l'Armée rouge d'occupation donne — MOTCHA (*МОЧА*) — cache également le mot russe pour « urine » ; il est donc utilisé à la fois en dénigrement du monument et en tant que « correctif » de sa signification.

⁷¹⁰ Entretien avec Kouber SAPAREV, op.cit.

⁷¹¹ Parti politique qui compte parmi ses membres des personnalités historiques de l'UFD des années 1990.

Le *monument* n'est pas lié à un événement historique réel et n'a pas le statut d'un *pamet(nik)* d'un événement historique. En ce sens ce *monument*, qui nomme une armée qui est en position d'occupant dans notre pays, « libératrice », sème la confusion pour la jeune génération qui n'a pas connu cette époque et qui ne l'a pas étudiée à l'école⁷¹² [c'est nous qui soulignons].

Nous retrouvons les mêmes emplois du mot « monument » à la place de « pametnik », et le déni que le MAS soit porteur d'une mémoire, par le jeu de mots proposé par la graphie de « pamet(nik) ». Ce changement terminologique va s'imposer et, dans les communications officielles de l'Initiative citoyenne ou bien dans celles des partis de droite qui se revendiquent pour la cause du démontage, le mot « monument » sera systématiquement privilégié.

La catégorie des « pametnik » renvoie alors à une valeur patrimoniale, ainsi qu'à une « vérité » qui serait à la fois historique et mémorielle. Le fait d'interroger l'appartenance du Monument à l'armée soviétique à cette catégorie relève de sa délégitimation progressive en tant que symbole politique et visuel du régime communiste. La dernière étape de ce processus est la remise en cause de la valeur esthétique du MAS.

B. LE POIDS ESTHETIQUE DU MONUMENT ET LE BESOIN DE LIBERATION

a) LE MONUMENT ARTISTIQUE

Depuis l'annonce du démontage, les acteurs pour la protection du Monument à l'armée soviétique mettent en avant sa qualité de monument artistique parallèlement à sa valeur historique. Ceci est particulièrement visible dans les titres du journal *Douma* : « Le maire de Sofia fera sauter le Monument à l'armée soviétique, construit par les plus grands sculpteurs bulgares⁷¹³ » ; « Des

⁷¹² Document consulté sur le site des conseillers municipaux de l'union politique Bulgarie Démocratique. „Монументът не е свързан с реално историческо събитие и няма стойността на памет(ник) за такова. В този смисъл този монумент, който нарича армия, окупационна за страната ни, „освободителка“, носи заблуда за младото поколение, което не е свидетел на онова време и не го е изучавало в училище.“

⁷¹³ Yanora GRIGOROVA, « Le maire de Sofia fera sauter le Monument à l'armée soviétique, construit par les plus grands sculpteurs bulgares », *Douma*, n° 49, du 27 février 1992, p. 1. / Янора ГРИГОРОВА, „Кметът на София ще взриви Паметника на Съветската армия, изграден от най-големите български скулптори“, *Дума*, бр. 49, 27 февруари 1992 г., стр. 1.

intellectuels insistent pour le sauvetage du patrimoine artistique bulgare⁷¹⁴ » ; « Moratoire sur la destruction des biens culturels proposé par un groupe de députés socialistes⁷¹⁵ ».

Dans les pages de ce même journal, le peintre, ex-président de l'Union des artistes bulgares et figure emblématique du monde de l'art, Svetlin Roussev, se sert de sa légitimité afin de défendre l'œuvre de ses collègues⁷¹⁶. Dans ce texte-clé qui a suscité de nombreuses réactions, Roussev insiste sur le rôle important des artistes du Monument à l'armée soviétique dans l'histoire de l'art bulgare et met l'accent sur leur vécu. En effet, il évite de s'attarder sur les qualités plastiques concrètes des sculptures, et insiste sur la biographie moralement irréprochable de ces artistes, interprétant l'attaque de leur œuvre comme une possible tentative de ternir leurs noms. Le paradoxe est évident : lier les artistes à ce monument est perçu par Roussev comme nuisible à leur image, mais, en même temps, il défend l'œuvre en se servant des biographies des artistes. Il insiste notamment sur la création difficile de ce monument, en disant :

Seul celui qui ne connaît pas la valeur pour l'art bulgare de Boris Anguelouchev et de Vaska Emanouïlova, Lyubomir Daltchev, Ivan Lazarov, Ivan Founev, Detchko Ouzounov, Mara Georgieva – lui seul peut porter atteinte à l'œuvre créée dans la douleur⁷¹⁷.

Ainsi, Roussev reconnaît la forte contrainte qui a été exercée à l'égard des artistes pour qu'ils se conforment à la norme du réalisme socialiste, mais trouve que l'œuvre a une valeur importante de témoignage qui ne doit pas être remise en cause. Enfin, c'est tout en connaissant la particularité des commandes publiques des années du socialisme qu'il avertit que le destin du Monument à l'armée soviétique peut décider du destin d'autres monuments de la période socialiste, qui ne sont peut-être pas visés en ce début des années 1990.

⁷¹⁴ « Des intellectuels insistent pour le sauvetage du patrimoine artistique bulgare », *Douma*, n° 55, du 5 mars 1992, p. 1. / „Интелектуалци настояват за спасяване на българското художествено наследство“, *Дума*, бр. 55, 5 март 1992 г., стр. 1.

⁷¹⁵ Mitko BOZHKOV, « Moratoire sur la destruction des biens culturels proposé par un groupe de députés socialistes », *Douma*, n° 58, du 9 mars 1992, p.4. / Митко БОЖКОВ, „Мораториум върху разрушаването на културни ценности предлага група депутати социалисти“, *Дума*, бр. 58, 9 март 1992 г., стр. 4.

⁷¹⁶ Svetlin ROUSSEV, „Vous n'êtes pas original, professeur Yantchoulev ! », *Douma*, n° 59, du 10 mars 1992, p. 7. / Светлин РУСЕВ, „Не сте оригинален, проф. Янчулев!“, *Дума*, бр. 59, 10 март 1992 г., стр. 7.

⁷¹⁷ Ibid. „Само този, който не знае какво са за българското изкуство Борис Ангелушев и Васка Емануилова, Любомир Далчев, Иван Лазаров, Иван Фунев, Дечко Узунув, Мара Георгиева, - само той може да посегне към това, което е изстрадано от тях.“

Voilà que, en réaction à Roussev, l'artiste et professeur à l'Académie des Beaux-Arts Ivan Kirkov répond :

L'on se trompe souvent, lorsqu'on considère comme de l'art ce qui a été créé pendant les années du pouvoir communiste. (...) Et c'est ici le sens de toute cette affaire : ces œuvres sont loin du vrai sens de l'art. L'art ne peut pas être confondu avec ces objets de symbolique politique, qui ont déjà fatigué tout le monde et qui devraient vraiment disparaître en tant que symboles de la ville⁷¹⁸.

Nous voyons ici le témoignage d'une généralisation de la réflexion, qui englobe toute la période du socialisme en Bulgarie, et qui ne se concentre pas nécessairement sur les œuvres représentatives du réalisme socialiste. Nous assistons au début de la lutte pour la reconnaissance de la valeur de l'art socialiste malgré ses dimensions politiques et idéologiques, une lutte qui se mènera dans les années qui suivent dans les musées d'art⁷¹⁹.

Si la qualité artistique du monument a été mise en avant par ses défenseurs, c'est parce que le jugement de la valeur esthétique revient aux experts, et la stratégie adoptée est celle de déplacer le débat vers un champ professionnel. Or, cette approche très conservatrice ne prend pas en considération la dynamique changeante dans la société qui demande, au-delà des revendications politiques, une possibilité de se réapproprier l'espace public et ses symboles.

Lors du débat du 12 mars 1992, intitulé « Le destin des monuments de l'époque totalitaire », la question du caractère artistique des monuments (et surtout de celui à l'armée soviétique à Sofia) est largement discutée. Notamment l'impact que l'iconographie guerrière produit sur l'espace public. Le journaliste Petko Botcharov dit :

En ce qui concerne le monument à l'armée soviétique : c'est l'héritage du kitsch monumental communiste. Peut-être que pour sa création on a engagé des artistes et architectes respectueux, mais à cette place, avec cet énorme soldat soviétique, qui est au-

⁷¹⁸ « Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op. cit., p. 5. „Много пъти се бърка, когато за изкуство се смята това, създадено през годините на комунистическа власт. (...) И тук е смисълът на цялата работа – тези произведения са далеч от истинския смисъл на изкуството. Изкуството не може да се бърка с тези обекти на една политическа символика, която вече е дотегнала на всички и която наистина трябва да изчезне като знаци на града.“

⁷¹⁹ En 2002, deux grandes expositions sont inaugurées, l'une à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia dédiée au réalisme socialiste (« Socrealism ») et l'autre, à la Galerie d'art étranger, consacrée à l'art des années 1980 (« Années 1980. Une décennie dans les dépôts. Connus, inconnus, oubliés. »).

dessus du Bulgare avec un Schmeisser levé, pour moi ce n'est pas le symbole qui doit dominer notre capitale⁷²⁰.

Lors de ce deuxième débat entre personnalités du monde de la culture, un accord assez général est trouvé autour de la qualité esthétique douteuse du monument, car il représente un exemple typique du réalisme socialiste (voir chapitre 2). Ainsi, les discussions s'orientent vers des réflexions concernant la délocalisation du MAS et d'autres monuments vers un espace spécifique, tel un musée de sculptures (voir chapitre 3).

L'argument artistique a été utilisé à la fois par les défenseurs des monuments et par ses opposants. Il a constitué un élément essentiel du débat des années 1990. Cependant, les positions ont très peu évolué depuis. Un témoignage intéressant de cela est l'article du journaliste et écrivain Stefan Prodev de décembre 1992⁷²¹. À l'occasion du 90^e anniversaire du sculpteur Lyubomir Daltchev, Prodev retrace la carrière de l'artiste et son impact majeur sur l'art et notamment sur l'art public bulgare. Et il trouve un moyen délicat de répondre aux critiques adressées aux monuments du socialisme et principalement au Monument à l'armée soviétique dont Daltchev est un des auteurs :

Aujourd'hui, il [Daltchev] n'est ni plus ni moins grand qu'hier. Au contraire : et aujourd'hui, de même qu'hier, Daltchev est l'exemple qui nous convainc que l'art véritable reste. Peu importe quand il a été créé et pourquoi. Ici la commande du temps, même quand elle porte un goût idéologique, ne handicape pas l'échelle de la pensée et de l'inspiration. Son cycle *Père et fils*, *La Victoire*, le Panthéon à côté de Plovdiv, la frise révolutionnaire sur le Monument à l'armée soviétique, et *Les Soldats de Samouïl* prouvent ceci. Même créés pendant les années du système totalitaire, ils sont déjà dans l'éternité⁷²².

⁷²⁰ « Encore des difficultés avec le patrimoine », *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 4. / „Пак трудности с наследството“, *Култура*, бр. 14, 3 април 1992 г., стр. 4. „За паметника на съветската армия: това е наследство на комунистическия монументален кич. Може би за създаването му са ангажирани уважавани наши скулптори и архитекти, но на това място, с този огромен съветски войник, който се е извисил над българина с вдигнат шмайзер – за мен не това е символът, който трябва да доминира над нашата столица.“

⁷²¹ Stefan PRODEV, « Daltchev ou le sculpteur. 90 ans depuis la naissance du sculpteur », *Douma*, n° 311, du 31 décembre 1992, p. 6. / Стефан ПРОДЕВ, „Далчев или ваятелят. 90 години от рождението на скулптора“, *Дума*, бр. 311, 31 декември 1992 г., стр. 6.

⁷²² Ibid. „Днес той не е нито по-голям, нито по-малък от вчера. Обратното: и днес, както и вчера, Далчев е примерът, който убеждава, че истинското изкуство остава. Независимо кога е създадено и защо е създадено. Тук поръчката на времето, дори и когато носи идеологически привкус, не осакатява размаха на мисълта и вдъхновението. Цикълът „Баща и син“, „Победата“, Панетонът край Пловдив, революционният фриз върху

En effet, la composition citée comme la plus incontestablement qualitative sur le Monument à l'armée soviétique a toujours été celle de Lyubomir Daltchev, *Octobre*⁷²³. Son nom a par conséquent été utilisé comme garant de cette qualité du monument artistique et donc du besoin de sa préservation. Ainsi, un ensemble de facteurs, dont celui-ci, fait qu'en mars 1993, au moment où le destin du MAS semble scellé et que les affrontements devant lui sont quotidiens, l'artiste répond.

b) LE REGARD DE L'AUTEUR

Depuis 1979, Lyubomir Daltchev habite à l'étranger. Pendant les années 1980, suite à son émigration, un silence s'instaure sur son nom et ce n'est qu'à la fin de la décennie qu'il retrouve de nouveau sa place dans l'histoire de l'art bulgare. Après novembre 1989, l'artiste ne retourne pas en Bulgarie, mais il est pourtant présent dans la vie du pays, notamment à travers des publications dans la presse périodique. Dès avril 1990, sa nièce, Victoria Daltcheva, publie un texte dans le journal *Kultura*, rappelant la répression dont il a fait l'objet et demandant que l'attention publique se tourne à nouveau vers lui⁷²⁴. Peu de temps après, elle reçoit une réponse, toujours dans les pages du même journal, du professeur Dimitar Ostoïtch, qui insiste sur le manque de fondement des critiques adressées par la nièce envers l'État⁷²⁵. C'est dans les pages de la presse que des querelles entre « chapelles » artistiques vont avoir lieu, entre personnalités qui sont perçues comme *nomenklatura* artistique du socialisme et Lyubomir Daltchev qui se positionne en

Паметника на Съветската армия и „Самуиловите войници“ доказват това. Макар и сътворени през годините на тоталитарната система, те са вече във вечността.“

⁷²³ C'était le cas pendant la période socialiste (Véneta IVANOVA, « La composition "Octobre" du Monument à l'armée soviétique, in *Révolution et art*, Sofia : BAN, 1970, p. 325-333. / Венета ИВАНОВА, „Композицията „Октомври“ от Паметника на Съветската армия в София“, в *Революция и изкуство*, София: БАН, 1970 г., стр. 325-333.), mais aussi en ce début des années 1990 : lors du débat du 11 mars, l'historien de l'art Maximilian Kirov dit : « Il y a, dans ce monument, une très bonne composition en termes de rythme ; elle a été faite d'après le dessin de Boris Anguelouchev et a été réalisée par Lyubomir Daltchev – c'est la composition orientée vers l'ouest. En réalité, elle est la meilleure partie voire la seule partie qualitative de l'ensemble [monumental]. » / „В този паметник има една много добра като композиционен ритъм релефна композиция, правена по рисунка на Борис Ангелушев и е осъществена от Любомир Далчев – това е композицията, която гледа на запад. Тя всъщност е и най-добрата част или може би единствената добра част от ансамбъла“ (« Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique », op.cit., p. 4.).

⁷²⁴ Victoria DALTCHEVA, « Je suis là... Communiquons-nous avec Lyubomir Daltchev aujourd'hui et dans le temps ? », *Kultura*, n° 15, du 13 avril 1990, p. 6. / Виктория ДАЛЧЕВА, „Там съм аз... Ще общуваме ли с Любомир Далчев днес и във времето?“, *Култура*, бр. 15, 13 април 1990 г., стр. 6.

⁷²⁵ Dimitar OSTOÏTCH, « Lettre ouverte à madame Victoria Daltcheva », *Kultura*, n° 17, du 27 avril 1990, p. 6. / Димитър ОСТОИЧ, „Отворено писмо до госпожа Виктория Далчева“, *Култура*, бр. 17, 27 април 1990 г., стр. 6.

artiste dissident⁷²⁶. En 1991, des échanges se font entre l'artiste lui-même⁷²⁷ et Svetlin Roussev⁷²⁸ notamment.

À partir de 1992, Lyubomir Daltchev se penche sur le destin de ses monuments en Bulgarie qui sont l'objet de contestation. Ainsi, en avril de la même année, il envoie une lettre à un journal régional de la ville de Plovdiv, dans laquelle il expose son idée pour la « décommunisation » du Monument-ossuaire dont il est l'auteur. Le journal *Douma* cite l'artiste :

Je ne voudrais pas que le mémorial à Plovdiv périsse, parce que son architecture et les compositions sculpturales possèdent une grande valeur esthétique et de la vérité historique, même si cette dernière est exagérée à beaucoup d'endroits⁷²⁹.

C'est pourtant un tout autre sentiment que l'artiste exprime en 1993, et c'est ce texte qui restera comme le plus emblématique dans le débat concernant le Monument à l'armée soviétique. Avec un titre qui cherche à marquer les esprits, « Les jalons de l'esclavagiste », Lyubomir Daltchev donne son avis sur le Monument à l'armée soviétique à Sofia et répond aux défenseurs qui mettent en avant ses qualités artistiques⁷³⁰. Il met en cause la pratique de désigner la valeur esthétique des monuments et les noms de leurs auteurs en tant qu'arguments qui annuleraient les autres critiques qui peuvent leur être adressées. Daltchev insiste :

⁷²⁶ Il faudrait ici préciser que Lyubomir Daltchev est l'auteur d'un très grand nombre de commandes publiques pendant le socialisme et a été, jusqu'à son émigration en 1979, un des artistes les plus valorisés en Bulgarie.

⁷²⁷ Lyubomir DALTCHEV, « Le grand sculpteur bulgare, professeur Lyubomir Daltchev [écrit] au journal *Demokratsia* », *Demokratsia*, n° 143, du 18 juin 1991, p. 5. / Любомир ДАЛЧЕВ, „Големият български скулптор проф. Любомир Далчев до вестник „Демокрация““, *Демокрация*, бр. 143, 18 юни 1991 г., стр. 5.

⁷²⁸ Svetlin ROUSSEV, « Lettre ouverte en réponse au professeur Lyubomir Daltchev par Svetlin Roussev », *Douma*, n° 164, le 28 juin 1991, p. 4. / Светлин РУСЕВ, „Отворено писмо отговор до проф. Любомир Далчев от Светлин Русев“, *Дума*, бр. 164, 28 юни 1991 г., стр. 4.

⁷²⁹ « Professeur Lyubomir Daltchev décommunisera le Monument-ossuaire à Plovdiv », *Douma*, n° 93, du 18 avril 1992, p. 2. / „Професор Любомир Далчев ще декомунизира Братската могила в Пловдив“, *Дума*, бр. 93, 18 април 1992 г., стр. 2. „Не бих искал пловдивският мемориал да загине, защото неговата архитектура и скулптурните композиции имат висока естетическа стойност и историческа правда, макар и изопачена на много места.“

⁷³⁰ Lyubomir DALTCHEV, « Les jalons de l'esclavagiste », op. cit., p. 6.

Et c'est avec cela que la question est réglée. On rate pourtant des problèmes importants, dont le résultat dépend. Qu'est-ce que commémorent ces monuments ? La conscience et la fierté nationales ou bien la qualité artistique, s'ils en ont une⁷³¹ ?

Nous comprenons qu'il s'est senti attaqué personnellement par certains textes parus dans la presse les années précédentes. Notamment ceux que nous avons cités, de Dimitar Ostoïtch de 1990, et de Stéphane Prodev de 1992 qui ont mis en avant son rôle d'artiste reconnu et, de plus, célébré par l'État socialiste. L'artiste revient alors sur le système de commandes officielles qu'il oppose aux processus de destruction de la culture préexistante dans la société bulgare. Et il formule cette réflexion qui a un impact important sur le débat patrimonial :

Quelles sont leurs [celles des « collègues de la *nomenklatura* »] critères d'évaluation pour les valeurs artistiques des monuments et des œuvres représentées ? Les titres et les prix ont été donnés suite aux ordres de la *nomenklatura*, distribués pour des services rendus au parti. L'évaluation de la valeur artistique de ce qui est représenté sur les monuments et en général dans les arts plastiques chez nous doit avoir lieu, même si c'est dans le futur. Même si les qualités artistiques des œuvres sur les monuments sont très grandes, ceci n'est pas une raison pour le maintien du monument, de justifier son existence et surtout pas aujourd'hui⁷³².

L'artiste énonce clairement que l'argument artistique n'est pas acceptable ni suffisant, d'après lui, pour défendre la présence continue d'un monument dans l'espace public. Dans la seconde partie de cet article, il revient sur l'histoire de la création du Monument à l'armée soviétique et questionne sérieusement la qualité artistique de la plupart des sculptures. Il défend quand même la sienne, en rappelant les critiques de « formalisme » qui lui ont été adressées et les modifications qu'il aurait faites avant la fonte finale des sculptures, passant outre les corrections qui lui ont été imposées par la Commission artistique à l'époque. Il conclut :

⁷³¹ Ibid. „И с това се изчерпва въпросът. Изпускат се съществени проблеми, от които зависи резултатът. Какво увековечават тия монументи? Националното самочувствие (sic) и гордост ли, или художествената им стойност, ако я имат.“

⁷³² Ibid. „А какви са техните измерения за художествените ценности на паметниците и на творбите, изобразени в тях? Званията и наградите са давани по нареждане на номенклатурата, давани по-скоро като заслуги към партията. Оценка за художествената стойност на изобразеното по паметниците и въобще на изобразителните изкуства у нас трябва да стане, макар и в бъдещето. Ако художествените достойнства на творбите по паметниците дори и да са много големи, не е мотив паметникът да остане – да оправдае неговото съществуване и особено сега.“

La question qui s'impose est [la suivante] : faut-il détruire tout ce qui a été créé sous le régime communiste ? Est-ce raisonnable ? Enfin, si quelque chose nous dérange à cause de son sujet ou autre, déplaçons-le, cachons-le. Mais ne le détruisons pas⁷³³.

Ce texte de Lyubomir Daltchev reste comme l'exemple le plus important d'un créateur de monument emblématique de la période socialiste bulgare qui a publiquement remis en cause son œuvre et qui propose son démantèlement. Il est largement repris dans les années qui suivent par les militants de la cause du démontage, en tant que preuve irréfutable, d'une légitimité supérieure à tous les autres arguments⁷³⁴. En effet, cette intervention de Daltchev est remarquable en ce qui concerne les rapports compliqués que les artistes entretiennent avec leurs œuvres de commande, ainsi que la validité de l'argument artistique utilisé souvent dans le débat concernant le Monument à l'armée soviétique. La charge à la fois émotionnelle et politique de l'article de Daltchev nous permet également de revenir sur le titre qu'il a choisi : « Les jalons de l'esclavagiste ».

c) LA LIBERATION DES SIGNES DE L'« ESCLAVAGISME »

Le mot « esclavagiste » (*норобител*) est utilisé en bulgare le plus souvent en relation avec le passé ottoman⁷³⁵. Il s'agit d'un héritage du vocabulaire révolutionnaire du XIX^e siècle, époque de lutte d'indépendance, qui désignait ainsi l'opresseur ottoman. Le récit officiel construit sur la période de domination ottomane sur la Bulgarie, de 1396 à 1878, est largement fondé sur la souffrance commune et le traumatisme national. Suite à l'indépendance bulgare à la fin du XIX^e siècle, une vague très importante d'iconoclasme traverse le pays⁷³⁶. La narration de la période est restée largement figée dans les représentations littéraires et historiques postindépendance, à l'époque de la construction d'un récit national bulgare, et ceci jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle. L'emploi du mot « esclavagiste » puise donc dans cette connotation afin d'établir un lien avec une autre soumission politique et étatique : celle de la période socialiste.

⁷³³ Lyubomir DALTCHEV, « Les jalons de l'esclavagiste », op.cit. „Налага се въпросът – трябва ли всичко създадено през комунистическия режим да бъде унищожено? Разумно ли ще е това? Сега, ако нещо ни дразни поради сюжета или нещо друго, нека го отстраним, да го скрием. Но не и да го унищожим.“

⁷³⁴ C'était également le cas lors de notre entretien avec Kouber Saparev d'octobre 2021.

⁷³⁵ Voir Evguénia IVANOVA, *Les Balkans islamisés : dynamique des récits*, Sofia : NBU, 2014. / Евгения ИВАНОВА, *Ислямизирани Балкани: Динамика на разказите*, София: НБУ, 2014 г.

⁷³⁶ Voir Bernard LORY, *Le Sort de l'héritage ottoman en Bulgarie : l'exemple des villes bulgares, 1878-1900*, Istanbul : Éditions Isis, 1985.

De son côté, l'idéologie communiste repose en grande partie sur la critique de l'impérialisme. La volonté d'expansionnisme des capitaux et de division territoriale du monde est concrètement ce qui est dénoncé par le mouvement anti-impérialiste marxiste-léniniste. En ce sens, des dénonciations des exploitations et des envahissements économiques, politiques et culturelles sont déjà présentes dans l'usage commun bulgare, suite à quarante-cinq ans de rhétorique communiste.

Après novembre 1989, le régime communiste est souvent critiqué à travers l'usage des notions relevant d'« esclavagisme », d'« impérialisme » ou même de « colonialisme ». Les trois termes sont le plus souvent utilisés de manière interchangeable, mais ils sont toujours pensés à travers le prisme de leur ancrage spécifique bulgare.

Dans les publications de la presse périodique des premières années après le changement politique, l'emploi de cette terminologie est très récurrent. Ainsi, lorsque la symbolique communiste, notamment la faucille et le marteau, est enlevée de la façade de l'ancienne Maison du Parti à Sofia, les journaux de gauche (*Douma*) et de droite (*Demokratsia*) utilisent tous les deux des expressions similaires : ils abordent l'enlèvement de « la symbolique non bulgare⁷³⁷ » et des communistes « qui défendent leurs (étrangers) symboles⁷³⁸ ». Ainsi, un premier élément de langage apparaît, celui de l'« étrangéité » de différents symboles qui recouvrent l'espace public. On évoque notamment la méthode du réalisme socialiste qui aurait été « importée » en Bulgarie, créant ainsi une rupture dans la continuité de l'art bulgare. En même temps, un autre argument se concentre sur la présence d'une symbolique « étrangère » dans l'espace public : monuments dédiés à une armée étrangère (le MAS), ou à des fondateurs d'autres pays (dans le cas des monuments à Lénine⁷³⁹).

L'usage de la notion d'« impérialisme » est assez restreint car elle relève du vocabulaire idéologique communiste qui est activement remis en cause par la droite. Cependant, des articles mentionnent la création d'associations étudiantes comme le Comité pour se défendre de

⁷³⁷ *Douma*, n° 144, du 25 août 1990, p. 1.

⁷³⁸ Eva DIMITCHEVA, « Des étoiles tombent, et le drapeau rouge flotte au-dessus de tout », *Demokratsia*, n° 159, du 27 août 1990, p. 5. / Ева ДИМЧЕВА, „Звезди се ронят, а червеното знаме плющи над всичко“, *Демокрация*, бр. 159, 27 август 1990, стр. 5.

⁷³⁹ Dragomir DIMITROV, « Asparouh ou Lénine. Le remplacement de la dignité nationale avec de la fidélité à l'URSS », *Demokratsia*, n° 250, du 11 décembre 1990, p. 3. / Драгомир ДИМИТРОВ, „Аспарух или Ленин. Подмяна на националното достойнство с вяност към СССР“, *Демокрация*, бр. 250, 11 декември 1990 г., стр. 3.

l'impérialisme soviétique, qui luttent contre la présence continue de certains monuments dans l'espace public⁷⁴⁰.

Enfin, le mot « esclavagiste » apparaît le plus souvent : c'est déjà le cas dans l'article de Marian Mokrin qui annonce la décision du démontage du MAS, même s'il utilise dans son titre une référence au « colonialisme⁷⁴¹ ». Ces références cherchent à « libérer » les consciences du mythe de la « double libération », en le remplaçant par un autre : celui du « double esclavage ».

Dans son article, Daltchev établit un parallèle entre les destructions culturelles auxquelles s'est livré l'Empire ottoman sur les terres bulgares et les destructions culturelles, physiques et symboliques, qui seraient le résultat du régime communiste et de l'imposition du réalisme socialiste. Quoique la résistance possible est mise en avant par Daltchev – « Malgré la terreur et la persécution, les gens talentueux créaient et défendaient leur art, ne s'inclinaient pas⁷⁴² » – le message transmis est celui de la contrainte, voire de la déformation culturelle qui a été opérée sur les artistes bulgares à l'époque de la création du Monument à l'armée soviétique. Cette contrainte, la méthode artistique du réalisme socialiste, l'iconographie guerrière et les dimensions imposantes du MAS ont fait qu'il a pu être lu à travers la notion du « colonialisme culturel⁷⁴³ ». En effet, Nikolai Vukov relie cette notion à la lutte pour la « mémoire historique » qui se trouve au cœur des débats concernant le monument. Cependant, le « colonialisme culturel » appliqué au contexte socialiste bulgare, un pays satellite de l'Union soviétique, peut être difficile à justifier. Afin de pouvoir lier le terme de « colonial » à la présence des monuments dédiés à l'armée soviétique et notamment à celui qui nous intéresse, il faut prouver qu'il y a eu un changement radical et imposé dans la façon de penser et de créer l'art public pendant les années 1940-1950, et démontrer une rupture de continuité culturelle suite à cette imposition. Malgré des déclarations menées dans ce sens au début des années 1990, de telles conclusions ne peuvent pas vraiment être établies.

Des recherches sur le colonialisme soviétique et sur l'état postcolonial des pays postsocialistes ont fleuri depuis des années. Il s'agit, en grande partie, d'études qui concernent les

⁷⁴⁰ « Sous les applaudissements d'une vingtaine de personnes le bas-relief de Lénine a été emballé », *Douma*, n°17, du 17 janvier 1991, p.2. / „Под ръкопляскания на двадесетина души барелефът на Ленин бе опакован в лигнин“, *Дума*, бр. 17, 17 януари 1991 г., стр. 2.

⁷⁴¹ Marian MOKRIN, « Le colonialisme stalinien pèse toujours sur Sofia », op.cit.

⁷⁴² Ibid., „И въпреки терора и преследванията одарените хора творяха и защитаваха своето изкуство, не се прекланяха“.

⁷⁴³ Nikolai VUKOV, « 'Brotherly help' Representations or 'Imperial' Legacy... », op. cit., p. 283.

espaces postsoviétiques précisément⁷⁴⁴. Plus rares sont les études qui concernent les pays satellites. Dans sa recherche, Andrada Fătu-Tutoveanu propose une analyse du concept à travers le prisme du contexte roumain⁷⁴⁵. Elle décrit notamment deux dimensions du « colonialisme culturel » soviétique : la transmission du canon idéologique et l'exportation culturelle quantitative, avec pour objectif l'imitation culturelle sur place et, à terme, l'assimilation à travers la culture. Dans son travail, elle souligne tout de même les limites de l'emploi de ce concept et les intersections possibles avec d'autres. Certains chercheurs utilisent des termes plus éloignés des études coloniales et postcoloniales, tout en insistant sur l'influence exercée à travers la culture ; c'est notamment le cas d'Owen Hatherley lorsqu'il parle d'un « despotisme délibéré » de l'iconographie et des dimensions des monuments à l'Armée rouge⁷⁴⁶.

Sans aucun doute, le discours de Lyubomir Daltchev vise à affaiblir la défense du Monument à l'armée soviétique qui s'est largement établie sur la légitimité artistique des sculptures, notamment en instrumentalisant les noms des artistes qui ont participé à sa création. À travers la remise en cause de la liberté artistique et du rôle des monuments dans l'espace public, en établissant un lien avec d'autres passés traumatiques dans la mémoire collective bulgare, il réussit à mettre en avant le besoin d'émancipation et, en quelque sorte, de « libération » des signes oppresseurs emblématiques du régime communiste.

⁷⁴⁴ Tsypylma DARIEVA, Wolfgang KASCHUBA, Melanie KREBS (éd.), *Urban Spaces After Socialism: Ethnographies of Public Places in Eurasian Cities*, Francfort, New York: Campus Verlag, 2011; Madina TLOSTANOVA, *Postcolonialism & Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, Palgrave Macmillan, 2017.

⁷⁴⁵ Andrada FĂTU-TUTOVEANU, "Soviet Cultural Colonialism: Culture and Political Domination in the late 1940s-early 1950s Romania", *TRAMES* 16 (66/61), 1, 2012, p. 77–93.

⁷⁴⁶ Owen HATHERLEY, *Landscapes of Communism. A History through Buildings*. Allen Lane, 2015, p. 420.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le Monument à l'armée soviétique à Sofia est devenu, dans la période après 1989, l'emblème du débat patrimonial qui n'arrive pas à trouver sa clôture. Après la destruction du mausolée de Georgi Dimitrov (1999), il reste au cœur de la capitale, Sofia, comme le lieu unique à charge politique et mémorielle du socialisme extrêmement forte et qui permet la réactivation des oppositions dans la société. Tant dans les milieux anticomunistes que dans les milieux nostalgiques ou russophiles, le Monument à l'armée soviétique devient plus qu'un symbole du régime communiste. Il est réaffirmé comme le pont symbolique en granit et en bronze qui relie l'histoire bulgare à celle de la Russie. Perçu comme symbole de la lutte antifasciste, et ainsi instrumentalisé dans le cadre d'un récit nostalgique du socialisme, il est également un symbole de l'agression politique et visuelle mise en place par le régime communiste. Les différents acteurs du débat – partis politiques, associations, mission diplomatique russe, artistes et intellectuels – proposent chacun des arguments « pour » ou « contre » sa préservation à son emplacement d'origine. Au fil des années, il a été au cœur des interrogations mémorielles et patrimoniales, notamment à travers la recherche de la déconstruction de la catégorie de « pametnik » telle qu'elle a été mise en place pendant des années, afin de lui donner une nouvelle définition qui pourrait comprendre une possible résolution de ce conflit patrimonial. Entretemps, le débat entre ces acteurs tourne « en rond », sans issue possible.

Deux sondages sociologiques ont été réalisés à vingt ans d'écart, posant la question du destin du Monument à l'armée soviétique à Sofia. Le premier, réalisé au moment où le démontage du monument est arrêté par le gouvernement bulgare au début du mois de mai 1993, interroge sur la meilleure solution concernant le MAS ⁷⁴⁷ (figure 48). À cette époque, marquée par des oppositions politiques et mémorielles fortes, 54 % des personnes interrogées se prononcent pour la préservation du monument, contre 35 % qui préfèrent un déboulonnage, un déplacement vers un musée ou bien vers un endroit éloigné du centre-ville.

⁷⁴⁷ Sondage publié dans *Douma*, n° 101, du 07/05/1994, p. 7.

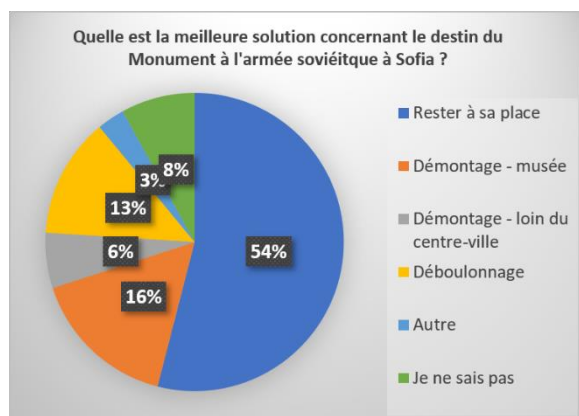


Figure 48 : Sondage réalisé par le Centre national d'étude de l'opinion publique, auprès de 723 personnes, du 6 au 8 mai 1993.

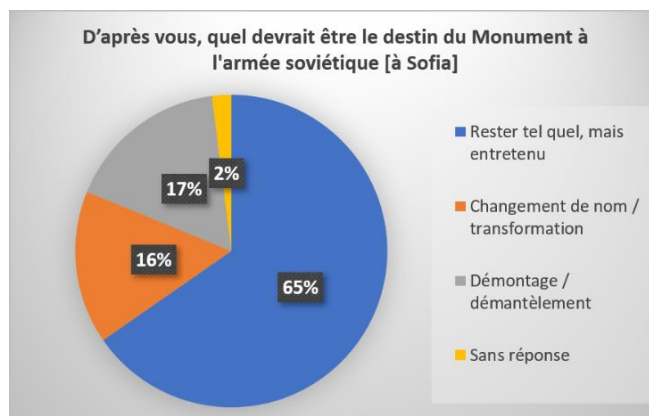


Figure 49 : Sondage réalisé par AlphaResearch, auprès de 400 personnes, du 27 août au 5 septembre 2014.

Le deuxième sondage est fait en 2014 dans le contexte d'un regain d'actualité de la question du monument, suite à l'annexion de la Crimée par la Russie (figure 49). Les résultats montrent clairement une progression de 11 % des personnes qui souhaitent la conservation du MAS, contre un pourcentage assez stable, 33 %, pour le démontage ou la transformation du site. La comparaison entre ces deux photographies sociologiques du débat témoigne d'une consolidation des positions dans les années 2010, avec moins d'éparpillement entre les différents destins possibles du monument. Cela est dû, certes, à l'évolution (ou la stagnation) des discussions concernant le MAS, mais également à l'autre événement patrimonial majeur qui marque la fin des années 1990 : la destruction du mausolée de Dimitrov et le vide qu'il laisse dans l'espace public et mémoriel bulgare. Le véritable traumatisme de cette destruction modifie de façon perceptible la façon dont le patrimoine dissonant socialiste est traité et éloigne une grande partie de la population de la possibilité de résolution du conflit par un démantèlement.

Dès le début des années 1990, de même que pour le mausolée, la majeure partie des réflexions artistiques portent non pas sur la destruction et le remplacement du monument, mais sur sa possible transformation, afin de permettre aux différentes couches symboliques et mémorielles de coexister dans l'espace public. La participation des artistes dans le débat autour du Monument à l'armée soviétique a un impact considérable sur le destin du site et sur sa vie dans le postsocialisme, presque aussi longue que sa vie sous le socialisme.

CHAPITRE 6

CHAPITRE 6 : « CORRECTIONS » MEMORIELLES A TRAVERS L'ART

La ville postsocialiste est chargée en tensions, qui proviennent à la fois des conflits politiques et mémoriaux traversant la société, et des revendications de modification, de réemploi, de transformation, de correction des lieux partagés et autrefois idéologiquement régulés. Ces tensions sont pourtant à l'origine d'une certaine vitalité de l'espace public, notamment à travers les interventions artistiques⁷⁴⁸.

Dans le cas du Monument à l'armée soviétique, qui occupe une place centrale dans la capitale bulgare, nous avons démontré les différents registres de confrontation qui ont défini le débat patrimonial le concernant. Parallèlement aux nombreux appels à la « libération » du poids politique et esthétique qu'il représente, des actions et réflexions artistiques permettent de « corriger » la charge mémorielle du site, afin de le repenser. Cette transformation opère à la fois à un niveau symbolique, minimisant le message idéologique original du monument, compartimentant les commémorations multiples qui s'y tiennent, et lui ouvre la voie au développement d'une nouvelle vie – postsocialiste. Les artistes contemporains qui travaillent dessus le font dans l'objectif de diminuer son potentiel conflictuel, tout en s'interrogeant sur ses possibles « corrections ». Les interventions anonymes, tels les graffiti, modifient l'impact visuel de l'objet et agissent sur son statut monumental sacralisé. Enfin, les nouvelles pratiques qui s'étendent autour du Monument à l'armée soviétique apportent la possibilité d'investir l'espace avec une multitude de mémoires, arrivant ainsi à la création d'un monument-symbole non pas du régime communiste, mais bel et bien de la période postsocialiste, avec tous ses enjeux, diversités et potentiels. Le MAS continue, certes, d'être l'endroit associé au conflit sans fin entre les mémoires nostalgique et traumatique du socialisme, mais sa vie depuis 1989 fait de lui un véritable miroir des constructions et déconstructions que la société bulgare traverse.

⁷⁴⁸ Marina DMITRIEVA, Alfrun KLIEMS, « Introduction », in Marina DMITRIEVA, Alfrun KLIEMS (éd.), *The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010, p. 8.

1. IMAGINER L'EFFACEMENT

Parallèlement aux débats concernant le monument sofiote, à Plovdiv, l'autre site emblématique bulgare dédié à l'armée soviétique est également remis en cause. Construit à la même époque que le MAS à Sofia, Alyocha, comme il est surnommé par la population, est impossible à déboulonner à cause de son emplacement surplombant la ville, de sa monumentalité et de ses fondations solides. Cette contrainte physique, qui se rajoute aux contraintes normatives et géopolitiques, fait que sa présence ne peut plus être remise en cause, mais seulement repensée. Dans le cadre du projet « Histoires avec monuments » de 2009, Atanas Badev, l'ancien maire adjoint de Plovdiv de 1995 à 2007, revient sur l'histoire de ce moment et explique le raisonnement de son administration au moment où le démontage s'est avéré impossible : « [s'il ne peut pas être démonté,] sa fonction *artistique* dans l'espace public doit être diminuée⁷⁴⁹ » (c'est nous qui soulignons). Plus loin dans la même conversation, il nomme le passage aux propositions artistiques d'intervention ou de transformation d'Alyocha comme « une étape conceptuelle : *l'effacement artistique* du symbole⁷⁵⁰ » (c'est nous qui soulignons). L'« effacement⁷⁵¹ » dont il est question ici relève de l'oubli, d'une volonté de s'opposer à la conservation imposée. C'est dans la navigation entre ces deux états que la mémoire artistique opère, et ceci est aussi le cas dans les approches vers le MAS à Sofia.

Nous étudions la force de transformation de l'art à travers des projets concernant le monument qui sont présentés à la communauté et qui font beaucoup parler d'eux. Entre provocation et fantaisie, ces projets ont pour objectif d'enlever la charge politique de l'objet, certes, mais aussi, ce qui est intéressant pour nous, son rôle artistique. Nous l'avons vu dans la première partie de cette étude, l'art est utilisé pendant le socialisme afin de véhiculer des messages politiques. D'un autre côté, la politique culturelle des années 1970 est marquée par l'instrumentalisation de l'art dans le cadre d'une éducation esthétique de toute la population. Dans les réflexions proposées par Atanas Badev en 2009, nous voyons les traces de cette politique

⁷⁴⁹ Atanas BADEV dans *Histoires avec monuments*, projet vidéo dans le cadre du Seminar.BG, mené par Ivaylo DITCHEV et Krassimir TERZIEV, 2009.

⁷⁵⁰ Ibid.

⁷⁵¹ Tzvetan TODOROV, *Les Abus de la mémoire*, op. cit.

culturelle du socialisme qui a réussi à installer le lien entre « idée » et « art » comme naturel et qui l'impose pour les réflexions relatives aux monuments dans l'espace public.

Nous portons notre attention sur l'agentivité des œuvres dans l'objectif de « résoudre » le problème du monument, afin d'analyser les processus de « correction » artistique de l'espace public.

A. CONCEPTUALISER L'EFFACEMENT

a) EN QUÊTE DE RÉCONCILIATION

Les affrontements politiques et mémoriaux du début des changements politiques dans le pays marquent les esprits par leur force et, dès 1990, un appel à la « réconciliation nationale » est lancé⁷⁵². Dans le contexte bulgare, la réconciliation fait partie du discours politique dans l'objectif de reprendre le contrôle sur les récits autorisés du passé socialiste. Parallèlement, de nouveaux



Figure 50 : Alexandre Dyakov, projet, 1989-1992.
Source : Ploshad Slaveykov.

⁷⁵² C'est notamment un des appels lancés lors de la Table ronde du début des années 1990. La question de la réconciliation continue d'être d'actualité dans les années qui suivent, nous l'avons vu dans le cadre des débats qui concernent le mausolée de Dimitrov. En effet, l'interrogation porte également sur la présence continue des monuments (par exemple : Maya NIKOLOVA, « Les monuments du communisme empêchent la réconciliation nationale », *Demokratsia*, n° 126, du 28 mai 1992, p. 2. / Мая НИКОЛОВА, „Паметниците на комунизма пречат на националното помирение“, *Демокрация*, бр. 126, 28 май 1992 г., стр. 2.).

projets émergent. Ils cherchent à mettre cela en place en transformant les monuments qui sont l'objet de débat. Cette transformation est vécue comme nécessaire, car la réconciliation nationale peut mener à un apaisement des débats publics, et de la gestion des passés difficiles. Comme le souligne Aleida Assmann, l'essence de la réconciliation passe du principe « pardonner et oublier » à « pardonner et se souvenir », car c'est par le souvenir que la reconnaissance des victimes est assurée⁷⁵³.

Le grand projet qui naît à cette période dans un esprit réconciliateur est celui du sculpteur Alexandre Dyakov. Figure majeure de l'art bulgare, Dyakov est considéré comme un des artistes « hérétiques » de l'époque socialiste, car ses œuvres cherchent toujours à affronter les limites de ce qui est officiellement admis. Ce parcours lui donne la légitimité de s'exprimer après 1989 en proposant une adaptation du Monument à l'armée soviétique qui sort de l'ordinaire et qui cherche un équilibre entre le respect du travail de ses collègues artistes qui y ont travaillé et la prise en compte des contestations du monument.

L'artiste propose notamment de neutraliser le monument en changeant sa symbolique de façon radicale. Il imagine la destruction du corps architectural central qui sert de support aux deux éléments les plus contestés : la sculpture en haut et l'inscription, convaincu que le message initial a besoin d'être transformé. Il les remplace par une sculpture représentant un dôme stylisé d'église, qui abrite une main christique géante en signe de bénédiction (figure 50). Alors que ce rajout, terminé par une croix, remplace la partie centrale du monument, les sculptures sont préservées et se trouvent en bas, au pied de la nouvelle composition. La symbolique chrétienne est pensée ici comme fédératrice, consensuelle, et donc réconciliatrice. Elle cherche aussi en quelque sorte à « purifier » l'espace du monument, fortement chargé en émotions jugées négatives par l'artiste. En Roumanie voisine, l'installation de croix dans l'espace public est déjà un phénomène courant, dans une volonté d'« exorciser » le communisme⁷⁵⁴. La « correction » d'un espace en remplaçant un

⁷⁵³ Aleida ASSMANN, «The Transformative Power of Memory», in Malgorzata PAKIER, Joanna WAWRZYNIAK (éd.), *Memory and Change in Europe. Eastern Perspectives*, New York, Oxford: Berghahn, 2016, p. 31.

⁷⁵⁴ Gabriela CRISTEA, Simina RADU-BUCURENCI, « Exorcising Romania's Communist Past in Museums, Memorials and Monuments », in Oksana SARKISOVA, Péter APOR, *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest: Central European University Press, 2008. Consulté en ligne, n.p.

symbole difficile, voire dissonant, par un autre, jugé consensuel, a pour objectif d'influencer le discours visuel sur le passé socialiste et de mettre fin aux débats.

Alexandre Dyakov inscrit son projet dans une réflexion de longue haleine. En 1992, il se rappelle sa participation à une discussion professionnelle sur l'art monumental bulgare de 1965, lors de laquelle il aurait dit :

Nous avons transformé le pays en panoptique ; nous l'avons recouvert de monuments à la haine, à l'agression et au fratricide. Nous plantons des semences noires dans les âmes de nos enfants, nos petits-enfants récolteront une récolte noire⁷⁵⁵.

Il insiste notamment sur le caractère agressif des sculptures publiques socialistes, non seulement par leur présence imposante, mais surtout à cause de leur iconographie guerrière qui renvoie à des événements vécus de manière traumatique par une partie de la population. La conception de Dyakov pour un monument est celle d'un outil de transmission d'émotions et de valeurs positives. Dans ce sens, il trouve le Monument à l'armée soviétique trop négatif et cela impose sa transformation⁷⁵⁶. L'artiste utilise la symbolique religieuse afin de pouvoir transmettre au mieux son message de réconciliation, formulé par lui comme quête de « pardon ». Ce sont notamment les sculptures qui se retrouvent au pied du nouveau monument qui sont « pardonnées » par le geste de bénédiction.

Le projet regagne en popularité vingt ans plus tard, en 2011, lors d'une discussion publique du MAS initiée en partie par l'artiste⁷⁵⁷ et puis, en 2012, lors de l'exposition rétrospective d'Alexandre Dyakov à l'occasion de son 80^e anniversaire. Il est mis en avant dans l'espace d'exposition, et commenté dans la presse, sans pour autant qu'une réalisation soit envisagée.

Suite au lancement dans le débat des années 1990 autour du projet d'Alexandre Dyakov, d'autres idées de transformation du Monument à l'armée soviétique apparaissent, chacune

⁷⁵⁵ Propos d'Alexandre Dyakov dans le cadre du débat du 12 mars 1992, « Le destin des monuments de l'époque totalitaire ». *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 5. / *Култура*, бр. 14, 3 април 1992 г., стр. 5. „Направихме държавата паноптикум; покрихме я с паметници на омразата, насилието и братоубийството. Черно семе сеем в душите на децата, черна жътва ще жънат внуците ни.“

⁷⁵⁶ Ibid.

⁷⁵⁷ Le projet est mis en valeur dans le cadre de la Discussion publique dédiée à la place et à l'avenir du Monument à l'armée soviétique, organisée par le Comité Helsinki bulgare, l'association Sofia : Poétiques et l'association Transformatori, le 29 juin 2011.

imaginant une possibilité de remplacer l'image centrale par une autre qui serait plus consensuelle et, dans ce sens, réconciliatrice. Des articles de l'époque évoquent notamment une « Mère Bulgarie⁷⁵⁸ », une composition représentant un lion (tout en préservant en bas les sculptures originales⁷⁵⁹), ou bien un monument pour l'anniversaire de la conversion des Bulgares au christianisme⁷⁶⁰.

Par la symbolique religieuse ou bien par des références à l'histoire nationale, les idées de transformation du Monument à l'armée soviétique afin de réconcilier les deux positions adverses n'ont jamais abouti. Leur apparition est caractéristique des années 1990, marquées par la quête de l'apaisement des passions, ainsi que par la recherche de résolution rapide du conflit mémoriel. Alexandre Dyakov, un des artistes emblématiques de sa génération, est très admiré, mais sa réflexion plastique reste ancrée dans un fonctionnalisme certain. Du côté de la jeune génération d'artistes de l'époque, les recherches artistiques sont passées dans le domaine de l'art conceptuel.

b) « INCORPORATIONS » MÉMORIELLES

L'art bulgare du début des années 1990 est marqué par l'intérêt grandissant pour le potentiel de transformation et de réinvestissement de l'espace public. L'espace a déjà été au cœur des préoccupations des artistes contemporains dans les années 1980, lorsque certains se passionnent pour les performances, les happenings et le land art, et cherchent des formes d'expression en dehors du cadre formaté des galeries publiques. Ce qui arrive comme véritable changement dans le monde de l'art après novembre 1989, c'est l'intérêt pour des lieux centraux et des lieux « conventionnels⁷⁶¹ » qui deviennent de nouveaux terrains de jeux.

Pendant cette période, l'art conceptuel bat son plein dans les cercles de l'art contemporain et cela explique pourquoi une grande partie des œuvres sont présentées non pas *in situ*, ni dans les

⁷⁵⁸ « “Mère Bulgarie” pour remplacer le Monument à l'armée soviétique, propose une association patriotique », *Douma*, n° 100 du 27 avril 1992, p. 2. / « ‘Майка България’ да смени Паметника на Съветската армия, предлага патриотично сдружение », *Дума*, бр.100, 27 април 1992 г., стр. 2.

⁷⁵⁹ Dragomir PETROV, « L'histoire doit être connue, en mémoire et réfléchie », *Demokratsia*, n° 108, du 7 mai 1992, p. 4. / Драгомир ПЕТРОВ, „Историята трябва да се знае, помни и осмисля“, *Демокрация*, бр.108, 7 май 1992 г., стр. 4.

⁷⁶⁰ Kosta VLADIMIROV, « Une transformation pour un monument totalitaire », *Demokratsia*, n° 166, du 20 juillet 1993, p. 6. / Коста ВЛАДИМИРОВ, „Преображение за един тоталитарен паметник“, *Демокрация*, бр. 166, 20 юни 1993 г., стр. 6.

⁷⁶¹ En opposition au terme d'art « non-conventionnel » qui est beaucoup utilisé comme synonyme d'art contemporain, fin des années 1980-début des années 1990.

galeries, mais sur les pages des journaux, et notamment le journal de la jeunesse artistique *Puls*. L'enjeu est la participation directe de l'art dans les débats de la société, et la volonté de contribuer à une réflexion générale sur les lectures possibles de l'art du passé socialiste, regardé avec une certaine ironie par ces artistes contemporains.

Entre octobre 1989 et avril 1990, plusieurs expositions et actions sont réalisées : elles mettent en avant le regard nouveau et artistique sur l'espace public en pleine transformation. L'exposition *Terre et ciel*⁷⁶² notamment, organisée sur le toit du bâtiment de l'Union des artistes bulgares, propose un groupement d'artistes de la nouvelle génération définis comme « non-conventionnels » ou « avant-gardistes ». L'œuvre qui se démarque est celle de Nedko Solakov, *Regard vers l'Occident* : une longue-vue est installée vers l'ouest et le spectateur, invité par un cartel bilingue bulgare anglais, peut découvrir que ce qu'il voit à travers elle est en fait l'étoile rouge située en haut de la Maison du Parti⁷⁶³. Cette première réflexion visuelle, critique de l'espace public investi de symboles, pose les bases pour de nombreuses autres. En février 1990, le groupe d'artistes La Ville (*Градът*) réalise son action *Le Caméléon*. Il s'agit d'une structure qui permet l'accrochage des livrets d'adhérents à l'Union des jeunes communistes de Dimitrov (DKMS). Grâce au mouvement du vent, les pages des livrets, rouges à l'extérieur et bleues à l'intérieur, font changer la couleur de l'installation, tel un véritable caméléon. L'œuvre cible directement les changements de couleur politiques qui s'opéraient à l'époque, d'anciens communistes (les « rouges ») se transformant en démocrates (les « bleus »). Cette œuvre s'inscrit à la fois dans une logique de nouvel investissement de l'espace public, mais aussi dans le développement d'un type d'art différent, collaboratif et qui requiert l'engagement du public⁷⁶⁴. Un mois après cette action, en mars 1990, le groupe Angle (*Ъгъл*) propose un autre type de détournement de la symbolique communiste. Sous le titre *Symboles et signes*, l'exposition présente un nouveau regard, ironique, envers les emblèmes du passé, ainsi qu'une réflexion plus générale sur le rôle de l'art dans la

⁷⁶² Octobre 1989.

⁷⁶³ Étoile rouge qui sera démontée un an plus tard, en octobre 1990.

⁷⁶⁴ Voir notamment Izabel GALLIERA, *Socially Engaged Art After Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, Londres, New York: I.B. Tauris, 2017.

nouvelle société, les besoins de nouvelles formes d'expression, ainsi que des liens existants entre art et politique⁷⁶⁵.

Il est tout à fait naturel alors que des artistes s'intéressent aussi au débat au sujet des monuments, qui secoue la société. En février 1991, un premier projet conceptuel qui imagine une transformation radicale et contemporaine du Monument à l'armée soviétique est présenté dans le journal *Puls*⁷⁶⁶. Sur une page entière, le projet est développé à la fois visuellement et théoriquement. Ses auteurs, le collectif DP – Diana Popova et Dobrin Peytchev –, font partie de la nouvelle vague d'art non-conventionnel bulgare. Dobrin Peytchev, membre du groupe DE (Esthétisation dynamique) de 1988, est une figure importante de l'art contemporain bulgare. Diana Popova, quant à elle, est historienne et critique d'art depuis les années 1980. Elle fait partie du cercle de jeunes artistes qui se constitue pendant cette période et en devient une figure incontournable. En octobre 1989 notamment, elle est co-commissaire⁷⁶⁷ de l'exposition *Terre et*

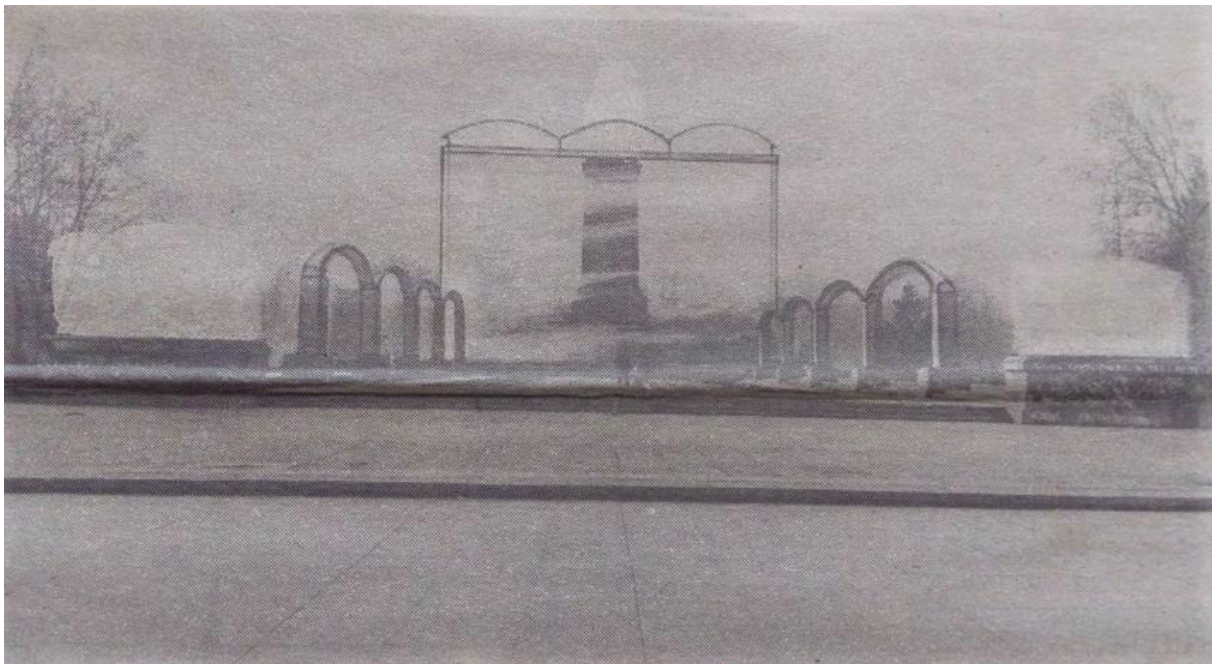


Figure 51 : Diana Popova, Dobrin Peytchev, Projet pour la transformation du Monument à l'armée soviétique en Centre d'art d'avant-garde, Étape IV, février 1991.

⁷⁶⁵ Vessela NOZHAROVA, *Introduction à l'art contemporain bulgare, 1982-2015*, Plovdiv : Janet 45, 2018, p. 67. / Весела НОЖАРОВА, *Въведение в българското съвременно изкуство, 1982-2015*, Пловдив: Жанет 45, 2018 г., стр. 67.

⁷⁶⁶ « Le Monument à l'armée soviétique – centre d'art avant-garde », *Puls*, n° 8 du 26 février – 4 mars 1991, p. 3. / „Паметникът на Съветската армия – център за авангардно изкуство“, *Пулс*, бр. 8, 26 февруари – 4 март 1991 г., стр. 3. ; Le projet a été également exposé dans le cadre de l'exposition « Territoires négatifs » (*Негативни територии*) à la galerie « Art en action » à la même époque.

⁷⁶⁷ Le deuxième commissaire est l'artiste conceptuel Georgi Todorov.

ciel. Les deux font partie de l'association Art en action (*Изкуство в действие*), créée en avril 1990, et qui se fixe comme objectif principal dans ses statuts la création d'un musée de l'art contemporain bulgare⁷⁶⁸. Dans la prolongation de leurs engagements artistiques, leur projet pour la création d'un centre d'art d'avant-garde⁷⁶⁹ sur le site du Monument à l'armée soviétique est publié (figure 51).

Dans le texte qui accompagne leur projet, les artistes partent du constat de l'importance du débat à propos des monuments du socialisme pour la société. Ils insistent sur l'effet mortifère que ces objets ont sur l'espace public central de la ville, ce qui les mène à la conclusion que le Monument à l'armée soviétique à Sofia ne peut plus exister tel quel : son déplacement s'impose pour préserver le témoignage historique qu'il représente. À partir de ces réflexions, le collectif développe un projet en cinq étapes : 1) neutralisation des fonctions liées au monument ; 2) « l'incorporation » ; 3) domination de la fonction ; 4) renaissance ; 5) conservation des témoignages de l'époque. Chaque étape constitue un élément de l'effacement visuel du monument de l'espace public, ou au moins un effacement de ces éléments qui sont considérés comme porteurs du conflit : les sculptures et l'inscription. La première étape prévoit que « le corps architectural soit libéré des reliefs et de la trinité avec l'arme automatique⁷⁷⁰ ». Le motif de la « libération » visuelle et symbolique témoigne ici de la présence importante que ce terme occupe dans le débat autour du MAS, un mot qui revient régulièrement. D'ailleurs, il est de nouveau employé lors de la troisième étape, où la création d'un café panoramique en haut du corps architectural est prévue, afin de favoriser un regard nouveau sur la capitale Sofia « libérée des monuments du totalitarisme et des traces d'une russification exagérée⁷⁷¹ ». En effet, le corps architectural reste, non pour être réemployé dans une nouvelle structure, mais pour une raison symbolique. Dans la deuxième étape, le collectif se réfère à une pratique ancestrale bulgare qui demandait aux architectes d'« incorporer » (*вграждане*) l'ombre de leur bien-aimée, afin de s'assurer de la solidité permanente de l'édifice. En conséquence, la jeune fille mourrait. Le projet prévoit ici une « incorporation » du corps architectural du monument pour s'assurer de la mort du régime

⁷⁶⁸ Vessela NOZHAROVA, *Introduction à l'art contemporain bulgare*, op.cit., p. 72.

⁷⁶⁹ Il convient de noter que le terme « avant-garde » employé ici ne renvoie pas à son sens pour l'histoire de l'art occidentale, mais est utilisé à l'époque dans les milieux artistiques bulgares comme synonyme d'« art contemporain » et d'art « non-conventionnel ». Voir NOZHAROVA, *Introduction à l'art contemporain bulgare*, op. cit., p. 12.

⁷⁷⁰ « Le Monument à l'armée soviétique — centre d'art avant-garde », op. cit. « (...) архитектурното тяло се освобождава от релефите и тройката с автомата ».

⁷⁷¹ Ibid. « (...) освободена от паметниците на тоталитаризма и белезите на прекомерна русификация ».

communiste qu'il symbolise. À travers la construction en verre qui est prévue pour englober l'ancien monument, l'architecture resterait visible « pour rappeler aux générations futures que l'esprit du totalitarisme guette⁷⁷² ». La quatrième étape, celle de la « renaissance », consiste à construire des arcades sur l'esplanade, telles des ailes d'oiseaux qui peuvent être associés à différents symboles. Enfin, la dernière étape propose la création d'un nouvel espace, sous le monument, où toutes les sculptures du monument pourraient être exposées dans un diorama, dans l'objectif de créer une espèce de mausolée : « Les aspects symboliques : - enterrement du totalitarisme ; - momification de ce dernier (au cas où) ⁷⁷³ ». La volonté de création d'un espace spécifique pour les sculptures qui ont fait partie du monument traduit le souci de la mise en place d'un récit actualisé, cela par une référence directe et sarcastique au mausolée.

Il faudrait lire ce projet à la croisée d'une proposition sérieuse qui cherche une solution au « problème » du monument et d'une proposition conceptuelle qui s'inscrit dans un paysage artistique particulier de la fin des années 1980-début des années 1990. La rédaction du journal *Puls*, dans une note publiée sous la présentation du projet, insiste sur le fait qu'elle traite de façon « extrêmement sérieuse » ce type de propositions⁷⁷⁴. Cependant, c'est bien le caractère artistique, avec sa force de provocation et de réflexion nouvelle des symboles dans l'espace public, qui est centrale. Ainsi, Maria Vassileva définit le projet comme « action artistique⁷⁷⁵ » concernant l'impact qu'il aurait pu avoir sur la société. D'un autre côté, lorsque Diana Popova revient elle-même sur son projet des années plus tard, elle le qualifie certes comme œuvre d'art, mais également comme projet « pratique⁷⁷⁶ » ou bien « réaliste⁷⁷⁷ » en ce qui concerne le souhait véritable de réalisation d'un musée (centre) de l'art contemporain. D'ailleurs, le projet est présenté à la fois dans des publications qui relèvent des débats concernant les monuments du socialisme en

⁷⁷² Ibid. « (...) за да напомня на идните поколения, че духът на тоталитаризма дебне ».

⁷⁷³ Ibid. « Символични аспекти: - погребване на тоталитаризма; - мумифициране на същия (за всеки случай) ».

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Maria VASSILEVA, « Art pour changement », in *Art pour changement*, cat.exp., Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2015, p. 18. / Мария ВАСИЛЕВА, „Изкуство за промяна“, в *Изкуство за промяна*, СГХГ, 2015 г., стр. 18.

⁷⁷⁶ Diana ПОРОВА, « Art contemporain : communication et communauté », in *Art pour changement*, cat.exp. op. cit., p. 113. / Диана ПОПОВА, „Съвременното изкуство – общуване и общество“, в *Изкуство за промяна*, цит.сът., стр. 113.

⁷⁷⁷ Diana ПОРОВА, « Un musée à l'horizon ? », *Kultura*, n° 15, du 22 avril 2005, en ligne (dernière consultation : le 13 avril 2022). / Диана ПОПОВА, „Музей на хоризонта?“, *Култура*, бр. 15, 22 април 2005 г., онлайн (последна консултация: 13 април 2022 г.).

Bulgarie⁷⁷⁸, et comme l'une des premières propositions pour la réalisation d'un musée de l'art contemporain dans le pays⁷⁷⁹.

L'ambiguïté dans les lectures de cette œuvre-projet relève également du caractère cyclique du débat autour du Monument à l'armée soviétique et de la volonté de retrouver de possibles solutions en s'inspirant du passé. Ainsi, en 2010, le journaliste, scénariste et homme politique Lyuben Dilov-Fils présente dans un article un projet (dessiné par l'architecte Borislav Bogdanov) qu'il aurait conçu et présenté au Conseil municipal de Sofia au début des années 2000⁷⁸⁰. Il s'agit d'une idée qui reprend, sans pour autant s'y référer, l'œuvre du collectif DP de 1991. La création d'un musée d'art moderne est vue ici, de la même manière, en englobant le Monument à l'armée soviétique dans une structure de verre. Au-delà de la création d'une institution pour l'art contemporain, il s'agit d'« enfermer le monument » symboliquement et d'« enlever de l'ordre du jour les problèmes de notre patrimoine historique⁷⁸¹ ». Cette idée entrera même dans une forme de cycle, et sera reprise par Dilov-Fils à plusieurs reprises dans les années qui suivent⁷⁸². Ainsi, l'« effacement » du monument de l'espace public est vu, d'un côté, pour son potentiel de résoudre un conflit patrimonial et, d'un autre côté, de remplir un manque dans le paysage culturel de la capitale.

⁷⁷⁸ Voir par exemple *D'hier à demain. Les monuments de Sofia*, cat.exp. (du 5 mars au 26 avril 2009), Galerie Municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2009. / *От вчера до утре. Софийски паметници*, каталог (5 март – 26 април 2009), СГХГ, 2009.

⁷⁷⁹ Voir par exemple Dilyana FILIPOVA, « “Le toujours futur” Musée d'art contemporain chez nous », *Piron*, n° 4 « Le Musée : agrandissement du champ », le 9 novembre 2015, en ligne (dernière consultation le 13 avril 2022). / Диляна ФИЛИПОВА, „Неизменно бъдещия“ Музей на съвременното изкуство у нас“, *Пирон*, бр. 4 – „Музеят – разширяване на полето“, 9 ноември 2015 г., онлайн (последна консултация: 13 април 2022 г.); Marie BROMANDER, Sebastian RYPSON, 'Monumental Negligence — Or, How Bulgarian Artists Fight Against Monumental Amnesia', *OpenArtFiles*, en ligne (dernière consultation le 25 juin 2022).

⁷⁸⁰ Lyuben DILOV-Fils, « L'armée soviétique et la modernité bulgare », *Liberalen pregled*, le 4 octobre 2010, en ligne. / Любен ДИЛОВ – син, „Съветската армия и българската модерност“, *Либерален преглед*, 4 октомври 2010 г., онлайн.

⁷⁸¹ Ibid. « (...) сваля от дневен ред проблематизирането на историческото наследство ».

⁷⁸² Lyuben DILOV-Fils, « Les monuments bulgares, les plus mémorables dans le monde », *StandartNews*, le 23 août 2019, en ligne. / Любен ДИЛОВ – син, „Българските паметници – най-паметни в света“, *СтандартНюз*, 23 август 2019 г., онлайн. ; Liliya TCHALEVA, « On propose que le Monument à l'armée soviétique : renommé “Gloire à l'Ukraine” ou bien transformé en pyramide en verre », *Dir.bg*, le 16 avril 2022, en ligne. / Лилия ЧАЛЕВА, „Предлагат паметника на Съветската армия да се казва „Слава на Украйна“ или да стане стъклена пирамида“, *Дир.бг*, 16 април 2022 г., онлайн.

c) CASSER LES CODES MONUMENTAUX

Le besoin de la neutralisation de la présence du Monument à l'armée soviétique dans la ville passe par une recherche d'effacement visuel et symbolique. Tel est notamment le cas de l'œuvre de Luchezar Boyadjiev, *Répressions visuelles de l'environnement de signes*. Réalisé dans la période 1990-1991, ce cycle de dessins et de collages est accompagné par un texte qui, lui, est publié dans le journal *Fax* en avril 1991⁷⁸³.

Luchezar Boyadjiev est un des très rares historiens de l'art et artistes bulgares qui ont eu la possibilité de voyager et de vivre aux États-Unis au début des années 1980. Cette expérience lui permet d'avoir une connaissance approfondie de la scène contemporaine américaine et occidentale, et, en même temps, de pouvoir la présenter aux artistes contemporains bulgares, tout en gardant une distance critique. Esthétiquement, Boyadjiev développe des réflexions artistiques à des échelles nouvelles. Intéressé par l'espace public et ses différents registres de fonctionnement, il interroge la place des monuments et leurs symboliques multiples.



Figure 52 : Luchezar Boyadjiev, *Répressions visuelles de l'environnement de signes* (cycle), 1990-1991. Installation, dessins, collages, texte, objets, pages de journaux. Dimensions variables. Vue de l'exposition « Art pour changement, 1985-2015 », Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia, février-mars 2015. Source : Sariev Contemporary.

À travers une réflexion sur le rôle des symboles et les discours qu'ils véhiculent ou reflètent, Luchezar Boyadjiev développe son projet *Répressions visuelles de l'environnement de*

⁷⁸³ Luchezar BOYADJIEV, « Qu'est-ce qui reste à l'homme au nom de qui on a fait tant », *Fax-Puls*, n° 5, du 12-18 avril 1991, p. 8. / Лъчезар БОЯДЖИЕВ, „Какво му остана на човека, в чието име що ли не сториха“, *Факс-Пулс*, бр. 5, 12-18 април 1991 г., стр. 8.

signes. Consistant en une série d'une cinquantaine d'objets (dessins, collages, pages de journaux), divisés en quatre catégories de signes (« nationaux », « supranationaux », « autres » (suivi d'une énumération) et « autres ») et d'un texte publié dans la presse périodique, le projet interroge sur les rapports entre le public et le signe, à travers l'idée d'une « agression réciproque⁷⁸⁴ ». Très influencé par les études de sémiotique, populaires au début des années 1990 en Bulgarie, ainsi qu'inspiré par les artistes conceptuels occidentaux qui jouent avec les relations entre langages textuel et visuel, Boyadjiev propose ses propres interventions sur des images et monuments emblématiques de l'espace public bulgare afin de leur infliger tout type de « répressions ». Cette notion renvoie au registre politique et institutionnel, car ce sont les différents mécanismes étatiques qui peuvent faire subir des répressions aux individus, et c'est justement cette question qui agite la société bulgare en train de réévaluer son passé communiste.

Visuellement, l'artiste intervient sur des reproductions de monuments, de symboles, de portraits, de journaux : sur de multiples présences des signes du pouvoir dans la vie quotidienne, afin de restaurer les rapports de force. Le signe étant perçu comme une agression permanente, une « institution répressive du pouvoir⁷⁸⁵ », il est ici rayé, effacé par des couches de noir, découpé, matérialisant ainsi le geste violent, mais soulignant également la présence humaine à travers l'effacement symbolique. Le geste en soi est une volonté d'émancipation du pouvoir que le signe exerce sur l'individu, l'affirmation du pouvoir de l'individu sur le signe et en tant que signe lui-même. De cette façon, les codes monumentaux semblent corrigés, renversés, si ce n'est cassés :

Une caractéristique principale de l'environnement de signes postcommuniste n'est pas le fait qu'on ouvre des horizons vers le naturel et l'humain, mais le fait que l'individu se manifeste et se sente explicitement comme signe, c'est-à-dire qu'il commence à avoir de l'importance en tant que signe. À la différence d'avant, quand tout a signifié en son nom et quand notamment son nom a signifié, mais pas lui en soi et pour soi. C'est cela la grande conquête, parce que cela permet de répondre à la répression par une répression⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ Luchezar BOYADJIEV, « Qu'est-ce qui reste à l'homme au nom de qui on a fait tant », op. cit.

⁷⁸⁵ Ibid.

⁷⁸⁶ Ibid. « Основна характеристика на посткомунистическата знакова среда е не това, че се откриват хоризонти обратно към природното и естествено човешкото, а това, че човекът се изявява и самоусеща експлицитно като следа, т.е. той започва да значи като знак. За разлика отпреди, когато всичко е значило в негово име и когато именно неговото име е значило, а не той в себе си и за себе си. Това е огромно завоевание, защото именно то позволява на репресията да се отговори с репресия. »

Le nouveau rapport de force que Boyadjiev propose, c'est la possibilité d'influence et d'interaction égale entre les habitants et l'espace public. L'intervention des personnes sur les éléments qui peuplent l'espace est maintenant possible, et ce à travers ce travail conceptuel, codifié



Figure 53 : Luchezar Boyadjiev, *Répressions visuelles de l'environnement de signes* (détails), 1990-1991.
Source : Sariev Contemporary.

en deux « manœuvres (manipulations) techniques » : ce que l'artiste appelle les noircissements (*зачерняния*) et les démontages. Alors que les deux approches relèvent de l'acte répressif, dans le premier cas il s'agit d'un registre qui renvoie à la fois au geste de recouvrir de noir et du fait d'infliger une très grande peine⁷⁸⁷, alors que dans le second, l'effacement est pensé comme un geste physique et permanent : le découpage et le déplacement. Les signes, divisés en quatre groupes par l'artiste, varient à la fois dans leur matérialité et dans leur référence au pouvoir. Il est à noter que le Monument à l'armée soviétique figure dans la première catégorie – « éléments nationaux » – sans pour autant être nommé. Nous voyons, par contre, que dans le cadre de l'installation, il est bel et bien positionné au centre de l'œuvre (figure 52).

La volonté étant de détruire le signe, l'artiste concentre son attention sur le corps central du monument, celui que nous voyons le plus souvent dans les représentations, la colonne portant l'inscription et la sculpture centrale. C'est justement cette dernière qui est découpée dans un premier cas (figure 53) et puis remplacée par une empreinte digitale, telle « une trace laissée sur le lieu du crime⁷⁸⁸ ». Dans les deux cas, le MAS est entouré de noir, à la fois signifiant l'impossibilité

⁷⁸⁷ Le verbe « noircir » (*зачерням*) en bulgare marque le deuil d'une personne suite à la mort d'un proche ou bien la peine et la honte suite à l'acte répréhensible de quelqu'un.

⁷⁸⁸ Propos de l'artiste lors d'une rencontre publique à la Galerie nationale de Sofia, le 15 juin 2022.

d'intervention directe dessus et sa place centrale au sein de ce tourbillon noir qu'est la bataille visuelle des signes.

À partir de la division en quatre catégories, nous constatons qu'une des réflexions principales proposées par l'artiste est la cohabitation de monuments. Au sein de la catégorie qui concerne le MAS (monument désigné comme un des quatre « monuments à Sofia »), nous retrouvons d'autres représentations qui établissent un lien et une interrogation entre l'histoire nationale et la relation à la Russie. Dans la représentation du monument du mont Chipka, lieu d'une bataille importante dans la Guerre russo-turque de 1877-1878, l'inscription est représentée par Boyadjiev avec les mots « et Russes » coupés⁷⁸⁹. Ils peuvent être retrouvés plus tard, dans un autre collage du cycle, représentant Todor Jivkov en visite d'une exposition. D'un autre côté, le



Figure 54 : Luchezar Boyadjiev, *Répressions visuelles de l'environnement de signes* (détail), 1990-1991.
Source : Sariev Contemporary.

monument à Alexandre II le Tsar Libérateur à Sofia est représenté deux fois : une première, en photographie négative, tout blanc contre les couches de noir, posées par l'artiste, qui peine à l'atteindre ; et une deuxième, lorsqu'il se trouve en haut d'une immensité noire qui cache, dans ses fondations, une minuscule représentation de la sculpture centrale du Monument à l'armée soviétique (figure 54).

Le « code » monumental passé à l'étude ici par Luchezar Boyadjiev est la capacité de « résistance » des signes face à des agressions réciproques, ainsi que la place de l'humain dans l'espace public et sa possibilité d'agir afin de le modifier à sa guise. Le signe passe alors d'une autre forme de présence du « pouvoir » à une possibilité de reprise, voire de redistribution du pouvoir parmi les différents acteurs. L'environnement de signes n'est alors pas vraiment détruit, comme le souhaite l'artiste, mais il examine les points de tension et les relectures dont les signes autrefois si statiques sont capables.

⁷⁸⁹ L'inscription dit : « Bulgare, baisse ton front devant ce lieu sacré, un monument votif à l'amitié éternelle entre Bulgares et Russes, qui ont couronné de leur sang notre liberté » / « Българино, склони чело пред туй свято място – заветен паметник на вечната дружба между българи и руси, увенчали с кръвта си нашата свобода. »

Luchezar Boyadjiev remet ainsi en cause la symbolique qui semblait autrefois si solide et immuable. L'artiste crée une œuvre qui complète la mémoire artistique du Monument à l'armée soviétique, en donnant une forme conceptuelle du débat concernant les relations entre les monuments et les habitants dans l'espace public, et en interrogeant les récits historiques et politiques véhiculés par les signes. À cette époque, les artistes s'intéressent au MAS et à sa force de polarisation de la société en tant qu'acteur conflictuel. Ceci est encore plus particulièrement le cas dans les années qui suivent et qui voient la décision de démontage annoncée en 1992 et le projet de début de démantèlement au printemps 1993. À la suite de ces événements, le monument est présenté comme un témoignage important du début du postsocialisme bulgare.

B. LES RISQUES DE L'EFFACEMENT : LES MONUMENT A L'ARMEE SOVIETIQUE

a) RECOUVRIR POUR DECOUVRIR

Au début de l'année 1993, le Monument à l'armée soviétique à Sofia est perçu par la société bulgare comme miroir identitaire dans lequel se reflètent les valeurs et les mémoires de la Bulgarie contemporaine. Les fortes oppositions de cette année marquent profondément le destin du MAS, certes, mais aussi les rapports au patrimoine dissonant, les déchirements entre mémoires traumatiques et la volonté de préservation de la mémoire historique. Le Monument à l'armée soviétique devient à ce moment-là non seulement un vestige du passé socialiste, mais un concentré des oppositions politiques et sociétales postsocialistes.

C'est dans ce contexte qu'est créée l'œuvre de Lyuben Kostov (Farzulev), *Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore*. Il s'agit d'un des jeunes artistes qui, depuis les années 1980, posent un regard original et ironique sur les réalités du système socialiste. Kostov développe son travail dans deux domaines principalement : la réalisation de pseudomachines, et celle de collages. En 1989, il construit sa machine en bois *Temps* (connue aussi sous le titre *Machine pour la destruction d'idoles*) qui fait briser toutes les 45 minutes (symbole des 45 années de régime communiste bulgare) un buste en plâtre par une pierre⁷⁹⁰. L'aspect performatif est très présent dans

⁷⁹⁰ Vessela NOZHAROVA, p. 89.

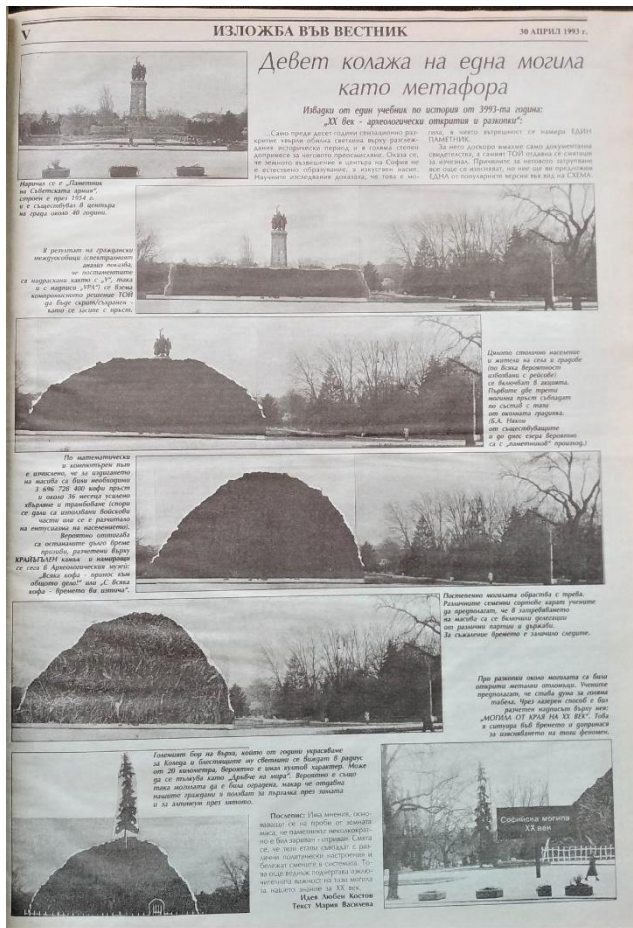


Figure 55 : Lyuben Kostov et Maria Vassileva, *Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore*, publiée dans *Standart*, n° 36, du 30 avril 1993, p. V.

ses recherches et il marque en particulier les esprits en décembre 1989, lorsqu'il réalise l'action *La Chute de l'Article 1^{er}* devant le musée d'Archéologie, appelant à la réforme de la constitution bulgare qui est réclamée par les manifestations publiques de l'époque⁷⁹¹. En 1993, il imagine une œuvre en deux volets : un bien tangible, présenté à la Galerie nationale d'art étranger⁷⁹², et un second, publié sur les pages du quotidien *Standart*, accompagné d'un texte écrit par l'historienne de l'art Maria Vassileva. Nous nous emparons notamment de cette dernière publication afin de présenter comment Lyuben Kostov semble formuler visuellement que le Monument à l'armée soviétique s'est transformé en un Monument aux conflits des années 1990.

L'artiste imagine recouvrir le MAS avec de la terre afin d'en faire une colline

artificielle. Les tumulus de ce genre sont très présents dans le paysage archéologique bulgare, car liés notamment aux tombeaux thraces. D'un autre côté, le mot bulgare pour tumulus (*могила*) renvoie également aux monuments-ossuaires des résistants antifascistes créés pendant le régime communiste. Ainsi, le tumulus ici présenté appartient à la fois au registre mémoriel intentionnel et au registre des couches historiques superposées propre à l'archéologie. Dans la dernière image publiée dans le journal *Standart*, nous apercevons le panneau « Tumulus de Sofia, XX^e siècle », qui fait référence au domaine de l'archéologie une fois de plus (figure 55).

⁷⁹¹ L'article premier de la Constitution de la République populaire de Bulgarie déclare que la force dirigeante de la société est celle du Parti communiste bulgare.

⁷⁹² Technique mixte, toile, 5 pièces, collection de la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia.

Le texte de Maria Vassileva s'empare de ce vocabulaire visuel pour présenter des extraits d'un manuel d'histoire imaginaire de l'année 3993 (deux mille ans après les événements contemporains). Le récit est le suivant : des archéologues ont découvert que le tumulus au cœur de la capitale est en réalité une colline artificielle qui abrite un monument qui a existé pendant quarante ans à Sofia. Suite à des tensions sociales visibles dans les inscriptions sur les socles des sculptures, la décision fut prise de le « cacher/préserver en le recouvrant de terre⁷⁹³ ». Beaucoup de personnes auraient été impliquées dans cette action, accompagnée par des slogans qui évoquent à la fois la période socialiste (« Chaque seau [de terre] : apport à la cause commune ! ») et la période postsocialiste (« Avec chaque seau votre temps s'écoule »). Enfin, dans un postscriptum, l'autrice précise que le tumulus aurait été à plusieurs reprises découvert et recouvert en fonction des changements politiques, et cela témoigne encore plus de l'importance du site.

Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore présente en cette fin du mois d'avril 1993 la transformation du Monument à l'armée soviétique en un véritable phénomène de société, un double monument en quelques sortes : à la fois à la période socialiste et à la période postsocialiste. Le débat pour ou contre la préservation du monument est ici résumé par la création de ce tumulus métaphorique qui permet à la fois de « libérer » visuellement l'espace public du signe dissonant et en même temps de préserver sa matérialité. L'effacement proposé est celui de la « réconciliation » en quelque sorte, mais aussi un effacement ironique, car les tensions sociétales sont présentées comme exagérées et installées dans la durée. Ce projet est parfois comparé à celui du collectif DP de 1991. Diana Popova elle-même en parle souvent et qualifie l'œuvre de Kostov comme « symbolique », par opposition au sien qui serait plus « pratique⁷⁹⁴ ». Elle y trouve également une volonté d'apaisement du conflit, tout en préservant le monument sous la terre : « il y “dort” – jusqu'à ce que son souvenir disparaisse ou bien jusqu'au moment où il sera réveillé de nouveau⁷⁹⁵ ».

Curieusement, l'idée de « cacher/préserver » le MAS est assez présente en cette année 1993, l'effacement visuel étant perçu comme le geste symbolique nécessaire à la société, sans pour autant recourir à la destruction qui peut heurter certaines sensibilités patrimoniales. Suite

⁷⁹³ Lyuben KOSTOV et Maria VASSILEVA, « Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore », publiée dans *Standart*, n° 36, du 30 avril 1993, p. V.

⁷⁹⁴ Диана ПОПОВА, „Съвременното изкуство – общуване и общество“, op. cit., p. 113.

⁷⁹⁵ Ibid. « (...) той „спи“ там – докато паметта за него изчезне или докато някой не го събуди отново ».

à l'échec du démontage prévu pour le mois d'avril, la municipalité de Sofia lance un appel à projets pour le devenir du site du Monument à l'armée soviétique. En septembre, un bref article paraît dans le journal *Demokratsia*, qui annonce l'arrêt du concours⁷⁹⁶. Il est estimé que très peu de projets ont été présentés et que, en général, ils ne proposent pas un démontage net et définitif du monument. Dans la description de quelques-unes des propositions, nous retrouvons notamment la création d'une crypte qui abriterait les sculptures et, étonnamment, le projet de création d'une colline artificielle qui recouvre l'intégralité du Monument à l'armée soviétique, en laissant juste le fusil visible. Cette dernière proposition est peut-être directement inspirée de l'œuvre de Lyuben Kostov, présentée quelques mois plus tôt. Le même type d'idée apparaît des décennies plus tard, en juillet 2019, lorsqu'un architecte – candidat à la mairie de Sofia – propose la création d'un « sarcophage vert » qui recouvrirait le MAS⁷⁹⁷.

L'ironie, si caractéristique pour les projets artistiques de la décennie 1990, est aussi importante pour les messages qu'elle permet de transmettre. L'effacement par le recouvrement physique paraît tout à fait absurde, surtout lorsqu'il s'agit d'un monument de 37 mètres de haut au cœur de la capitale. À travers l'impossible réalisation des projets conceptuels, la réflexion visuelle met l'accent sur la complexité de la question à la frontière entre conflits politiques, mémoriaux et patrimoniaux. En proposant de préserver les mémoires tout en apportant certaines « corrections » visuelles, Lyuben Kostov présente le Monument à l'armée soviétique comme lieu au statut patrimonial consensuel à travers les références à l'archéologie. Cependant, la « découverte » qu'il propose, aux côtés de Maria Vassileva, n'est pas celle d'un vestige du régime communiste, mais bel et bien de la période postsocialiste, un conflit qui mérite également la patrimonialisation. C'est alors à travers les réflexions artistiques que le Monument à l'armée soviétique commence à être pensé de façon permanente en tant que « double » monument, à la fois porteur de mémoires liées au socialisme et au postsocialisme.

⁷⁹⁶ Youliana ONTCHEVA, « Le Schmeisser a sauvé sa peau, d'ici à un nouveau concours », *Demokratsia*, n° 211, du 10 septembre 1993, p. 9. / Юлиана ОНЧЕВА, „Шмайзерът се отърва до нов конкурс“, *Демокрация*, бр. 211, 10 септември 1993 г., стр. 9.

⁷⁹⁷ Proposition de Borislav Ignatov.

b) L'EFFACEMENT PAR LA COULEUR

L'apparition des graffiti sur le Monument à l'armée soviétique est sans doute le phénomène central dans les processus de son « dédoublement ». Par la désacralisation complète du site, sans pour autant exiger une intervention institutionnelle, c'est la jeunesse de la capitale qui réclame une nouvelle utilisation du monument. La nature des graffiti comporte des spécificités par rapport à ceux présents sur le mausolée de Dimitrov (chapitre 4). Alors que là nous observons des inscriptions liées spécifiquement à l'actualité politique à travers des slogans, des insultes ou bien des inscriptions humoristiques, dans le cas du MAS il s'agit de deux grands groupes de graffiti : un véritable dialogue-conflit entre les militants de l'UDF et du PSB, et, deuxième groupe sur lequel nous portons notre attention, des inscriptions qui relèvent de la culture populaire, ainsi que de dessins⁷⁹⁸. En effet, le monument s'y prête très bien, car il propose un nouveau champ d'expression, de par ses nombreuses sculptures qui peuvent être « coloriées » par des sprays ou des craies.



Figure 56 : La police protège le Monument à l'armée soviétique des manifestants, avril 1993. Crédit : DR.

Les graffiti sur le monument ont été qualifiés de différentes manières par la presse. Nous avons déjà vu que certains, qui relèvent de la symbolique nazie, ont été largement condamnés par le journal *Douma*. En même temps, tout type d'intervention directe sur le monument a été aussi désignée comme « vandalisme »,

menaçant l'intégrité du monument. Ce « vandalisme » coloré devient de plus en plus présent en 1993. Les fortes oppositions qui se confrontent concernant le destin du monument, le manque de protection et, surtout, sa remise en cause très publique sont des facteurs favorables à l'apparition des graffiti. Les sculptures sont progressivement coloriées, des inscriptions de tout type se multiplient (figure 56). Dans les journaux, ce phénomène est perçu comme un signe évident de

⁷⁹⁸ Pour la nature des graffiti, nous nous sommes principalement appuyée sur des photographies d'époque et sur l'étude de Radost IVANOVA, « “Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge” : les graffiti sur le Monument à l'armée soviétique et le Mausolée », *Ethnographie bulgare*, vol.1, 1995, p. 71-89. / Радост ИВАНОВА, „‘Всички жаби са зелени, само наша е червена’: графитите върху Паметника на съветската армия и Мавзолея“, *Българска етнология*, кн. 1, 1995, стр. 71-89.

remise en cause du MAS. Voilà pourquoi *Douma*⁷⁹⁹ et *Demokratsia*⁸⁰⁰ les qualifient de « saletés » (*цапаници*). Ils sont largement perçus comme un phénomène de délégitimation :

Après 1989, les figures sur le monument-mastodonte au centre de Sofia ont commencé à être coloriées en jaune, bleu, blanc, rouge et brun, des inscriptions et slogans de tout type sont apparus sur lui. Ceci était un signe de l'ironie et du mépris, d'un irrespect profond, principalement des jeunes, envers le symbole imposé de « la grande libératrice » : l'armée rouge. Ici le parallèle avec le Mur de Berlin s'impose⁸⁰¹.

La volonté d'établir un lien entre le Monument à l'armée soviétique et le Mur de Berlin à travers le phénomène des graffiti est particulièrement forte. Elle révèle une stratégie d'équivalence entre les deux monuments et, par conséquent, la volonté de créer l'image d'une condamnation commune et consensuelle du MAS. Cette équivalence n'est pas tout à fait juste, comme le note Petra Švardová, car les deux monuments sont de nature différente et, par conséquent, ne peuvent pas être comparés⁸⁰². Les graffiti sont un signe distinctif de l'appropriation de l'espace public et de la réclamation du droit à la parole. La force visuelle du Mur de Berlin recouvert de graffiti est extrêmement marquante, notamment en ce début des années 1990. Leur présence sur le Monument à l'armée soviétique est donc analysée comme signe de délégitimation par la société. En 1994, l'enquête de l'ethnologue Radost Ivanova révèle les attitudes largement négatives envers les graffiti recouvrant le monument⁸⁰³. Des années plus tard, dans les vidéos du projet « Histoires avec monuments » de 2009, le troisième chapitre commence par un texte, dans lequel nous trouvons une phrase qui cherche à décrire l'attitude envers les monuments :

On pensait que ces énormités de granit et de bronze étaient mortes. Personne ne les remarquait, elles n'inspiraient que de l'ennui. Et soudain, après 1989, une agressivité

⁷⁹⁹ *Douma*, n° 100, du 7 mai 1994, p. 1.

⁸⁰⁰ « Nous allons resalir leur monument, parce que nous ne le voulons pas », *Demokratsia*, n° 196, du 29 août 1994, p. 11. / „Пак ще им нацапаме паметника, защото не го щем“, *Демокрация*, бр. 196, 29 август 1994, стр. 11.

⁸⁰¹ Boris SEDMAKOV, « Le Monument à l'armée d'occupation », *Vek21*, n° 16, du 21-27 avril 1993, p. 4. / Борис СЕДМАКОВ, „Паметникът на окупационната армия“, *Век 21*, бр. 16, 21-27 април 1993 г., стр. 4. „Но ето че след 1989 г. фигурите на паметника-мастодонт в центъра на София започнаха да се оцветяват в жълто, синьо, бяло, червено и кафяво, по него заиграха всякакви надписи и лозунги. Това бе сигурен белег за насмешката и пренебрежението, за дълбокото неуважение, преди всичко на младите, към натрапения символ на „великата освободителка“ – червената армия. Тук се налага паралелът с берлинската (sic.) стена.“

⁸⁰² Petra ŠVARDOVÁ, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie*, op.cit., p. 81.

⁸⁰³ Radost IVANOVA, « 'Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge' : les graffiti sur le Monument à l'armée soviétique et le Mausolée », op. cit.

incroyable s'est déversée sur elles. On les déboulonnait, les décapitait, leur peignait dessus⁸⁰⁴.

L'énumération progressive suggère qu'une des offenses majeures est bien celle de peindre sur un monument. D'après Nikolai Vukov, la présence des graffiti sur le Monument à l'armée soviétique dès le début de sa remise en cause dans les années 1990, ainsi que l'emploi politique ou commercial du site, sont des façons d'exprimer une position politique et esthétique en faveur du démantèlement du monument⁸⁰⁵. Cependant, il nuance son propos pour dire que, depuis la fin des années 1990, les nouveaux emplois du site comme un endroit pour graffiti ou bien le skateboard sont au cœur d'une nouvelle « vitalité » du monument. Nous nous emparons de cette observation pour construire notre analyse de l'effacement par la couleur.

La transformation colorée du Monument à l'armée soviétique marque le début d'une appropriation des espaces publics jusqu'ici très largement structurés autour de rites politiques. La possibilité de s'exprimer est nouvelle : manifester à la fois son désaccord avec le régime politique passé ou présent, mais aussi transformer un lieu emblématique afin qu'il corresponde davantage à son usage quotidien. En cela, la « correction » de la perception et de la pratique du monument est en jeu. Le skateboard se pratique sur le site depuis la fin des années 1980 et jusqu'à aujourd'hui, c'est le lieu emblématique dans la capitale pour les amateurs de ce sport. La vie de la jeunesse du postsocialisme est marquée par l'appropriation du Monument à l'armée soviétique et ceci est particulièrement mis en valeur dans le film de Viktor Chuchkov, *TILT* (2009). Située entre 1989 et 1991, l'action présente la vie de quelques adolescents qui traversent les changements politiques du pays. Le film est rythmé par leurs rencontres devant le Monument à l'armée soviétique, lieu où ils font connaissance avec des personnages centraux et où des décisions importantes pour l'avancée de l'histoire sont prises. Ainsi, le monument devient un véritable personnage secondaire du film. Sa transformation est particulièrement prononcée : alors qu'au début du film le MAS est présenté comme un lieu entretenu, à la fin, qui se situe en 1991, il est recouvert de graffiti et une rampe de

⁸⁰⁴ *Histoires avec monuments*, 2009, op. cit. « Мислехме си, че тези грамади от гранит и бронз са мъртви. Никой не ги забелязваше, будеха само досада. И изведнъж след 1989 върху тях се изля невероятна агресия. Събаряха ги, обезглавяваха ги, рисуваха по тях. »

⁸⁰⁵ Nikolai VUKOV, « 'Brotherly help' Representations or 'Imperial' Legacy... », op.cit., p. 284.

skateboard est installée. Le changement politique et social est ici marqué esthétiquement et symboliquement.

La force transformatrice que la couleur apporte sur le Monument à l'armée soviétique est remarquée au mois d'avril 1993 lorsque le démontage est d'actualité. Deux articles dans la presse en témoignent : celui du documentaliste Tchavdar Krastev⁸⁰⁶ et celui du philosophe Raytcho Pojarliev⁸⁰⁷. Les deux partent du constat que la couleur grise du bronze fait partie de la monumentalité imposante du MAS, qui crée en partie la distance qui existe avec le public. En ce sens, Krastev écrit :

Un jour le monument m'a plu. Des enfants l'avaient coloré avec des craies et des sprays, ils avaient dessiné des fleurs et des arcs-en-ciel. Le monument avait perdu la solennité de l'esclavage le plus profond : la reconnaissance. Mais il avait gagné l'expression spontanée de la gratitude : la joie. [...] Pourquoi ne pas amener nos enfants à le colorier, à le sauver de sa tendance à la mégalomanie ? [...] Ainsi l'histoire serait préservée, et la fausse éternité serait détruite par l'explosion la plus forte : le sourire enfantin⁸⁰⁸.

Cette réflexion exaltée et un peu naïve témoigne cependant de la présence d'un regard, parmi les personnalités qui se définissent de gauche, d'une volonté d'apporter une « correction » au monument qui lui apporterait de l'humanité et de la vie. Son appropriation spontanée semble être accueillie comme une possibilité de sauver sa matérialité, tout en modifiant sa pratique. De plus, ce changement de pratique est vu comme plus que nécessaire, afin d'enlever une charge négative qui entoure le monument. C'est cette direction que suit la pensée de Raytcho Pojarliev :

Pendant que des historiens de l'art, des architectes et des politiciens se disputaient sur ce qu'il devait être fait avec ce « [monument] obsolète », « symbole d'une présence militaire étrangère », etc., les adolescents ont transformé le lieu, de façon idéologiquement

⁸⁰⁶ Tchavdar KRASTEV, « Transformez les casques en pots », *Douma*, n° 81, du 8 avril 1993, p. 7. / Чавдар КРЪСТЕВ, „Превърнете каските в саксии“, *Дума*, бр. 81, 8 април 1993 г., стр. 7.

⁸⁰⁷ Raytcho POJARLIEV, « Le monument venant à la vie. Topographie de la mémoire », op. cit.

⁸⁰⁸ Tchavdar KRASTEV, « Transformez les casques en pots », op.cit. « Един ден паметникът ми хареса. Деца го бяха изпошарили с тебешери и спрейове, бяха изрисували цветя и дъги. Монументът беше загубил тържествеността на най-дълбокото робство – благодарността. Но беше спечелил непосредствения израз на благодарността – радостта. [...] Защо да не водим децата си да го оцветяват, да го спасят от грандоманската му тенденциозност? [...] Тогава историята ще се запази, а фалшивата вечност ще бъде срутена от най-могъщия взрив – детската усмивка. »

neutre, mais tout à fait adéquate avec leurs expériences-temps. Des cabines de la milice, ils ont fait des feux, afin de se réchauffer. Des gerbes en métal, ils ont fait des obstacles pour leurs performances de skateboard, et du monument même : un exemple de la création de la vie⁸⁰⁹.

Ce « retour à la vie » du monument semble lui redonner du sens et faire partie de l'élan général d'appropriation de l'espace public. Le changement qui s'opère à travers les couleurs et les actions effectuées sur le site du Monument à l'armée soviétique se manifeste dans ce texte comme le démantèlement de sa symbolique le plus efficace. Pojarliev appelle ce phénomène un « carnaval », une « mascarade » qui permet de se moquer et de délégitimer totalement l'idéologie communiste.

Une fois revenus à la vie, transformés, les symboles historiques ne peuvent plus accomplir leur fonction idéologique ancienne. Tout sérieux apporté à cette image ne fait que rajouter un nouvel accent grotesque, s'inscrit malgré son intention dans l'espace ironique commun⁸¹⁰.

En quelque sorte, cette nouvelle appropriation du MAS est vue comme moment charnière de la vie du monument, à partir duquel aucun retour en arrière n'est possible. Le changement semble avoir transformé complètement le site et le maintien des anciennes pratiques paraît encore plus inhabituel. Ainsi, nous assistons à la renaissance du monument ou bien à la naissance d'un nouveau monument : celui de la période postsocialiste et du renouveau de la vie publique. C'est en effet là-dessus que la rédaction du journal *Kultura* porte l'accent suite à l'article de Pojarliev :

⁸⁰⁹ Raytcho POJARLIEV, « Le monument venant à la vie. Topographie de la mémoire », op.cit. « Докато изкуствоведи, архитекти и политици спореха какво да предприемат с тази „отживелица“, „символика на чуждо военно присъствие“ и т.н., тинейджърите преобразиха пространството, идеологически неосъзнато, но пък адекватно на време-преживяванията им. От милиционерските кабинки те стъкмиха огньове, за да се топят. От металните венци направиха препятствия за скейтбордингите си изпълнения, а от самия паметник – образец на живото творчество. »

⁸¹⁰ Ibid. « Веднъж оживели, преобразувани, историческите символи не могат повече да изпълняват старото си идеологическо предназначение. Всяка привнесена към тази образност сериозност само прибавя нов гротесктен (sic.) акцент, вмъква се противно на намерението си в общото иронично пространство. »

Le texte-dessin de Raytcho Pojarliev est arrivé à la rédaction il y a plus d'un mois. Depuis, les événements autour du monument ont subi des évolutions. Autour du texte également : il sonne aujourd'hui comme un avertissement que, en même temps que les figures métalliques du passé, partiront les graffiti que le présent a dessinés dessus. La Municipalité va devoir démonter deux monuments⁸¹¹.



Figure 57 : Svetozara Alexandrova, 1999, 1999, série. Vue de l'exposition *Mots, images, lieux* à la Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia (du 13 septembre 2019 au 8 mars 2020). Crédit : Ina Belcheva.

L'apparition de ces Monuments à l'armée soviétique, qui existent en même temps et qui se superposent, est bel et bien un phénomène de l'année 1993. À partir de ce moment, le monument est à jamais lié aux deux grandes périodes de son existence : avant et après 1989. Sa charge mémorielle en est transformée également : il porte les mémoires traumatiques et nostalgiques du socialisme, mais aussi les mémoires des multiples conflits et appropriations du postsocialisme. Les artistes anonymes auteurs des graffiti ont participé à ce processus et leur apport nécessite d'être marqué. Le monument coloré est aussi source de nouvelles réflexions artistiques postérieures : c'est notamment le cas de la série de Svetozara Alexandrova, 1999⁸¹² (figure 57).

L'œuvre est réalisée pendant la première année d'études à l'Académie nationale des Beaux-Arts de l'artiste⁸¹³. Tout juste arrivée à Sofia, elle est confrontée à l'image de ce monument tant discuté et disputé, proche de l'Académie. Elle propose alors cette documentation des graffiti qui le recouvrent, témoins de la nouvelle vie du MAS. Nous observons la multitude des inscriptions

⁸¹¹ Ibid. « Текстът-бойка на Райчо Пожарлиев постъпи в редакцията преди повече от месец. От тогава нещата около паметника се развиха. Около текста – също – днес той звучи като предупреждение, че заедно с металните фигури на миналото ще си отидат и графитите, които настоящето нарисова върху тях. Общината ще трябва да демонтира два паметника. »

⁸¹² Série de douze impressions numériques sur panneaux de mousse (19,5 x 29,5 cm chacune) et d'une peinture d'huile sur carton pressé (100 x 210 cm), Collection Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia.

⁸¹³ D'après la biographie de l'artiste publiée sur le site de la Galerie Römerapotheke, Zurich.

et dessins qui recouvrent les sculptures et le corps architectural. Leur variété, entre symbolique nazie ou anarchiste, à travers des noms d'équipes de football, jusqu'aux œuvres de *street art* abouties, est ici richement documentée. À son tour, Alexandrova se livre à sa propre réflexion artistique, à travers l'appropriation d'une des compositions sculpturales du monument. Reprenant des éléments déjà observés, en particulier la coloration de certains détails, elle propose ici des taches de couleurs qui contrastent avec le gris prédominant du monument. D'après Maria Vassileva, cette proposition artistique de Svetozara Alexandrova fait partie d'une prise de conscience que l'effacement d'un monument ne peut pas résoudre un traumatisme du passé, et que l'intérêt est maintenant porté sur la modification de son « aura⁸¹⁴ ». L'année 1999 est aussi celle du grand débat et de la destruction du mausolée de Georgi Dimitrov. Nous ne pouvons alors pas exclure que l'œuvre d'Alexandrova soit également créée avec une réflexion plus générale sur le patrimoine du socialisme, sa vie postsocialiste et la multiplicité de ses existences.

En 1995, l'ethnologue Radost Ivanova termine son article sur les graffiti qui recouvrent le Monument à l'armée soviétique (et le mausolée de Dimitrov) par une réflexion sur le rôle de ce mode d'expression sur la perception et la transformation des monuments. Et elle conclut que la question à poser ne serait pas « être ou ne pas être », mais plutôt « comment être⁸¹⁵ ».

2. L'ŒUVRE TRANSFORMATRICE : « AU GOUT DU JOUR »

Après les années 1990, fortement marquées par des œuvres conceptuelles qui réfléchissent sur l'espace public et qui proposent des regards différents sur les possibilités de correction du patrimoine dissonant notamment par son effacement, les années 2000 arrivent dans une certaine accalmie artistique en ce qui concerne le Monument à l'armée soviétique. La destruction du mausolée de Dimitrov en août 1999 déçoit beaucoup à cause du potentiel de transformation perdu malgré les multiples idées et projets artistiques. Le nouveau gouvernement de 2001, présidé pour

⁸¹⁴ Maria VASSILEVA, « La mémoire ineffaçable des monuments », dans *D'hier à demain. Les monuments de Sofia*, cat.exp. op.cit, p. 5. / Мария ВАСИЛЕВА, „Неизличимата памет на паметниците“, в *От вчера до утре. Софийски паметници*, цит.сър., стр. 5.

⁸¹⁵ Radost IVANOVA, « “Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge” : les graffiti sur le Monument à l'armée soviétique et le Mausolée », op. cit., p. 88.

la première fois par un parti centriste, permet un certain apaisement sociétal⁸¹⁶. Par conséquent, les débats concernant le MAS deviennent de plus en plus rares et cela se reflète aussi sur l'activité des artistes participant au débat.

Toutefois, la question du démontage du Monument à l'armée soviétique à Sofia retrouve une nouvelle dynamique. Elle semble ne plus être à l'ordre du jour de la société bulgare, mais certaines initiatives politiques et citoyennes, ainsi que des événements internationaux, l'actualisent. La nécessité d'un démantèlement est de nouveau soulevée par un parti de droite dérivé de l'UFD en 2004, et un Comité d'initiative pour la libération de la capitale du Monument à l'armée soviétique d'occupation se forme brièvement⁸¹⁷. À partir de 2005, la Journée de l'Europe est célébrée pour la première fois en Bulgarie, coïncidant avec le jour de la Victoire (le 9 mai). Cela provoque des débats importants concernant l'identité du pays au seuil de son adhésion à l'Union européenne. Enfin, un événement important marque les esprits en 2007 : le *Soldat de bronze*, le Monument à l'armée soviétique à Tallinn, en Estonie, est démantelé et déplacé vers un cimetière militaire en avril de la même année. Malgré les différences significatives dans les rapports historiques que la Bulgarie et l'Estonie entretiennent avec la Russie, le débat estonien a pourtant de fortes résonances en Bulgarie⁸¹⁸. Il s'agit d'un monument central, dont le destin semble diviser la société entre ceux qui souhaitent sa préservation en tant que lieu de commémoration et les autres qui le considèrent comme symbole de l'occupation soviétique du pays. Le démontage, qui a provoqué de grandes et violentes manifestations à Tallinn, a pu être interprété comme « disruption dans le dialogue » entre les deux groupes opposants en Estonie⁸¹⁹. En Bulgarie, le succès de ce démontage semble raviver le débat local : des parallèles sont établis, et cela favorise en grande partie la création, en 2010, de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique.

⁸¹⁶ Les élections du 17 juin 2001 sont remportées par le parti Mouvement national Siméon II, et le nouveau Premier ministre est l'ancien monarque bulgare.

⁸¹⁷ « DSB [Démocrates pour une Bulgarie Forte] demande un référendum pour le Monument à l'armée soviétique », *Dnevnik*, le 22 juillet 2004, en ligne. / „ДСБ иска референдум за Паметника на съветската армия“, *Дневник*, 22 юли 2004 г., онлайн.

⁸¹⁸ Voir notamment l'article de Nikolai VUKOV, « “Sanglier de cuivre”, “soldat de bronze”, “guerrier de pierre” », *Folklore bulgare*, année XXXV, 2009, vol. 3-4, Sofia : Académie bulgare des sciences, Institut de folklore, p. 58-65. / Николай ВУКОВ, „‘Меден глиган‘, ‘бронзов войник‘, ‘каменен воин‘“, *Български фолклор*, год. XXXV, 2009, кн. 3-4, София: БАН, Институт за фолклор, стр. 58-65.

⁸¹⁹ Francisco MARTINEZ, *Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*, Londres: UCL Press, 2018, p. 42.

Au-delà de ces occasions relativement épisodiques, le monument continue sa nouvelle vie entamée avec l'apparition de la culture de rue dans les années 1990. En 1999 est organisée la première Street Parade à Sofia, qui se termine sur l'esplanade devant le monument, alors qu'en 2000 le premier festival de la bière (*Bierfest*) y est organisé, comme cela avait déjà été expérimenté sur le site du mausolée⁸²⁰. À partir de 2010, la Marche des fiertés de Sofia modifie le lieu de départ des cortèges et choisit le MAS⁸²¹. En effet, grand lieu de rassemblement central dans la capitale, le site du Monument à l'armée soviétique devient rapidement un lieu où des événements festifs de grande envergure peuvent se tenir⁸²². Au fur et à mesure, de même que cela a pu être le cas avec le mausolée avant sa destruction, le site semble se banaliser dans ses usages quotidiens et sa charge mémorielle semble moins pesante.

A. DETOURNEMENTS ET APPROPRIATIONS

a) REMETTRE LE MONUMENT A L'ARMEE SOVIETIQUE « AU GOUT DU JOUR »

En janvier 2011, la question sur le destin du MAS est remise de nouveau à l'ordre du jour. Le monument redevient un centre d'intérêt après une action organisée par l'Initiative citoyenne pour le démontage, ceci dans une année d'élections municipales dans la capitale⁸²³. Sous la nouvelle menace de démontage, les médias concentrent leur attention sur les deux groupes de défense et d'opposition qui se forment. Ainsi, le journal *Douma* publie un grand nombre d'articles pour dénoncer la renaissance d'une remise en cause de la lutte antifasciste⁸²⁴, en reprenant le schéma déjà mis en œuvre dans les années 1990, alors qu'un des nouveaux principaux journaux « de droite », *Capital*, organise des débats en ligne qui donnent pour résultat une volonté de

⁸²⁰ Ces deux événements connurent plusieurs éditions dans les années qui suivirent.

⁸²¹ Cela continue d'être le lieu des concerts et de rassemblement de la Marche des fiertés jusqu'à aujourd'hui.

⁸²² Pour aller plus loin dans l'analyse de l'organisation de ces événements sur le site du MAS, lire Kristina DIMITROVA, « Appropriations de l'espace urbain comme résistance : le Monument à l'armée soviétique à Sofia », *Journal Critique et humanisme*, vol. 43, 2014, p. 173-193. / Кристина ДИМИТРОВА, „Усвоявания на градското пространство като съпротива: Паметникът на Съветската армия в София“, *Критика и хуманизъм*, кн. 43, 2014 г., стр. 173-193.

⁸²³ Darinka ILIEVA, « 200 crient “À bas le monument !”, 100 le veulent », *24 chasa*, le 9 janvier 2011, en ligne. / Даринка ИЛИЕВА, „200 викат „Долу паметникът!“ (sic), 100 си го искат“, *24 часа*, 9 януари 2011 г., онлайн.

⁸²⁴ « Des milliers de Sofiotes contre la renaissance du néonazisme », *Douma*, le 10 mai 2011, en ligne. / „Хиляди столичани срещу възраждането на неонацизма“, *Дума*, 10 май 2011 г., онлайн.

démontage majoritaire à 60 %⁸²⁵. Au mois de mai, l'idée d'organiser un référendum concernant le destin du monument est lancée à nouveau, et un débat public est prévu pour la fin du mois de juin⁸²⁶. Cette réactualisation du débat autour du Monument à l'armée soviétique a pour conséquence l'entrée en scène de nouveaux acteurs.

Dans la nuit du 16 au 17 juin 2011, des artistes anonymes colorient une des compositions du Monument à l'armée soviétique – *La Grande Guerre patriotique* – en héros de la culture populaire américaine et intitulent l'œuvre *Au goût du jour* (figure 58). Cette action a un véritable retentissement dans la société bulgare. Pendant plusieurs jours, de très nombreuses personnes se précipitent au monument pour la voir et pour s'y faire photographier. L'émotion qu'elle suscite est très importante et varie d'une incompréhension totale de l'action à une admiration à la fois artistique et politique.



Figure 58 : Destructive Creation, *Au goût du jour*, le 17 juin 2011.

Source : Wikipedia Commons.

Suite à l'action du 17 juin, beaucoup d'articles paraissent dans la presse, cherchant à l'interpréter. C'est aussi un des grands sujets qui occupe l'actualité pendant des jours dans les

⁸²⁵ « Faut-il démonter le monument à l'armée soviétique à Sofia ? », *Capital*, le 22 janvier 2011, en ligne. / „Трябва ли паметникът на съветската армия в София да бъде демонтиран?“, *Капитал*, 22 януари 2011 г., онлайн.

⁸²⁶ Darinka ILIEVA, « On interroge les Sofiotes si le Monument à l'armée soviétique doit rester », *24 chasa*, le 18 mai 2011, en ligne. / Даринка ИЛИЕВА, „Питат софиянци да остане ли Паметникът на Съветската армия“, *24 часа*, 18 май 2011 г., онлайн.

émissions de radio et de télévision. Alors que la majorité des réactions dans les médias semblent être plutôt positives, les raisons d'approuver l'œuvre diffèrent : elle est vue comme ironique envers le monument et sa représentation, envers sa présence continue dans l'espace public, mais également comme commentaire des nouvelles dépendances géopolitiques de la Bulgarie⁸²⁷.

C'est l'aspect esthétique de l'action qui marque le plus les esprits : le jeu iconographique, qui remplace les personnages, idoles d'une époque, en d'autres, plus actuels, réussit son effet humoristique. Ensuite, l'aspect pittoresque de l'œuvre a fait sensation en soi : cette force visuelle, le contraste des couleurs fortes avec l'aspect gris du bronze, mais également cette nouvelle lecture tant irrévérencieuse qu'autocritique, alimentent diverses interprétations. L'œuvre est également ramenée à son esthétique « pop⁸²⁸ », grâce à la référence à la culture populaire. Certains chercheurs parlent également de « sots art⁸²⁹ », à cause de l'amalgame esthétique et politique Est-Ouest proposé par les artistes.

Au-delà des rapprochements plastiques, ces réflexions se justifient aussi sur le plan théorique, car *Au goût du jour* utilise une méthode très employée par le pop art : le détournement. Il consiste, d'après Guy Debord, en la délégitimation d'un élément, en la perte de sa valeur d'origine, et en sa « réorganisation dans un autre ensemble cohérent⁸³⁰ ». Tous les éléments sont présents dans l'œuvre des artistes anonymes. Dans un premier temps, il s'agit de repenser l'iconographie si connue du Monument à l'armée soviétique. Alors que l'idée de départ était de peindre l'emblématique composition centrale, les contraintes techniques ont imposé qu'elle soit remplacée par une autre partie⁸³¹. Ainsi le choix s'est porté sur la *Grande Guerre patriotique* de

⁸²⁷ Les commentaires médiatiques ont été étudiés dans l'article de Miglena IVANOVA, « “Au goût du jour”. Au-delà des images et histoires alternatives de Sofia », *Ethnologie bulgare*, vol.3, 2014, p. 315-331. / Миглена ИВНОВА, „В крак с времето“. Отвъд алтернативните образи и истории на София“, *Българска етнология*, бр. 3, 2014 г., стр. 315-331 ; et dans le deuxième chapitre du mémoire de recherche en communication de Bozhin TRAYKOV, *'In Pace with the Times' : Superman vs Alyosha. Understanding Historical Wars of Position on the Ideological Battleground in Bulgaria*, Simon Fraser University, 2012, p. 7-17.

⁸²⁸ Georgi LOZANOV, « Le pop art peut sauver le Monument à l'armée soviétique », *24 chasa*, le 20 juin 2011, en ligne. / Георги ЛОЗАНОВ, „Попартът може да спаси Паметника на Съветската армия“, *24 часа*, 20 юни 2011 г., онлайн.

⁸²⁹ Ivaylo DITCHEV, « Si le communisme s'en va, cela sera avec de la fête et de la rigolade », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, en ligne. / Ивайло ДИЧЕВ, „Ако комунизмът си отиде, ще е с купон и забава“, *Дневник*, 20 юни 2011 г., онлайн. ; Petra ŠVARDOVÁ, « Graffiti et soc-art dans l'espace public post-socialiste », in Gilles ROUET, *Mobilisations citoyennes dans l'espace public*, Paris : L'Harmattan, 2013, p. 97-116.

⁸³⁰ Guy DEBORD, « Detournement as negation and prelude », in Paul TAYLOR, *Post-pop art*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1989, p. 7.

⁸³¹ « Destructive Creation : première conversation avec les auteurs d'*Au goût du jour* », *EDNO*, automne 2011, p. 80. / „Destructive Creation : Първи разговор с авторите на *В крак с времето*“, *ЕДНО*, есен 2011 г., стр. 80.

Vassil Zidarov, très connue des jeunes puisque juste en face de la rampe de skateboard. Ce deuxième projet permet de s'attaquer à une composition d'aspect bavard et d'accomplir alors une transformation poignante de plusieurs personnages. Les soldats soviétiques de la Seconde Guerre mondiale, héros d'autrefois, sont alors repeints pour devenir Superman, le père Noël ou Ronald Macdonald. Les symboles du communisme sont ici détournés en symboles du capitalisme américain. Comme l'écrivent Debord et Wolman :

Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations⁸³².

Ce détournement iconographique est alors tout aussi irrévérencieux envers l'art monumental de la période socialiste qu'envers l'art des bandes dessinées. La véritable recherche est celle de la création d'une nouvelle œuvre à partir d'éléments connus, certes, mais également anciens et fatigués, afin de provoquer un effet « parodique-sérieux⁸³³ ».

Dans un deuxième registre, nous observons également un détournement par le titre de l'œuvre : *Au goût du jour*. Il s'attaque à l'esthétique vieillie du monument qui nécessite une actualisation ainsi qu'au message d'héroïsme qu'il transmet, devenu tout aussi gris et incompréhensible. La transformation proposée devrait alors répondre à son époque contemporaine. Or, le titre de l'œuvre contient également un commentaire politique, voire géopolitique : les « grands frères » d'autrefois ont été remplacés par de nouveaux, l'Est a été remplacé par l'Ouest, d'où la nécessité d'actualiser aussi les représentations politiques de la capitale.

Ce que nous avons dépeint par le fait de peindre le monument, c'est la politique bulgare qui évolue toujours selon le vent, sans prendre en considération nos intérêts directs. De la même manière que nos parents ont grandi avec les héros de l'Armée rouge, de même nous avons grandi avec les héros américains de bandes dessinées. Je souhaite que mes enfants grandissent inspirés par des héros avec des noms de famille bulgares⁸³⁴.

⁸³² Guy DEBORD, Gil J WOLMAN, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956.

⁸³³ Ibid.

⁸³⁴ « Destructive Creation : première conversation avec les auteurs d'*Au goût du jour* », op. cit., p. 76. « Това, което изобразихме с изрисуването на паметника, е българската политика, която се нагажда винаги спрямо посоката

Enfin, le dernier élément de détournement arrive quelques jours après l'action, lorsque le groupe d'artistes, constitué spontanément sur des bases amicales, choisit un nom : Destructive Creation. En s'emparant et en assumant tout à fait l'aspect illégal de leurs actions et les accusations très répandues de « vandalisme », le groupe se revendique être une véritable force créatrice et transformatrice. C'est en « détruisant » l'aspect figé du monument que sa transformation s'opère. Le nom du groupe, ainsi que son action, ont déjà été analysés à travers le prisme des théories de la performance par Angelika Kosieradzka. La chercheuse polonaise cite la spécialiste dans le domaine, Erika Fischer-Lichte : « la destruction et la création vont ensemble, elles sont les deux faces liées de la performativité⁸³⁵ ». L'œuvre et ses auteurs sont analysés comme participants actifs dans la transformation du monument en véritable espace public à travers son activation sociale. En effet, à partir de l'action de Destructive Creation, le Monument à l'armée soviétique devient plus que jamais le lieu de la superposition des multiples couches de mémoires artistiques du socialisme et postsocialisme bulgare. Comme dit Daniela Koleva dans son analyse des processus autour du monument, en citant la réflexion de Lilyana Deyanova⁸³⁶ : il est un « lieu de mémoire commun, mais pas un lieu de la mémoire commune⁸³⁷ ».

b) LA POST-MEMOIRE ARTISTIQUE OU LE DROIT AU RECIT

À travers les transformations de son usage depuis les années 1990, le Monument à l'armée soviétique devient un espace de vie et de pratiques jeunes, créatives et largement dépolitisées. Les « usagers » de l'espace habituels perçoivent le monument principalement comme un « banc⁸³⁸ » qui leur permet de se réunir dans un espace public central⁸³⁹. Lorsque l'action de Destructive Creation est réalisée, elle s'inscrit dans ce cadre de vie autour du monument, et y fait référence

на вятъра, без значение дали това засяга пряко интересите ни. Както навремето родителите ни са израснали с георите на Червената армия, така ние израснаме с американските комикс герои. Искам моите деца да израснат вдъхновявани от герои с български фамилии. »

⁸³⁵ Erika FISCHER-LICHTE, *Performatywnosc. Wprowadzenie* (M. BOROWSKI & M. SUGIERA, Trans.), Krakow: Ksiegarnia Akademicka, 2018, p. 126, citée dans Angelika KOSIERADZKA, « The Performativity of Protests: Artistic Opposition to the Monument to the Soviet Army in Sofia as a Way of Modeling Urban Space », *Slavia Meridionalis*, 19, 2019, p. 10.

⁸³⁶ Lilyana DEYANOVA, « The Battles for the Mausoleums: Traumatic Places of the Collective Memory », in Jacques Coenen-Hunther (éd.), *Bulgaria at the Crossroads*, New York: Nova Science Publishers, 1996, p. 176.

⁸³⁷ Daniela KOLEVA, « Le Monument à l'armée soviétique à Sofia : utilisations primaire et secondaire », *Nouvelles études littéraires*, n° 101, vol. 3, 2015, en ligne. / Даниела КОЛЕВА, „Памятник советской армии в Софии: первичное и повторное использование“, *Новое литературное обозрение*, N° 101, Н.3, 2015.

⁸³⁸ Kristina DIMITROVA, « Appropriations de l'espace urbain comme résistance : le Monument à l'armée soviétique à Sofia », op. cit., p. 187.

⁸³⁹ Ibid.

explicitement. Voilà ce que, lors de leur premier entretien public, les membres du groupe déclarent :

I : (...) ce monument représente en grande partie aussi la subculture de Sofia, beaucoup de jeunes de notre génération y ont grandi, parce qu'ils y passent une grande partie de leur temps.

A : (...) ce monument ne signifie plus ce à quoi les générations d'avant le lient. Il a perdu il y a longtemps sa signification comme symbole de l'armée russe. Autour du monument on peut voir des jeunes un peu pompettes et d'autres choses pas très agréables, mais il est aussi le repaire de jeunes artistes. C'est un lieu qui, en raison de sa localisation, est devenu la zone entre le centre-ville et le jardin de Boris, les deux endroits qui sont importants pour les gens autour de nous⁸⁴⁰.

Les artistes insistent sur l'importance du monument dans leur vie au-delà de toute querelle historique et politique, des disputes qui sont jugées, par une partie des usagers du site, complètement dépassées⁸⁴¹.

En ce sens, *Au goût du jour* est une véritable revendication du droit au récit de la génération postsocialiste, celle qui ne connaît le régime communiste qu'à travers les récits de sa famille. Dans le cadre de sa recherche sur la mémoire de l'Holocauste, Marianne Hirsch développe le concept de « postmémoire » pour parler de la génération qui doit se construire et vivre avec les souvenirs traumatiques qui l'entourent de par sa famille ou de son environnement⁸⁴². D'autres chercheurs ont également exploré le phénomène de la postmémoire dans un cas postsocialiste, tel que le cas roumain⁸⁴³. Dans le cadre de notre étude de la vie du Monument à l'armée soviétique après 1989

⁸⁴⁰ « Destructive Creation : première conversation avec les auteurs d'*Au goût du jour* », op. cit., p. 77. « I : (...) този паметник представлява до голяма степен и субкултурата в София, много от младежите от нашето поколение израснаха там, защото прекарват там голяма част от времето си.

A : (...) този паметник отдавна не символизира това, което предишните поколения свързват с него. Той отдавна е загубил значението си като символ на руската армия. Около паметника могат да се видят подпийнали младежи и всякакви други неприятни гледки, но също така той е и свърталище на младите артисти. Това е място, което заради разположението си се е превърнало в зона между центъра и Борисовата градина, двете места, които са важни за хората около нас. »

⁸⁴¹ Kristina DIMITROVA, « Appropriations de l'espace urbain comme résistance : le Monument à l'armée soviétique à Sofia », op. cit.

⁸⁴² Marianne HIRSCH, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014, p. 205-206.

⁸⁴³ Mihai Stelion RUSU, Alin CROITORU, "Memorial Ambivalences in Postcommunist Romania : Generational Attitudes towards the Symbolic Legacy of Communism", *Societies* 11, n°3, 2021, p. 99. ; Remus CRETAN, Claudio

et même après 2011, nous pouvons parler d'une postmémoire artistique : les générations qui ne sont pas porteuses de la mémoire traumatique (ou nostalgique, valable aussi pour notre cas) se rebellent afin de se construire malgré elle et en même temps qu'elle. Ainsi, les œuvres qui marquent cette postmémoire artistique sont à la fois une rupture totale d'avec les pratiques et réflexions concentrées autour du monument, mais proposent également une alternative qui cherche à établir une certaine continuité logique en réclamant son droit d'exister au-delà du traumatisme sociétal vif qui est concentré sur le site.

La place des émotions est alors largement discutée et même disputée au sein du débat concernant le Monument à l'armée soviétique. Le 29 juin 2011 a lieu une discussion publique qui, organisée avant l'action de Destructive Creation, prend une signification différente après le 17 juin. Cette discussion, provoquée en grande partie par l'Initiative citoyenne pour le démontage, s'organise autour de quatre sessions, dont la deuxième s'intitule « Espaces publics dynamiques ». Sont invités à intervenir de jeunes architectes qui se retrouvent les seuls représentants de leur génération parmi les panélistes. Leurs propos témoignent de la volonté de revendiquer leur droit à intervenir dans cet espace, pour eux trop chargé en émotions :

Les jeunes n'ont pas de position tranchée sur le monument. Pour eux, c'est plutôt un décor ou bien une partie d'une identité. Je suis vraiment étonné des réactions émotionnelles à la session précédente, parce qu'apparemment, pour certains groupes de personnes, cette question est pénible. Je respecte ceci, mais cela ne peut pas être le point de départ d'une solution dans le long terme. (...) Cette émotivité concerne certaines personnes qui ont vécu à cette époque. Si nous voulons aborder une solution sérieuse, il faut se tourner vers les jeunes. Dans dix ans, les groupes qui ont émotionnellement soutenu telle ou telle position seront peu nombreux⁸⁴⁴.

DOICIAR, "Postmemory Sits in Places: the Relationship of Young Romanians to the Communist Past", *Eurasian Geography and Economics*, 2022, en ligne, n.p.

⁸⁴⁴ Martin Angelov lors de la Discussion publique dédiée à la place et à l'avenir du Monument à l'armée soviétique, op. cit. « Младите хора нямат крайна позиция за паметника. Те го възприемат повече като някакъв декор или част от някаква идентичност. Наистина съм изненадан от емоционалните реакции от предишния панел, защото явно за групи хора този въпрос е болезнен. Уважавам това, но няма как това да е отправна точка за разрешаване на нещо в дългосрочен план. (...) Тази емоционалност засяга едни хора, които са живели в този период. Въпросът е, че ако искаме да говорим за някакво сериозно решение, трябва да се обърнем към младите. След десет години тези групи, които са поддържали емоционално една или друга теза, ще са много малко. »

Л'ацусатйон ест перцептйбле данс лел мотс де л'архитекте Мартин Ангелов де л'ассоцйатйон *Transformatori* (Transformateurs). Ил ест сотуену данс са релфесйон пар л'архитекте ду Групе *Grad* (Ville), Димитар Паскалев, куй с'йнтерессе а ла факон донт л'еспак йнфлуенце ла сотйетел ет аух модификацйонел нелессайрес а етре апплйкуел : « (...) нолс йнтеррогеонс лел персоннес куй сотнт лал лел плус сотувент : лел мелрес аек лел енфантс, лел скеателс, лел бувеурс де бйелре, еелс куй не фонт кве пассер⁸⁴⁵. » Айнси, йл екслут ду дйалогу еелс куй концентрент лелр аттенцйон сур лел дестйн ду Монумент а л'армелле советйкел, ен прывелгйант л'еспак публйк аутур. Енфйн, апрелс уне дйскуссйон ассеэ муувементаел аек лел публйк, Делтчо Делтчев, ду групе *Transformatori*, пренд ла паролел :

Пур лел монсйеур аек лел бульдозерс : волс пувелс утйлйзер еетел технйкел сур вотре прывелетел. Лорску нолс парлонс де л'еспак публйк, йе волс серайс реконайсант д'етре плус демократйкел. (...) Ен екзегерант л'ймпортанце де еел *Schmeisser* ен ерекцйон, нолс пердонс ла possibility де файре келкел еелс де нотре вйллел. (...) Еел куй ме манке данс еел монумент, е'ест ла мултйтуде д'йнформационс. (...) Данс еел йардын йл н'у а пас кве лел монумент, йл у а беаукуп д'аутрес еелс кве нолс пердонс де вуел. Нолс ометтонс дес еелс куй сотнт беаукуп плус ймпортантес пур нотре вйллел кве де дйскутер сур дес валелурс лйелел а ун тас де пйеррес. (...) Пур мой, лел персоннес куй утйлйзент еел йардын сотнт лел плус ймпортантес⁸⁴⁶.

Данс лел дйскурс де еелс архитектес, нолс перцевонс ла фатйгуел ет л'йнкомпрелхенсион де ла лонгеур ду делбат публйк куй ентурел лел Монумент а л'армелле советйкел. Лел вйвес емотионс куй а сусцйтелел еел монумент делпудс дес делценнйел сотнт тонт а факт лойнтайнес пур ла нолвелле генерацион куй еерке а с'емпарер д'ун еспак куй еелле хабйтел ет куй еелле йнвестйт де сенс сотйал ет креатйф. Ла position дес архитектес ест радйкалел, еел еерке а с'емпарер де л'елан де л'акцйон де Destructive Creation афйн д'ймпосер лелр релцит де л'еспак публйк, « коррейант » айнси лел аспектс ду делбат меморйел ет патрймонйал куй не лелр корреспондент пас. Натуреллемент, йлс ренcontres де ла

⁸⁴⁵ Ibid. « (...) да бядат зааадени вйпросйтел на хората, който са най-еесто там: майкйтел с деаа, скейгърйтел, пйеацйтел бйра, тезй, който мйनावат транзит. »

⁸⁴⁶ Ibid. « Към господйна с бульдозерйтел – може тази технйка да у ползвате във вашйа ймот. Когато става дума за публйчно пространство, моля по-демократйчно да се отнасятел. (...) Преекспонйрайкй значенйето на този еректырал шмайзер, губйм възможността да направйм нещел с граа сй. (...) На мен лйчно това, коеел най-много мй лйпства в този паметнйк, е точно многообразйето от йнформация. (...) В тази граадынка няма само паметнйк, там йма много другй неща, който нйе йзпускаме от поглеаа сй. Йзпускаме неща, който са много по-важнй за нашйа жывот, от това да дйскутйраме нйкаквй ценностй, свързаны с нйкаква купчына с камънй. (...) За мен хората, който йзползват тази граадынка, са най-важнйтел. »

résistance, notamment du côté de la présidente de l'Initiative citoyenne pour le démontage, Valentina Marinova :

Ce monument est chargé en vécu et il contient la souffrance de décennies entières de notre peuple. Vous ne pouvez pas interdire une discussion émotionnelle, cela voudrait dire nous rendre malades. (...) Faire semblant qu'il n'y a pas de raison d'être émotifs à propos de ce monument et faire semblant que le groupe qui souhaite son déplacement est un groupe extrémiste, de groupuscules de droite, etc., cela voudrait dire nier le processus citoyen qui est en train de se passer. Pour la transformation⁸⁴⁷.

Cette opposition de perceptions de l'espace du Monument à l'armée soviétique relève de différentes stratégies de gestions mémorielles, toutes les deux procédant par une certaine forme d'oubli. Alors que, dans les années 1990, nous avons observé un début d'« effacement » symbolique du Monument à l'armée soviétique par la couleur des graffiti, avec *Au goût du jour* il s'agit d'une véritable tentative d'appropriation du monument par les nouvelles générations. Le jour qui suit l'action, le 18 juin 2011, coïncide avec la Marche des fiertés à Sofia, et cette dernière s'empare de l'œuvre pour l'inclure dans son usage propre du MAS (figure 59). Il est à noter qu'ensuite une attention particulière est portée sur l'iconographie du monument et, deux ans plus tard, la Marche utilise un fragment d'un des groupes sculpturaux pour son affiche (figure 60).



Figure 59 : La Marche des Fiertés, le 18 juin 2011. Source : Page Facebook de Sofia Pride.



Figure 60 : Affiche de Sofia Pride Art Week, juin 2013.

⁸⁴⁷ Ibid. «Този монумент е натоварен с преживявания и събира страданието на нашия народ за цели десетилетия. Не можете да забраните разговора за него по един емоционален начин, иначе това означава просто да се разболеем. (...) Да се правим, че няма тема за емоции в този паметник, и да се правим, че групата хора, които искат неговото преместване, са екстремисти, десни групировки и т.н., на това му се вика да не се признае, че има един граждански процес в момента. За трансформирането. »

En cette même année 2011, l'artiste contemporain Krassimir Terziev réalise son œuvre vidéo *Monu-mental*⁸⁴⁸. Il y suit la vie quotidienne autour du monument : les skateurs, les jeunes qui s'y réunissent, les parents avec enfants, les gens de passage. Tout est accompagné d'une musique chargée en tension qui suggère l'attente d'un événement dramatique imminent. Rien de tel n'arrive et, à la fin, les groupes de jeunes repartent. Le monument, lui, reste vide et gris. Il a retrouvé la monumentalité qu'il avait perdue lorsque la caméra se concentrait sur ses « habitants ». Cette œuvre, présentée pour la première fois en novembre 2011⁸⁴⁹, est réalisée dans la continuité d'*Au goût du jour* et elle pose un regard sur cette autre vie du monument qui réclame son droit à la reconnaissance.

c) LES RÉCUPÉRATIONS POLITIQUES

Avec l'intérêt qu'elle suscite et les nouvelles revendications des jeunes devenant de plus en plus audibles dans le débat public, l'action de Destructive Creation est immédiatement récupérée par des partis politiques qui cherchent à renforcer leur légitimité. Georgi Kadiev, le candidat pour la mairie de Sofia du Parti socialiste bulgare, l'interprète comme la « version des WikiLeaks bulgares et elle provoque de la réflexion », alors que la jeunesse de l'Union des forces démocratiques déclare que « la municipalité doit se mettre au goût du jour et transformer le monument bolchévique en œuvre d'art contemporain⁸⁵⁰ ».

Malgré son nettoyage dans la nuit du 21 juin 2011, le souvenir de l'œuvre reste fort et celle-ci est immédiatement utilisée dans la campagne des élections municipales. Le candidat de la Coalition bleue (droite), Prochko Prochkov, choisit pour son slogan de campagne le titre de l'œuvre : *Au goût du jour*⁸⁵¹. Clin d'œil évident à Destructive Creation, c'est une tentative de s'approprier une part de l'émoi provoqué par leur intervention, largement interprétée par les militants de droite comme une action de décommunisation du monument, donc dans la lignée de leur politique⁸⁵².

⁸⁴⁸ Film expérimental, 13 : 33 min, HD, PAL, couleur, Dolby digital. Collection : ArtProject Depot, Sofia.

⁸⁴⁹ Notamment aux Rencontres internationales Paris/Berlin/Madrid, Centre Pompidou, du 18 au 26 novembre 2011.

⁸⁵⁰ Lora FILEVA, « Une “révolution de velours” à cause du monument recouvert de dessins », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, en ligne. / Лора ФИЛЕВА, „Нежна революция“ заради изрисувания паметник“, *Дневник*, 20 юни 2011 г., онлайн.

⁸⁵¹ « Prochkov fera campagne “Au goût du jour” », *Dnevnik*, le 28 septembre 2011, en ligne. / „Прошков ще агитира „В крак с времето““, *Дневник*, 28 септември 2011 г., онлайн.

⁸⁵² Nous pouvons lire des réflexions qui vont dans ce sens, notamment dans Ivaylo DITCHEV, « Si le communisme s'en allait, ça serait avec de la fête et de la joie », op. cit. ; Tekla ALEXIEVA, « N'interrompons pas la discussion sur le



Figure 61 : Redone et Marin Petkov, *Nous changeons Sofia*, le 24 septembre 2011. Mapping 3D réalisé dans le cadre de la campagne pour la Mairie de Sofia de Georgi Kadiev (PSB). Capture d'écran.

Son adversaire du PSB, Georgi Kadiev, organise un événement de campagne sur le monument même. Un mapping 3D anime le MAS pendant environ cinq minutes et représente un collage d'éléments de culture populaire ainsi que de l'œuvre *Au goût du jour*. Le début marque une déconstruction symbolique et humoristique du monument, en faisant référence au jeu vidéo *Tetris* qui est projeté sur le corps architectural central du monument. À cela sont mélangés d'autres codes, plus reconnaissables pour l'électorat traditionnel du PSB (le drapeau national, la rose du Parti socialiste). Au bout de deux minutes, le monument s'ouvre et un soldat animé apparaît brièvement avant d'être recouvert de peinture. Une horloge signifie le passage du temps, le slogan de campagne du candidat apparaît : « Nous changeons Sofia ». Le récit visuel suscite le sourire dans sa façon naïve de s'approprier la transformation récente du MAS, mais il doit être lu comme relativement subversif venant d'un candidat de gauche à la mairie. Le PSB ne s'est jamais montré ouvert à une quelconque intervention sur le Monument à l'armée soviétique au-delà des commémorations traditionnelles. Dans ce contexte, Kadiev fait référence à l'action de Destructive Creation comme du « vandalisme sympathique⁸⁵³ », fait bel et bien inédit. Nous voyons d'ailleurs ce changement de discours dans la suite du mapping. Le monument semble fragilisé dans ses fondations et pour cause : Superman le soulève et s'envole (figure 61). Les différents personnages peints par Destructive Creation reviennent à la vie dans cette projection, dans une volonté de

monument, car elle n'est pas qu'à propos de lui », *Kultura*, n° 26, du 8 juillet 2011, en ligne. / Текла АЛЕКСИЕВА, „Нека не прекъсваме разговора за паметника, защото той не е точно за него“, *Култура*, брой 26, 8 юли 2011 г., онлайн.

⁸⁵³ Discussion publique dédiée à la place et à l'avenir du Monument à l'armée soviétique, op. cit.

pousser les liens entre l'action et le changement promis par le candidat Kadiev. Nous remarquons des tentatives de réconciliation qui ont été faites dans le mapping afin de rapprocher les différents publics à cet événement de campagne. D'un côté, nous avons un passage très ironique et qui provoque le rire du public : Captain America met un bulletin socialiste dans l'urne. De l'autre, à la toute fin, le soldat soviétique du sommet du monument apparaît, rejoint immédiatement par les deux autres personnages de la composition. Illuminés, ils s'élèvent vers leur emplacement original, renvoi direct au logo de *Mosfilm* reprenant la sculpture emblématique de Véra Moukhina, référence alors à la culture populaire d'une autre génération.

Aucun des deux candidats n'arrive en tête aux élections municipales de l'automne 2011. Cependant, leurs campagnes politiques sont remarquablement marquées par l'œuvre de Destructive Creation d'un côté, de par sa force esthétique et émotionnelle, et de l'autre, par les conflits politiques et mémoriels des années 1990. *Au goût du jour* réussit à s'imposer comme un acteur incontournable du débat public de l'année 2011. La place de l'œuvre laisse aussi un impact profond sur la perception de cet objet patrimonial qu'est le Monument à l'armée soviétique, et joue dans la construction de sa valeur.

B. AU GOUT DU JOUR : ARGUMENT DE VALEUR PATRIMONIALE ?

a) CONSERVER L'ACTION ET SON EFFET

La force de l'impact de l'œuvre de Destructive Creation peut être mesurée par la rapidité avec laquelle est formulée l'idée de sa conservation. Œuvre de street art et donc éphémère par nature, elle est effacée sans surprise trois jours après sa réalisation. Cependant, la transformation très réussie de ce monument, traversé par des controverses pendant des années, incite les publics à chercher la prolongation de son effet.

Cette volonté collective de préservation d'*Au goût du jour* commence par la création de groupes Facebook⁸⁵⁴. Des internautes se réunissent autour de l'idée de conserver le monument tel quel :

Pendant combien d'années la seule raison de mentionner ce monument était de dire qu'il est moche, gris et vieux [?] On se demandait comment le démonter, les gens voulaient le démonter. Et maintenant... il est devenu une attraction⁸⁵⁵.

Le discours sur l'attractivité nouvelle du MAS s'enracine dans les nombreuses publications de la presse étrangère relatant l'action⁸⁵⁶. En ce sens, une opportunité de développement touristique est perçue et c'est cela qui provoque le discours de « marchandisation » possible du patrimoine⁸⁵⁷. Dix ans plus tard, Kouber Saparev, de l'Initiative citoyenne, partage toujours cet avis :

Personnellement, cela me plairait que ce fragment qui a été peint par Destructive Creation soit préservé en tant qu'artefact dans le jardin, qu'il soit repeint de la même manière. Cela serait super, on aurait une attraction incroyable s'il reste tel quel, peint de cette manière. C'était en effet de l'art sur de l'art, une deuxième couche rajoutée⁸⁵⁸.

La volonté de recréer l'œuvre une fois qu'elle a été détruite est ici révélatrice d'un phénomène d'attribution de la valeur spécifique à cette action, au-delà de la simple provocation artistique. Elle est perçue comme une étape importante de l'histoire du Monument à l'armée soviétique, elle fait désormais partie intégrante de son récit.

Pour les militants en faveur du démontage du monument, *Au goût du jour* représente un premier pas vers leur objectif, mais ils se rendent compte en même temps du potentiel de

⁸⁵⁴ « Plus de 1 700 personnes se sont déclarées sur Facebook contre le nettoyage du monument peint à Sofia », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, en ligne. / „Над 1700 души се обявиха във Фейсбук срещу почистването на изрисувания паметник в София“, *Дневник*, 20 юни 2011 г., онлайн.

⁸⁵⁵ Ibid. « Колко години наред единственото, заради което се посмелаваше този паметник беше колко грозен, сив и остарял е. Чудеца се как да го махнат, хората искаха да го махнат. А сега... сега е атракция. »

⁸⁵⁶ Emily ALLEN, « Is it a bird? Is it a plane? No, it's Superman and friends... painted on Soviet war statue by the Banksy of Bulgaria », *Daily Mail*, le 17 juin 2011, en ligne.; « Is it a bird, is it a plane? No, it's the work of Bulgarian Banksy », *Herald Sun*, le 18 juin 2011, en ligne.; Tom PARFITT, « Russia not amused at Red Army statue re-invented as Superman and friends », *The Guardian*, le 22 juin 2011, en ligne.

⁸⁵⁷ Bozhin TRAYKOV, « In Pace with the Times » : *Superman Vs Alyosha*, op.cit., p. 16.

⁸⁵⁸ Entretien avec Kouber SAPAREV, op.cit. « На мен лично би ми харесало този фрагмент, който беше оцветен от Destructive Creation, той да остане като някакъв артефакт в градината и пак да се боядиса по този начин. Това би било супер, наистина би било невероятна атракция да си остане така и да се боядиса по този начин. Това си беше изкуство върху изкуството, някакъв втори пласт да се добави. »

détournement du site, qui leur avait échappé jusqu'à maintenant. Incapables eux-mêmes de produire un récit du Monument à l'armée soviétique fortement présent dans l'espace public, ils croient reconnaître dans cette œuvre une transposition visuelle de leur propos. C'est la raison pour laquelle, deux jours après l'effacement, le conseiller municipal de droite Martin Zaïmov propose l'installation d'une toile recréant l'œuvre de Destructive Creation face au monument.⁸⁵⁹ Tel un panneau explicatif, cette toile est imaginée ici comme un miroir déformant du MAS, proposant une lecture de la transformation bien connotée.



Figure 62 : Action de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique, le 9 novembre 2014. Sur le mur en carton, l'inscription dit : « Faites tomber ce pametnik [monument] ». Source : Page Facebook de l'Initiative.

L'enjeu de conserver l'action dans une forme ou une autre est celui de garder le contrôle sur le discours visuel qui s'impose comme la nouvelle norme dans le débat patrimonial. L'histoire du monument ne peut plus être racontée sans l'action de Destructive Creation⁸⁶⁰. *Au goût du jour* devient un des emblèmes de l'Initiative citoyenne pour le démontage, qui marque l'anniversaire de sa réalisation⁸⁶¹, en manifestant avec des T-shirts avec sa reproduction⁸⁶² et qui célèbre et crée parfois de nouvelles interventions sur le

monument. Car l'Initiative s'approprie le mode d'action des artistes anonymes et, dans les années qui suivent, cherche à « artifier » certaines de ses actions pour contester la présence du MAS dans l'espace public. Le 1^{er} mai 2012, Kouber Saparev colorie les visages des figures de la composition *Octobre* en blanc, vert, rouge et dessine le drapeau bulgare sur la composition. Le 17 juin de la même année, l'Initiative citoyenne commémore le premier anniversaire de l'action de Destructive Creation en entourant le socle du monument avec les drapeaux bulgare et européen (action qu'elle

⁸⁵⁹ « Martin Zaïmov veut que Sofia soit “au goût du jour” », *Dnes.bg*, le 23 juin 2011, en ligne. / „Мартин Заимов иска София да е „в крак с времето“, *Днес.бг*, 23 юни 2011 г., онлайн.

⁸⁶⁰ En témoignent les très nombreux articles parus depuis, mais aussi l'ouvrage en trois volumes de Dimana TRANKOVA, Anthony GEORGIEFF, Georgi LOZANOV, Mihail GRUEV, *A Guide To Communist Bulgaria*, Sofia : Free Speech International, 2018, p. 136.

⁸⁶¹ Emission « Le jour commence », Télévision nationale bulgare, le 17 juin 2012.

⁸⁶² Lors du débat du 29 juin 2011, mais aussi en 2012 pour l'anniversaire de l'action et de nouveau en 2013 lors des grandes manifestations antigouvernementales.

répète le 23 juin 2013 et le 5 septembre 2017). Pour le 25^e anniversaire de la chute du Mur de Berlin, le 9 novembre 2014, l'association construit un mur en carton devant le MAS et lance un appel aux enfants à venir dessiner dessus (figure 62). Gardant toujours l'essence du caractère militant, ces actions de l'Initiative citoyenne cherchent clairement à s'inscrire dans le prolongement d'*Au goût du jour*.

Parallèlement, et parfois conjointement, le monument se trouve recouvert par de nouveaux messages politiques, accompagnés de coloriage des sculptures. Dans les années qui suivent l'œuvre de 2011, la composition sculpturale *La Grande Guerre patriotique* du Monument à l'armée soviétique devient une véritable « statue parlante », qui commente des actualités le plus souvent liées à la Russie. La première intervention remarquée par la presse date de février 2012⁸⁶³, et à partir de ce moment d'autres prolifèrent pour exprimer leur soutien à Pussy Riot⁸⁶⁴ ou bien à l'Ukraine après l'annexion de la Crimée⁸⁶⁵.



Figure 63 : Action sur le Monument à l'armée soviétique du 21 août 2013 : « La Bulgarie s'excuse »
Crédit : Wikipedia Commons

L'action de 2013 se différencie des autres (figure 63). Elle se construit comme un message d'excuse auprès du peuple tchèque pour le soutien que la Bulgarie a apporté, en mai 1968, à l'étouffement du Printemps de Prague en tant que membre du Pacte de Varsovie. Mais pour la première fois, le choix plastique de l'intervention fait explicitement référence à une œuvre d'art.

⁸⁶³ Le 11 février 2012, les visages des soldats en bronze sont recouverts des masques du groupe Anonymous dans le cadre des manifestations contre l'accord ACTA (*Anti-Counterfeiting Trade Agreement*).

⁸⁶⁴ Le 17 août 2012, les têtes des figures sont couvertes de cagoules colorées — emblème du groupe Pussy Riot. En octobre 2015, Nadezhda Tolokonnikova, membre du groupe, remet les cagoules lors de sa visite à Sofia.

⁸⁶⁵ Le 23 février, jour de l'Armée rouge, le soldat au centre de la composition *La Grande Guerre patriotique* et le drapeau derrière lui sont transformés aux couleurs de l'Ukraine. Le 27 février 2022, après que la Russie envahit l'Ukraine, le monument est à nouveau transformé dans les couleurs bleu et jaune, dans une action collective organisée par l'Initiative citoyenne pour le démontage.

Il s'agit de l'emblématique *Tank rose* tchèque d'avril 1991. L'artiste David Černý intervient sur le Monument soviétique de la libération à Prague, le recouvre de peinture rose et érige dessus un gigantesque doigt d'honneur. L'intervention-référence dans l'histoire de l'art public postsocialiste est interprétée dans l'action bulgare de 2013 comme symbole même de la liberté. Nous observons alors un transfert de symbolisme. Le Monument à l'armée soviétique représente le régime communiste et, de la même manière que Černý en 1991, les anonymes agissent dessus pour dénoncer ses crimes. En même temps, le MAS, et particulièrement le relief *La Grande Guerre patriotique*, ont été transformés par l'action de 2011 de Destructive Creation. En ce sens, c'est un lieu chargé en (post)mémoire artistique, qui se réfère à la mémoire artistique collective pour transmettre un message politique.

L'enjeu de la conservation de l'action de Destructive Creation, une préservation matérielle, mais aussi une préservation de son esprit disruptif, est partagé par une grande partie des militants pour le démontage du Monument à l'armée soviétique, des jeunes qui habitent le site, ainsi que par les artistes anonymes divers qui interviennent périodiquement dessus. La transformation du MAS suite à l'œuvre de juin 2011 entraîne un regain d'intérêt pour lui, pour sa fonction dans la société, mais joue aussi comme argument pour sa possible conservation complète.

b) VALORISER L'ACTION

Par son retentissement social et international, l'action sert également à formuler une valeur patrimoniale ajoutée au monument. Le projet européen ATRIUM réalise sa première phase entre 2011 et 2013. Son objectif est la création d'une route touristique de l'architecture des régimes totalitaires du XX^e siècle en Europe⁸⁶⁶ et en ce sens, il demande l'identification des points d'intérêts des sites, ainsi que leur potentiel de développement aujourd'hui. Le Monument à l'armée soviétique fait partie de la sélection bulgare et il occupe une place importante au sein du grand nombre de sites identifiés par le projet dans la capitale Sofia.

La documentation du projet, accessible sur son site internet, permet de consulter la fiche d'étude de chacun des monuments⁸⁶⁷. Dans le cas du Monument à l'armée soviétique, nous nous

⁸⁶⁶ Pays participants : l'Italie, la Croatie, la Roumanie, l'Albanie et la Bulgarie.

⁸⁶⁷ ATRIUM, Case Studies in Bulgaria, en ligne.

devons de lire cette information à la lumière de l'action de juin 2011, qui a lieu donc pendant la première année de travail du projet ATRIUM.

L'intervention-transformation de Destructive Creation sur le Monument à l'armée soviétique est sans doute un élément déclencheur dans l'analyse proposée par les chercheurs qui ont établi le document pour ATRIUM. Sans pouvoir établir un lien direct entre le texte y figurant et l'action de 2011, nous ne pouvons pas ignorer le débat très intense qu'a suscité l'œuvre, et les discussions entre professionnels qui en ont découlé⁸⁶⁸, ainsi que le fort intérêt pour les interventions successives sur le monument. Voilà pourquoi nous interprétons la description de la fonction actuelle du MAS proposée dans la section II du document d'étude comme faisant partie du contexte de son élaboration :

Dans les années après 1990, le monument devient un lieu de rassemblement pour les jeunes gens, principalement des adolescents. C'est l'endroit préféré à Sofia des skateurs et des acrobates à bicyclette, qui mène à l'installation du mobilier urbain temporaire pour le skateboard et le cyclisme⁸⁶⁹.

Après les fortes revendications des jeunes sur leur droit de récit du site mémoriel, l'utilisation quotidienne du monument est inscrite ici officiellement dans un document de recherche et d'action dans le domaine du patrimoine. Plus loin dans le même texte, dans la section III, le septième critère de l'étude évalue la valeur utilitaire et le potentiel de développement de l'espace environnant à travers cette recommandation : « Il est possible et même conseillé de repenser les fonctions historiques de l'objet en faveur de celles introduites par les jeunes gens⁸⁷⁰ ». L'effet de cette annonce est renforcé par les photographies choisies pour illustrer l'état ancien et l'état actuel du monument au début de l'étude : la deuxième met au premier plan un skateur en pleine cascade.

⁸⁶⁸ Pour les réactions écrites des milieux artistiques et intellectuels, voir l'article de Miglena IVANOVA, « “Au goût du jour”. Au-delà des images et histoires alternatives de Sofia », op.cit. ; Le 13 juillet 2011, un débat a été organisé par l'artiste Krassimir TERZIEV et le journaliste Alexandre SIMOV avec pour titre « Artiste ou terroriste » (Maison Rouge, Sofia).

⁸⁶⁹ ATRIUM, Case Studies in Bulgaria, op.cit. “In the years after 1990 the monument has become a meeting place for young people – mostly teenagers. It is Sofia's favorite place for skateboarders and bicycle acrobats which has led to setting up temporary skateboarding and biking facilities.”

⁸⁷⁰ Ibid. « It is possible and even advisable to redesign the historical functions of the facility in view of those introduced by the young people. »

Le projet ATRIUM demande une évaluation des objets proposés à l'inscription dans la route touristique, afin de déterminer leur appartenance à une idéologie qualifiée de « totalitaire », d'identifier ses caractéristiques politiques, plastiques et symboliques, et de révéler leur niveau d'inscription au sein de la société contemporaine. Le sixième critère s'intéresse notamment à l'importance de l'objet aujourd'hui, du point de vue de sa valeur symbolique et idéologique et, dans un second temps, de ce qui relève de l'intérêt public. Nous observons que, dans les deux cas, une référence explicite est faite à l'œuvre de Destructive Creation. Nous lisons notamment que :

Au-delà des accusations de manipulation historique (...), l'existence du monument, avec tout son pouvoir idéologique et symbolique, est un prérequis et un stimulus pour l'interprétation et la recherche de vérité dans la période de Transition. En ce sens, le monument a une valeur cognitive élevée en tant que témoignage historique. Cette idée a été prouvée par le fait que le monument est devenu le site préféré des graffeurs qui envoient des messages de changements de valeurs avec le temps. [Un lien renvoie vers un article du *Daily Mail* sur *Au goût du jour*⁸⁷¹].

L'action des artistes anonymes de 2011 est présentée comme un témoignage de la valeur symbolique et historique du Monument à l'armée soviétique, ainsi que des recherches d'interprétation du patrimoine du socialisme dans le postsocialisme. En tant que tel, *Au goût du jour* devient garant de la valeur patrimoniale du MAS.

Le second indice qui se concentre sur l'intérêt public de l'objet d'étude désigne l'œuvre en tant qu'indication forte de celui-ci⁸⁷². En cela, le document choisit de mettre l'accent sur l'œuvre de Destructive Creation, qui a eu une résonance internationale et qui comporte les caractéristiques d'un art socialement engagé au détriment des multiples actions de l'Initiative citoyenne pour le démontage. Ce choix est révélateur de l'importance du geste plastique dans le débat concernant le Monument à l'armée soviétique, mais aussi de la forte tendance qui consiste à privilégier

⁸⁷¹ ATRIUM, Case Studies in Bulgaria, op. cit. « Regardless of the charges for manipulating history (...), the existence of the monument, with all its ideological and symbolic power is a prerequisite and a stimulus for the interpretation and the search for truth in the transition period. In this respect, the monument has a high cognitive value as a historical evidence. This idea was proved by the fact that it was the monument that became the favorite site for graffiti artists that sent their messages for a change in values over time. »

⁸⁷² Ibid. « A further indicator for the increasing public interest was the recent provocative painting of the sculptures which were disguised as cartoon characters. »

l'expression esthétique sur les manifestations citoyennes dans le cadre de la construction du récit du socialisme bulgare, notamment à travers son patrimoine.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le cas du Monument à l'armée soviétique est révélateur des tentatives de « corrections » mémorielles à travers l'art. Cela se fait sur plusieurs registres. Tout d'abord, nous avons vu les tentatives d'effacement symbolique qui s'inscrivent dans des projets conceptuels de nouvelle fonction du site, de nouvelle symbolique – notamment en termes de potentiel de réconciliation, ainsi que par les agressions artistiques qui peuvent être infligées à l'objet visuel dissonant. Dans un deuxième temps, la « correction » intervient dans les façons de percevoir le monument : non plus comme porteur de la mémoire du régime communiste, mais en tant que significatif pour l'histoire postsocialiste de la société bulgare, ses conflits et ses affranchissements mémoriels. Enfin, l'art intervient directement sur le MAS de façon très remarquée en 2011, amplifiant ainsi une troisième position dans le débat patrimonial : elle revendique une transformation et une réappropriation de l'espace public au-delà du monument même, contre les idées de préservation ou de démontage.

Le groupe Destructive Creation s'impose à partir de ce moment dans le paysage artistique bulgare. Toujours anonyme, et avec une composition de l'équipe qui évolue au fil des années⁸⁷³, il s'éloigne des thèmes mémoriaux, malgré quelques projets remarquables dans cette direction : en mars 2013, le groupe empaquète le Monument-charnier de la résistance antifasciste à Sofia en tissus blancs et rouges, en imitant une *martenista*⁸⁷⁴. Et en septembre de la même année, il habille le Monument à l'armée soviétique à Plovdiv d'une cape rouge et d'un masque noir, tel un brigand, en référence à la mafia bulgare des années 1990, dans le cadre de la Nuit des musées et des galeries⁸⁷⁵. En 2017, ils reçoivent le grand prix de la 23^e Biennale de l'humour et de la satire à Gabrovo, l'Ésope d'or, et le premier prix d'art contemporain, pour leur œuvre *Au goût du jour*.

Intervenir sur les mémoires du socialisme bulgare avec la volonté de « correction » artistique atteint ses limites dans le cas du Monument à l'armée soviétique. Celui-ci est entré dans une nouvelle boucle, similaire à celle qu'il avait connue avant 2011 : le débat pour son destin est

⁸⁷³ Miglena IVANOVA, « 'Au goût du jour'. Au-delà des images et histoires alternatives de Sofia », op.cit., p. 322.

⁸⁷⁴ Tradition bulgare du 1^{er} mars qui consiste à s'orner de fils rouges et blancs en guise de porte-bonheur pour marquer l'approche du printemps.

⁸⁷⁵ Beaucoup d'artistes contemporains ont travaillé sur le MAS à Plovdiv, mais nous avons fait le choix de nous concentrer sur un seul cas d'étude en ce qui concerne les monuments à l'armée soviétique, les processus observés étant largement comparables. Cependant, il convient de noter que des œuvres importantes ont été créées pour le monument de Plovdiv, y compris autour de l'année 2019 lorsque Plovdiv fut alors Capitale européenne de la culture.

renouvelé à certains moments politiques importants pour le pays et, phénomène nouveau, il est périodiquement peint afin de refléter une tension sociale à caractère (géo)politique. En ce qui le concerne, les multiples réflexions artistiques menées dessus depuis les années 1990 ont reflété les mémoires dont il est porteur, et leur (im)possible cohabitation. Aucune œuvre ne s'est officiellement proclamée pour sa préservation tel quel, ni pour sa destruction totale.

CONCLUSION DE LA PARTIE II

Le débat qui se développe autour du destin du mausolée de Dimitrov et du Monument à l'armée soviétique est tout à fait représentatif des conflits mémoriels de la société bulgare et des difficultés de gestion du patrimoine dissonant.

Dans le cas du mausolée, il a représenté un véritable défi pour le Parti socialiste bulgare et ses sympathisants, qui ont été confrontés à la difficulté d'assumer non seulement la dimension de « tombeau » du monument, mais aussi sa fonction en tant que tribune et, donc, de facteur symbolique et visuel à connotations politiques fortes dans la société. De l'autre côté, la droite, représentée en sa grande partie par l'Union des forces démocratiques, a réussi à transformer le mausolée en une véritable métonymie du régime communiste et tous ses efforts de démontage ont été en réalité le miroir d'une volonté de « décommuniser » esthétiquement la ville, afin de signifier visuellement la victoire contre le passé jugé toujours trop présent. Les partis politiques et la société sont des acteurs dans ce conflit, ainsi que dans sa médiation, et le manifestent grandement par des expressions à caractère artistique : happenings, performances, graffiti, spectacles, installations. Au fur et à mesure, le mausolée commence à perdre sa symbolique et il devient un site neutralisé, tombé dans une forme d'oubli. Cet oubli est également perceptible dans les œuvres qui l'abordent dans la seconde moitié des années 1990, et qui le révèlent comme un souvenir inoffensif d'un passé lointain. La décision de la destruction du mausolée en 1999, par son approche du haut vers le bas et par l'absence de remplacement satisfaisant provoquent un véritable traumatisme patrimonial, qui marque l'histoire du débat concernant les monuments dans les décennies qui suivent.

Le deuxième cas d'étude, le Monument à l'armée soviétique, est spécifique par la durée du débat qui le concerne (le « conflit éternel »), ainsi que par le très grand nombre d'enjeux et d'acteurs dans ce débat. À la différence du cas du mausolée où le registre de l'ironie et d'enjouement s'impose comme le ton principal, le MAS est abordé avec beaucoup plus de sérieux et de violence. Les porteurs d'une mémoire nostalgique du socialisme et, surtout, d'une volonté de préserver leur récit propre du passé et de la lutte antifasciste, remise en cause aux années 1990, s'investissent fortement et émotionnellement dans le destin du monument. Du côté de ses

détracteurs, porteurs de la mémoire traumatique du régime communiste, son caractère répressif et l'occupation de la Bulgarie par l'Armée rouge dans les années 1940, qui s'est transformée en véritable dépendance politique de l'Union soviétique par la suite, la présence continue du MAS constitue une agression symbolique et esthétique à cause de son iconographie. Le démontage serait équivalent à une « libération » de l'« esclavagisme », donc de la domination à la fois politique et culturelle. Le débat est orienté alors dans des actions d'occupation de l'esplanade du monument par les deux groupes opposés, mais aussi dans des stratégies de disqualification. Notamment, son appartenance à la catégorie patrimoniale et symbolique de « monument » est remise en cause. Les artistes contemporains interviennent dans ces débats, afin d'apporter des « corrections » mémorielles artistiques directement sur le MAS, en employant des techniques d'effacement visuel et symbolique, ainsi qu'en étudiant le potentiel de transformation pour changer de sémantique. Enfin, avec l'intervention de 2011 *Au goût du jour* a été révélé avec force le phénomène de la postmémoire artistique du socialisme, qui se positionne en tant que médiatrice entre les mémoires conflictuelles des décennies précédentes.

L'étude de la façon dont le débat patrimonial s'est déroulé autour de ces deux monuments emblématiques a révélé la façon dont la mémoire artistique peut se développer dans un positionnement critique du passé et devenir actrice dans la société actuelle, notamment par la contribution à la transformation de ces sites en espaces discursifs du passé.

TROISIEME PARTIE

AGIR POUR LE PATRIMOINE

Nous avons vu que la mémoire artistique du socialisme peut se former à travers la perception et l'analyse des monuments en tant que documents vivants de l'époque de leur création (partie I) et à travers la mobilisation active d'approches et de jugements esthétiques dans le débat patrimonial conflictuel à travers les études de cas du mausolée et du MAS (partie II). Le troisième volet de la création et de l'articulation de la mémoire artistique du socialisme bulgare se construit à travers la participation active d'artistes et curateurs dans les processus de sauvegarde et d'adaptation des sites patrimoniaux de la période socialiste. Dans cette dernière partie de notre recherche, nous nous intéressons alors à la façon dont les discours des monuments sont maniés par les artistes, à la façon dont ils et elles revendiquent le droit à créer de l'art public et à interagir avec celui du passé, et à la façon dont les politiques publiques s'emparent de l'activisme artistique pour le patrimoine socialiste développé au fil des années afin de l'instrumentaliser dans le cadre d'une institutionnalisation des monuments du socialisme.

Les interventions artistiques qui nous intéressent dans cette troisième partie de la thèse ont pour visée la protection des monuments et leur inscription dans la vie contemporaine, tout à la fois étudiant leurs valeurs artistiques, mémorielles et dissonantes. Cet activisme artistique pour le patrimoine est important en ce qui concerne la sensibilisation et la création d'une conscience patrimoniale, mais il a aussi pour effet, dans certains cas, la neutralisation des monuments et la perte de valeurs patrimoniales. La neutralisation par l'esthétisation est un concept développé par le chercheur Tim Benton dans son étude des rapports au patrimoine lors des changements des régimes politiques⁸⁷⁶. Pour lui, ce processus est également accompagné par celui de la « mutilation », afin de « corriger » les statues ou bâtiments et les rendre plus acceptables en tant qu'« art ». Cette façon d'enlever le sens des monuments en les traitant en tant qu'œuvres d'art, processus que nous avons déjà observé lors de la conception et la création du Musée de l'art socialiste et en partie dans les tentatives conceptuelles artistiques de « corrections mémorielles » dans les années 1990, est également observé *in situ*, avec les interventions directes sur les monuments et les discours artistiques développés autour.

⁸⁷⁶ Tim BENTON (éd.), *Understanding Heritage and Memory*, Manchester: The Open University, 2010.

Le rôle de l'art contemporain en tant que moteur des débats pour la protection du patrimoine est toujours lié à celui de la mémoire du socialisme et la façon dont elle est articulée artistiquement. L'historien de l'art Piotr Piotrowski en parle en ces termes :

(...) l'art qui démontre de l'intérêt pour la mémoire ne nous donne pas la possibilité de vivre de nouveau ce dont nous nous rappelons ou bien ce dont notre culture porte la mémoire, mais plutôt se référer au contexte social, invoquer le passé et parfois même provoquer sa réévaluation. (...) L'art contemporain rend non seulement l'oubli impossible mais aussi, et peut-être surtout, donne au passé une forme contemporaine. En d'autres termes, l'art crée des circonstances sous lesquelles le passé commence à faire partie de notre présent⁸⁷⁷.

Autrement dit, l'art contemporain joue un rôle contre l'oubli mais aussi dans l'actualisation et l'acceptation du passé socialiste. La mémoire artistique, en sa troisième dimension, est alors active et bien ancrée dans le présent.

⁸⁷⁷ Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Londres: Reaktion Books, 2012, p. 155: "(...) art, which demonstrates an interest in memory, does not offer us an opportunity to experience once again that which we remember or that which our culture remembers, but rather, referring to the social context, it invokes the past and sometimes even provokes its reconsideration. (...) Contemporary art not only makes it impossible to forget, but also, and perhaps above all, gives the past a contemporary form. In other words, art creates circumstances under which the past becomes part of our present".

CHAPITRE 7

CHAPITRE 7 : L'ACTIVISME ARTISTIQUE POUR LE PATRIMOINE : CONFLITS D'ESTHETIQUES

S'il y a bien un monument dans l'espace public bulgare qui a suscité des émotions vives et des débats acharnés liés à l'art, à l'esthétique et à l'urbanisme, c'est sans doute le monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia. Peu apprécié depuis son inauguration par Todor Jivkov en 1981, puisqu'il lui avait été présenté encore inachevé, le monument concentre des tensions liées à la politique culturelle de Ludmila Jivkova et à son cercle artistique. Le patrimoine de cette époque est, d'ailleurs, l'un des premiers à être remis en cause après la chute du régime communiste en 1989 : le 12 avril 1990, le Conseil des ministres demande que le monument *Drapeau de la paix*, érigé pour les assemblées homonymes⁸⁷⁸ dans les environs de Sofia soit renommé *Les Cloches* (*Камбаните*)⁸⁷⁹. Il est à noter que cette décision précède de plusieurs mois celle d'enlever la faucille et le marteau de la façade de la Maison du Parti à Sofia par exemple (le 24 août). Le monument *1300 ans Bulgarie*, quant à lui, n'est pas menacé, mais il n'est pas non plus défendu par les responsables politiques de gauche lorsqu'il fait l'objet d'attaques de la droite au cours de la première décennie postsocialiste⁸⁸⁰. En règle générale, tous les acteurs des débats patrimoniaux des années 1990 en détournent le regard. Cette attitude s'exprime clairement dans la négligence active⁸⁸¹ de la part des institutions responsables de son entretien. Les plaques de granit se décrochent graduellement⁸⁸², ce qui provoque la condamnation de sa partie souterraine⁸⁸³. Progressivement, il tombe en ruine, et la nature des critiques qui lui sont adressées relève autant

⁸⁷⁸ L'année 1979 est déclarée par l'Assemblée générale des Nations Unies « Année internationale de l'enfant ». En Bulgarie, à l'initiative de Ludmila Jivkova, se tient la Première Assemblée internationale d'enfants « Drapeau de la paix ». Le monument *Drapeau de la paix* est érigé à cette occasion. Voir Emilia KALEVA, Aneta VASILEVA, « "Unity, Creativity, Beauty" – Decline and Survival of Socialist Memorial Sites in Bulgaria », in *A Future for Our Recent Past. Model Projects of Modern Heritage Conservation in Europe*, ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXXIII, Berlin: Hendrik Bäßler Verlag, 2020, p. 130-136.

⁸⁷⁹ *Journal officiel*, n° 35, du 2 mai 1990.

⁸⁸⁰ *Demokratsia*, n° 207, du 22 octobre 1990, p. 1 ; *Demokratsia*, n° 181, du 31 juillet 1992, p. 6 ; Metody KLASSANOV, « Totalitarisme, démocratie, architecture », *Arhitektura*, n° 6, 1992, p. 31. / Методи КЛАСАНОВ, „Тоталитаризъм, демокрация, архитектура“, *Архитектура*, бр. 6, 1992 г., стр. 31.

⁸⁸¹ Francisco MARTINEZ, *Remains of the Soviet Past in Estonia*, op. cit.

⁸⁸² Photographies attestant de son état, publiées dans *Puls*, n° 9, du 27 février 1990, p. 6-7.

⁸⁸³ Nikolai TRUFFECHEV, « Aveuglement pour les faits et les vérités. Jusqu'à quand le monument *1300 ans Bulgarie* continuera-t-il à enlaidir la capitale ? », *Vek21*, n° 18, du 5-11 mai 1993, p. 3. / Николай ТРУФЕШЕВ, „Слепи очи за факти и истини. Докога паметникът „1300 годни България“ ще грози столицата?“, *Век21*, бр. 18, 5-11 май 1993 г., стр. 3.

de son esthétique moderniste jugée « mystérieuse⁸⁸⁴ » que de son état de délabrement. Après la destruction du mausolée de Dimitrov, les attentions politiques et sociétales se tournent progressivement vers *1300 ans Bulgarie*. Il devient le symbole de l'attitude de l'État envers le patrimoine socialiste :

Le destin des monuments du passé récent est triste (et en réalité honteux). D'autres monuments de l'« ancien » pouvoir, ceux à l'armée soviétique et du 1300^e anniversaire, attendent le même destin que le mausolée. Ils sont laissés au pillage et à la destruction, aux saletés et au vandalisme, comme s'ils n'étaient propriété ni de l'État, ni de la Municipalité. Le pouvoir les sacrifiera aussi, une fois qu'il les aura suffisamment humiliés⁸⁸⁵.

En effet, suite à la destruction du mausolée, les pouvoirs publics ne se préoccupent plus des monuments socialistes qu'en tant qu'outil de mobilisation d'énergies sociétales lors de moments politiques clés telles les élections. Ce manque d'investissement dans les questions patrimoniale et mémorielle est à l'origine d'une tension qui monte dans les milieux culturels. Lorsque le monument *1300 ans Bulgarie* devient un véritable enjeu important dans l'agenda de la Municipalité de Sofia, à travers les multiples étapes de sécurisation et de démontage, et jusqu'à sa destruction en juillet 2017, de nouveaux acteurs arrivent sur la scène du débat patrimonial.

Ce sont de jeunes artistes et architectes, d'une nouvelle génération de professionnels, qui portent un regard différent sur le patrimoine du socialisme dont la ruine dans les années 1990 les a profondément marqués. Ils et elles s'emparent du destin du monument *1300 ans Bulgarie*, dans une volonté de réclamer le patrimoine, la ville, et la primauté de la création sur la destruction, notamment suite au destin du mausolée. Commence alors une mobilisation artistique sans précédent pour la préservation d'un monument de l'époque socialiste. Elle consiste en la réalisation d'actions et d'œuvres qui cherchent à développer un rapport patrimonial envers le site, ainsi que d'œuvrer à sa sociabilisation.

⁸⁸⁴ Vladimir БАНЧЕВАНОВ, *Demokratsia*, n° 207, du 22 octobre 1990, p. 1.

⁸⁸⁵ Pavel ПОПОВ, « Sofia : anti-thèses », *Kultura*, n° 36, du 15 septembre 2000, p. 11. / Павел ПОПОВ, „София – анти-тези“, *Култура*, бр. 36, 15 септември 2000 г., стр. 11: „Печална (а всъщност срамна) е съдбата на паметниците от близкото минало. Съдбата на мавзолея очакват и други паметници на „старата“ власт – тези на Съветската армия и на 1300-годишнината. Те са оставени на разграбване и рушене, на цапане и вандализъм, сякаш не са държавни имоти, сякаш не са общинска собственост. И тях властта ще пожертва, след като ги унижи достатъчно.“

Les conflits esthétiques sont au cœur du débat concernant *1300 ans Bulgarie*. Deux groupes prennent position : un premier qui apprécie son style moderniste et souhaite préserver sa présence urbaine ; et un second qui s'oppose à l'esthétique « moche » et ruinée du passé, et qui réclame la reconstruction du mémorial militaire détruit en 1980, commémorant les soldats morts au cours de la Première Guerre mondiale, une mémoire jugée plus « belle ». Sur certains aspects, le cas du monument peut être comparé à celui du Palais de la République à Berlin⁸⁸⁶, ne serait-ce que pour cette phrase du chancelier Gerhard Schroeder, qui pourrait aussi bien s'appliquer au monument bulgare : « Si le bâtiment avait été beau, il aurait pu, selon moi, rester là⁸⁸⁷ ».

1. PROTEGER LA MEMOIRE ARTISTIQUE DU MONUMENT 1300 ANS BULGARIE

C'est à l'approche du vingtième anniversaire de la chute du régime communiste bulgare et du dixième anniversaire de la destruction du mausolée que la perspective du démantèlement du monument *1300 ans Bulgarie* suscite une vague d'émotions dans la société. Pendant des années, sans pour autant être présent de façon intensive dans les médias, il a existé dans le paysage visuel des Sofiotes, et son état de ruine⁸⁸⁸ commence progressivement à être interprété comme le symbole de la situation contemporaine de l'État⁸⁸⁹.

Appartenant officiellement à la Municipalité de Sofia suite à l'élaboration d'un acte de propriété en 2001⁸⁹⁰, l'attention ne se tourne de façon soutenue vers le monument qu'à l'arrivée à la Mairie de Sofia de Boyko Borissov (droite). Dans un contexte de confrontation politique très forte, entre lui, nouveau leader de l'opposition, et le gouvernement dit de la « triple coalition »

⁸⁸⁶ Notamment par son esthétique du modernisme socialiste et les contestations qu'elle suscite, ainsi que par la volonté de le démonter pour y restaurer un monument ancien qui se trouvait autrefois à son emplacement, le château de Berlin.

⁸⁸⁷ Citée par Dominique TREILHOU, « Palais de la République, disparition en trois actes », in Sonia COMBE, Thierry DUFRESNE, Régine ROBIN (éd.), *Berlin, l'effacement des traces : 1989-2009*, Lyon : Fage éditions, 2009, p. 118.

⁸⁸⁸ Critiqué pour sa décomposition lente, le monument devient aussi l'objet de beaucoup d'ironie. Ainsi, en 2008 l'opérateur de téléphone mobile Mtel publicise son nouveau forfait jeunesse avec le slogan : « Si tout le monde entre 14 et 26 ans saute, le monument devant NDK va tomber ! ».

⁸⁸⁹ Pavel ПОПОВ, « NDK. Propriété de l'État ? De la Municipalité ? Propriété privée ? », *Kultura*, n° 35, du 17 octobre 2008, en ligne. / Павел ПОПОВ, „НДК. Държавен? Общински? Частен?“, *Култура*, бр. 35, 17 октомври 2008 г., онлайн.

⁸⁹⁰ Acte de propriété municipale n° 870 du 23 octobre 2001.

(centre gauche), la question du destin du monument *1300 ans Bulgarie* est réactualisée⁸⁹¹. Le fait de se servir d'un monument de la période socialiste afin de construire un positionnement politique est une stratégie déjà connue dans la société bulgare, suite au cas du mausolée et des débats continuels à propos du Monument à l'armée soviétique. La réaction qui suit est alors marquée par la volonté de s'opposer à cette tendance d'instrumentalisation du patrimoine. Se met en place une mobilisation pour le monument en particulier, mais elle porte implicitement sur d'autres monuments du régime communiste. L'objectif est de faire prendre conscience de leur valeur patrimoniale, par la redécouverte de leur histoire, de leur signification première, ainsi que de montrer les possibilités de leurs transformations pour intégrer pleinement le paysage contemporain. Sans structure fixe, mais avec une énergie commune, les différents protagonistes de cette mobilisation s'efforcent de proposer un nouveau regard sur le patrimoine du régime communiste, en neutralisant (ou négligeant) les conflits mémoriaux, au profit de la nouvelle génération porteuse de la postmémoire artistique du socialisme.

⁸⁹¹ Courrier adressé au ministre de la Culture du 13 janvier 2006 (n° 0412-1/13.01.06) et réponse du ministre de la Culture au maire du 21 avril 2006 (n° 80-00-343/21.04.2006).

A. VISIONS ARTISTIQUES, ACTIVATIONS MEMORIELLES

a) ACTIVER LES MEMOIRES, REGARDER LE MONUMENT



Figure 64 : Ultrafuturo, *Photographie de souvenir*, 2008, action.

Source : Film still de la documentation vidéo de l'action, accessible sur la chaîne YouTube de Boryana Rossa.

Dans le contexte de cette nouvelle confrontation qui menace pour la première fois de façon sérieuse le monument *1300 ans Bulgarie*, le collectif Ultrafuturo (Boryana Rossa et Oleg Mavromatti) organise une action devant celui-ci, la nommant *Photographie de souvenir* (*Memory Picture*). Le principe de départ est d'inviter les passants à s'exprimer sur le destin du monument, puis de leur proposer de les photographier devant, au cas où il disparaîtrait : la photographie serait la seule trace tangible de son existence. Mais en observant de près la documentation vidéo de l'action⁸⁹², nous apercevons une évolution du concept au fur et à mesure, notamment par le fait de peindre deux palissades en blanc et noir, afin de réaliser un sondage improvisé (figure 64). En ce sens, le titre de l'action, *Photographie de souvenir*, peut être aussi interprété métaphoriquement, car ce sondage des opinions des passants représente une véritable photographie instantanée du débat et reste comme son unique témoignage.

⁸⁹² Disponible sur la chaîne YouTube de Boryana Rossa.

Nous analysons ainsi l'action dans un double registre. D'abord, comme la trace d'une première mobilisation artistique forte pour la préservation du monument, les artistes se positionnant comme médiateurs entre le message du monument et ses publics :

Nous proposons de réaliser des photographies de souvenir, à toute personne qui le veut, avec le monument qui peut éventuellement être détruit. De cette façon, nous abordons les questions de la protection du patrimoine culturel et historique, et, de manière générale, l'attitude des citoyens bulgares ainsi que des dirigeants envers la culture bulgare. Ce monument symbolise 1300 ans Bulgarie, toute notre histoire, et sa destruction représenterait une destruction symbolique de toutes nos histoire et culture. Nous sommes donc contre sa destruction⁸⁹³.

Puis, comme précieux document des attitudes envers le monument au cours de l'été 2008. En tant que tel, nous identifions plusieurs éléments mis en avant par les artistes et leur attitude envers *1300 ans Bulgarie*, ainsi que parmi les passants.

Le collectif Ultrafuturo se propose de défendre fermement le monument, et pour justifier sa valeur, met en avant le message commémoratif initial dont il est le porteur, c'est-à-dire la longue histoire bulgare. Cette insistance sur les références historiques du monument par un collectif d'artistes qui ne cache pas son criticisme envers le nationalisme⁸⁹⁴, révèle ici la volonté de se reposer sur une valeur jugée « consensuelle » et qui pourrait faire basculer les avis. C'en est effectivement le résultat, surtout parmi les plus jeunes qui, généralement partisans de la destruction du monument, changent d'avis une fois qu'ils ont appris sa signification originelle.

Nous remarquons que les résultats du sondage ne sont pas sans appel : les positions pour et contre la destruction se trouvent à un relatif équilibre⁸⁹⁵. Mais surtout, ce qui ressort de cette action-sondage, c'est le besoin urgent d'une décision quant au destin du monument, sa présence continue

⁸⁹³ Propos de Boryana Rossa au début de l'action *Photographies de souvenir*. « (Предлагаме да направим) снимки за спомен на всички хора, които желаят, с паметника, който евентуално може да бъде разрушен, като по този начин повдигнем въпроси свързани с опазването на културно-историческото наследство и изобщо отношението на българските граждани, както и на управниците, към българската култура като цяло. Това е паметник, който е символ на 1300 години България, не точно на нещо друго, а на цялата наша история, и унищожавайки го него, това ще бъде, за нас специално, едно символично унищожаване на цялата наша история и култура. Така че ние всъщност сме против разрушаването на паметника. »

⁸⁹⁴ Boryana Rossa tient des propos en ce sens dans Boryana ROSSA, « Beyond Gender : Female, Feminist, Queer and Gender Related Art from Bulgaria », *OpenArtFiles.bg*, n. d., en ligne.

⁸⁹⁵ Avec une légère avance pour ceux qui souhaitent sa destruction.

dans la capitale dans un état de ruine étant jugée inacceptable. Inaccessible depuis des années, recouvert de graffiti et dangereux à cause d'éléments de sa construction qui se détachent régulièrement de la structure, *1300 ans Bulgarie* effraie pour la sécurité des passants et présente un reflet négatif de l'attitude de l'État envers ses espaces publics les plus représentatifs.

Surtout, le jugement esthétique du monument se révèle être un argument central pour les personnes interrogées. Très souvent, il est considéré comme un « symbole communiste moche ». Cette qualification renvoie au jugement porté sur la période de sa création et relève de préconçus de ce que l'esthétique socialiste représente. Mais alors que la question de la valeur artistique du monument n'est pas primordiale dans la démarche du collectif Ultrafuturo (puisque'il préfère se concentrer sur l'interprétation du monument et son décodage pour les publics), chaque remise en cause de ses qualités d'œuvre d'art provoque une réaction épidermique et une interrogation sur les goûts des participants. En cela, nous percevons un premier fossé qui commence à se former entre les artistes et les publics, fondé sur un rapport à l'esthétique qui peut représenter certaines caractéristiques d'élitisme⁸⁹⁶.

L'œuvre *Memory Picture* représente une action unique dans le débat patrimonial bulgare. Elle permet d'interroger le rapport à un monument dissonant dans l'espace public, de défendre sa conservation, tout en créant un environnement d'échange de ressentis, de souvenirs et d'idées. En cela, Boryana Rossa et Oleg Mavromatti réussissent à transformer les publics en « spect'acteurs⁸⁹⁷ », de les impliquer directement dans le destin du monument et de le sortir de son oubli passif.

⁸⁹⁶ En ce qui concerne l'action *Memory Picture* d'Ultrafuturo, ceci pourrait être dû à une maladresse dans le cadre d'une démarche qui vise, au-delà du monument concret, à révéler les manquements dans la politique culturelle de l'État.

⁸⁹⁷ Renaud BOUCHET, Hélène LECOSSOIS, Delphine LETORT, Stéphane TISON (éd.), *Résurgences conflictuelles. Le travail de mémoire entre arts et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 27.



Figure 65 : Affiche de l'exposition *Les monuments communistes bulgares aujourd'hui*, à la Maison rouge, Sofia, 25 octobre-6 novembre 2008.

FUTURE », des cartes postales, créées par Éric Bosveil, sont déposées dans tous les lieux qui exposent le projet, afin de sensibiliser les publics à l'importance de la préservation du patrimoine ainsi qu'à son ancrage dans le présent. Le cœur du projet est une exposition photographique, présentée à Sofia, Plovdiv, Varna et Sliven, et qui voyage par la suite dans les instituts culturels bulgares de Paris et Londres. Elle a pour objectif de présenter un regard neuf, d'une nouvelle génération, sur les monuments du socialisme.

Parallèlement au débat ranimé autour du monument, le projet international « Trace » se met en place (figure 65). Cette première initiative d'envergure concernant le destin du patrimoine monumental du socialisme a pour objectif de susciter une discussion professionnelle autour de sa protection. « Trace » est mis en place par trois associations⁸⁹⁸ et par la force directrice de l'artiste Neli Georgieva et de l'architecte Boryana Paroucheva, qui cherchent à promouvoir le dialogue entre leurs disciplines. L'approche assumée du projet s'inscrit alors complètement dans la logique de mise en lumière des valeurs du patrimoine monumental socialiste, notamment en matière de mémoires⁸⁹⁹, et quant à la possibilité d'agir à travers la création artistique. Sous le slogan « NO(w) PAST, NO(w)

⁸⁹⁸ Il s'agit des associations L'ARCHINEF (Lyon, 2003), IMAGES-A-MOTS (Paris, 2007) et Sand Glass (Sofia).

⁸⁹⁹ Le logo de l'association L'ARCHINEF revendique les « mémoires de lieux ».

C'est dans le cadre de ce projet « fondateur⁹⁰⁰ » que Nikola Mihov s'investit pour la première fois dans la question des monuments. Artiste photographe, Nikola Mihov se lance dans un projet de longue durée sur la redécouverte, la contextualisation et l'esthétisation des monuments du socialisme. C'est en répondant à l'invitation des organisatrices du projet « Trace » que Nikola Mihov concrétise un intérêt qu'il portait aux monuments depuis peu : « Ce projet est très important et il m'a poussé à travailler sur ce sujet. J'avais de toute façon un intérêt, j'avais réfléchi, mais si ce n'était pas pour ce projet, je ne ferais probablement pas cela⁹⁰¹ ». À partir de 2008, Mihov photographie les monuments du socialisme dans les différentes régions bulgares. Certains sont complètement oubliés depuis des années et n'attirent pas l'attention des grands débats patrimoniaux nationaux. Il est particulièrement intéressé par l'accumulation des couches historiques à travers les interventions sur les monuments au fil des ans. Il produit un livre photographique, intitulé *Forget Your Past* [Oubliez votre passé], qui propose une présentation des



Figure 66 : Nikola Mihov, Le monument 1300 ans Bulgarie, Sofia, dans le cadre de la série *Forget Your Past*, 2009-2012. Crédit : DR.

monuments à travers leurs histoires, socialiste et postsocialiste, ainsi que dans leur état d'aujourd'hui. L'artiste partage sa volonté de s'affranchir du conflit au sein de la société bulgare concernant les discours sur le passé socialiste :

C'est un projet qui cherche les nuances. Théoriquement, le projet ne prend pas position, mais moi, naturellement, je suis plutôt un activiste, pour la préservation des

⁹⁰⁰ Entretien avec Nikola Mihov, le 29 septembre 2021.

⁹⁰¹ Ibid., « Той е много важен и мен ме подтикна да се заинтересовам от тази тема. (...) аз така и така имам интерес, мислех си го, но ако го нямаше този проект, най-вероятно нямаше да правя това ».

monuments. Mais non pour leur préservation juste comme ça, comme une église, mais j'accorde de l'importance aux interventions des générations et les couches superposées [d'histoire, de significations⁹⁰²].

En ce qui concerne le monument *1300 ans Bulgarie*, l'artiste lui dédie trois photographies dans son album, et y manifeste ainsi son attachement personnel. Il le présente une fois vu d'en bas, afin de montrer son état actuel et sa présence dans l'espace public ; une deuxième photographie se focalise sur l'aile, afin d'accentuer le mouvement de la spirale ; et enfin, une troisième photographie prise du sommet du monument, qui ne reste visible que par sa seule ombre (figure 66). Ce point de vue permet de s'affranchir de l'état délabré du monument et de ne voir que sa silhouette, donc la partie la plus abstraite et intrigante esthétiquement. L'ombre, qui touche en partie les passants, établit plus qu'un simple contact plastique avec eux. Elle permet aussi de rendre la présence du monument active, de le montrer comme un véritable participant dans la vie



Figure 67 : Le monument *1300 ans Bulgarie* avec une banderole « For Sale », mars 2009. Action non revendiquée, photographiée par les activistes et publiée sur le blog ProvoCAD.

de la cité (et donc dans les débats de son destin). Le jeu de lumière dans lequel se retrouvent saisies les deux personnes présentes sur la photographie, illustre la division de la société bulgare sur la question des monuments en général et de celui-ci en particulier.

Au-delà de son travail d'artiste photographe, Nikola Mihov est aussi un activiste pour

le monument *1300 ans Bulgarie*. Faisant partie d'une génération de jeunes artistes et architectes qui manifestent un intérêt nouveau pour le patrimoine socialiste, il choisit également l'intervention directe dans l'espace public. Ainsi, en réaction à l'échafaudage érigé par la Municipalité autour du monument pour les travaux de démontage de certains éléments et, en parallèle, pour servir

⁹⁰² Ibid., « Този проект търси нюансите. Сега, теоретично проектът не заема позиция, аз разбира се съм по-скоро активист за запазване на паметниците. Но не за запазване просто ей така, като църква, ами намесата на поколенията и пластове са изключително важни ».

d'affichage publicitaire⁹⁰³, Nikola Mihov et le graffeur Xrome y installent une banderole⁹⁰⁴ (figure 67). Avec l'inscription « For Sale » et le numéro de téléphone de la Municipalité de Sofia, l'action cherche à dénoncer l'attitude des pouvoirs publics envers le site, sans vision et sans concept : « s'ils le pouvaient, ils le vendraient, s'il y avait un moyen⁹⁰⁵ ».

Enfin, les visions artistiques et mémorielles du monument *1300 ans Bulgarie* sont complétées par le projet *Histoires avec monuments* d'Ivaylo Ditchев et de Krassimir Terziev⁹⁰⁶. Dans le prolongement des réflexions menées au fil de l'année 2008, mais aussi dans le sillage du projet *Séminaire visuel*⁹⁰⁷ (2003-2006), l'anthropologue culturel et l'artiste signent un documentaire-réflexion sur les monuments qui habitent les villes postsocialistes bulgares et leurs différentes significations, histoires et gestions. Le monument *1300 ans Bulgarie* occupe une place centrale dans le projet, avec notamment les artistes Luchezar Boyadjiev et Valentin Startchev qui s'y attardent. Luchezar Boyadjiev, qui avait travaillé dans les années 1990 sur les « répressions visuelles » des symboles monumentaux dans l'espace public, se concentre ici sur la question de l'« interface visuelle », dans le prolongement de ses interrogations développées dans le cadre du *Séminaire visuel*⁹⁰⁸. L'interface visuelle de la ville est ici abordée par ses anomalies, et le monument *1300 ans Bulgarie* y trouve sa place dans un travail qui s'interroge sur sa forme spécifique aux associations ironiques⁹⁰⁹. Comparé à un dinosaure (animal souvent lié au régime communiste car également ancien et disparu), ainsi qu'à une sculpture de décoration urbaine dans une station balnéaire, le monument *1300 ans Bulgarie* est montré comme surprenant esthétiquement et symboliquement incompréhensible. Le projet « Histoires avec monuments »,

⁹⁰³ La Municipalité assure que l'argent de cette utilisation publicitaire devait être utilisé pour la restauration du monument, mais cela n'a finalement pas été justifié par l'institution.

⁹⁰⁴ L'information de l'action et ses photographies sont publiées sur le blog de Martin ANGELOV, « 1300 ans Bulgarie — For Sale ? », Blog *ProvoCAD*, publication du 13 mars 2009. / Мартин АНГЕЛОВ, „1300 години България – For Sale ?“, блог *ProvoCAD*, 13 март 2009 г.

⁹⁰⁵ Entretien avec Nikola Mihov, op. cit. « биха го продали, ако имаше как ».

⁹⁰⁶ Ivaylo DITCHEV, Krassimir TERZIEV, *Histoires avec monuments*, op. cit.

⁹⁰⁷ Le projet *Séminaire visuel* fait partie du projet « Relations : Artistic and cultural projects with countries in Central and Eastern Europe (2003-2006) », initié par la *Kulturstiftung des Bundes* (Allemagne). Il est organisé par l'Institut d'art contemporain (ICA), en partenariat avec le Centre d'études académiques (Sofia). Il a pour objectif d'étudier la culture visuelle contemporaine d'une société « en transition » (d'après la description disponible sur le site ica-sofia.org).

⁹⁰⁸ Alexander KIOSSEV (éd.), *Interface Sofia, Visual Seminar*, Sofia : Iztok-Zapad, 2009.

⁹⁰⁹ Luchezar Boyadjiev, *Double regard : interface de ville, détail : les deux dinosaures (Sofia 2007 et Sunny Beach, 2004), 2008, impression digitale sur papier, 52x134 cm.*

ainsi que l'interface visuelle de Luchezar Boyadjev font partie de cette activation mémorielle et artistique du monument, ainsi qu'à sa réévaluation comme monument contesté.

b) ACTIVER LE MONUMENT, NEUTRALISER LES MEMOIRES

Au-delà des activations de la mémoire artistique du monument *1300 ans Bulgarie*, qui visent à améliorer sa compréhension et sa perception par la société, d'autres initiatives se mettent en place afin de chercher à modifier et à « transformer » les mémoires négatives ou conflictuelles dont le monument semble être porteur. Cette nouvelle forme de mobilisation s'inscrit aussi dans le contexte de l'action de Destructive Creation sur le Monument à l'armée soviétique en 2011 qui, chez certains critiques du monument *1300 ans Bulgarie* avait déclenché la réaction qu'il « était tellement laid qu'il ne pourrait même pas être objet de parodie⁹¹⁰ ». À partir de l'année 2012, l'association d'architectes *Transformatori* [Transformateurs] fait de *1300 ans Bulgarie* sa cause principale.

Transformatori est au cœur de la plupart des processus qui cherchent à inscrire le monument *1300 ans Bulgarie* dans la vie de la ville, et à développer son potentiel afin qu'il puisse être perçu non plus en tant que ruine, mais comme un site qui a un avenir. Le monument représente un véritable défi et une multitude de possibilités de transformations, grâce à son emplacement central et à ses caractéristiques plastiques, propices à un réinvestissement architectural.

⁹¹⁰ Borislav ZYUMBYULEV, « Le [phallus] décagone ne peut même pas être peint », *24 chasa*, du 22 juin 2011, en ligne. / Борислав ЗЮБЮЛЕВ, „Десетокрилия петох.й дори не може да го боядисаш“, *24 часа*, 22 юни 2011 г., онлайн.

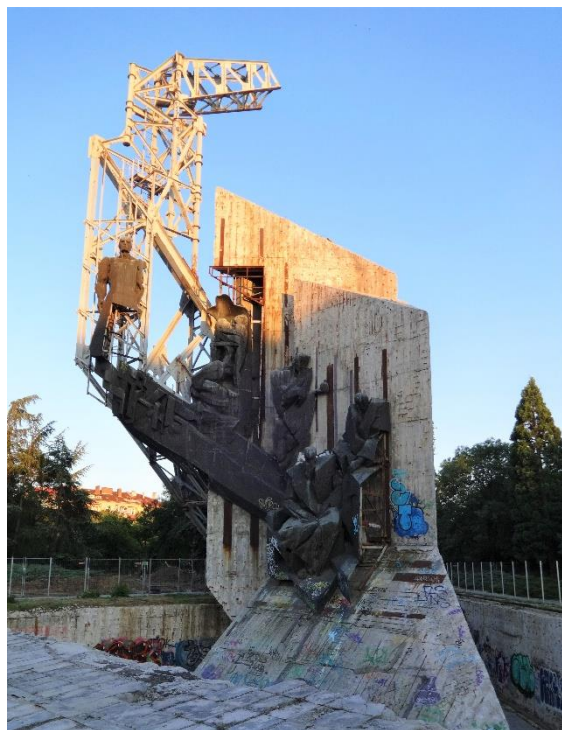


Figure 68 : Le Monument 1300 ans Bulgarie après l'enlèvement des plaques de recouvrement par la Municipalité de Sofia.

Crédit photographique : Ina Belcheva/2015.

En 2012, la Municipalité de Sofia annonce sa décision de dénuder la structure en béton du monument, afin de sécuriser la zone des plaques de recouvrement qui chutent périodiquement ⁹¹¹ (figure 68). Cela provoque l'indignation dans les milieux architecturaux⁹¹² et artistiques⁹¹³, et incite l'association *Transformatori* à lancer un premier concours d'idées qui vise à démontrer, par la pluralité des propositions, que les alternatives à la destruction du monument sont multiples ⁹¹⁴. Le résultat de ce premier concours est une quarantaine de propositions et un lauréat, Nikolai Ivanov, avec un projet de transformation du monument en musée d'art contemporain (MMALL). La proposition en soi est assez banale, car elle s'inscrit dans une longue continuité de propositions de ce type pour le

mausolée ou pour le MAS. Cependant, elle témoigne en cela de ce même désir d'affirmer la valeur d'un site à travers sa transformation en institution patrimoniale, le « patrimonialisant » ainsi d'office.

Les autres projets soumis dans le cadre de ce premier concours d'idées révèlent certaines tendances, notamment l'idée de transformer le monument en mur d'escalade (quatre projets) et celle de recouvrir les trois corps en béton avec un autre matériau (trois projets proposent une

⁹¹¹ Mila VATCHEVA, Darinka ILIEVA, « Pendant l'été on enlève une partie du monument de NDK, il est dangereux », 24 chasa, du 6 juin 2012, en ligne. / Мила ВАЧЕВА, Даринка ИЛИЕВА, „През лятото свалят част от паметника при НДК, опасно е“, 24 часа, 6 юни 2012 г., онлайн.

⁹¹² Aneta VASILEVA, « Pourquoi il ne faut pas détruire le monument devant NDK », blog *WhAT Association*, du 16 juillet 2012, en ligne. / Анета ВАСИЛЕВА, „Защо не трябва да се събаря паметникът пред НДК“, блог *WhAT Association*, 16 юли 2012 г., онлайн.

⁹¹³ « Les artistes défendent le monument devant NDK », *CityBuild.bg*, du 16 juillet 2012, en ligne. / „Художниците бранят паметника пред НДК“, *CityBuild.bg*, 13 август 2012 г., онлайн.

⁹¹⁴ Des réflexions sur l'adaptation du monument 1300 ans Bulgarie ont déjà été faites au sein de l'Université d'architecture (UASG) de Sofia, ce qui a aussi probablement inspiré la démarche de *Transformatori*. Un témoignage d'un tel séminaire de propositions de transformation du monument est celui organisé en 2008 par Elena Dimitrova, intitulé « Les complexes monumentaux socialistes : une chance pour la culture de la ville » (« Séminaire : Les complexes monumentaux du régime communiste », *Sofia za nas*, du 21 octobre 2008, en ligne. / „Семинар: Монументалните комплекси на комунистическия режим“, *София за нас*, 21 октомври 2008 г., онлайн.)

végétalisation). Enfin, quelques propositions volontairement provocantes, désignent chacune une attitude reprochée monuments. D'un côté, Ivan Kodjabashev y installe la fête de la bière, une critique de la façon dont cet événement a déjà été accueilli sur les sites d'autres monuments (le MAS, le mausolée). Et puis d'un autre, la drôle de proposition de Boyan Mihaylov et Victoria Nikolova, qui imaginent un gigantesque monument à un écureuil, dont la queue serait l'ancien monument *1300 ans Bulgarie* (figure 69) :



Figure 69 : Boyan Mihaylov, Victoria Nikolova, *Rendez-vous à 19 h devant l'écureuil*, 2012, proposition dans le cadre du concours lancé par l'association *Transformatori*.
Source : Site internet de l'association.

(...) la sculpture, très littérale, ne véhicule pas vraiment un discours. Elle est présente dans toute son absurdité. D'un autre côté, l'esprit humain commence automatiquement à chercher une interprétation : est-ce un symbole simple, universel, enfantin, qui cherche à nous détacher de notre contemplation critique ? Est-ce que par son aspect littéral il s'oppose au discours idéaliste de l'art du temps socialiste ? Est-ce qu'il symbolise un regard plus frais vers la réalité, un élan vers une société d'écureuils plus ouverte, plus responsable de son environnement⁹¹⁵ (...) ?

La diversité de ces propositions, comme cela a été exprimé dans le texte qui accompagne le projet-écureuil, parle du besoin d'adaptation du monument, afin qu'il devienne un lieu de sociabilisation et qu'il reflète les sujets d'actualité pour la société. La dimension mémorielle d'origine de *1300 ans Bulgarie* est largement ignorée, au profit de l'inspiration purement plastique. Des années plus tard, Deltcho Deltchev, co-fondateur de *Transformatori*, explique la démarche :

⁹¹⁵ Boyan MIHAYLOV, Victoria NIKOLOVA, texte accompagnant le projet « Rendez-vous à 19 h devant l'écureuil », transformatori.net/ndk. / Боян МИХАЙЛОВ, Виктория НИКОЛОВА, Текст към проект „Среща в 7 на Катерицата“, transformatori.net/ndk. « (...) скулптурата, макар и пределно буквална, не е особено повествователна. Тя просто присъства с цялата си нелепост. От друга страна, човешкото съзнание автоматично започва да търси тълкувание: дали това е един опростен, универсален, детски символ, който се стреми да ни откъсне от критичното ни самосъзерцание, дали със своята буквалност се противопоставя на идеалистичния наратив на изкуството от социалистическо време, дали символизира един по-свеж поглед към действителността, един стремеж към по-отворено, отговорно за своята околна среда общество от катерици (...). »

« Tout type d'expériences auraient pu sauver le monument plutôt que de le laisser dans son état et qu'il reste comme une contre-publicité de soi-même⁹¹⁶ ».

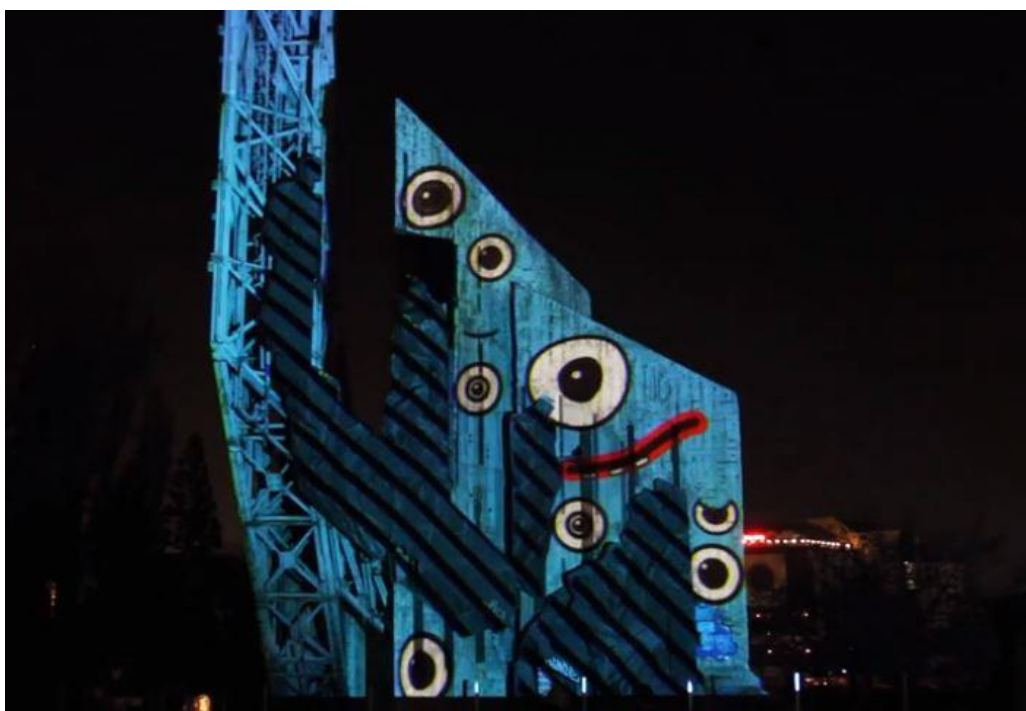


Figure 70 : ElektriK.Me, Transformatori, *ReVision : Les réflexions d'un monument nu*, le 1^{er} novembre 2013.
Source : Documentation vidéo du mapping 3D, consultée sur YouTube.

Dans cette recherche d'activation du monument par la transformation de son image construite au fil des années, l'association propose, en 2013, une intervention directe et spectaculaire. *Transformatori* coopère pour cela avec la Municipalité de Sofia, qui organise de nombreux événements dans le cadre de la candidature de Sofia comme Capitale européenne de la culture. C'est à cette occasion que *Transformatori* propose un mapping 3D qui vise à montrer, de façon immersive, la transformation éphémère du monument. Le mapping est réalisé avec les artistes d'ElektriK.Me et s'intitule *ReVision : Les Réflexions d'un monument nu* (figure 70). Les réflexions proposées sont doubles : visuelles et textuelles. Avant de lancer des projections conçues spécialement pour épouser sa structure, qui le transforment pour un temps court en révélant son potentiel caché, l'œuvre commence par le monologue du monument lui-même⁹¹⁷ :

⁹¹⁶ Entretien avec Deltcho DELTCHEV, op. cit. « Всякакви експерименти можеха да спасят паметника от това той да стои във вида си и да стои като антиреклама на самия себе си ».

⁹¹⁷ Dialogue écrit par Martin Angelov.

Je ne suis pas très vieux, j'ai 32 ans. Par contre, on ne m'aime pas depuis que je suis petit. (...) Personne ne me remarque. Il n'y a que des étrangers qui m'aiment bien. Ils se prennent en photo avec moi. (...) Parfois, je rêve d'être un cheval. Oui, un cheval sur un piédestal. Sur moi se tient un grand général avec une épée, avec un chapeau, qui montre une direction. J'imagine que tout le monde s'arrête pour m'admirer. (...) Voilà qu'aujourd'hui, de jeunes gens sympathiques vont essayer de me donner des habits neufs, et, attendez, « d'expérimenter avec ma vision et de provoquer vos sens », quoique cela puisse signifier... Je suis content que quelqu'un fasse quelque chose avec moi. C'est si bien de ne pas être tout seul⁹¹⁸.

« Ses » propos sont révélateurs à la fois des objectifs des organisateurs et des attitudes envers le monument : il n'est pas jugé « beau » esthétiquement, ce sont donc les réflexions d'un monument « nu » ; il rêve être un monument que les gens peuvent admirer — à comprendre, un monument classique dédié à une grande figure historique ; il n'est apprécié que par les étrangers — un constat qui cherche à la fois à valoriser son esthétique (les autres voient ses qualités, donc ils les comprennent), mais également à le légitimer dans les yeux du public bulgare.

Cette action qui fait parler et donne la « vie » au monument *1300 ans Bulgarie*, est soutenue par la municipalité de Sofia et par l'auteur du monument — le sculpteur Valentin Startchev. L'action *ReVision* est ici importante pour nous, car elle révèle le rôle actif, voire activiste, des artistes dans la cause de protection du patrimoine. Elle a été conçue spécifiquement dans le but de soutenir la valeur de ce patrimoine, et dans les années qui suivent, les projets développés par l'association *Transformatori* vont tous aller dans la même direction. Ainsi, l'art se veut être un véritable acteur dans le développement de la conscience patrimoniale.

Dans la prolongation des initiatives de l'association *Transformatori*, l'architecte en chef de Sofia, Petar Dikov, lance un concours pour la « zone de la synthèse d'art et d'architecture *Treize siècles Bulgarie* » en mars 2014. L'objectif de ce concours est d'avoir des « propositions conceptuelles » concernant le site, avec la possibilité de rénover complètement ou partiellement le

⁹¹⁸ « Аз, впрочем, не съм чак толкова стар. На 32 съм. Но пък от малък не ме харесват. (...) никой не ме забелязва. Единствено разни чужденци ми се радват, снимат се с мен. (...) Понякога си мечтая, че съм конник. Да, конник, на пиедестал. Върху мен има някакъв голям генерал с меч, с шапка, сочи на някъде. Представям си как всички спират и ми се възхищават. (...) Ето днес, едни симпатични младежи ще се опитат да ме облекат в нови дрешки и, момент, значи те ще се опитат да „експериментират за визията ми и да провокират сетивата ви“, каквото и да означава това. Аз се радвам, че някой прави нещо с мен. Толкова е хубаво да не си сам. »

monument, ainsi que de proposer de « nouvelles idées en lien avec la tradition du site ou bien des compositions plastiques qui reflètent l'histoire et la culture bulgares⁹¹⁹ ». Formulé ainsi, il devient clair que la préservation du monument est l'une des nombreuses visions de l'avenir de l'espace et de loin la principale. Lorsque les résultats sont annoncés à la fin du mois de septembre de la même année, aucun candidat n'emporte les trois premières places⁹²⁰. La majorité des propositions se concentre sur l'adaptation des trois corps architecturaux en support visuel, et beaucoup imaginent la transformation du monument en un lieu davantage littéralement lié à l'histoire nationale (sculpture du fondateur du premier État bulgare Asparuh⁹²¹ ou musée qui relierait « le passé et le présent⁹²² »). Il est tout à fait légitime de s'interroger sur la médiocrité des propositions, mais une explication plausible se trouve dans le refus de participation d'une grande partie des acteurs engagés dans le destin du monument, par solidarité avec Valentin Startchev⁹²³. L'objectif principal du concours provoque également des questionnements. Les résultats sont annoncés le 30 septembre 2014⁹²⁴, mais dès le 19 août, l'adjoint au maire Todor Chobanov, membre du jury du concours, prend position publiquement pour le démontage du monument⁹²⁵. Il soutient la reconstruction, à sa place, du mémorial militaire, démantelé lors de la construction du Palais national de la culture à la fin des années 1970.

⁹¹⁹ Programme de concours, concours « La zone de la synthèse architecturo-artistique *Treize siècles Bulgarie* dans le contexte de l'espace reconstruit de NDK — place Bulgarie, Sofia », 2014, p. 3. / Конкурсна програма, конкурс „Зоната на архитектурно-художествен синтез „Тринадесет века България“ в контекста на реконструираното пространство на НДК – пл. „България“, гр. София, 2014 г., стр. 3. „Предложенията на участниците могат да съдържат както пълно или частично реновиране на сегашната архитектурно-художествена композиция, така и нови идеи, свързани с традициите на мястото или пластични композиции, отразяващи българската история и култура“.

⁹²⁰ Trois prix « d'encouragement » sont toutefois décernés.

⁹²¹ Projet anonymisé sous la lettre D.

⁹²² Projet anonymisé sous la lettre K.

⁹²³ Cela est également traçable dans les questions adressées à la Municipalité dans le cadre du concours.

⁹²⁴ Décision de la Municipalité de Sofia, Direction « Architecture et urbanisme », Architecte en chef de la Municipalité de Sofia, pour la classification des participants au concours « La zone de la synthèse architecturo-artistique *Treize siècles Bulgarie* dans le contexte de l'espace reconstruit de NDK — place Bulgarie, Sofia », RD-09-09-125/30.09.2014. / Решение на Столична община, Направление „Архитектура и градоустройство“, Главен архитект на Столична община, за класиране на участниците в конкурс „Зоната на архитектурно-художествен синтез „Тринадесет века България“ в контекста на реконструираното пространство на НДК – пл. „България“, гр. София“, РД-09-09-125/30.09.2014 г.

⁹²⁵ « Todor Chobanov : Avant 1300 ans Bulgarie, le pouvoir a brutalement détruit le mémorial militaire », *5corners*, du 19 août 2014, en ligne. / „Тодор Чобанов: Преди „1300 години България“, властта брутално е разрушила войнишкия паметник“, *Пете кьошета*, 19 август 2014 г., онлайн.



Figure 71 : Logo du projet Memoreality.

En réaction aux conditions d'organisation du concours de 2014 et à la non-représentativité du potentiel du site de ses résultats, l'association *Transformatori* lance une nouvelle initiative pour conserver le monument (figure 71). Sous le titre de « Memoreality », le projet est entièrement dédié au destin du monument *1300 ans Bulgarie* et vise à réaliser une série d'actions et d'événements, notamment par des réflexions dans les milieux professionnels d'architectes et d'artistes. Ceci afin de permettre de transformer le

regard porté sur le monument et de l'éloigner des oppositions politiques et mémorielles qui le concernent. Le monument est alors abordé comme une « structure emblématique, d'avant-garde et unique pour Sofia⁹²⁶ », et sans faire aucune référence ni au contexte de sa création, ni aux tensions qu'il provoque dans la société depuis des décennies, dans une volonté claire de neutraliser sa dissonance. L'un des événements importants dans le cadre de ce projet est la coopération avec le professeur Uwe Brückner, de l'Académie d'art et design FHNW de Bâle. L'objectif manifeste est celui de prouver que le regard des professionnels, extérieurs au contexte national⁹²⁷ et aux émotions attachées au monument, est attiré par l'objet et est capable de présenter des alternatives à sa destruction. Le professeur Uwe Brückner demande à ses étudiants d'imaginer, comme projet de fin d'études, une adaptation du monument *1300 ans Bulgarie*. Ces conceptions sont par la suite exposées autour du monument, afin que les passants puissent en prendre connaissance et être ainsi convaincus de la nécessité d'une réadaptation et non d'une destruction. Le professeur lui-même partage sa vision du site :

D'après moi, cet endroit a un potentiel incroyable d'être transformé en *symbole* : non tellement en *message*, tel qu'il l'a été le jour de son inauguration, mais en lieu emblématique pour Sofia, où les gens se rencontrent, en scène d'événements culturels, qui peut inviter aussi des personnes de l'étranger à expérimenter. Je suis sûr que les résultats d'une intervention extérieure seront incroyables⁹²⁸. [c'est nous qui soulignons]

⁹²⁶ Présentation du projet dans le cadre de l'exposition devant le monument *1300 ans Bulgarie*, hiver 2015. « една от емблематичните, авангардни и уникални за София структури ».

⁹²⁷ Une phrase dans la présentation du colloque organisé dans le cadre du projet « Memoreality » énonce cela clairement : « Nous remercions (...) le professeur Uwe Brückner pour le point de vue extérieur » / « Благодарим на (...) проф. Уве Брюкнер за външната гледна точка ».

⁹²⁸ Ana BLAGOVA, « Prof. Uwe Brückner, architecte : Le bon monument survit aux idées avec lesquelles il a été érigé », *Dnevnik*, du 15 juillet 2015, en ligne. / Ана БЛАГОВА, „Проф. Уве Брюкнер, архитект: Добрият паметник

L'interprétation d'Uwe Brückner s'inscrit parfaitement dans la tendance mise en avant par le projet « Memoreality », notamment à nier la nature du « monument » (et surtout le « message » intentionnel dont il est le porteur) et à l'aborder comme un objet esthétique (un « symbole ») qui peut marquer la ville, peut-être même dans une logique de *branding* artistique.

Les initiatives de l'association *Transformatori* sont centrales dans l'activisme pour la protection du monument *1300 ans Bulgarie*. Au fil des années, c'est elle qui donne la direction au débat et essaie de le sociabiliser. Cette démarche a pourtant ses limites. D'un côté, elle s'empare d'une position de rejet de l'histoire du site jusqu'à maintenant, et cherche à neutraliser ses mémoires. Et d'un autre côté, elle s'oppose aussi à d'autres militants en faveur de la préservation du monument, qui défendent le travail original de l'artiste :

Les vieux architectes et artistes, les gens de cette génération-là, se sont levés contre nous : « mais comment ça vous allez faire un concours Photoshop sur le monument, vous le déshéroïser, vous lui enlever son authenticité, son aura ». (...) Jusqu'à aujourd'hui, nous sommes accusés d'être l'une des raisons de la destruction du monument. (...) Nous étions en train de désacraliser le monument, de l'inclure dans de nouveaux processus créatifs et cela allait le faire entrer dans l'avenir. Mais nous n'avons pas réussi⁹²⁹.

En effet, le monument *1300 ans Bulgarie* représente un champ propice à l'opposition des différentes visions artistiques pour le patrimoine conflictuel du socialisme et sa gestion. Le regard esthétisant posé sur lui par les milieux des jeunes artistes contraste avec la volonté d'investir le site par une fonction mémorielle liée à l'histoire nationale, exprimée dans le concours lancé par la Municipalité. Une troisième position est celle de la défense des valeurs attachées au monument, œuvre d'art représentative du modernisme socialiste.

надживява идеите, с които е бил издигнат“, *Дневник*, 15 юли 2015 г., онлайн. „Според мен това място има невероятен потенциал да се превърне в символ не толкова в послание, каквото е било в деня на откриването си, а в знаково място в София, където хората се срещат, в сцена за културни събития, на която гостуват и с която експериментират и хора от чужбина. Сигурен съм, че резултатите от външната намеса ще са невероятни.“

⁹²⁹ Entretien avec Deltcho Deltchev, op. cit. « Дъртите архитекти, артисти, хората от онова поколение, скочиха срещу нас – как така ще правите фотошоп конкурс върху паметника, вие така го дегероизирате, отнемате му от автентичността, от ореола. (...) И досега ни обвиняват, че ние сме една от причините за събарянето на паметника. (...) Ние тръгнахме да го десакрализираме тоя паметник, да го включим в нови творчески процеси и това щеше да го вкара в бъдещето. Обаче нещо не успяхме. »

B. LE DROIT A LA (AUX) MEMOIRE(S) ARTISTIQUE(S)

a) LA REVALORISATION DU MODERNISME SOCIALISTE

La question de la valeur artistique du monument, de son importance en tant qu'unique grand ensemble dans la capitale qui représenterait l'esthétique de la fin des années 1970 et qui proposerait une lecture plus allégorique de l'événement commémoré, est centrale pour une partie



Figure 72 : Eliza Yankova, *Monument 1300 ans Bulgarie*, photographie publiée dans le catalogue de l'exposition *Totally Lost* du projet ATRIUM, 2016.

importante de ses défenseurs. Cependant, le mauvais état d'entretien du site rend extrêmement compliquée la transmission de cette valeur aux différents publics. D'autres stratégies sont donc trouvées dans la recherche de la protection du monument.

La première est celle que nous avons déjà pu constater à propos du Monument à l'armée soviétique : son inscription au sein du projet européen ATRIUM. *1300 ans Bulgarie* fait partie de tout le complexe du Palais national de la culture, qui est inclus dans la sélection de sites architecturaux du « régime totalitaire ». L'utilisation de cette notion pour des œuvres de la fin des années 1970, bien éloignée de la période identifiée comme « totalitaire » pour le socialisme bulgare (1948-1956), interroge. Cependant, elle trouve son explication dans l'approche très étendue que les auteurs du projet ont adoptée dans l'emploi de cette notion. Dans le *Guide* édité à la fin du projet, des précisions historiques et théoriques sont apportées quant à la validité de la notion selon les régimes politiques en Europe, notamment en comparaison d'avec le cas de l'Italie fasciste⁹³⁰. Cependant, elles sont toutes mises à l'écart afin de pouvoir inscrire ATRIUM dans la prolongation de la Résolution du Parlement européen sur la conscience européenne et le totalitarisme⁹³¹. En cela, l'inscription du monument et de NDK au sein du projet doit être lue non comme exemples typiques de l'architecture ou de l'art « totalitaires », mais dans une volonté, au contraire, de protection de ce patrimoine à travers la

⁹³⁰ *Guide de la gestion, la préservation, la nouvelle fonction et la valorisation économique de l'architecture des régimes totalitaires du XX^e siècle*, Sofia : ATRIUM, 2013, p. 12-18. / *Ръководство за управление, опазване, нова функция и икономическа валоризация на архитектурата на тоталитарните режими от 20^{ти} век*, София: АТРИУМ, 2013 г., стр. 12-18.

⁹³¹ Ibid., p. 19. La Résolution est ratifiée le 2 avril 2009.

validation transnationale d'un projet d'envergure. Dans la documentation qui accompagne l'étude du cas du Palais national de la culture, *1300 ans Bulgarie* est rarement évoqué, mais il est pourtant bien compris comme appartenant à l'ensemble et, par conséquent, faisant partie intégrante et indissociable de ce dernier. En 2016, au moment où le monument est en danger imminent de destruction, le projet ATRIUM organise une exposition de photographies qui portent un regard sur les sites en danger de disparition. *1300 ans Bulgarie* y est bien représenté (figure 72).

L'inscription du monument au sein du projet ATRIUM est une première véritable tentative de sa préservation. Lorsque la décision de son démontage est prise à la fin de 2014⁹³², un grand débat public est organisé à la Maison rouge à Sofia au début de 2015. Y participent des représentants des institutions, notamment de la Municipalité de Sofia et du ministère de la Culture, ainsi que de l'Union des artistes bulgares, des associations et des professionnels du domaine des arts et de la culture. Sous le titre « Le monument 1334 ans Bulgarie », cette discussion a pour objectif d'interroger les sens portés par le monument, son programme artistique et commémoratif, ainsi que ses perceptions actuelles. Alors qu'elle s'inscrit dans un moment particulier de l'histoire du monument, cette discussion publique permet aussi de dessiner les grandes lignes de défense du monument. Elles sont centrées, d'un côté, sur la mémoire artistique qu'il porte, et d'un autre, sur l'importance de cette « discussion sur l'avenir du patrimoine moderniste du pays⁹³³ ».

Le premier point est abordé dans le discours de Lyuben Genov, président de l'Union des artistes bulgares :

Personnellement, je regarde les monuments surtout en tant qu'œuvres d'art. (...) Et chaque œuvre d'art est aussi une mémoire, une mémoire pour son créateur, ainsi que pour toute une création, parallèlement à la mémoire de toute une époque⁹³⁴.

En effet, la défense institutionnelle du monument dans le cadre de ce débat se concentre autour de son importance en tant qu'œuvre d'art perçue comme unique pour le contexte bulgare et

⁹³² Décision n° 842 du Conseil municipal de Sofia, du 18 décembre 2014.

⁹³³ Aneta VASILEVA, Emilia KALEVA, « Recharging Socialism: Bulgarian Socialist Monuments in the 21st Century », *Stud.etnol.Croat.*, vol. 29, Zagreb, 2017, p. 183.

⁹³⁴ « Le Monument 1334 ans Bulgarie : que faire avec lui ? », Centre de culture et de débat la Maison rouge, le 28 janvier 2015. / „Паметникът 1334 години България: какво да правим с него?“, Център за култура и дебат Червената къща, 28 януари 2015 г. „Лично аз гледам на паметниците преди всичко като на произведения на изкуството. (...) А всяка творба на изкуството е и памет, както за нейния творец, така и за едно творчество, и паралелно с това на цяла една епоха“.

qui se retrouve attaquée en qualité d'œuvre et non pas tant en qualité de monument. Afin d'aller plus loin dans le développement de cette ligne de défense, l'artiste Hristo Haralampiev, membre du Conseil spécialisé en Beaux-Arts du ministère de la Culture, précise :

Lorsque dans un tel environnement de monuments qui se ressemblent, des sculptures que seuls les attributs différencient (le fusil pour le partisan, l'herminette pour l'ouvrier, la fourche pour le paysan), quelque chose de nouveau, de différent, est apparu pour la première fois, quelque chose qui a eu des difficultés à se fondre [dans le paysage]. Et il n'est pas anodin que lorsque quelque chose de nouveau est apparu, les premiers à qui cela n'a pas plu, étaient les dirigeants de l'époque⁹³⁵.

Enfin, le style du monument, mis en avant par ses défenseurs comme valeur primordiale à préserver, est également l'un des éléments contestés. Dans la continuation des passions qui animent les milieux de la culture au début des années 1990 (lorsque la question de la complaisance des élites artistiques à l'époque de Ludmila Jivkova était une actualité brûlante), la mémoire de ces cercles formés autour de la Présidente du Comité de la Culture à l'époque déteint toujours sur la perception du monument *1300 ans Bulgarie*. D'après l'historienne Evelina Kelbecheva, tous les monuments socialistes sont indissociables du régime de leur création et leur défense est l'œuvre de l'« intelligentsia socialiste » qui veut préserver son propre travail⁹³⁶. Le lien établi avec l'élite artistique socialiste est partagé par l'historien de la culture Alexander Kiossev :

De quelle mémoire ce monument est-il porteur ? Que rappelle-t-il ? 1300 ans Bulgarie ? Ces formes héroïques et martyrisées, dans un style néo-expressionniste et avec des inscriptions absurdes, qui insultent chaque goût littéraire ? Cette surcharge de formules langagières, venues de la tradition prétentieuse bulgare. Ce monument rappelle quelque chose, en effet, et c'est l'esthétique et l'institutionnalisme de l'époque de Ludmila Jivkova⁹³⁷.

⁹³⁵ Ibid., « И когато в такава среда, на унифицирни паметници, на едни фигури, които само пушката го отличаваше, че е партизанин, или теслата, че е работник, или вилата, че е селянин, за пръв път се появи нещо ново, нещо малко по-различно, което трудно се сля. И не случайно когато се появи това ново нещо, първите, които не го харесаха, бяха тогавашните управляващи. »

⁹³⁶ Propos cités par Nikola NAUMOV, *Geographies of Transition. Heritage, Identity and Tourism in Post-Socialist Bulgaria*, thèse de doctorat, King's College, Londres, 2019, p. 154.

⁹³⁷ « Le Monument 1334 ans Bulgarie : que faire avec lui ? », op. cit. « За какво е памет този паметник? Какво помни? 1300 години България? Тези героично-страдалчески форми, с нео-експресионизъм и абсурдни надписи, които обиждат всеки езиков усет? Тази претрупаност със словестни формули, дошли от българската

La mémoire artistique du contexte de la création du monument est ainsi abordée de deux façons différentes : d'un côté, par les collègues de l'auteur Valentin Startchev, comme une œuvre importante dans l'histoire de l'art bulgare justement parce qu'elle s'est montrée différente des autres produites à son époque ; et de l'autre, par des chercheurs et intellectuels qui portent des sentiments forts en opposition au régime communiste et qui associent *1300 ans Bulgarie* à l'élitisme et l'ésotérisme des cercles proches du pouvoir socialiste.

Lorsque les arguments des différents acteurs — institutionnels, professionnels, associatifs — ne semblent pas avoir un impact réel sur l'issue du débat, Valentin Startchev prend la décision de réclamer ses droits.

b) QUAND L'AUTEUR RECLAME SES DROITS

Lorsque la décision de démontage du monument est prise par la Municipalité de Sofia le 18 décembre 2014, Valentin Startchev enclenche toute une série de procédures en cherchant à s'appuyer sur ses droits d'auteur. Cette démarche a été une première et, pour l'instant, unique dans le cadre du débat patrimonial bulgare. Auparavant, les seuls auteurs qui avaient parlé de leurs créations contestées, ont exprimé des avis dans le cadre du conflit mémoriel, mais en aucun cas, ils n'ont abordé leurs monuments sous l'angle d'œuvres véritables. Nous avons déjà vu le cas de Lyubomir Daltchev, qui faisait la distinction entre le monument en tant que symbole (et donc interprété comme inacceptable) et en tant qu'œuvre (avec la possibilité de le déplacer pour ne pas le détruire). À l'opposé, Georgi Stoïlov, l'architecte du Foyer-monument du PCB Bouzloudja, défend son monument et appelle régulièrement à sa restauration, sans pour autant revendiquer ses droits. Si Valentin Startchev adopte alors une stratégie juridique, c'est qu'il est persuadé de la légitimité de sa requête et, donc, de l'outil le plus sûr d'arrêter toute tentative de destruction.

La réaction de l'auteur est surtout provoquée par l'attitude malhonnête que la Municipalité de Sofia manifeste à son égard. Depuis 2008⁹³⁸, l'architecte en chef de Sofia, Petar Dikov, exprime son soutien pour son œuvre et ne laisse pas entendre la possibilité d'un démontage. Or, avec les années, les attitudes envers le monument changent et Valentin Startchev décide, dans une volonté

традиция претезиона. Този паметник помни нещо, наистина, и то е естетиката и институционалната страна от времето на Людмила Живкова. »

⁹³⁸ Notamment lors du débat à la Maison rouge dans le cadre du projet « Trace ».

de réclamer la prééminence de sa décision, de proposer son propre projet de transformation du monument en 2012 (figure 73). Il le présente au public sans pour autant recevoir le soutien de la Municipalité. Ceci, en plus de la tenue d'un concours en 2014 pour lequel il n'avait pas été consulté au préalable, confirme sa conviction que la seule solution serait de se tourner vers la justice.



Figure 73 : Valentin Startchev, Projet d'adaptation du monument 1300 ans Bulgarie, 2012.

Source : Archives personnelles, Valentin Startchev.

Le sculpteur saisit le tribunal administratif de Sofia et sollicite l'annulation de la décision municipale du démontage, tout en arguant de ses droits d'auteur. Il est débouté par le tribunal. D'après l'analyse de la doctorante spécialisée en droit d'auteur Sofia Roumentcheva, il s'agit dans ce cas précis d'un conflit entre le propriétaire de l'œuvre et son auteur, donc entre l'aspect corporel de l'œuvre et le droit incorporel de Valentin Startchev⁹³⁹. En se basant sur la décision du tribunal administratif de Sofia, confirmée par d'autres instances ultérieurement⁹⁴⁰, elle conclut que la loi assimile l'œuvre monumentale à une œuvre architecturale et, à partir de là, le droit du propriétaire semble systématiquement privilégié par rapport à ceux de l'auteur⁹⁴¹. Enfin, la notion de « démontage » et non de « destruction » semble prise très au sérieux par le tribunal, tout en refusant de reconnaître la partie architecturale du monument comme faisant partie de son ensemble et non comme simple support des sculptures en bronze :

⁹³⁹ Sofia ROUMENTCHEVA, « Enjeux du droit d'auteur liés à la transformation des œuvres monumentales sur la voie publique », communication dans le cadre de la journée d'études doctorales « Dialogues entre art et droit », le 22 octobre 2020, HiCSA/IRJS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

⁹⁴⁰ Après une première décision du tribunal administratif du 28 avril 2015 suivent celles de la Cour administrative de la République de Bulgarie du 12 janvier 2016, du tribunal administratif de Sofia du 12 février 2016 et de la Cour administrative de la République de Bulgarie du 9 mai 2016.

⁹⁴¹ Sofia ROUMENTCHEVA, « Enjeux du droit d'auteur... », op.cit.

(...) la volonté du propriétaire d'arrêter d'utiliser l'œuvre et de la remplacer par une autre n'enfreint pas directement le droit de l'auteur sur l'œuvre. De plus, à la lecture des motivations de la décision [de la Municipalité], il est évident que l'intégrité des sculptures en bronze sera préservée et elles seront exposées à l'Institut culturel municipal « Musée de l'histoire de S[ofia] » ; en cas de présentation d'une nouvelle conception, le monument pourrait être réarrangé avec l'accord et la participation du professeur S[tartchev]⁹⁴².

Cette décision du tribunal est également commentée par la docteure et avocate Daniela Simeonova-Koroudjieva⁹⁴³, qui estime que, puisque répondant à une commande publique, l'auteur ne peut prétendre qu'à ses droits immatériels et non à la matérialité de l'œuvre, y compris de son emplacement⁹⁴⁴. De plus, l'avocate souligne le fait que la plainte de Valentin Startchev ayant été déposée auprès du tribunal administratif, aucun procès sur la nature de ses droits n'aurait pu en découler, cela ne relevant pas des prérogatives de cette instance⁹⁴⁵.

Malgré le soutien du ministère de la Culture, dont la direction « Droit d'auteur et ses droits voisins » se prononce en faveur de Valentin Startchev⁹⁴⁶, la stratégie de mener le combat pour la préservation du monument à travers le droit est critiquée par une partie des soutiens du sculpteur. Ainsi, l'association *Transformatori* se montre sceptique quant à la légitimité de la demande de Startchev. Deltcho Deltchev évoque notamment deux faiblesses de cette stratégie :

À partir d'un moment, la municipalité a trouvé cela facile de diviser pour mieux régner. Lorsqu'on a vu qu'il y avait une division au sujet [du monument], elle a commencé à former des camps et à les manipuler en créant des conflits : les experts contre les citoyens, les militaires contre

⁹⁴² Décision n° 2260 du tribunal administratif de Sofia-ville, du 28 avril 2015, p. 2. / Определение номер 2260, Административен съд – София-град, 28 април 2015 г., стр. 2. „(...) волята на собственика да спре да използва произведението и да го замени с друго не нарушава пряко и непосредствено правото на автора върху произведението. Още повече, че видно от мотивите на решението, целостта на бронзовите пластики ще бъде запазена и те ще се съхраняват в Общинския културен институт „Музей за историята на С.“ като при представяне на нова концепция паметникът би могъл да бъде реаранжиран със съгласието и участието на проф. С.“

⁹⁴³ Daniela SIMEONOVA-KORUDJIEVA, *Utilisations et gestion du patrimoine culturel dissonant (monuments de l'art monumental 1944-1989)*, thèse de doctorat, Université de Sofia, 2015. / Даниела Симеонова-Коруджиева, *Употреби и управление на дисонантно културно наследство (Паметници на монументалното изкуство, 1944-1989)*, докторска дисертация, СУ „Св. Климент Охридски“, 2015 г.

⁹⁴⁴ Ibid., p. 183.

⁹⁴⁵ Ibid.

⁹⁴⁶ Lettre n° 08-00-768/02.09.2014, citée dans le protocole n° 28 de la réunion du Conseil spécial des Beaux-Arts du 9 octobre 2014.

les artistes, et d'autres oppositions similaires. Et au moment où le droit d'auteur a été évoqué... Cela est incompréhensible pour le citoyen lambda. On le perd. Voilà pourquoi j'enlèverai le thème du droit d'auteur. Oui, il y a un auteur, mais ce n'est pas le plus important. Ce n'est pas le plus important, parce qu'à un moment donné nous allons être bloqués par le fait que quelqu'un a fait quelque chose quelque part. (...) Nous ne pouvons pas être otages de l'auteur⁹⁴⁷.

Ce que la pensée du co-fondateur de l'association révèle, c'est à la fois l'erreur en termes de communication (inscrivant encore plus durablement le monument dans une position élitiste, négligeant l'opinion publique), et un désaccord de fond avec les droits que l'auteur pourrait revendiquer sur son monument. En effet, du point de vue des droits d'auteur, la transformation de l'œuvre est en quelque sorte bien plus nuisible à l'œuvre d'origine que son déplacement⁹⁴⁸. Or, *Transformatori* cherche notamment la liberté d'intervenir sur le monument, afin de faciliter son inscription dans l'espace public. Ainsi, les limites des droits des différents acteurs et surtout du droit de l'œuvre de porter en soi à la fois la mémoire artistique de la période de sa création et la mémoire artistique qui se modifie à travers les différentes interventions, sont atteintes.

Faire intervenir des arguments juridiques dans un débat qui se situe dans les champs politique, mémoriel et artistique est une décision qui implique certes des malentendus entre les différents acteurs, mais qui permet également d'identifier les limites des différents arguments. Le droit établit un cadre avec des « normes minimales », afin de protéger les intérêts à la fois des artistes et de la société⁹⁴⁹. Et dans la prolongation de cette réflexion, il pose la question fondamentale de l'équilibre à trouver dans l'espace public entre la libre expression artistique et les attentes des publics⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ Entretien avec Deltcho Deltchev, op.cit. « От един момент нататък на общината ѝ беше много лесно да разделя и владее. Като видя, че има разединение по темата, вече започна да си сформира лагерчета и да си ги манипулира, и беше много лесно да се създават противостояния – експертите срещу гражданите, военните срещу творците, всякакви такива антиподи. И в момента, в който се заговори за авторското право, това е неразбираемо за обикновения гражданин. Там го губиш. Затова темата за авторското право направо бих я махнал. Да, има си автор, но това не е най-важното. Не е най-важното, защото в един момент ще бъдем блокирани от това, че някой нещо някъде е направил. (...) Няма как да бъдем тотално заложници на авторството ».

⁹⁴⁸ Daniela SIMEONOVA-KORUDJIEVA, *Utilisations et gestion du patrimoine culturel dissonant...*, op. cit., p. 181.

⁹⁴⁹ François LE MOINE, « La loi, la statue et l'artiste. L'apport du droit moral aux débats sur la commémoration », *RACAR, État des lieux de la « commémoration corrigée » en art public : Quel avenir pour le monument ?*, n° 46.2, 2021, p. 108-121.

⁹⁵⁰ Cette question a été notamment posée dans le cadre de la polémique concernant l'œuvre *Tilted Arc* de Richard Serra (1981) : Céline DELVAUX, Marie-Hélène VIGNES, *Les Procès de l'art. Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris : Palette, 2018, p. 111.

2. « BEAU » OU « MOCHE » ? LES VALEURS A PRESERVER

Les jugements esthétiques négatifs, qui ont marqué toute l'histoire du monument *1300 ans Bulgarie*, commencent dès son inauguration et sont liés à un réel manque d'entretien pendant des décennies. Il est régulièrement désigné comme « un épouvantail ⁹⁵¹ » « très moche et incompréhensible ⁹⁵² », « que tout le monde dans la ville déteste ⁹⁵³ ». Il est surnommé vulgairement, comparant ses dimensions et spécificités plastiques à un phallus aux formes géométriques. Au fil des années, il est systématiquement dénommé ainsi, ce qui reflète l'attitude d'une partie de la société envers son aspect plastique. Comme l'exprime émotionnellement Alexandre Kiossev :

Depuis qu'il est apparu devant NDK, je l'ai haï de tout mon cœur, et non seulement moi, mais beaucoup de gens également. Lorsque j'ai entendu comment il a été appelé par la population de Sofia, « une chose heptagonale », j'ai été sincèrement heureux et j'ai utilisé cette expression tout au long de ma vie ⁹⁵⁴.

Malgré la volonté d'artistes, d'architectes et d'historiens de mettre en avant la spécificité de l'art monumental de la seconde moitié des années 1970, de gommer les mémoires négatives de l'époque de Ludmila Jivkova et son élite artistique, cela n'a eu presque aucun impact sur le regard porté sur le monument. Les artistes contemporains jouent, de leur côté, avec son aspect décousu, discontinu, fragmentaire, afin de l'esthétiser davantage. Cette multitude d'actions commence à saturer le débat.

⁹⁵¹ Margarita PETRINSKA, « Non, ce ne sont pas des étrangers, mais bien des Bulgares qui mourraient près de Tchataldzha », *Demokratsia*, n° 83, du 10 avril 1993, p. 1,7. / Маргарита ПЕТРИНСКА, „Не чуждоземци, българи загиваха при Чаталджа“, *Демокрация*, бр. 83, 10 април 1993 г., стр. 1,7.

⁹⁵² Metody KLASSANOV, « Totalitarisme, démocratie, architecture », *Arhitektura*, n° 6, 1992, p. 31. / Методи КЛАСАНОВ, „Тоталитаризъм, демокрация, архитектура“, *Архитектура*, бр. 6, 1992 г., стр. 31.

⁹⁵³ Vesselin DIMITROV, « Une bêtise (monu)mentale. L'histoire du monument devant NDK est pleine d'erreurs absurdes. La décision finale de son avenir approche », *Kapital*, du 11 avril 2008, en ligne. / Веселин ДИМИТРОВ, „(Мону)ментална глупост. Историята на паметника пред НДК е пълна с нелепи грешки. Крайното решение за неговото бъдеще наближава“, *Капитал*, 11 април 2008 г., онлайн.

⁹⁵⁴ « Le Monument 1334 ans Bulgarie : que faire avec lui ? », op. cit. « Още щом се появи пред НДК, аз го намразих от сърце, и не само аз, много хора, не казвам всички, много хора го намразиха, и аз не можех да го търпя. Когато чух, че той е наречен от софийското население седмоъгълен какво беше се зарадвах искрено и употребявах тази фраза през целия си живот. »

Pendant la tenue du concours de 2014, l'activiste passionné d'histoire Peyo Kolev⁹⁵⁵ fonde le groupe Facebook *Pour la restauration du mémorial des Premier et Sixième régiments d'infanterie*. En octobre, un autre groupe est créé sur le même réseau social : *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*. C'est le début de la fin du monument *1300 ans Bulgarie*, car à travers son opposition à l'ancien mémorial militaire se met en place le discours du mémorial « beau » et moral contre le monument « moche » et usurpateur de mémoire.

L'étude de la partie du débat autour du monument *1300 ans Bulgarie* qui précède son démontage en 2017 que nous proposons, est centrée sur la façon dont les différents acteurs s'emparent de l'artistique afin de défendre leur cause⁹⁵⁶. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux arguments alors utilisés en faveur de la reconstruction du mémorial militaire, et à la construction de sa mémoire embellie, et dans un second temps, nous nous arrêtons sur la mobilisation pour la préservation physique et mémorielle du monument, grâce à des démarches à caractère artistique.

A. L'ACTIVISME POUR L'ANCIEN MEMORIAL MILITAIRE

a) LA « JUSTICE MÉMORIELLE »

Érigé dans les années 1930, le mémorial militaire est détruit lors de la construction du Palais national de la culture (à la fin des années 1970). Dès 1988, un projet pour sa réinstallation dans le Parc du Sud de la capitale est présenté par le collectif de l'architecte Atanas Agoura, le sculpteur Boris Gondov et l'artiste graphiste Todor Vardzhiev. Il n'est finalement jamais réalisé, malgré les initiatives menées dans cette direction⁹⁵⁷.

⁹⁵⁵ Fondateur du site LostBulgaria.com.

⁹⁵⁶ D'autres approches existent, notamment celle présentée par Boyan ZNEPOLSKI, « Le monument *1300 ans Bulgarie* : enjeux politiques et enjeux artistiques d'un débat public sur l'héritage culturel de l'époque communiste », communication donnée dans le cadre du séminaire *Les monuments sensibles* de Bertrand TILLIER et Emmanuel FUREIX (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), le 18 mars 2019. Il identifie quatre positionnements différents : (i) les critiques ; (ii) les défenseurs ; (iii) les réconciliateurs ; (iv) les protestataires.

⁹⁵⁷ En 2000, les ministres de la Défense et de la Culture lancent la reconstruction du mémorial, mais rien ne se passe jusqu'en 2002 lorsque le permis de construire est finalement annulé.

Le souvenir du mémorial apparaît comme un traumatisme patrimonial précédant celui du mausolée. À la différence de celui-ci, l'espace du mémorial a été complètement transformé, de point de vue de l'urbanisme, certes, mais aussi esthétiquement. Ainsi, un espace relativement chaotique, mais intime, « à taille humaine », s'est retrouvé monumentalisé et cela a créé des résistances au sein de ses habitants. L'ethnologue Georg Kraev se souvient du mémorial dans le cadre d'une réflexion sur la façon dont la ville reflète le vécu de ses habitants :

Les personnes venant ici de tous les coins de Sofia ne savent probablement pas, parce qu'ils sont trop jeunes et ne peuvent pas avoir ce souvenir, que ces lieux, où est situé, comme disent les architectes aujourd'hui, le NDK, se trouvait le « VI^e régiment ». Là s'élevaient les stèles honorifiques des Bulgares morts pendant la guerre Balkanique⁹⁵⁸... (figure 74).



Figure 74 : Mémorial militaire des I^{er} et VI^e régiments d'infanterie de Sofia, années 1930.

Source : Page Facebook du groupe Facebook *Pour la restauration du mémorial...*

Le souvenir du mémorial, en effet, perdure et a une présence active dans le débat patrimonial. Ainsi, il apparaît dans le projet proposé par Téophane Nikiforov dans le cadre du concours pour « la réflexion fonctionnelle du bâtiment de l'ancien mausolée » de 1990. De nombreux articles rappellent son histoire⁹⁵⁹. En même temps, en 1994 est lancée la mobilisation pour l'inauguration d'un mémorial des victimes du régime communiste bulgare, autour de la date du 50^e anniversaire du 9 septembre

⁹⁵⁸ Georg KRAEV, « La ville comme un miroir communicatif », *Folklore bulgare*, vol. 3, 1991, p. 73. / Георг КРАЕВ, „Градът като комуникативно огледало“, *Български фолклор*, кн. 3, 1991 г., стр. 73. „Идващите тук от всички краища на София едва ли знаят, защото те са твърде млади и не могат да помнят, че тези места, където днес е, както казват архитектите, ситуиран НДК, някога беше „6-ти полк“. Там се издигаха почетни стели на загинали българи в Балканската война...“

⁹⁵⁹ Robert F. KAZANDZHIEV, « Mon monument », *Vek21*, n° 8, du 26 février 1991, p. 3. / Роберт Ф. КАЗАНДЖИЕВ, „Я паметник себе въздвиг нерукотворный“, *Век21*, 26 февруари 1991 г., стр. 3. ; Margarita PETRINSKA, « Non, ce ne sont pas des étrangers, mais bien des Bulgares qui mourraient près de Tchataldza », op. cit. / Маргарита ПЕТРИНСКА, „Не чуждоземци, българи загиваха при Чаталджа“, *Демокрация*, бр. 83, 10 април 1993 г., стр. 7. ; Margarita GOSHEVA, « Le Palais national de la culture », *Kultura*, n° 21, du 24 mai 1996, p. 2. / Маргарита ГОЧЕВА, „Народният дворец на културата“, *Култура*, бр. 21, 24 май 1996 г., стр. 2.

1944⁹⁶⁰. À cette occasion, une plaque est posée dans le jardin qui sépare le monument de NDK et qui serait «là où il y a une vingtaine d'années s'élevait le monument aux morts des I^{er} et VI^e régiments d'infanterie⁹⁶¹ ». Il est alors tout à fait cohérent que le mémorial aux victimes s'inspire librement du mémorial militaire détruit : les noms des victimes sont gravés sur des murs.

Pendant les années 2000, le mémorial apparaît rarement dans le débat public, mais des Sofiotes s'en souviennent toujours, comme nous le montre l'action d'Ultrafuturo de 2008. Au moins sept personnes interrogées par le collectif artistique y font référence explicitement⁹⁶² et disent leur attachement et leur préférence :

Si vous vous souvenez, il y avait ici les noms de beaucoup de personnes tombées pour la liberté, et on dirait qu'il était mieux, comme le mur des condamnés par le Tribunal populaire, cela lui ressemblait. Cela ici [le monument *1300 ans Bulgarie*] est grand, grandiose, mais il est aujourd'hui symbole de l'abandon. Je ne suis pas un adepte du modernisme, je préfère les styles plus anciens. Les plaques avec les noms me convenaient mieux esthétiquement, c'était plus bas, on pouvait [s'approcher]⁹⁶³.

Le lancement de l'initiative citoyenne pour la restauration du mémorial par Peyo Kolev s'appuie en partie sur ces ressentis et sur cette mémoire dormante dans la société. En l'espace de quelques semaines, plusieurs milliers de personnes rejoignent le groupe Facebook et une pétition de plus de quatre mille signatures est déposée à la Municipalité⁹⁶⁴. L'adjoint au maire Todor Chobanov soutient ouvertement l'initiative et devient modérateur, puis administrateur du groupe Facebook. Le 22 septembre 2014, jour de l'Indépendance de la Bulgarie, la garde nationale rend les honneurs militaires devant le monument *1300 ans Bulgarie*, en souvenir du mémorial,

⁹⁶⁰ Ekaterina NIKOLOVA, « La restauration du Mémorial militaire commence », *Demokratsia*, n° 227, du 4 octobre 1994, p. 1. / Екатерина НИКОЛОВА, „Започна възстановяването на Войнишкия паметник“, *Демокрация*, бр. 227, 4 октомври 1994, стр. 1.

⁹⁶¹ « La plaque mémorielle des victimes du communisme a été profanée », *Demokratsia*, n° 208, du 12 septembre 1994, p. 1. / „Поругана бе паметна плоча на жертвите на комунизма“, *Демокрация*, бр. 208, 12 септември 1994, стр. 1.

⁹⁶² Plus de soixante-dix personnes prennent part à l'action.

⁹⁶³ Ultrafuturo, *Memory Picture*, 2008. Documentation vidéo de l'action consultée sur la chaîne YouTube de Boryana Rossa. « Ако си спомняте, имаше тука имената на много паднали за свободата, стоеше като че ли по-добре, както до параклиса при убитите от Народния съд, нещо подобно беше. Това тука е голямо, величествено, но сега е символ на разруха. Не съм провърженик много на модернизма, предпочитам по-старите стилове: тези плочите с имената, това ми харесва естетически, беше по-нисичко, така може човек да (пристъпи). »

⁹⁶⁴ « La pétition pour le mémorial aux morts du Premier et Sixième régiments à Sofia sera déposée à la Municipalité », *Dnevnik*, du 27 août 2014, en ligne. / „Подписката за паметника в София на загиналите от Първи и Шести полк ще бъде внесена в общината“, *Дневник*, 27 август 2014 г., онлайн.

marquant ainsi le début du processus d'un changement symbolique du site⁹⁶⁵. En ce même moment, le bureau de sondages d'opinion *AlphaResearch* interroge quatre cents personnes sur cette opposition entre le monument et le mémorial (figure 75). La majorité (72 %) préfère que

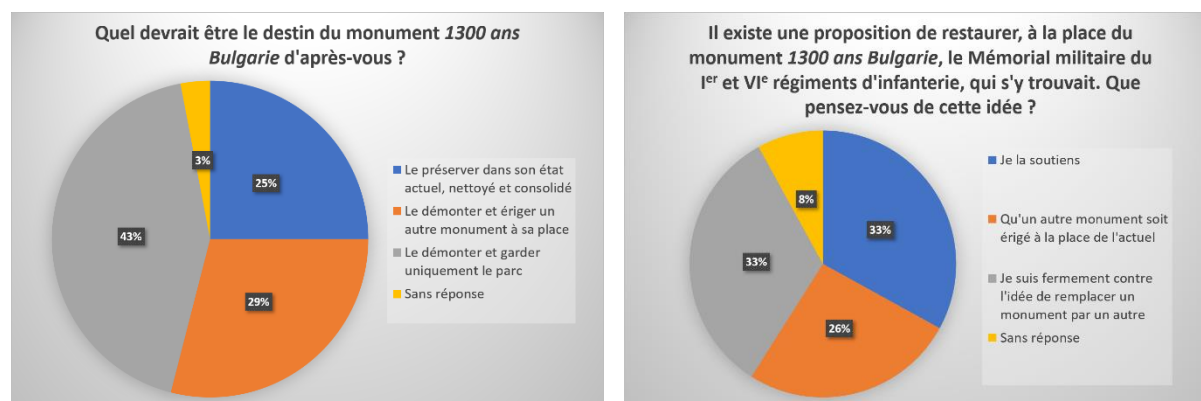


Figure 75 : Sondage réalisé par AlphaResearch, entre le 27 août et le 5 septembre 2014, parmi 400 habitants de Sofia.

1300 ans Bulgarie soit démonté pour être remplacé soit par un autre monument, soit par un espace vert. Lorsque la question est posée différemment avec la possibilité de remplacer le monument par le mémorial militaire, 59 % sont partagés entre le refus de le remplacer et le choix d'un monument tiers. Cela montre que la préservation du monument *1300 ans Bulgarie* est soutenue à 25 % et la reconstruction du mémorial militaire à 33 %, donc presque à égalité comparée aux autres avis. Ces deux oppositions vont se confronter dans les années qui suivent.

Le discours qui se développe à partir de la seconde moitié de l'année 2014 est celui d'une justice envers la mémoire des soldats, et d'un besoin de réparation rapide. Lors du débat public à la Maison rouge en janvier 2015, représentatif des tensions créées dans la société par l'opposition du monument au mémorial, les fortes émotions s'expriment par des cris dans une salle qui a largement dépassé sa capacité d'accueil. Dans ce moment de tension, la position de Peyo Kolev est ambiguë :

Je voudrais vous assurer que si ce site était dans son intégrité et tout son éclat, personne d'entre nous ne demanderait sa destruction. (...) Notre cause est d'enlever ce qui

⁹⁶⁵ « Citoyens et garde d'honneur ont déposé des gerbes sur le site du Mémorial des Premier et Sixième régiments dans la capitale », *BulFoto*, du 22 septembre 2014, en ligne. / „Граждани и гвардейци поднесоха венци на мястото на Мемориала на 1-ви и 6-ти полкове в столицата“, *BulFoto*, 22 септември 2014, онлайн.

reste de ce monument apparemment mal construit et de rendre justice morale et historique au mémorial des Premier et Sixième régiments, qui se trouvait au même endroit⁹⁶⁶.

Les arguments présentés par l'activiste se contredisent. La cause du mémorial étant inconditionnelle, il peut sembler étonnant que l'état général du monument *1300 ans Bulgarie* entre



Figure 76 : Des copies des plaques du mémorial militaire sont installées autour du monument *1300 ans Bulgarie* (à gauche). En face (à droite) sont exposés les projets dans le cadre de « Memoreality ». Crédit photographique : Ina Belcheva/2015.

en considération dans un cas présenté comme relevant de la « justice mémorielle ». Cependant, cela fait partie de la stratégie des militants pour la reconstruction du mémorial : ils expriment systématiquement leur reconnaissance de la « valeur artistique » des sculptures⁹⁶⁷ (par opposition à la partie architecturale), ce qui renforce leur insistance que *1300 ans Bulgarie* ne serait que « démonté » et non « détruit »⁹⁶⁸. D'un autre côté, les défenseurs du monument insistent invariablement sur le fait qu'ils et elles soutiennent la restauration du mémorial en principe, mais pas à la place du monument de Valentin Startchev. Certains se montrent très inquiets face au pathos nationaliste devenant de plus en plus fort⁹⁶⁹. S'installe alors dans le discours officiel et dans les interventions directes dans l'espace du monument *1300 ans Bulgarie* ce que la journaliste Petya Tetevenska appelle « la guerre des monuments »⁹⁷⁰ (figure 76).

⁹⁶⁶ « Le Monument 1334 ans Bulgarie : que faire avec lui ? », op. cit. « Искам да ви уверя, че ако това съоръжение беше в своята цялост и блясък, никой от нас нямаше да тръгне да го събаря. (...) Нашата кауза е това което е останало от този очевидно некачествено построен монумент да се разчисти и да се върне моралната и историческа справедливост, в лицето на мемориала на първи и шести полк, той беше точно там. »

⁹⁶⁷ Soulignée systématiquement dans les entretiens de l'adjoint au maire Todor Chobanov.

⁹⁶⁸ Entretien avec Nikola Mihov, op. cit.

⁹⁶⁹ Zhivka VALIAVICHARSKA, *Restless History. Political Imaginaries and Their Discontents in Post-Stalinist Bulgaria*, Montréal et Kingston, Londres, Chicago : McGill-Queen's University Press, 2021, p. 194-198.

⁹⁷⁰ En décembre 2017, sur la chaîne publique bulgare BNT est diffusé le film documentaire dédié aux débats autour du monument *1300 ans Bulgarie* et le mémorial militaire, réalisé par la journaliste Petya Tetevenska.

b) ESTHÉTISER LE MÉMORIAL



Figure 77 : Projet pour la restauration du mémorial militaire, 2014.
Crédits : DR.

Une différence fondamentale entre le monument et le mémorial se trouve dans la façon dont ils sont abordés esthétiquement. Alors que *1300 ans Bulgarie* est très critiqué, il trouve cependant des défenseurs, notamment dans les milieux artistiques et architecturaux. Dans le cas du mémorial militaire, l'espace environnant étant totalement transformé

par la construction de NDK, il ne semble pas possible qu'il retrouve son ancienne place. En décembre 2014, un projet anonyme est présenté par la Municipalité comme possible installation, mais plus tard l'institution admet le besoin d'un véritable concours architectural (figure 77).

Une autre initiative, qui précède la création du groupe Facebook pour la restauration du mémorial, marque les esprits. Pendant deux jours, les 6 et 7 mai 2013, fête de l'armée bulgare, l'écrivain et dramaturge Georgi Tenev réalise l'installation-exposition *Un monument de mon souvenir* à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia. Dans un entretien pour la Galerie, l'artiste-commissaire partage son souvenir d'enfance du mémorial, sa forte impression causée par son aspect plastique différent comparé aux autres monuments qu'il connaissait déjà⁹⁷¹. L'œuvre est particulièrement intéressante, parce qu'elle représente à la fois un travail sur la mémoire personnelle et sur le devoir envers la mémoire des soldats morts ; sur le souvenir idéalisé et la réalité ; sur le passé et le présent à travers l'expérience collective de se « rappeler » ensemble un objet perdu. Afin de pouvoir « reconstruire » symboliquement et physiquement le mémorial, ne serait-ce que pour quelques jours, Georgi Tenev recouvre l'un des murs de la Galerie par des

⁹⁷¹ Entretien disponible sur la page YouTube de la Galerie municipale.



Figure 78 : Georgi Tenev, *Un monument de mon souvenir*, 6-7 mai 2013, Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia.
Crédit photographique : DR.

reproductions des plaques des noms des soldats du mémorial (figure 78). Cela lui permet de se confronter esthétiquement à cette expérience artistique de son enfance, et également de transmettre le message que si cette œuvre pouvait éventuellement inspirer des « réflexions sur la ville, sur l'architecture, sur la mémoire, sur la dignité des soldats bulgares (...), cela serait très bien⁹⁷² ».

Il s'agit de la seule œuvre d'art dédiée au mémorial militaire. Elle laisse pourtant une forte impression sur les publics⁹⁷³ et se retrouve, par la suite, reproduite sur les barrières de protection autour du monument *1300 ans Bulgarie* (figure 76). En cela, elle réussit à créer un événement émotionnel, une expérience collective et à servir d'argument esthétique aussi bien que mémoriel pour la restauration du mémorial.

⁹⁷² Ibid. « разни мисли за града, за архитектурата, за паметта, за достойнството на българските войници (...), това ще бъде много добре ».

⁹⁷³ « Rappel de l'histoire par l'art », *Literaturen vestnik*, 2013, en ligne. / „Припомняне на историята чрез изкуство“, *Литературен вестник*, 2013 г., онлайн.

B. « ARRETEZ LES CRIMES CONTRE L'ART »

a) L'ACCENT SUR LA VALEUR ARTISTIQUE DU *1300 ANS BULGARIE*

Les années 2015-2017 se passent sous le signe de la destruction annoncée et imminente du monument. Les artistes se mobilisent alors pour mettre en avant la force esthétique et d'inspiration de *1300 ans Bulgarie*. Un grand nombre de gestes et d'actions sont consacrés à cet objet de débat dans la société⁹⁷⁴.

Pour le 24 mai, fête de l'écriture slave et de la culture bulgare, l'artiste Anton Terziev réalise une performance dans les fondations du monument, intitulée *200 % Pure Past* (figure 79).

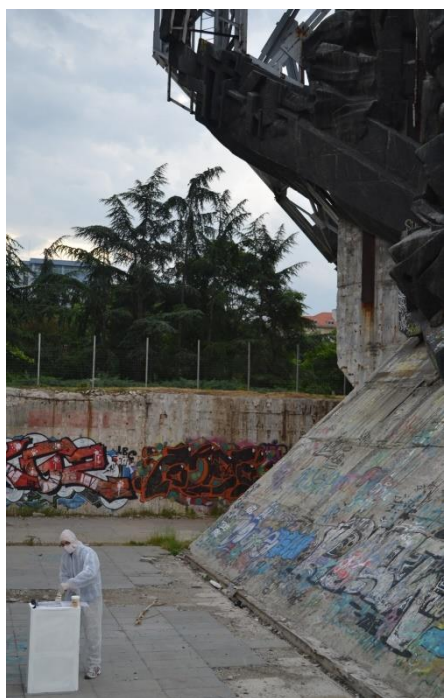


Figure 79 : Anton Terziev, *200% Pure Past*, le 24 mai 2015, performance.
Source : Site de l'artiste.

L'artiste s'empare de l'album du photographe Nikola Mihov, *Forget Your Past*, pour s'interroger sur la façon dont le patrimoine est traité aujourd'hui aussi bien dans sa matérialité que dans les discours publics : « Nous avons compris que nous n'avons pas pu nous occuper des pages douloureuses [de l'histoire], au contraire, nous les avons copiées et nous les rajoutons dans le livre de la vie⁹⁷⁵ ». La performance est réalisée dans le cadre du projet artistique *ReForget Your Past* de Nikola Mihov, qui consiste à inviter différents artistes à intervenir sur son livre⁹⁷⁶. Anton Terziev choisit d'en faire la continuation de sa performance de 2009, *200 % Pure Language*, réalisée, elle aussi, un 24 mai. Dans ces deux cas, l'artiste, habillé d'une tenue de protection, colle méthodiquement les pages d'un livre l'une contre l'autre. Alors qu'en 2009, les recherches de l'artiste portaient sur la

⁹⁷⁴ Pour l'affiche de son édition de 2015, le festival *Sofia Underground* choisit le monument.

⁹⁷⁵ « Il n'y a pas de plan B dans l'art : Maria Vassileva en discussion avec Anton Terziev », Galerie Structura, mai 2020. / „В изкуството няма план Б: Мария Василева разговаря с Антон Терзиев“, Галерия Структура, май 2020 г.

⁹⁷⁶ L'exposition *ReForget Your Past* est présentée du 18 au 30 septembre 2017 à la galerie Synthesis, Sofia et du 12 au 16 novembre 2019 à la galerie Contemporary Space, Varna.

langue, la pureté de l'expression et les problèmes de communications et d'identité qui en découlent, il s'interroge, en 2015, sur notre capacité à « gérer ou à combattre le passé⁹⁷⁷ ».

En juin 2016, l'artiste tchèque Petra Hudcová participe au festival Water Tower Art Fest avec son œuvre *1300 Years*. Inspirée par l'esthétique délabrée du monument, elle propose une série de dessins-collages de sa structure, qui permet de complètement fragmenter le monument, en ouvrant la possibilité à des jeux de combinaisons. Le festival est l'un des acteurs importants du

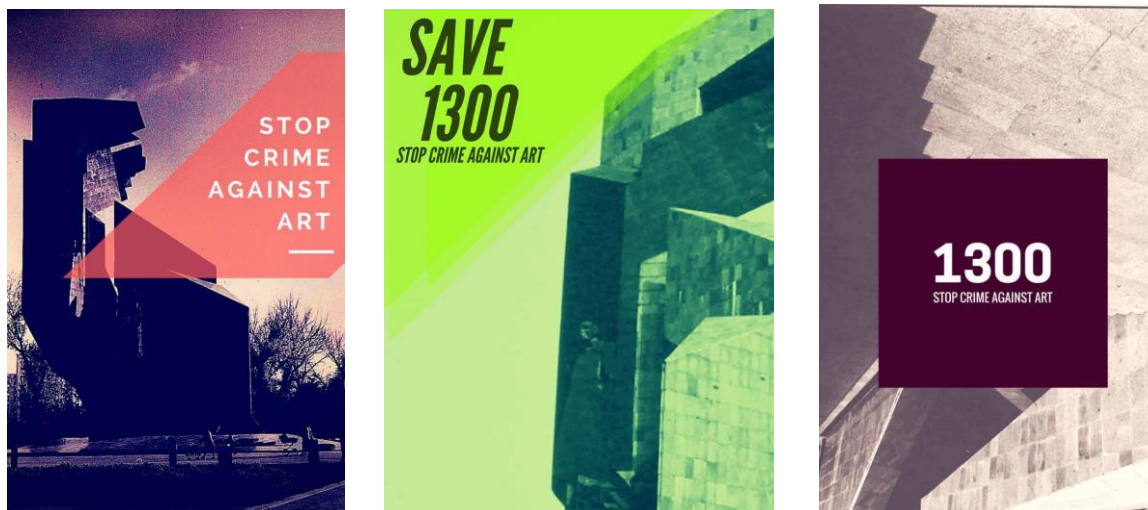


Figure 80 : Affiches réalisées dans le cadre des mobilisations pour la protection du monument *1300 ans Bulgarie*, juillet 2017. Auteur : Miro Gechev.

Source : Page Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*.

débat sur le monument. L'année suivant la destruction du monument, il inclut une autre œuvre qui interroge la mémoire de l'espace public à travers le patrimoine disparu de la capitale.

Au début de l'année 2017, il devient clair que le monument doit être démonté avant le début de la Présidence de la Bulgarie du Conseil de l'Union européenne⁹⁷⁸. La défense du monument s'organise alors de façon active. Dans le groupe Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia : GARDONS-LE !*, créé en 2014, des actions commencent à être organisées, et des visuels sont réalisés et partagés. Le slogan adopté est « Arrêtez les crimes contre l'art » (figure 80). Toutes les idées d'interventions se situent dans le champ de l'artistique : l'occupation du monument et la réalisation de lectures poétiques, danses ou performances lumineuses⁹⁷⁹, l'exposition de

⁹⁷⁷ Site de l'artiste. « дали се справяме или се саморазправяме с миналото ».

⁹⁷⁸ « D'ici notre Présidence du Conseil de l'U.E., le monument dans le parc de NDK sera démantelé », *CityBuild.bg*, du 13 février 2017, en ligne. / „До Председателството ни на Съвета на ЕС паметникът в парка на НДК ще бъде демонтиран“, *CityBuild.bg*, 13 февруари 2017 г., онлайн.

⁹⁷⁹ Groupe Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*, le 28 juin 2017.

photographies plaçant *1300 ans Bulgarie* au sein de la contre-culture des années 1990⁹⁸⁰, l'élaboration de cartels détaillés géants à coller sur la palissade qui entoure le monument, « comme dans les musées⁹⁸¹ ». La position se limite à la valeur artistique du monument original et à son rôle dans l'espace public bulgare, à la fois sur le plan de l'unité architecturale du complexe de NDK, d'œuvre unique et d'importance mémorielle.

Lorsqu'à la fin du mois de juin 2017 le démontage semble imminent, une coordination des efforts et l'organisation d'une présence active dans l'espace public se mettent en place. Trois premières manifestations ont lieu entre le 20 et le 27 juin : ce sont surtout des rassemblements devant le monument. La dernière regroupe un nombre de personnes plus important et réussit à

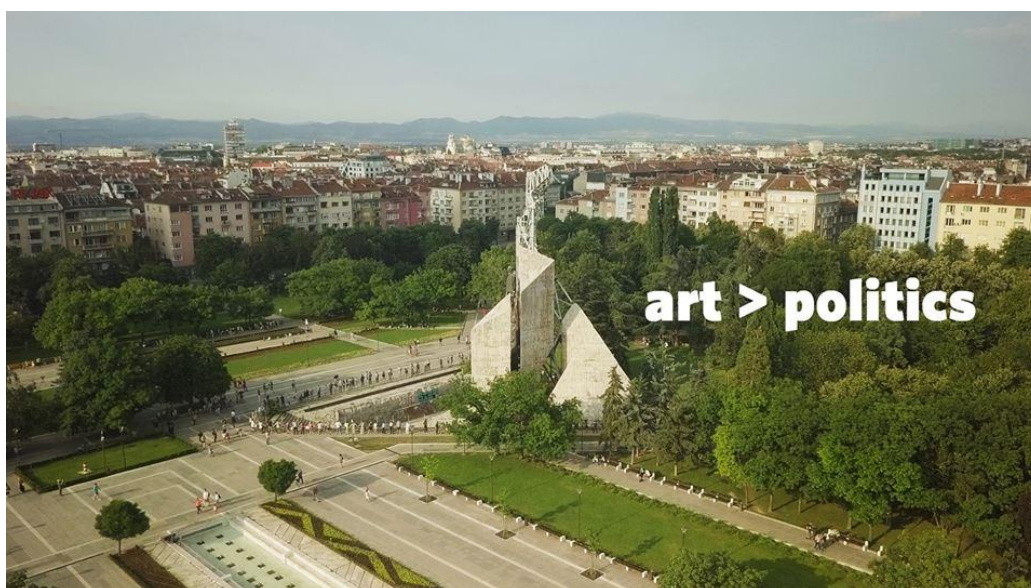


Figure 81 : Image-emblème de la campagne pour la préservation du monument *1300 ans Bulgarie*, juin 2017.
Source : page Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*.

organiser une chaîne humaine autour du monument. Cette image devient l'emblème des militants pour la préservation et est reprise comme illustration de la cause, avec l'inscription qui cherche à résumer le conflit : « art > politique » (figure 81).

Les mobilisations citoyennes qui marquent les jours précédant le début du démontage du monument comprennent des groupes de personnes très différentes. D'un côté, il s'agit de membres de l'Union des artistes bulgares, de l'Union des architectes bulgares, d'autres professionnels de la culture qui ont fait savoir pendant des années leur soutien au monument. Des acteurs importants

⁹⁸⁰ Ibid., le 8 juillet 2017.

⁹⁸¹ Ibid., le 9 juillet 2017.

du monde de l'art expriment également des positions en défense de *1300 ans Bulgarie*⁹⁸². De l'autre côté, des personnes qui réagissent aux attaques politiques faites à l'encontre du monument représentent un groupe moins important : il s'agit principalement des sympathisants du Parti socialiste bulgare. Ces deux groupes militent pour la même cause, cependant leurs arguments ne se trouvent pas dans le même champ, et ils ne cherchent pas à faire converger leurs efforts⁹⁸³. La présence du second groupe plonge les autres manifestants dans l'embarras, à cause du contraste de la vision qu'ils portent sur le monument. Le sculpteur Valentin Startchev partage aussi avoir été mal à l'aise dans cette situation⁹⁸⁴.

Lorsque la Municipalité annonce le début du démontage au 3 juillet, les milieux professionnels mobilisent tous leurs efforts, afin de l'empêcher. Le lendemain, deux lettres ouvertes sont adressées à la Municipalité de Sofia, l'une demandant des précisions quant aux conditions et circonstances qui ont mené à la décision du démontage⁹⁸⁵ et une autre qui propose des solutions à la situation critique⁹⁸⁶. Les deux sont signées de personnalités reconnues dans le monde de l'art, tel le président de l'Union des artistes bulgares Lyuben Genov, les professeurs de l'Académie nationale des Beaux-Arts Stanislav Pamoukchiev et Emil Popov, l'historienne et critique d'art Maria Vassileva ou la curatrice et directrice de l'Institut d'art contemporain ICA, Iara Boubnova. Un jour après, l'association *Transformatori* publie un communiqué de presse en anglais, afin d'alerter le maximum de personnes. Parallèlement, les Unions artistiques bulgares envoient une lettre ouverte signée par presque tous les présidents d'unions (deux seules signatures manquent), adressée au Premier ministre. Le 13 juillet, Docomomo International publie sa position en soutien au monument⁹⁸⁷, mais cela coïncide avec le début de la destruction irréversible des corps architecturaux.

Alors que toute la mobilisation pour la préservation du monument *1300 ans Bulgarie* s'est construite sur des arguments artistiques variés, d'autres enjeux étaient également présents. Au-delà des oppositions schématiques, mais toujours actuelles (« communistes – anticommunistes »)

⁹⁸² « Architectes, historiens de l'art, artistes à propos du monument devant NDK : le démontage est un retour au soc[ialisme] », Dnevnik, du 29 juin 2017, en ligne. / „Архитекти, изкуствоведи, художници за паметника пред НДК: Демонтажът е завръщане към соцa“, *Дневник*, 29 юни 2017 г., онлайн.

⁹⁸³ Des désaccords forts sont exprimés sur la page Facebook, notamment sur le besoin ou non de politiser l'action.

⁹⁸⁴ Entretien avec Valentin Startchev, op. cit.

⁹⁸⁵ N° SOA17-GR94-4359 du 4 juillet 2017.

⁹⁸⁶ Lettre téléchargée sur le groupe Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*.

⁹⁸⁷ « Demolition Threat : Monument “1300 Years Bulgaria” », Docomomo International, du 13 juillet 2017.

lorsqu'il s'agit des désaccords envers un monument de la période socialiste, les acteurs culturels réagissent également à la façon dont l'argument du mémorial militaire et celui de la « justice mémorielle » ont été instrumentalisés par le pouvoir. Dans un contexte de nationalisme de plus en plus présent dans la vie politique bulgare⁹⁸⁸, l'esthétique des années 1930 présente dans les éléments préservés du mémorial a suscité des inquiétudes et des conflits d'identités⁹⁸⁹.

b) PRESERVER LA MEMOIRE DE L'ABSENCE

Le monument *1300 ans Bulgarie* est définitivement détruit le 28 juillet 2017. Le temps du questionnement des raisons de cet échec vient, alors que le débat sur ce monument avait concentré une énergie rare. Deux ans après la destruction, Deltcho Deltchev propose son analyse des raisons :

L'autre groupe [celui des défenseurs du mémorial militaire], avec tout son mauvais goût, avait ce bouclier visuel [le projet du mémorial] derrière lequel ils se sont rangés, cela les motivait et les poussait en avant. Alors que notre groupe s'agitait pour dire : vous êtes des talibans, vous détruisez des monuments ! (...) Nous n'avons réussi ni avec des messages forts, ni avec une vision concrète. [La réaction de la société était] « ha ! ceux-là veulent restaurer [le mémorial], alors que les autres veulent le transformer en écureuil ». Vaut mieux que ce ne soit pas un écureuil, non⁹⁹⁰ ?

La multitude de projets, créés dans la volonté de préserver le monument, s'est avérée être le début non pas d'un apaisement des dissonances que portaient celui-ci, mais d'une véritable cacophonie d'images et d'idées. Ce chaos artistique s'oppose à la détermination de remplacer le monument par un symbole nationaliste à l'esthétique bien plus lisible.

La destruction de *1300 ans Bulgarie* représente un véritable événement de remise en question dans les milieux artistiques bulgares. Leur mobilisation n'a pas réussi à le préserver, et la vision de leur rôle dans la co-création et le commissariat de l'espace public se voit rabaissée. Après

⁹⁸⁸ Le gouvernement bulgare est constitué, à l'époque, d'une coalition de partis de droite et d'extrême droite.

⁹⁸⁹ Aneta VASILEVA, « The Clash of Nationalisms: Making of Bulgarian Post-Socialist Identity on the Modern Heritage Battlefield », in *Metamorphosis: The continuity of Change*, XV^e conférence internationale de Docomomo, 2018, p. 558-563.

⁹⁹⁰ Entretien avec Deltcho Deltchev, op. cit. « Другата група, зад тяхната пошлост, те имаха този визуален шлем, зад който те застанаха и това ги буташе напред и ги обединяваше. Докато нашата групичка скачаше – вие сте талибани, събаряте паметници! (...) Не пробихме нито със силните послания, нито с някоя конкретна визия. (Реакцията на обществото беше): ха, ония искат да го възстановят, а тия искат да го направят на катерица. Май е по-хубаво да не е катерица, нали?»

la destruction, le sentiment général est que l'effet qu'elle produit serait comparable à celui du mausolée : un véritable traumatisme, représenté par le vide qui s'installerait au cœur de la capitale. Or, la Municipalité, personnellement impliquée dans la restauration du mémorial militaire dans la personne de l'adjoint au maire, et également soucieuse de rendre l'espace du Palais national de la culture présentable pour le début de la Présidence, se presse à remplir le « vide ». Ainsi, le 4 novembre 2017, jour de la Toussaint de Saint Michel Archange, la sculpture du lion, rare élément préservé de l'ancien mémorial militaire, est installée sur le site du monument *1300 ans Bulgarie*. À proximité immédiate se trouve une plaque qui a pour objectif d'expliquer la présence du lion, ainsi que de promettre la restauration du mémorial⁹⁹¹ (figure 82). Nulle mention n'est faite du monument qui occupait ce site, dévoilant un acte conscient de son effacement.



Figure 82 : Sculpture de lion, faisant autrefois partie du mémorial militaire, et installée à la place du monument *1300 ans Bulgarie* (à gauche) ; plaque installée à proximité du lion, précisant l'intention de restaurer le mémorial (à droite).
Crédits photographiques : Ina Belcheva/2020.

Alors que *1300 ans Bulgarie* disparaît progressivement de la mémoire de la ville, il est intéressant de noter qu'il continue d'être présent dans nombre d'œuvres. En juin 2018, l'artiste basée à Londres Gal Leshem présente dans le cadre du Water Tower Art Fest l'œuvre *These Stones* [Ces pierres]. Dans la vidéo à double canal, elle interroge le poids de la mémoire à travers des sites disparus. Suite à des entretiens réalisés avec différents habitants de Sofia, Gal Leshem propose une réflexion sur la transformation de la ville et les traces symboliques qu'elle laisse. Alors que sur l'un des écrans défilent des images du parc de statues du Musée de l'art socialiste à Sofia, sur l'autre écran l'artiste arrange soigneusement des galets dans des figures et constructions périlleuses qui s'effondrent ou qu'elle détruit. Le geste illustre les changements de l'espace public, les cycles de construction et de destruction. Il pourrait également renvoyer à la tradition juive de

⁹⁹¹ Depuis, deux concours architecturaux pour le mémorial militaire ont eu lieu (2018 et 2019/2020), sans succès.

déposer des galets sur les tombes, symbole de la mémoire qui perdure. La vidéo s'ouvre avec la phrase prononcée par l'artiste : « Le poids de ces pierres sur mon dos ». Et elle se termine ainsi :

Avant, j'avais peur de tous les passés. De l'idée de ce qui était autrefois et qui n'était plus. Je porte le poids de l'histoire sur ma poitrine, dans mes cuisses. Ce monument abandonné de l'histoire indésirable. Je marche parmi les fantômes de marbre de tyrans horribles. Le poids de ces histoires, de plus en plus lourd, se trouve dans le cimetière honteux de l'histoire de ce pays. Notre tentative d'effacer, d'effacer, d'effacer. De remplacer avec ce qui est nouveau, ce qui est neutre. D'enlever de la vue ce qui a été commémoré et que maintenant nous souhaitons oublier⁹⁹².

En cela, l'œuvre de Gal Leshem se veut être une œuvre sur le poids de la mémoire de l'absence et sur l'anesthésie de l'espace public. Le monument *1300 ans Bulgarie* fait partie des dix monuments qui ont été choisis par l'artiste⁹⁹³. Il est également dans tous les esprits, celui des commissaires du festival qui ont fait le choix de cette œuvre dans la première édition du festival après la destruction, ainsi que dans celui des militants pour la préservation du monument, qui la partagent dans le groupe Facebook qui a entretemps changé de nom : *Le monument 1300 ans Bulgarie. Qu'il SOIT !*.

⁹⁹² Site de l'artiste. « I used to fear all pasts. The idea of that which was and is now gone. I carry history's weight on my chest, in my thighs. The disused monument of unwanted history. I walk through marble ghosts of dreadful tyrants. The burden of these stories, heavier and heavier, lies in the shameful graveyard of this country's history. Our attempt to erase, to erase, to erase. To replace with the new, with the neutral. To remove from sight that which has been commemorated and now we wish it to be forgotten. »

⁹⁹³ Le cinéma Sevastopol, la statue à Lénine, l'ancienne bibliothèque, le mausolée de Georgi Dimitrov, la maison rue Rakovski 124, le mémorial aux Premier et Sixième régiments, le monument *1300 ans Bulgarie*, le zoo royal, la brasserie des frères Prosek, la maison du tsar Boris III.

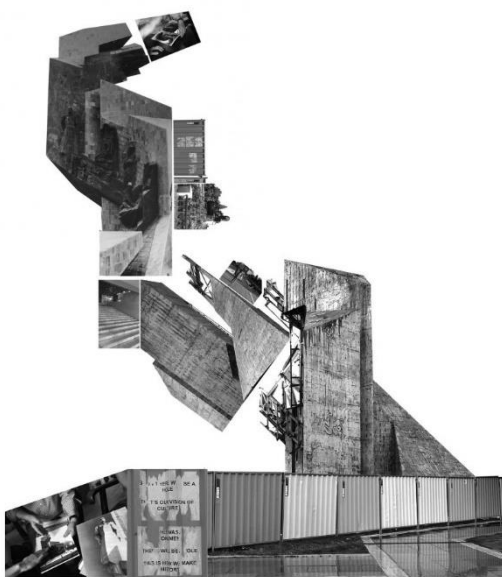


Figure 83 : Sabine Bitter et Helmut Weber, *La Gestion de l'histoire* [The Handling of History], 2018. Collage mural, dimensions variables.

Source : site internet de la Galerie Structura.

En octobre 2018, une exposition est inaugurée à la galerie Structura dans le cadre de la Présidence de l'Autriche du Conseil de l'Union européenne. Elle invite des artistes importants de la scène artistique contemporaine autrichienne à se réunir autour du thème « Structures de la pensée », en s'emparant également du contexte bulgare. L'œuvre qui marque les esprits est celle de Sabine Bitter et Helmut Weber intitulée *La Gestion de l'histoire* [The Handling of History] (figure 83). Les artistes réalisent un collage de photographies qui renvoient à la structure du monument *1300 ans Bulgarie* et à différents moments de son histoire, des étapes de son développement, de la conception initiale de

l'artiste jusqu'aux manifestations pour sa préservation. Cette œuvre interroge la place des monuments dans l'histoire et dans la mémoire collective, ainsi que l'importance de ces sites conflictuels pour la vie de l'espace public⁹⁹⁴. Par des discussions avec Valentin Startchev, ainsi qu'avec Iara Boubnova, directrice de la Galerie nationale, les deux artistes prennent connaissance de l'objet qui les intéresse, et développent leur concept de la façon dont « l'histoire peut être transformée par l'art⁹⁹⁵ ».

⁹⁹⁴ Sabine Bitter dans un entretien pour la télévision publique bulgare BNT. « Le monument *1300 ans Bulgarie* dans une œuvre de deux Autrichiens », *Kultura.BG*, BNT, du 25 octobre 2018, en ligne. / „Паметникът „1300 години България“ в произведението на двама австрийци“, *Култура.БГ*, БНТ, 25 октомври 2018 г., онлайн.

⁹⁹⁵ Ibid.

La présentation de l'œuvre *La Gestion de l'histoire* éclipse en grande partie le reste de l'exposition, qui comporte pourtant de nombreux artistes autrichiens emblématiques⁹⁹⁶. C'est justement l'œuvre de Sabine Bitter et Helmut Weber qui est mise en avant dans toute la communication de l'exposition. Maria Vassileva, directrice de la galerie Structura, est consciente



Figure 84 : Krassimir Terziev, *Un fantôme qui semblait autrefois si connu et intime* [A Ghost Who Once Looked Familiar and Homey], 2019, modèle photogrammétrique, vidéo 4K, 2 min.
Source : Site internet de l'exposition History In Between.

de cela, mais il est aussi important pour elle de revenir sur ce que la fin de *1300 ans Bulgarie* signifie : « La destruction de ce monument a en effet partagé la société, elle a aussi divisé les intellectuels. Cela représentait une grande victoire du pouvoir politique sur l'élite intellectuelle, et nous n'y étions pas du tout préparés⁹⁹⁷ ».

C'est cette mémoire du site perdu, ainsi que les interrogations quant à la façon dont les monuments sont vus et perçus par les publics qu'interroge l'œuvre de 2019 de Krassimir Terziev, *Un fantôme qui semblait autrefois si connu et intime* [A Ghost Who Once Looked Familiar and Homey] (figure 84). Elle est présentée dans le cadre de l'exposition *Histoire entre-deux* [History in Between] du Musée régional d'histoire de Sofia⁹⁹⁸. Ce projet vise, à travers des œuvres d'artistes contemporains, à proposer un regard nouveau sur l'histoire de la capitale. Il est

particulièrement significatif que dans ce premier volet de l'exposition, elle inclue six artistes, dont deux abordent des monuments qui n'existent plus à Sofia : le monument *1300 ans Bulgarie* (Krassimir Terziev) et le mausolée de Dimitrov (Georgi Tennev). Les recherches artistiques et curatoriales sont donc concentrées sur la signification des absences. Krassimir Terziev choisit de porter son regard sur cette absence, ce « fantôme » mémoriel, et d'essayer de le recréer à travers

⁹⁹⁶ Sabine Bitter/Helmut Weber, VALIE EXPORT, Sonja Gangl, Marta Hahnenkamp, Christoph Weber, Franz West, Heimo Zobernig.

⁹⁹⁷ Andrea-Philippa ZIDAROVA, « Regard critique : De l'histoire transformée par l'art », *VAPREKI*, octobre 2018, en ligne. / Андреа-Филипа ЗИДАРОВА, „Критичен поглед: За историята, преработена чрез изкуство“, *ВЪПРЕКИ*, октомври 2018 г., онлайн. „Събарянето на този паметник наистина раздели обществото на части, дори раздели интелектуалците. Това беше голяма победа на политическата власт над интелектуалния елит, а ние бяхме много неподготвени.“

⁹⁹⁸ Du 18 août au 30 septembre 2020.

un modèle photogrammétrique. Il récupère une grande quantité de photographies du monument retrouvées sur internet, puis construit ce modèle grâce à cette information. Cela lui permet d'identifier les espaces jamais enregistrés par les photographes amateurs, et de révéler ainsi « les conventions collectives de mouvement et les limites de la perception⁹⁹⁹ ». Le monument *1300 ans Bulgarie* semble alors impossible à reconstruire, même virtuellement, et son effacement de la mémoire de la ville trouve ici sa représentation.

Cependant, les militants pour la préservation du monument ne souhaitent pas permettre cela. Dans un registre similaire à celui proposé par Krassimir Terziev, quelques personnes lancent l'initiative FeniksAD. Commencée en juin 2018, elle prévoit la création d'une application pour téléphones portables, qui permettrait de recréer le monument *1300 ans Bulgarie* virtuellement lorsqu'on se trouve devant son ancien emplacement. Avec ce projet, le monument pourrait donc continuer d'exister sans remettre en cause l'existence du mémorial militaire. C'est une volonté aussi de mémorialiser leurs propres mémoires du monument, de faire part de leur expérience émotionnelle liée à cet objet disparu.

⁹⁹⁹ Propos de l'artiste sur le site de l'exposition *History In Between*.

CONCLUSION DU CHAPITRE

L'activisme artistique qui se met en place dans le débat du monument *1300 ans Bulgarie* à Sofia est un premier cas de mobilisation d'ampleur de tous les acteurs sociétaux — institutions politiques (ministère, municipalité), institutions et unions professionnelles artistiques, des artistes bulgares et étrangers, ainsi que des associations. Il permet de comprendre les stratégies qu'ils mettent en place afin de gérer un patrimoine dissonant.

À travers les activations des mémoires du monument et les nouveaux regards posés dessus à la fin des années 2000, il devient le nouveau centre de confrontation des visions du devenir de l'art monumental socialiste. À la différence du MAS, où les jeunes porteurs d'une postmémoire du socialisme n'ont pas pu prendre une place importante dans le débat, ici ce sont eux qui se chargent de la transformation du monument *1300 ans Bulgarie*, par la neutralisation ou la négligence des mémoires conflictuelles dont il est le porteur. D'autres, au contraire, se concentrent sur un type de mémoire à préserver — celle de l'époque de sa création. Deux stratégies qui éloignent le monument davantage de ses publics cibles.

Le débat se déplace alors dans un autre champ, celui de la « justice mémorielle », et la question de la restauration du mémorial militaire, qui se trouvait autrefois dans la zone du Palais national de la culture. Cette « guerre des monuments » se sert également d'outils artistiques, afin d'établir des liens émotionnels avec les deux causes.

L'échec de la préservation du monument *1300 ans Bulgarie* laisse des traces dans les milieux artistiques. Cependant, après son remplacement immédiat par la sculpture du lion du mémorial militaire, il commence à disparaître progressivement des mémoires, et rien n'indique plus l'espace où il se trouvait autrefois. En cela, son destin ressemble ironiquement à celui du mémorial militaire à l'époque de sa propre destruction à la fin des années 1970. La rapidité de l'installation du lion et de son inauguration en grande pompe vise à éviter qu'il ne se transforme en nouveau traumatisme patrimonial. Car un autre site de destruction continue de faire vivre des mémoires conflictuelles du socialisme dans la capitale : l'espace « vide » du mausolée.

CHAPITRE 8

CHAPITRE 8 : ENTRE LE VIDE ET LE PLEIN : ACTIONS ARTISTIQUES POUR L'INSCRIPTION D'UN ESPACE LIMINAL DANS LA VILLE

Le vide au-dessus du socle commence à rayonner du temps, le socle devient lui-même un monument. /

The emptiness above the pedestal begins to radiate time, the pedestal itself becomes a monument¹⁰⁰⁰.

La destruction du mausolée de Georgi Dimitrov marque le début des difficultés de gestion de l'espace vide laissé au centre de la capitale, pourtant fort en symbolique et en mémoires. Ce « vide » représente la démonstration de l'impossibilité de coordonner les efforts des différents acteurs institutionnels et sociétaux pour une réflexion et une action communes de gestion du patrimoine dissonant. Il est donc vécu comme un véritable traumatisme. L'espace du mausolée se retrouve dans un état d'entre-deux, entre la mémoire de ce qui était avant et l'impossibilité de remplacement dans le présent.

En quelque sorte, l'espace vide de l'« ancien mausolée » devient un véritable contre-monument¹⁰⁰¹ des changements politiques en Bulgarie, une marque de l'impuissance des partis politiques, gauche et droite confondues, de remplacer le symbole et de s'installer dans une position de création contre la destruction. Pendant des années, des tentatives d'investissement incompatibles avec le symbolisme du site ont été faites. Il s'agit, certes, de la concession du site pour des événements commerciaux temporaires (des festivals de la bière, marchés de Noël, promotion de films ou de produits), mais aussi des projets qui cherchent à inscrire la plateforme en béton qui recouvre les souterrains du mausolée (toujours existants, mais tombés dans l'oubli) dans son espace environnant. Plusieurs tentatives infructueuses sont menées pour intégrer l'espace au jardin de ville. Fin 2013, un concours architectural « pour un renouvellement urbain de la capitale » est lancé. Parmi les quatre zones prioritaires, une comprend l'espace du mausolée. La proposition principale est de restaurer le jardin de ville jusqu'à la Galerie nationale, et les différents

¹⁰⁰⁰ Mikhail YAMPOLSKI, "In the shadow of monuments", in Nancy CONDEE (éd.), *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 107.

¹⁰⁰¹ James E. YOUNG, « The Counter-Monument: Memory Againsts Itself in Germany Today », *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, hiver 1992, p. 267-296.

projets imaginent à la place de l'ancien monument une fontaine¹⁰⁰², un miroir d'eau¹⁰⁰³, une scène¹⁰⁰⁴ ou bien un amphithéâtre qui retrace au sol la forme du mausolée¹⁰⁰⁵. Alors qu'aucun des projets n'est réalisé¹⁰⁰⁶, l'espace se confirme comme impossible à être géré par les pouvoirs publics.

Des tentatives sont également faites de puiser dans l'histoire du site à des fins politiques. Ainsi, en 2002, lors du festival « Journées d'été sur la place », une série de projections de la série antifasciste des années 1960 *À chaque kilomètre* a lieu. Cette dernière, organisée par les directeurs du Théâtre National et de la Télévision nationale, dure une dizaine de jours, et est marquée par la forte présence de membres du Parti socialiste bulgare sur place, ce qui provoque et alimente le scandale sociétal. Ce scandale reste dans les mémoires et, douze ans plus tard, en 2014, sur le site du mausolée est organisée une projection du film allemand *La Vie des autres* (dans le cadre du festival « 25 ans de Bulgarie libre », patronné par le Président Plevneliev (droite)).

Sans investissement concret qui permet de l'inscrire dans la vie contemporaine, et enfermé dans la conflictualité héritée des années 1990 avant la destruction, le « vide » du mausolée se trouve dans un état liminal permanent¹⁰⁰⁷, « flottant entre le passé et le présent — à demi-remémorant, à demi-oubliant, à demi-intégré, à demi outsider¹⁰⁰⁸ ». Au lieu de libérer l'espace public des tensions mémorielles et de permettre une banalisation du site¹⁰⁰⁹, le mausolée détruit représente une nouvelle zone de conflit qui ouvre la voie à la réflexion artistique des rapports au patrimoine. Elle oriente la politique de gestion de ce site patrimonial à la fin de la décennie 2010.

¹⁰⁰² Atelier Georgi Sarambeliev ; Nikonsult.

¹⁰⁰³ Groupe Centre.

¹⁰⁰⁴ Erta plus.

¹⁰⁰⁵ Studio Nikiforov.

¹⁰⁰⁶ Les décisions en termes d'urbanisme et gestion du trafic des automobilistes étaient à l'époque au cœur des contestations.

¹⁰⁰⁷ Mariusz CZECZYNSKI, « Representations and images of "recent history". The Transition of Post-Socialist Landscape Icons », in Alfrun KLIEMS, Marina DMITRIEVA (éd.), *The Post-Socialist city. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010, p. 18.

¹⁰⁰⁸ Maria VASSILEVA, « Projet "Transformations" », *Kultura*, n° 48, du 8 décembre 2000, p. 4. / Мария ВАСИЛЕВА, „Проект Трансформации“, *Култура*, бр. 48, 8 декември 2000 г., стр. 4. „(...) плува между минало и настояще – полу-помнещо, полу-забравило, полу-интегрирано, полу-аутсайдерско“.

¹⁰⁰⁹ Lydia COUDROY DE LILLE, Miléna GUEST, « Towards Banalization? Trans-Forming the Legacies of the Post-Socialist City », in Alfrun KLIEMS, Marina DMITRIEVA (éd.), *The Post-Socialist city*, op. cit., p. 45.

1. LES ARTISTES CONTEMPORAINS EN DIALOGUE AVEC LE VIDE

Dans les années 2000-2010, un certain nombre de projets artistiques s'intéressent à l'espace vide laissé par la destruction du mausolée, dans une optique qui interroge parallèlement ses gestion et réemploi, ainsi que ses significations en termes de politique culturelle de l'État, dans le domaine à la fois du patrimoine et de l'art contemporain. Les artistes transforment alors le site du mausolée en un endroit de dialogue entre le passé et le présent, et en lieu de négociation entre les différentes couches de symbolisme dont il est le porteur. Dans le cadre des autres débats patrimoniaux qui agitent la société bulgare à la même période, notamment le Monument à l'armée soviétique et le monument *1300 ans Bulgarie*, l'espace vide du mausolée sert d'avertissement contre la destruction. Il représente aussi la possibilité de donner du sens aux rapports avec le passé socialiste, notamment à travers la construction d'un discours artistique sur le patrimoine socialiste.

Comme dit Diana Ivanova dans un entretien avec Valentin Startchev de 2009 :

Nous avons parlé du manque du mausolée. Je pense que les nouvelles générations doivent comprendre ce manque et cela les transformera. Nous transmettrons ce sentiment aux prochaines [générations]. C'est peut-être cela le sens de la destruction. Nous avons une vision différente d'un passé, mais nous éprouvons tous de la peine de la façon dont nous détruisons les monuments. Nous comprenons que cela nous fait moins humains, moins bulgares, que cela nous prive de notre identité¹⁰¹⁰.

¹⁰¹⁰ Diana IVANOVA, Valentin STARTCHEV, « Les monuments de l'époque socialiste », *Abitare Bulgaria*, du 27 avril 2009, en ligne. / Диана ИВАНОВА, Валентин СТАРЧЕВ, „Паметниците от времето на социализма“, *Abitare Bulgaria*, 27 април 2009 г., онлайн. „Спомена се, че мавзолеят липсва. Мисля, че новите поколения трябва да осъзнаят липсата и това ще ги направи по-различни. Ние ще предадем това усещане на следващите. Може би това е смисълът на унищожението. Ние имаме различно виждане за миналото, но всички ни боли от начина, по който си разрушаваме паметниците. Осъзнаваме, че това ни прави по-малко хора, по-малко българи, ощетява идентичността ни.“

A. LES MULTIPLES DIMENSIONS DU VIDE DU MAUSOLEE

a) INVESTIR DU SENS POUR COMBATTRE L'OUBLI

Derrière la destruction du mausolée, nous l'avons vu, la volonté était de signifier la fin du régime communiste, la « décommunisation » esthétique de l'espace public et le début d'un renouveau. Puisque la plateforme en béton du site du mausolée reste vide et toujours en mal d'être



Figure 85 : Groupe 7 + 1, *Transformations*, 2000

Source : *Kultura*, n° 48, du 8 décembre 2000, p. 4.

inscrite dans le jardin de ville, selon les projets architecturaux et les demandes des partisans de la destruction, elle devient un espace négatif au cœur de la capitale. Des parallèles sont établis entre la politique urbaine du gouvernement et le passé totalitaire (« Le retour à l'urbanisme du type socialiste a été annoncé en grande pompe avec la série d'explosions qui ont fait tomber le mausolée¹⁰¹¹ »), ainsi que des dénonciations du non-professionnalisme des architectes et urbanistes qui ont soutenu la décision de la destruction et qui auraient « privé le contemporain innocent du droit d'utiliser son patrimoine¹⁰¹² ».

C'est le moment de l'activation des artistes pour la protection et la transformation de cet espace vide au centre de la capitale. À la fin de la première année depuis la destruction, le collectif 7 + 1 propose son œuvre *Transformations*. Il l'inscrit dans une réflexion artistique minimale : créer un dénivelé du terrain, tout en le recouvrant de verdure pour réussir l'inscription avec le jardin de ville (figure 85). L'effet d'un terrain en « bascule », plus élevé d'un côté que de

¹⁰¹¹ Ivan EVTIMOV, « La ville postcommuniste », *Kultura*, n° 13, du 7 avril 2000, p. 7. / Иван ЕВТИМОВ, „Посткомунистическият град“, *Култура*, бр. 13, 7 април 2000 г., стр. 7. „Завръщането на градоустройството от социалистически тип тържествено бе оповестено със серията от взривове, срутили мавзолея“.

¹⁰¹² Pavel POPOV, « Sofia — antithèses », *Kultura*, n° 36, du 15 septembre 2000, p. 11. / Павел ПОПОВ, „София – анти-тези“, *Култура*, бр. 36, 15 септември 2000 г., стр. 11.

l'autre, renvoie à l'instabilité du site, à sa turbulence historique et mémorielle. D'après Maria Vassileva, avec ce projet, le site « préserve la mémoire du temps révolu, depuis longtemps englouti dans le passé, mais qui demande également qu'on s'en souvienne¹⁰¹³ ». *Transformations* est une première manifestation de la volonté d'investir le site du mausolée par l'art contemporain, de profiter de ce « vide » afin de penser et raconter les liens entre le passé et le présent à travers l'art. C'est aussi une reconnaissance du symbolisme toujours présent, si ce n'est renforcé, de l'espace du mausolée et de l'importance de sa préservation, telle une protection tardive du patrimoine du socialisme. Malgré le soutien de plusieurs institutions, dont la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia et le ministère de la Culture, le projet *Transformations* ne trouve pas le soutien de la Municipalité pour sa réalisation. Ainsi, le site continue sa vie de « friche » urbaine dans les années qui suivent, investi ponctuellement pour des événements ou des concerts.

En 2006, les artistes Petko Dourmana et Kyd Campbell réalisent une œuvre virtuelle qui cherche aussi à donner du sens au « vide » et à lutter contre l'oubli de la symbolique du site et du lieu patrimonial qu'il représente (figure 86). Ils développent une application mobile qui s'initie sur les téléphones portables des passants avec la fonctionnalité Bluetooth activée. Ils reçoivent alors des images et des enregistrements audios racontant l'histoire du mausolée. L'œuvre est inspirée par le constat de Petko Dourmana que le site du mausolée semble avoir perdu sa signification mémorielle pour les utilisateurs du jardin de ville au quotidien :

Mon sentiment, des années plus tard, c'est qu'il est si étrange que le mausolée ait disparu, que les gens tournent autour, prennent du café, se promènent dans le parc, jouent aux échecs... Et ils ne pensent même pas à lui. C'est pourquoi j'ai décidé de les aider. La mémoire de ce passé, la mémoire du mausolée, en utilisant de la nouvelle technologie¹⁰¹⁴ (...).

¹⁰¹³ Maria VASSILEVA, « Projet "Transformations" », op.cit.

¹⁰¹⁴ Nicola ZABELLI, vidéo de documentation du projet *Bluetooth Graffiti | Mausoleum*, 2008. "My feeling years after is that it's so strange that the mausoleum disappeared, people go around, take coffee, they walk in the park, they play chess... And they don't even think about it. And this is why I decided to help them. The memory of this past, the memory of the mausoleum, using new media (...)".

Le constat de l'artiste est intéressant, parce qu'il montre l'attachement qu'il a envers le mausolée et son histoire, et son appréhension face à l'oubli qu'il semble subir. Préserver la



Figure 86 : Petko Dourmana, Kyd Campbell, *CT_BT_GRAFFITI / Mausoleum2*, application Bluetooth, 2006.

possibilité de « reconstruire virtuellement et de maintenir personnellement des espaces importants pour l'histoire et la mémoire qui sont perdus et volés¹⁰¹⁶ ». Le terme de « vol » ici employé renvoie directement à ce même traumatisme de la perte.

Au-delà du rapport au mausolée, l'œuvre *Bluetooth Graffiti Mausoleum* est également remarquable par sa volonté de s'introduire dans l'espace privé des passants, de les agresser¹⁰¹⁷ en quelques sortes avec une mémoire perdue ou refoulée. Les images et enregistrements sonores téléchargés sur leurs portables personnels sont porteurs des multiples significations du mausolée, et du site qu'il habitait autrefois, rendant ainsi l'oubli impossible : tel un monument virtuel au monument perdu¹⁰¹⁸.

Le projet *Transformations* et l'œuvre *Bluetooth Graffiti* renvoient à la même volonté de mémorialiser le site du mausolée, de lutter contre l'oubli de son symbolisme tout en se servant

¹⁰¹⁵ L'œuvre est présentée sous différents titres : *CT_BT_GRAFFITI / Mausoleum2* ou *Bluetooth Graffiti Mausoleum*.

¹⁰¹⁶ Kyd CAMPBELL, Petko DOURMANA, *Statement*, du 20 mai 2006. « Virtually rebuild and personally maintaining lost and stolen spaces important in history and memory ».

¹⁰¹⁷ Les artistes s'inspirent pour leur application de l'agression visuelle et symbolique que les graffiti opéreraient sur les habitants de la ville. En s'appropriant cette démarche, ils l'inscrivent dans le titre de l'œuvre – *Bluetooth Graffiti Mausoleum*.

¹⁰¹⁸ Boyan MANCHEV, « Communisme/postcommunisme : Politique et représentation. Le cas bulgare », dans Maria VASSILEVA (éd.), *Art pour un changement 1985-2015*, cat.exp. Sofia : Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, 2015, p. 165. / Боян МАНЧЕВ, „Комунизъм/посткомунизъм: Политика и репрезентация. Българският случай“, в Мария ВАСИЛЕВА (съст.), *Изкуство за промяна 1985-2015*, София: СГХГ, 2015, стр. 165.

d'un langage esthétique contemporain. D'un point de vue plastique, les œuvres s'inscrivent dans un registre d'« agression douce » du public, en proposant une perturbation dans l'usage quotidien du site sans pour autant l'imposer visuellement. En ce sens, le site du mausolée, à travers ses interventions artistiques réalisées ou imaginées, se retrouve dans la catégorie des « monuments performatifs », d'après la définition de Mechtild Widrich, qui jouent avec la temporalité et avec l'interaction avec des publics divers et le plus souvent non intentionnels, et qui participent à la cohésion sociale¹⁰¹⁹.

b) LES MÉMOIRES DU LIEU

La question du destin des monuments du socialisme est réactualisée dans les débats publics depuis 2008. L'état d'entre-deux du site du mausolée, avec la perte de sa signification première à travers sa perte physique, et le potentiel non utilisé de l'espace disponible, devient de plus en plus pesant lorsqu'on dépasse le dixième anniversaire de son « vide ». C'est le début de la réflexion artistique critique envers son abandon par les institutions, inspirée aussi par le contraste entre les fortes émotions qu'il mobilisait autrefois et son manque de « vie » symbolique après août 1999.



Figure 87 : Nedko Solakov, *Remplacement/Substitution*, 2010, vidéo, 6 min 13 secondes.
Collection : Galerie Municipale des Beaux-Arts de Sofia ; Kontakt Collection, ERSTE Bank Group.

¹⁰¹⁹ Mechtild WIDRICH, *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2014.

Ainsi en 2010, Nedko Solakov réalise l'œuvre vidéo *Remplacement*, un regard « ironique et critique¹⁰²⁰ » envers l'état liminal de l'espace du mausolée (figure 87). Connue pour son œuvre emblématique *Regard vers l'Occident* dans le cadre de l'exposition *Terre et ciel* de 1989, l'artiste provoque également les esprits avec son œuvre-confession *Top Secret* de 1990, révélant son appartenance à la Sécurité d'État. Dans les années qui suivent, Nedko Solakov développe un travail artistique protéiforme, notamment dans son rapport avec l'espace public, et devient un des artistes contemporains bulgares les plus connus. Dans son travail sur le mausolée, l'artiste revient sur son histoire et son devenir, avec une interrogation perceptible dans le titre de l'œuvre. Titre qui, entre sa version bulgare et sa traduction officielle en anglais, présente des nuances significatives. Ce qui en bulgare est *Podmiyana* (Подмяна) est désigné en anglais comme *Replacement* [Remplacement]. Alors que le remplacement évoque un échange pour autre chose de valeur équivalente, le sens investi dans le mot bulgare porte un jugement bien plus évident, car il peut se traduire aussi par « substitution ». La *podmiyana*/substitution, à la différence du remplacement, contient en elle la volonté de mettre une chose à la place d'une autre, mais qui souvent se retrouve être une imitation d'un changement ou bien un changement raté. En cela, l'œuvre de Nedko Solakov s'inscrit sans doute dans le registre critique du « vide » du mausolée.

La vidéo, d'une durée de six minutes, commence par un texte d'introduction qui explique la construction et la destruction du mausolée. « Onze ans plus tard, le site — au cœur même de Sofia — est toujours en attente d'autres bonnes nouvelles¹⁰²¹ ». Dans la logique du regard critique posé sur la situation, le texte suggère non tellement un jugement d'avoir fait exploser le mausolée, mais le fait que rien de mieux ne lui est arrivé depuis. L'artiste amène alors le spectateur à une déambulation autour du site vide de l'ancien mausolée. Il nous montre la pelouse grillée par le soleil, les allées non entretenues ; au loin, on entend l'aboiement d'un chien errant, ce qui renforce l'image d'un site abandonné. Pendant la promenade sur la plateforme en béton, toute craquelée, l'artiste projette des photographies qui défilent rapidement et qui cherchent à éveiller les souvenirs tout en retraçant l'histoire du mausolée : le bâtiment, le corps embaumé de Dimitrov, les parades, le Politburo sur la tribune. Cela permet de donner à voir le contraste entre cet espace non entretenu aujourd'hui et la symbolique du site et sa chorégraphie durant le socialisme. La vidéo use aussi de

¹⁰²⁰ Boyan MANCHEV, « Communisme/postcommunisme : Politique et représentation. Le cas bulgare », op. cit., p. 173.

¹⁰²¹ « Eleven years later, the site – in the very heart of Sofia – is still waiting for more good news. »

quelques superpositions humoristiques, comme l'apparition d'une photographie de l'entrée principale du mausolée posée sur les toilettes chimiques filmées par l'artiste dans les environs directs de la plateforme. Au milieu de la vidéo, les images changent de période pour représenter la vie du mausolée après 1989. La *Gramada* de juillet 1990, l'empaquetage du mausolée pour le concert de 1992, le nettoyage des graffiti organisé par le PSB, l'action *Dalmatiens* en 1997, les décors d'opéra et la destruction.

L'œuvre de Nedko Solakov interroge le « vide » du mausolée en estimant que l'espace tant chargé en mémoires est laissé à l'abandon et « oublié ». En arrêtant les représentations de l'histoire du mausolée avec la destruction, il semble que l'artiste considère son développement et ses investissements postérieurs comme anecdotiques et indignes de l'importance du site. Le « plein » de vie du site pendant le socialisme et la première décennie postsocialiste sont remplacés par un « vide » contemporain. Or, c'est justement ce « vide » physique et symbolique qui intrigue par sa charge invisible et sa force de mobilisation.



Figure 88 : Ivan Moudov, *Sans titre* (détail), 2012.

Source : Exposition de l'artiste au Contemporary Space, Varna, 2013.

Deux ans plus tard, l'artiste Ivan Moudov pousse encore plus loin le constat du vide décevant du mausolée et de la mémoire du passé dont le site continue d'être porteur. En novembre 2012, l'emplacement de l'ancien mausolée se retrouve entouré d'une palissade de chantier et un panneau annonce la construction imminente d'un « bâtiment multifonctionnel à

des fonctions publiques », commanditée par la Municipalité de Sofia (figure 88). L'image du projet qui accompagne l'annonce est des plus étonnantes : le mausolée est reconstruit comme base du nouveau bâtiment, et il est prolongé d'un immeuble de bureaux dans un style douteux, mais typique des années 2000 bulgares. Des lions sont posés sur les deux côtés de la tribune, couronnant ainsi l'éclectisme de la proposition.

L'œuvre n'est pas annoncée en tant que telle dans l'immédiat, car elle n'existe que dans la réaction des publics. Ivan Moudov, le « tsar de l'imposture¹⁰²² », a déjà de l'expérience d'actions-provocations, notamment avec une qui a fait date — *Musiz* de 2005, lorsqu'il a simulé l'inauguration d'un musée d'art contemporain dans la gare de Podujane à Sofia. En 2012, l'objectif de l'artiste est d'observer les réflexes de la société face à une telle annonce de projet sur un site sensible¹⁰²³ et porteur de mémoires, et sans aucune consultation préalable avec des citoyens. Les réactions ne tardent pas à arriver. La première provient de l'association *Transformatori* qui s'indigne publiquement sur Facebook, criant au scandale de la création d'un « mausolée mafieux » (*мупромавзолей*). Sa publication, partagée plus de deux cents fois, attire l'attention de la presse qui se lance dans des interprétations multiples, sans pour autant imaginer un projet artistique¹⁰²⁴. Un jour plus tard, la nature de l'œuvre, composante de la programmation du festival d'art contemporain « Sofia Contemporary », est révélée. Ivan Moudov fait savoir son étonnement face aux réactions :

Ce qui m'a le plus surpris, c'est le fait que les gens sont devenus tellement anesthésiés [des événements publics] qu'ils ont réellement cru que ce bâtiment absurde puisse être réalisé dans le centre [ville¹⁰²⁵].

Le projet-provocation d'Ivan Moudov est réussi, car il accomplit ce qui a déjà été tenté par d'autres œuvres précédentes : attirer l'attention envers cet espace de la capitale, rappeler de façon émotionnelle la charge mémorielle dont il est porteur et proposer une critique envers les pseudoprotectons patrimoniales en cours dans la ville qui consistent en la reconstruction des façades historiques des bâtiments détruits¹⁰²⁶. La forte réaction que le projet provoque est liée à cette accumulation de mémoires et de traumatismes. L'instauration d'une décision par le haut sur

¹⁰²² Cette appellation lui est attribuée par l'émission *Tracks* sur ARTE.tv (2014).

¹⁰²³ Nous utilisons la notion de sensibilité de la même manière qu'elle a été formulée par Emmanuel FUREIX et Bertrand TILLIER dans le cadre du séminaire « Les monuments sensibles : de la Révolution française à Charlottesville » à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018/2019.

¹⁰²⁴ « Quels liens entre TV7 et le mausolée », *Webcafé.bg*, du 5 novembre 2012, en ligne. / „Какво е общото между TV7 и мавзолея“, *Webcafé.bg*, 5 ноември 2012 г., онлайн.

¹⁰²⁵ Lyuba YORDANOVA, « Marcher sur le mausolée [callosité]. Comment une installation artistique a ému les habitants de Sofia », *Capital*, le 9 novembre 2012, en ligne. / Люба ЙОРДАНОВА, „Да те настъпят по мавзолея. Как една арт инсталация развълнува жителите на София“, *Kanumal*, 9 ноември 2012 г., онлайн. „Това, което най-много ме озадачи, е, че хората до такава степен са претръпнали, че наистина повярваха, че тази абсурдна сграда може да се осъществи в центъра“.

¹⁰²⁶ De tels exemples sont notamment la maison à l'angle des rues Chipka et Krakra à Sofia, détruite et reconstruite en 2004 comme hôtel, ou bien la maison de Nikola Mouchanov rue Moskovska à Sofia, transformée en bureaux.

le destin du « vide », alors que cela a déjà été fait en 1999 pour la destruction, éveille la société et renforce son attachement au destin du site aujourd'hui. L'œuvre d'Ivan Moudov réussit alors à transformer le site patrimonial du mausolée en un espace aux pratiques discursives¹⁰²⁷.

B. QUESTIONNER LE VIDE

a) LE POTENTIEL PERDU, LE POTENTIEL A L'AVENIR

L'année 2011 est marquée par de très nombreux événements culturels importants pour la scène artistique bulgare. Au mois de juin est inaugurée la branche de la Galerie nationale, le Sofia Arsenal — Musée d'art contemporain (SAMCA) et, le même jour, le Monument à l'armée soviétique est peint en héros de la culture populaire américaine. Au même moment est lancé le musée virtuel du design graphique de l'époque socialiste SOCMUS¹⁰²⁸. Au mois de septembre, l'autre nouvelle branche de la Galerie nationale, le Musée de l'art socialiste est également inauguré en grande pompe. Parallèlement, les débats concernant le destin du MAS, le monument *1300 ans Bulgarie* et le Foyer-monument Bouzloudja continuent d'être alimentés. La question de l'importance de l'espace public et son rapport au passé socialiste est centrale pour l'année 2011. L'œuvre *Sleeping City* (La Ville endormie) de Miroslav Hristov et le groupe PLUS pare les monuments de Sofia avec des oreillers, pour suggérer à la fois le fait que nous ne parlons pas assez de l'espace de la ville que nous habitons et, en même temps, pour appeler à arrêter la focalisation sur le passé et à imaginer l'espace public du présent¹⁰²⁹. En ce sens, les artistes rejoignent les réflexions déjà avancées dans le cadre du débat du 29 juin 2011 autour du Monument à l'armée soviétique (voir chapitre 6). La ville est étudiée de près par les artistes et des expositions reflètent ceci également, comme celle organisée à la fin de l'année par la galerie ICA (Institut d'art contemporain) à Sofia : *L'art de l'intervention urbaine*¹⁰³⁰.

¹⁰²⁷ Nick CASS, Gill PARK, Anna POWELL, "Introduction", *Contemporary Art in Heritage Spaces*, Londres: Routledge, 2020, p. 9.

¹⁰²⁸ Ses fondateurs sont le photographe Nikola Mihov et les architectes Valery Gyurov et Martin Angelov.

¹⁰²⁹ « Les artistes contemporains et la ville », *Musée à l'antenne*, BNR Hristo Botev, du 15 décembre 2011. / „Съвременните художници и градът“, *Музей в ефира*, БНР Христо Ботев, 15 декември 2011 г.

¹⁰³⁰ Novembre 2011 — janvier 2012.

Cette atmosphère favorise l'apparition de plusieurs interrogations quant à l'espace vide du mausolée. En octobre 2011, dans le cadre de la Semaine de l'architecture à Sofia (*Sofia Architecture Week*), un workshop est organisé pour la réalisation de projets pour le site du mausolée, sous le titre *Pavillon Utopie*. Inspiré d'une installation éphémère qui occupe, pendant le mois de juin, le site du mausolée pour donner la parole aux activistes écologistes, *Utopia Box*¹⁰³¹, le projet se donne un objectif plus ambitieux afin d'imaginer la possibilité de relier le symbolisme du site à l'époque contemporaine. Dans l'annonce de l'événement, les organisateurs soulignent à la fois le caractère nécessairement éphémère du pavillon et sa spécificité à ne pas chercher à avoir

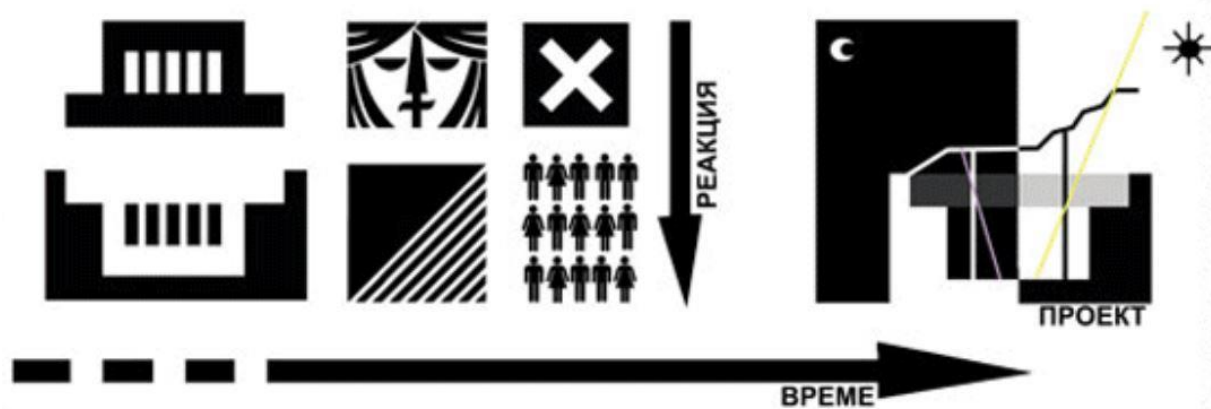


Figure 89 : V. Lemonidi, *Théâtre des lumières et des ombres*.
Proposition dans le cadre du projet *Pavillon Utopie*, octobre-novembre 2011.

une fonction au-delà de celle d'être soi-même, de représenter quelque chose par soi-même. Ce qui est remarquable dans ce projet, exercice de réflexion architecturale, c'est le rapport qui est établi entre un espace mémoriel et patrimonial, et un site qui est attaché à ses nombreuses conflictualités au fil des années et qui est arrivé à une étape où il devient clair qu'il ne peut plus être investi d'une structure permanente. Comme souligné dans l'appel :

L'objectif est de désacraliser le site sur la place Battenberg, de le transformer en miroir permanent du présent architectural qui change de vision comme du prêt-à-porter, mais qui maintient la foi dans le besoin de l'utopie. Le pavillon doit être construit en six

¹⁰³¹ Le projet *Utopia Box* est créé par architecte Sylvia Aytova, soutenu par le Groupe citoyen « Sauvons Irakli ».

mois, exister trois mois, et puis être démonté. Ainsi l'utopie se maintient en vie par son remplacement permanent avec une autre¹⁰³².

Y participent des étudiants en architecture de quatre universités avec au total soixante-cinq projets, dont treize ont été sélectionnés par les organisateurs de Sofia Architecture Week. Six d'entre eux se réfèrent directement aux histoires et mémoires du mausolée, à la sensibilité du site, et aux possibilités de le réinvestir.

Chacun des jeunes architectes des six projets, tous de l'Université d'architecture (UASG) de Sofia, aborde le site en tant que lieu patrimonial qui porte des valeurs d'historicité. Leurs interventions proposées s'inscrivent alors dans la volonté de parler du mausolée, non pas tellement comme vestige du régime communiste, mais en tant que trace des changements politiques bulgares après 1989 et avec une volonté de gérer les mémoires et tensions toujours sous-jacentes du mausolée, tout en le préservant et en soulignant le « vide » qu'il représente dans le présent. Les pavillons qu'ils imaginent relèvent donc de la création d'une *Place Mausolée* qui abriterait en son centre une fissure d'où un arbre pousserait, telle une signification du potentiel après les conflits¹⁰³³, ou, en référence à son emploi pendant le socialisme, d'une tribune publique entourée de miroirs, pour que chacun puisse partager sa vision de l'« utopie » tout en étant confronté à son reflet sous différents angles¹⁰³⁴. La possibilité de transformer le site du mausolée en lieu d'expression figure dans plusieurs propositions. Une première imagine des plaques en aluminium qui s'élèvent ou descendent dans le cadre d'un sondage réalisé auprès des passants – ils sont invités à « voter » en utilisant le site, ce qui renvoie à une certaine interprétation du passé¹⁰³⁵. Une autre souhaite transformer la plateforme vide en espace d'expression en référence à l'utilisation du mausolée comme décor d'opéra dans les années 1990¹⁰³⁶, de créer un volume négatif qui reprendrait la forme du mausolée et qui permettrait de créer un espace de réflexion sur le passé (figure 89). Les deux derniers projets imaginent des installations sur le site du mausolée, toujours dans un jeu entre la

¹⁰³² « Целта е да се десакрализира мястото на площад Батенберг, да се направи то вечно съвременно огледало на архитектурното настояще, сменящо визията си като на прет-а-порте, но едновременно поддържащо една дистанцирана вяра в необходимостта от утопията. Павилионът следва да се изгражда за 6 месеца и да съществува 3 месеца на всяка година, след което бива демонтиран. Така утопията се поддържа жива чрез постоянната ѝ замяна с друга утопия.»

¹⁰³³ Projet d'Anton Kerezov.

¹⁰³⁴ Projet de Lilia Nitcheva.

¹⁰³⁵ Projet de Tzvetomir Pl. Dzhermanov.

¹⁰³⁶ Projet de V. Lemonidi.

présence et l'absence, tout en dénonçant l'attitude envers le patrimoine socialiste : le projet *Inventions reflétées* parle ainsi de « blessures ouvertes de l'espace public dont le traitement peut mener à un changement dans la réflexion, l'attitude et le comportement envers les problèmes sociaux¹⁰³⁷ », alors que le projet *MA(v)ZOLEYA*¹⁰³⁸ insiste sur la valeur mémorielle du site et se demande s'il représente « une callosité du passé ou bien une utopie pour l'avenir¹⁰³⁹ ? ».

Toutes ces propositions restent à l'état de projets. Elles ne représentent qu'un exercice de réflexion et qu'un témoignage de la façon dont l'espace du mausolée a su préserver sa dimension symbolique et mémorielle. Elles permettent d'observer les questionnements architecturaux du « vide » du mausolée et les différentes façons dont il pourrait être inscrit de façon active dans la vie de la société.

b) REAGIR CONTRE LA POLITIQUE CULTURELLE DE L'ÉTAT



Figure 90 : Image publicitaire de l'exposition *Le Pavillon bulgare*, 2011. Auteur : Studio Funkt.

Le projet curatorial de Dessislava Dimova et Svetlana Kuyumzhieva *Le Pavillon bulgare* [*The Bulgarian Pavilion*] (figure 90) se situe dans un registre à la fois similaire et différent. Les deux historiennes de l'art s'interrogent sur la politique du vide que l'État mène dans le domaine culturel. L'espace du mausolée est utilisé comme point de départ d'une réflexion plus globale sur les rapports à l'art contemporain dans l'espace public, d'un côté, et à l'absence de

¹⁰³⁷ Projet de Katerina Gondova.

¹⁰³⁸ Jeu de mot intraduisible, entre les mots bulgares pour « mausolée » (*mavzoley/мавзолей*) et « callosité » (*mazol/мазол*).

¹⁰³⁹ Projet d'Elina Hadjieva.

soutien étatique pour la création artistique contemporaine, de l'autre, notamment à travers le scandale de l'année concernant la participation de la Bulgarie à la Biennale de Venise¹⁰⁴⁰.

L'importance que nous attachons à ce projet provient de la prolifération d'œuvres qu'il génère et qui questionnent le vide de l'espace du mausolée pour ses multiples dimensions, tout en réfléchissant à l'importance de l'art contemporain dans l'espace public. Le ressenti de 2000, avec le projet *Transformations* de l'association d'artistes 7 +1, que la plateforme du mausolée peut représenter une possibilité d'encourager la création contemporaine dans l'espace public, est ici développée plus en détail et pose les fondations de ce qui deviendra, en 2019, la « plateforme Mausolée ».

L'appel aux propositions artistiques est lancé au mois d'avril. Il fallait imaginer « à quoi ressemblerait et comment fonctionnerait le pavillon bulgare non existant sur la place du mausolée non existant¹⁰⁴¹ ». L'idée serait de créer un « monument à l'absence¹⁰⁴² » dans ses multiples manifestations dans la vie culturelle bulgare et son rapport avec les institutions d'État. Le projet *Pavillon bulgare* tire son énergie directement de ce traumatisme patrimonial que représentent la destruction puis l'abandon du mausolée, malgré ses potentiels créatifs et de transformation. Ainsi, la politique de l'État dans le domaine de la culture, comprise au sens large, est dénoncée dans son rapport au patrimoine et à la création contemporaine.

Les œuvres réalisées pour le « pavillon » conceptuel sont exposées dans l'espace de la galerie Credo Bonum, et les performances imaginées par les artistes s'y déroulent également. Intervenir sur le site du mausolée semble ne pas avoir été prévu dans le cadre de ce projet curatorial, la conception devant transcender la matérialité.

Dans les œuvres et projets présentés dans le cadre de l'exposition, nous pouvons identifier différents rapports au vide du mausolée. D'un côté, des artistes se concentrent sur son histoire, sa symbolique et expriment leur déception face à la destruction (Boryana Ventzislavova, Iassen Markov, Valery Gyurov). D'un autre côté, des artistes s'emparent du mausolée comme illustration

¹⁰⁴⁰ Le ministère de la Culture annonce les artistes qui représenteront la Bulgarie à la Biennale de Venise. Les milieux professionnels artistiques crient au scandale, car ils n'ont jamais été consultés. Aucun concours n'avait été lancé. La sélection des artistes a été établie par un mécène privé qui sponsorise la participation bulgare à l'événement international.

¹⁰⁴¹ Dossier de presse de l'exposition.

¹⁰⁴² Ibid.

de la politique culturelle de l'État et l'ironisent (Ultrafuturo, Kamen Stoyanov). Enfin, d'autres artistes imaginent un remplacement voire une réinstallation du mausolée sur place, afin de « remplir » le vide par l'art, et régler ainsi un problème de l'espace public et donner du sens à



Figure 91 : Ultrafuturo (Boriana Rossa & Oleg Mavromatti), *Du pain sans jeux*, performance, 2011. Crédit photographique : documentation de l'exposition *Pavillon bulgare*, mise à disposition par Svetlana Kuyumdzhieva.

l'absence en quelque sorte (Daniela Kostova et Miryana Todorova, Patricia Reed, Iv Toshain, et le collectif constitué d'Ayodele Arigbabu, Constanze Fischbeck, Daniel Kötter, Andreas Müller).

Les œuvres proposées ou inspirées de ce projet curatorial jouent un rôle supplémentaire dans la formation de l'espace vide du mausolée comme un site à fort potentiel de réunir l'art contemporain avec les enjeux mémoriaux, tout en dénonçant son abandon par les institutions chargées de sa gestion. En témoigne de façon très forte l'action du groupe Ultrafuturo, constitué de Boriana Rossa et d'Oleg Mavromatti, *Du pain sans jeux* (figure 91). Les artistes relient les événements ayant mené à la destruction du mausolée en 1999 et l'attitude envers la culture contemporaine en 2011. Ce qui a provoqué la tenue de l'exposition et qui a inspiré l'œuvre d'Ultrafuturo est une des répliques du

ministre de la Culture, Vejdi Rashidov, renvoyant le choix d'artistes à représenter la Bulgarie à la Biennale de Venise au mécène ayant financé la participation nationale. Le collectif artistique choisit à cette occasion de rappeler la collecte de financement pour la destruction du mausolée en 1999 lorsque le vice-Premier ministre Evgeny Bakardjiev aurait fait le premier don dans un geste largement médiatisé. Ce premier cas d'un « mécénat pour une destruction¹⁰⁴³ » est repris par les artistes afin d'inviter le public à partager combien il serait prêt à donner pour la non-participation de la Bulgarie à la Biennale de Venise. Le « vide » du mausolée est transformé en synonyme du vide dans la politique culturelle de l'État :

¹⁰⁴³ Manifeste de l'action, consulté dans les archives de l'exposition mises à disposition par la galerie Credo Bonum.

Il est difficile de travailler dans la présence de quelque chose qui oblige, mais il l'est d'autant plus en son absence. Dépenser de l'argent pour de la destruction est plus étonnant que dépenser de l'argent pour de la création. Et pourtant, les vides énormes des politiques culturelles désinstallées ne sont pas considérés comme honteux. À la place de la culture, il reste de toute façon un grand trou, mais on s'y habitue. Aujourd'hui, il ne paraît pas si tragique parce qu'il est entouré allégrement des vides dans les têtes des constructeurs de trous¹⁰⁴⁴.

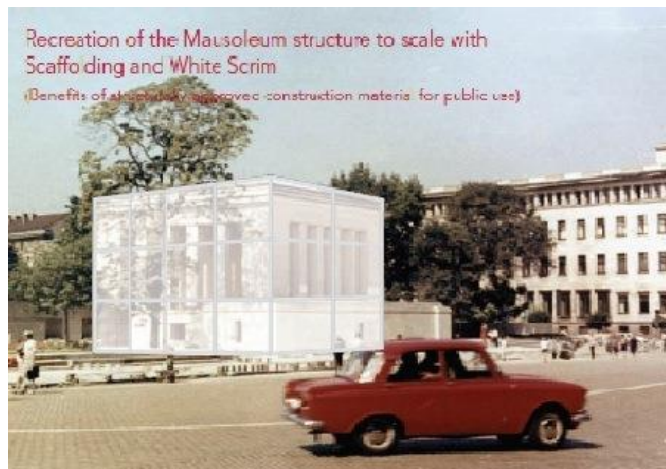


Figure 92 : Patricia Reed, *Performer l'absence*, projet d'installation et de performance, 2011.

Crédit photographique : documentation de l'exposition *Pavillon bulgare*, mise à disposition par Svetlana Kuyumdzhieva.

D'autres artistes proposent une réflexion sur la performance de la potentialité du site, sur la théâtralisation des possibilités de réemploi et de nouvelle fonction, afin de renouer avec le passé et les regrets qu'il pourrait contenir, ainsi que de rendre son agentivité au travail de mémoire. C'est le cas de la proposition de Patricia Reed, *Performer l'absence* (figure 92). Comme cela avait pu être le cas avec le monument *1300 ans Bulgarie*, des artistes

contemporains internationaux s'intéressent aux difficultés de gestions patrimoniales typiquement bulgares. Suite à l'invitation dans le cadre de festivals ou bien, comme c'est le cas ici, de projets curatoriaux, ces artistes prennent connaissance du contexte et s'en emparent afin de développer une nouvelle réflexion dans le cadre de leurs recherches plastiques. Leurs projets devraient alors être lus avec une certaine distance critique, car leur connaissance du contexte est forcément limitée par les circonstances et leur vision des problématiques à la fois mémorielles et patrimoniales se révèle être de « seconde main ». Patricia Reed commence, d'ailleurs, sa déclaration d'artiste avec une allusion à cette découverte du contexte : « après avoir lu à propos des controverses du

¹⁰⁴⁴ Ibid. « Трудно е да се работи в присъствието на нещо задължаващо, но още по-трудно е да се работи в неговото отсъствие. Харченето на пари за разрушение е по-странно от харчене на пари за създаване. Въпреки това, зеещите пустоти на деинсталираните културни политики не се смятат за нещо срамно. На мястото на културата е останала така или иначе една голяма дупка, но с нея се свиква. Тя в днешно време не изглежда толкова трагично, защото е богато обградена с празнините в главите на дупко-строителите. »

mausolée¹⁰⁴⁵ ». Elle s'intéresse à l'histoire du mausolée dans les années 1990, lorsque différentes idées sont suggérées quant à sa fonctionnalité. L'artiste propose alors de créer un mausolée temporaire (une construction d'échafaudages et une impression en tissu), et de permettre aux artistes de performer à l'intérieur ce qui aurait pu arriver au mausolée s'il avait été préservé.



Figure 93 : Daniela Kostova, *Monuments à la Transition incomplète : Arrêt Mausolée*, 2011, vidéo, 2 min 5 s, boucle.

Crédit : Site de l'artiste, danielakostova.com.

L'œuvre de Daniela Kostova, *Arrêt Mausolée* [*Mausoleum Stop*] (figure 93) se trouve dans un registre très similaire. Alors que l'artiste participe dans le projet *Pavillon bulgare* avec une autre œuvre de la série *Monuments à la Transition incomplète* (*Monuments of incomplete transition*) qu'elle

développe depuis quelques années conjointement avec Miryana Todorova, elle présente à la même époque, dans le cadre d'une autre exposition à Sofia¹⁰⁴⁶ l'œuvre vidéo *Arrêt Mausolée*. La vidéo présente une idée similaire à celle de Patricia Reed : la création d'un mausolée échafaudé, qui présenterait l'image du monument perdu. Cependant, Daniela Kostova fait ici référence au langage utilisé par la publicité, à la façon dont les affichages monumentaux peuvent servir à la fois pour donner à voir un produit tout en dissimulant un bâtiment en ruines. Le mausolée devient, en ce sens, à la fois une image et une réelle présence. L'artiste pose alors la question sur la façon dont la « couche d'histoire effacée¹⁰⁴⁷ » peut être traitée, sur les réactions possibles de la société face à la potentialité de reconstruction du mausolée et ce que l'échafaudage pourrait cacher comme construction.

Au cours de la décennie qui suit la destruction du mausolée, les artistes contemporains s'emparent périodiquement du site afin de proposer un dialogue avec le « vide » urbain et patrimonial, ainsi que de questionner cet espace abandonné par les institutions au centre de la

¹⁰⁴⁵ Patricia REED, Déclaration d'artiste publiée sur le site du projet *Pavillon bulgare*, mis à disposition par Svetlana Kuyumdzhieva.

¹⁰⁴⁶ Il s'agit du Prix pour l'art contemporain bulgare *Unlimited*, novembre 2011.

¹⁰⁴⁷ Présentation de l'œuvre sur le site de l'artiste.

capitale. Ils dénoncent le manque de gestion. Le potentiel de le transformer de manière permanente en lieu d'art contemporain se développe de façon de plus en plus prononcée au fil des ans. Au-delà des projets déjà étudiés, d'autres complètent l'image, que ce soit des projets pour transformer les restes du mausolée – ses sous-sols – en Institut d'études de l'histoire bulgare 1944-1989¹⁰⁴⁸, de performer l'histoire du mausolée pendant le socialisme¹⁰⁴⁹, ou bien d'ériger un monument virtuel « à la Transition¹⁰⁵⁰ ». La médiatisation de toutes ces œuvres, ainsi que l'attention attirée vers le « vide » du mausolée dans le cadre des débats concernant les autres monuments conflictuels de la capitale, ont pour résultat une attention particulière de l'administration municipale, qui s'oriente progressivement vers un emploi permanent du site du mausolée à travers l'art contemporain.

2. COMBLER LE VIDE ?

La politique culturelle de la ville de Sofia qui se met en place à partir de 2017 doit être lue à travers le conflit et la destruction du monument *1300 ans Bulgarie* ainsi que la planification de la Présidence de la Bulgarie du Conseil de l'Union européenne au premier trimestre 2018. Dans ce contexte, la possibilité d'investir le site du mausolée par une œuvre d'art contemporain d'envergure se présente comme un moyen de trouver une solution au « traumatisme patrimonial » qui marque l'espace, ainsi que de manifester une attitude responsable envers les traces du passé socialiste et la vie contemporaine de la capitale. Cette volonté naît dans le prolongement évident de tous les projets développés jusqu'alors pour le site, de toutes les dénonciations d'inaction dans ce cadre mémoriel et patrimonial, et d'un débat sur l'esthétique de l'espace public et l'appréciation de la création contemporaine, nés des discussions concernant *1300 ans Bulgarie*.

¹⁰⁴⁸ Projet de fin d'études à l'Université technique de Berlin de Lyubomir Peytchev, 2015.

¹⁰⁴⁹ Aleksandra CHAUSHOVA, *Annulation de la fin des choses*, 2015, pièce de théâtre en un acte et dessins, prix d'art contemporain BAZA 2015.

¹⁰⁵⁰ Œuvre de Spartak Dermendzhiev, novembre 2015.

A. LA MEMOIRE DORMANTE : LE SCANDALE *BRONZE HOUSE*

a) LA NAISSANCE DU PROJET

En 2018, la Bulgarie et l'Autriche président le Conseil de l'Union européenne. Dans ce cadre, en 2017, un geste artistique est proposé par l'ambassade autrichienne en Bulgarie : que l'artiste bulgare expatrié Plamen Dejanoff réalise son projet la *Maison de Bronze* (*Bronze House*) à Sofia.



Figure 94 : Plamen Dejanoff, Maquette présentant la *Maison de Bronze*, 2017.
Source : Télévision nationale bulgare (BNT).

Le concept de la *Maison de Bronze* s'inscrit dans la trajectoire artistique de Plamen Dejanoff depuis la fin des années 1990. À cette époque, il développe un projet conjointement avec d'autres artistes de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, intitulé *Plenty Objects of Desire* (1997-1999). La forme qu'il prend est celle d'une plateforme vide qui offre de multiples possibilités d'utilisation¹⁰⁵¹. C'est un commentaire du lien entre la création et la banalité du quotidien, avec un accent sur le consumérisme et le capitalisme. Par la suite, Plamen Dejanoff travaille sur le besoin de décentraliser la production artistique, et il conçoit un premier projet en Bulgarie, intitulé *Planets of Comparison*¹⁰⁵², dans la ville de Veliko Tarnovo. Il imagine la création d'un environnement artistique en dehors des grands centres européens. C'est à partir de cette expérience qu'est née l'idée de la *Maison de Bronze*. En prolongeant l'idée de la plateforme qui offre la possibilité de multiples créations, l'inspiration de départ est de jouer avec les limites de la construction, de proposer notamment une maison, une structure utilitaire à habiter, mais réalisée exclusivement en

¹⁰⁵¹ Boiana GJAUROVA, « Plamen Dejanoff : Qui a peur de l'art contemporain ? », *Edno*, Automne 2011, p. 90-99. / Бояна ГЯУРОВА, „Пламен Деянов: Кой се страхува от съвременното изкуство?“, *Едно*, есен 2011 г., стр. 90-99.

¹⁰⁵² Une partie de ce projet est présentée en 2006 à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg, dans le cadre de sa résidence artistique.

bronze, le matériau associé à la sculpture. Ce projet a été présenté au public bulgare une première fois en 2011, lorsque Plamen Dejanoff souhaite le réaliser lui aussi à Veliko Tarnovo¹⁰⁵³. L'artiste travaille dessus depuis des années, mais, rencontrant des difficultés et suite à la suggestion d'un de ses mécènes, il accepte de proposer que le projet soit réalisé à Sofia¹⁰⁵⁴.

Tout commence par une première exposition à la Galerie municipale des beaux-arts de Sofia en 2016. Puis, en 2017, une grande proposition du projet avec une maquette du centre-ville de Sofia montre l'emplacement précis de la *Maison de Bronze* : le site du mausolée (figure 94). Au-delà des faiblesses de la maquette (elle ne prend pas véritablement en considération les caractéristiques du jardin de ville : l'espace est présenté complètement vide, sans arbres, espaces verts, aires de jeux et cafétérias ; le parking entre le mausolée et la Galerie nationale n'apparaît d'ailleurs pas ; le site du mausolée est présenté sous le niveau général de la place), la *Maison de Bronze* veut remplir un vide dans l'espace public, mais aussi réclamer de façon marquante ce vide pour de l'art contemporain.

À partir de cette exposition, soutenue par l'ambassade autrichienne, celle-ci propose officiellement l'œuvre comme important projet bilatéral pour l'année 2018¹⁰⁵⁵. Il s'agit d'une double occasion. D'un côté, la présidence partagée de la Bulgarie et de l'Autriche du Conseil de l'Union européenne, avec la volonté de souligner et de continuer les traditions de collaboration culturelle que les deux pays ont construit pendant des décennies¹⁰⁵⁶. D'un autre côté, l'année 2018 est déclarée l'Année européenne du Patrimoine culturel et la Municipalité de Sofia souligne que c'est aussi dans ce cadre qu'elle souhaite inscrire le projet de Plamen Dejanoff¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵³ Boiana GJAUROVA, « Plamen Dejanoff : Qui a peur de l'art contemporain ? », op. cit.

¹⁰⁵⁴ Propos de Plamen DEJANOFF dans le cadre de l'événement *Contemporary Art in the Public Domain : Continuous Renegotiation of Relations*. Barbara Steiner in conversation with Vanessa Joan Mueller, Galerie nationale, le 14 décembre 2018.

¹⁰⁵⁵ « Le projet *Maison de bronze* de l'artiste visuel bulgare Plamen Dejanoff », *Le Jour commence avec de la culture*, BNT, du 14 juin 2017. / „Проектът „Бронзовата къща“ на известния български визуален артист Пламен Деянофф“, *Денят започва с култура*, БНТ, 14.06.2017 г.

¹⁰⁵⁶ À ce propos, voir Teodora KONSTANTINOVA, *Développement de la tradition des relations culturelles entre la Bulgarie et l'Autriche après 1989. L'art contemporain bulgare dans le contexte artistique étranger*, thèse de doctorat, Nouvelle université bulgare, 2021. / Теодора КОНСТАНТИНОВА, *Развитие на традицията в културните взаимоотношения между България и Австрия след 1989 година. Съвременно българско изкуство в чуждестранния художествен контекст*, докторска дисертация, Нов български университет, 2021 г.

¹⁰⁵⁷ « La *Maison de bronze* est un cadeau de l'Autriche pour la Présidence bulgare », *bTV*, du 7 novembre 2017. / „Бронзовата къща“ е подарък от Австрия за българското председателство“, *БТВ*, 07.11.2017 г.,

Le patrimoine est, en effet, partie intégrante du projet. L'artiste s'inspire des techniques traditionnelles bulgares de la sculpture sur bois qui sont particulièrement présentes dans sa ville natale. Un autre point, qui par la suite a été contesté à cause d'une conférence polémique de l'artiste en mars 2018, est le lien établi avec l'architecture bulgare (XIV-XIX^e siècles) à Arbanassi¹⁰⁵⁸ ou bien les trésors thraces¹⁰⁵⁹. Dans tous les cas, son inspiration de l'art et de l'architecture bulgares est l'une des raisons que le choix se porte sur son projet à cette occasion. Il est particulièrement intéressant que le site du mausolée ne soit à aucun moment abordé pour ses valeurs patrimoniales, ce qui contraste avec la décision inédite d'y installer une œuvre d'art contemporain lors de l'Année européenne du patrimoine.

b) L'ABSENCE DE LIEN ENTRE L'ŒUVRE ET LE SITE

La *Maison de Bronze* (figure 95) est accompagnée de beaucoup de discussions et de polémiques. Elles sont concentrées sur le choix du projet, son esthétique, ses fonctions, sa façon d'être imposée au public (sans concours), ainsi que sur les dépenses supplémentaires demandées à la Municipalité. Pendant que tout cela est débattu, le véritable problème de ce projet touche est rarement abordé : le manque de lien entre l'œuvre et le site¹⁰⁶⁰. Dans les discussions médiatiques et le milieu professionnel plus fermé, le vide du mausolée a été largement traité comme problème d'urbanisme principalement. Or, la charge mémorielle du site n'est que rarement étudiée et encore, de façon superficielle.

Plamen Dejanoff évite de parler du site que sa sculpture occupe et sa version concernant le choix d'emplacement varie. D'après un article du mois d'octobre 2017, l'endroit a été désigné par le département d'Architecture et urbanisme de la Municipalité de Sofia et l'artiste ne s'y est pas opposé¹⁰⁶¹. Un autre désigne l'ambassade autrichienne comme responsable du choix¹⁰⁶². Mais

¹⁰⁵⁸ Boiana GJAUROVA, « Plamen Dejanoff : Qui a peur de l'art contemporain ? », op. cit.

¹⁰⁵⁹ Conférence de Plamen Dejanoff, *The Bronze House* au Kunsthalle de Vienne, le 28 mars 2018.

¹⁰⁶⁰ Le fait que le choix de la sculpture a été l'objet d'un très grand intérêt alors que la décision de transformer le site en lieu d'art contemporain, une décision imposée et sans débat public préalable, a été pointée du doigt par Maria Vassileva (Maria VASSILEVA, « Culture à l'époque de la présidence », *Literaturen vestnik*, n°18, 2018. / Мария ВАСИЛЕВА, „Култура по време на председателство“, *Литературен вестник*, бр. 18, 2018 г.)

¹⁰⁶¹ Vesselin NIKOLOV, « La Maison de bronze s'élèvera sur le site du mausolée à Sofia », *Dnevnik*, du 20 octobre 2017, en ligne. / Веселин НИКОЛОВ, „Бронзова къща ще се издигне на мястото на мавзолея в София“, *Дневник*, 20.10.2017 г.

¹⁰⁶² Vesselin NIKOLOV, « Une discussion publique et une décision à propos de la tour de bronze sur le site du Mausolée à Sofia », *Dnevnik*, du 25 octobre 2017, en ligne. / Веселин НИКОЛОВ, „Предстои обсъждане и решение дали кулата от бронз ще бъде поставена на мястото на Мавзолея в София“, *Дневник*, 25.10.2017 г.

selon le chef de mission adjoint de l'ambassade d'Autriche Thomas Stölzl, le choix a été réalisé par Plamen Dejanoff lui-même¹⁰⁶³ et cette information est confirmée par la directrice de département « Culture » à la Municipalité de Sofia, Bilyana Genova¹⁰⁶⁴. Nous pouvons alors conclure que le choix a dû être le résultat d'une discussion commune entre les différents acteurs. Dans tous les cas, lorsque l'artiste présente la *Maison de Bronze*, il parle rarement du site et, si c'est le cas, il ne l'évoque qu'en quelques mots sans y montrer un réel attachement. Lors d'une des discussions publiques de l'automne 2017 à Sofia, Plamen Dejanoff dit :

Lorsque nous avons choisi le site, il y avait beaucoup de discussions avec beaucoup de gens. À la fin, chaque génération a le droit de l'utiliser, nous ne pouvons pas avoir un espace qui est réservé pour toujours à une idéologie. Sachant qu'il était en plus vide, il nous a poussés, non seulement pour moi, mais pour tous les participants à l'idée, de nous dire : pourquoi ne pas le transformer lors de la Présidence européenne en lieu de discussions, afin d'interroger ce qu'il était avant et ce qu'il pourrait devenir à l'avenir¹⁰⁶⁵.

Dans les faits, ceci ne s'est jamais réalisé et l'histoire du site n'a jamais été sujette à discussion officielle en lien avec la *Maison de Bronze*. Dans la décision de l'installation, la Municipalité de Sofia définit ainsi l'espace : « Place du Prince Alexandre I^{er}, zone de contact avec le jardin de ville¹⁰⁶⁶ ». L'artiste a parlé de l'histoire de la place et du mausolée à une seule occasion, en mars 2018 à la Kunsthalle de Vienne. Dans cette conférence, il insiste davantage sur les chefs d'État étrangers qui y ont été reçus sous le socialisme que sur l'importance du site même. La plateforme vide du mausolée est principalement traitée par Plamen Dejanoff comme espace vide qui ne demande qu'à être rempli.

¹⁰⁶³ « Le projet la *Maison de bronze* de l'artiste visuel bulgare Plamen Dejanoff », op. cit.

¹⁰⁶⁴ « La *Maison de bronze* est un cadeau de l'Autriche pour la Présidence bulgare », op. cit.

¹⁰⁶⁵ Ana BLAGOVA, « La *Maison de bronze* désidéologise le site de l'ancien mausolée, espèrent l'auteur et la municipalité », *Dnevnik*, du 8 novembre 2017, en ligne. / Ана БЛАГОВА, „Бронзовата къща“ ще деидеологизира мястото на бившия мавзолей, надяват се авторът и общината“, *Дневник*, 08.11.2017 г. „Когато избирахме мястото, вървяха дълги дискусии с много хора. В края на краищата всяко поколение има право да го използва, не може да има терен, който е резервиран завинаги за някаква идеология. Като се има предвид, че беше и празно, беше подтикващо, не само за мен, а за всички, участвали в идеята да си кажем защо не – защо да не го превърнем по време на европейското председателство в място за дискусии, да си зададем въпроса какво е било преди и какво ще стане в бъдеще.“

¹⁰⁶⁶ Décision n° 738 du Conseil municipal de Sofia du 9 novembre 2017, p. 1. „пл. „Княз Александър I“ в контактна зона с Градска градина“.

Cependant, cette omission n'est pas la règle générale. Dans la presse, l'annonce du projet est systématiquement liée à l'histoire de son emplacement : « Une *Maison de bronze* sur le site du mausolée¹⁰⁶⁷ ? », « La *Maison de bronze* désidéologiser le site de l'ancien mausolée, espèrent l'auteur et la municipalité¹⁰⁶⁸ », « Sculpture gigantesque pour remplacer le mausolée communiste à Sofia¹⁰⁶⁹ ». Dans un article inspiré par l'exposition de 2017, l'historien de l'art Kiril Vassilev critique l'esthétique de la *Maison de Bronze*, mais aussi le fait que le « sens » qu'il est censé donner au site du mausolée serait nationalpopuliste à cause de ses multiples références à l'art et l'architecture bulgares¹⁰⁷⁰. Lors de toutes les discussions publiques du projet, le choix du site du mausolée a été non seulement débattu, mais aussi désigné comme une « provocation¹⁰⁷¹ ». Le groupe Art Public en Bulgarie, composé d'artistes et d'historiens de l'art, exprime un fort désaccord avec le processus de sélection du projet et insiste sur un débat public ouvert concernant ce site¹⁰⁷². Il insiste aussi sur le fait que toute décision sur ce site est très politique et va jusqu'à

¹⁰⁶⁷ Ploshtad Slaveykov, du 19 octobre 2017, en ligne. / „Бронзова къща на мястото на мавзолея?“, *Площад Славейков*, 19 октомври 2017, онлайн.

¹⁰⁶⁸ Ana BLAGOVA, « La *Maison de bronze* désidéologiser le site de l'ancien mausolée, espèrent l'auteur et la municipalité », op. cit.

¹⁰⁶⁹ Mariya CHERESHEVA, « Huge Sculpture to Replace Communist's Mausoleum in Sofia », *Balkan Insight*, le 23 octobre 2017, en ligne.

¹⁰⁷⁰ Kiril VASSILEV, « Au lieu d'un mausolée — une tour de Hrelja », *Kultura*, n° 26, du 7 juillet 2017, en ligne. / Кирил ВАСИЛЕВ, „Вместо Мавзолей – Хрельова кула“, *Култура*, бр. 26, 7 юли 2017.

¹⁰⁷¹ Mariya CHERESHEVA, « Huge Sculpture to Replace Communist's Mausoleum in Sofia », op. cit.

¹⁰⁷² « Le groupe Art public en Bulgarie avec une lettre ouverte à propos de la *Maison de bronze* », *CityBuild.bg*, du 6 novembre 2017, en ligne. / „Групата „Публично изкуство в България“ с отворено писмо за Бронзовата къща“, *CityBuild.bg*, 06.11.2017.

dénoncer le fait qu'un « État étranger » soit impliqué dans le processus de sélection est sujet à interprétation¹⁰⁷³. Toutes ces critiques ou inquiétudes révèlent davantage la sensibilité du site, de l'importance qui lui est attribuée par la société bulgare et le besoin d'une décision de sa gestion qui soit cohérente avec les mémoires multiples qui l'habitent. En cela, le plus grand succès de la *Maison de Bronze* se trouve en dehors des caractéristiques plastiques de l'œuvre. Ce qu'elle arrive à démontrer, c'est l'importance de reconnaître l'espace vide du mausolée en tant que site à la mémoire patrimoniale¹⁰⁷⁴, une mémoire qui doit être prise en compte dans la gestion du lieu. Comme remarque Piotr Piotrowski dans son ouvrage sur l'art et la démocratie, il est extrêmement



Figure 95 : Plamen Dejanoff, *La Maison de Bronze*, 2018, 8 m (environ), bronze.
Crédit photographique : Ina Belcheva.

important de préserver le potentiel conflictuel de l'espace public à travers des œuvres à caractère performatif, subversif et critique¹⁰⁷⁵. Cela est encore plus valable pour des projets artistiques qui concernent des lieux patrimoniaux comme celui du mausolée. Plamen Dejanoff s'avoue déçu de la réception de son œuvre et du fait qu'elle n'ait pas réussi à devenir un lieu de rassemblement et de créativité comme il l'aurait voulu :

Cette plateforme tridimensionnelle, pourquoi elle ne fonctionne-t-elle pas pour tant de personnes, pourquoi est-elle si critiquée dès le début, je ne sais pas. Je n'en ai aucune idée. (...) dans d'autres pays (...), la situation était différente, c'était plus positif, c'était

¹⁰⁷³ « Devrait-il avoir une Maison de bronze sur le site du mausolée », *Ploshtad Slaveykov*, du 7 novembre 2017, en ligne. / „Да има ли Бронзова къща на мястото на мавзолея“, *Площад Славейков*, 07.11.2017 г.

¹⁰⁷⁴ Lucie MORISSET, *Des régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*, Québec, Rennes : Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2009.

¹⁰⁷⁵ Piotr PIOTROWSKI, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, op. cit., p. 63.

plus confortable pour moi. Je ne me suis pas senti confortable avec le processus à Sofia¹⁰⁷⁶ (...).

Ses propos révèlent le refus de l'artiste à comprendre l'importance du site du mausolée. Ils montrent également l'agression symbolique opérée par son œuvre. Cependant, la *Maison de Bronze* est un premier projet extrêmement important notamment parce qu'il ouvre le chemin à l'investissement institutionnel continu du « vide » du mausolée par des projets d'art contemporain temporaires, la temporalité des installations signifiant un débat patrimonial, mémoriel et esthétique constamment renouvelé¹⁰⁷⁷.

c) VERS UNE RECONNAISSANCE DE LA VALEUR PATRIMONIALE DU SITE ?

Une première étape dans le processus vers la reconnaissance de l'importance du site du mausolée et son ouverture à investissements artistiques autorisés est la régularisation de son existence administrative. La *Maison de Bronze* représente un projet international important et sa réalisation nécessite de multiples procédures. Elles consistent notamment en la protection de l'espace du mausolée.

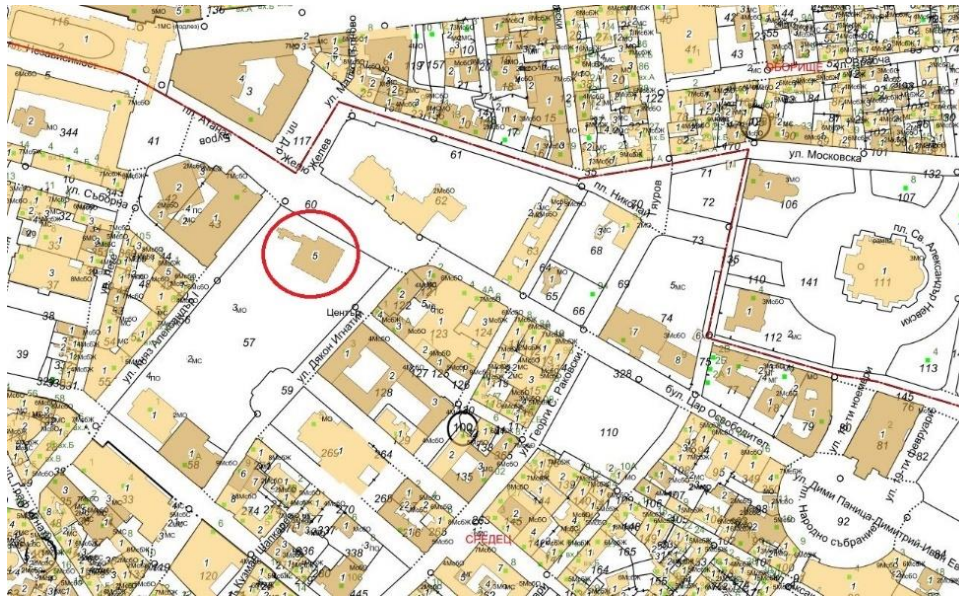


Figure 96 : Plan cadastral de Sofia, le mausolée est identifié par le numéro 5, dans le cercle rouge.

¹⁰⁷⁶ Propos de Plamen DEJANOFF dans le cadre de l'événement *Contemporary Art in the Public Domain: Continuous Renegotiation of Relations*, op. cit. "This three-dimensional platform, why is it not working for so many people, and why is it so criticized from the beginning, I don't know. I have no idea. (...) in other countries, (...), it was a different situation, it was more positive, or more comfortable with me. I was not feeling comfortable with the whole process, spending time in Sofia with this sculpture (...)." ¹⁰⁷⁷ Luchezar BOYADJIEV dans le cadre du même événement.

En premier lieu, il s'agit de donner une existence administrative de cet espace « vide ». Comme nous l'avons déjà vu, l'un des arguments employés pour la destruction du mausolée en 1999 par le gouvernement d'Ivan Kostov était son absence des plans d'urbanisme de la ville. La destruction de la partie supérieure du mausolée, par contre, n'a pas réussi à résoudre ceci, en raison de l'existence des souterrains et des multiples tentatives infructueuses d'intégrer cette partie de la place au jardin de ville au fil des ans. Voilà pourquoi, afin que la *Maison de Bronze* soit réalisée en 2018, un travail en amont est demandé à la Municipalité de Sofia. L'emplacement des souterrains est déjà inscrit dans le plan cadastral de la capitale depuis 2010 (figure 96). Mais c'est à la fin de l'année 2016 que la documentation de leur propriété est mise en règle pour donner la liberté à la municipalité d'agir¹⁰⁷⁸.

Dans un deuxième temps, c'est le renforcement de la plaque en béton qui recouvre la partie souterraine du mausolée qui s'impose, afin de pouvoir soutenir le poids du bronze. Ce renforcement est à l'origine de nombreuses contestations¹⁰⁷⁹, mais représente en réalité l'occasion d'entamer à la fois un travail d'adaptation du site à une future fonction, fait jusqu'alors inédit, et de réaliser des dessins précis quant à sa forme, sa configuration et ses spécificités techniques. Cette étude de l'espace du mausolée permet d'envisager son avenir ainsi que de le pérenniser, car l'investissement important demande une utilisation de longue durée.

Cependant, il est vrai qu'à aucun moment le lieu n'est cité ou suggéré comme possible porteur de mémoires spécifiques, ou comme patrimoine. Dans la stratégie de dix ans de développement culturel de la capitale, *Sofia — Capitale Créative 2013-2023*, des objectifs précis sont désignés en ce qui concerne le patrimoine de la ville. Parmi les défis à relever, nous trouvons dans le cinquième point la volonté de « repenser l'étendue du patrimoine culturel qui n'est pas reconnu en tant que tel ou qui est considéré comme problématique¹⁰⁸⁰ ». Mais alors que le patrimoine du socialisme y est évoqué, rien de précis n'est prévu pour s'en occuper ni l'inscrire dans la vie de la capitale. Malgré cela, un nouveau projet naît suite à la *Maison de Bronze* de

¹⁰⁷⁸ Acte de propriété municipale n° 993 du 29 novembre 2016.

¹⁰⁷⁹ « Kaloyan Pargov : La *Maison de bronze* est un monument à la bêtise cher et honteux, que Chobanov et Edreva démissionnent ! », *Trud*, du 15 juin 2018, en ligne. / „Калоян Паргов: Бронзовата къща е скъп и срамен паметник на глупостта, Чобанов и Едрева да подадат оставки!“, *Труд*, 15 юни 2018 г., онлайн.

¹⁰⁸⁰ Stratégie de développement de la culture à Sofia 2013-2023, *Sofia — Capitale créative*, votée au Conseil municipal de Sofia le 20 décembre 2012, p. 22. / Стратегия за развитие на културата в София 2013-2023, „София – творческа столица“, приета от СОС на 20 декември 2012 г., стр. 22.

Plamen Dejanoff et s'inscrit dans le programme *Sofia — Capitale Créative*. La Municipalité de Sofia prend conscience du potentiel de la plateforme vide et entame un premier processus conscient et institutionnel d'investissement du site du mausolée. En 2018, elle initie le programme *Dehors*.

B. L'ART POUR GERER LA MEMOIRE ? LE PROGRAMME *DEHORS*, PLATEFORME MAUSOLEE

a) CONCEPTION DU PROGRAMME *DEHORS*

Lors de la discussion du budget alloué au projet de Plamen Dejanoff au Conseil municipal, en février 2018, une nouvelle décision est proposée au vote : la concession du site du mausolée à la Galerie municipale des beaux-arts de Sofia¹⁰⁸¹. La discussion qui s'en suit est très animée à cause des oppositions politiques. Le Parti socialiste bulgare évite de se référer à la charge mémorielle du site du mausolée. Lorsque les conseillers municipaux du PSB prennent la parole, ils ne font que s'attarder sur des questions normatives ou techniques, mais à aucun moment ils n'abordent l'histoire du site (même s'ils sont constamment moqués pour leur « nostalgie » du site par leurs collègues de droite). Tous s'accordent sur le fait que l'utilisation du site pour y exposer de l'art contemporain est une solution acceptable. La fatigue du « vide » pendant presque deux décennies, ainsi que les multiples investissements artistiques du site au fil des ans semblent avoir préparé le terrain pour une telle décision.

Quelques mois après ce vote, parallèlement à la réalisation de la *Maison de bronze*, la décision de la mise en place d'un programme d'encouragement d'installations temporaires artistiques est votée, sous le titre « Dehors¹⁰⁸² ». La municipalité cherche ainsi à indiquer l'ouverture de la création à l'espace public et à sa sortie des cadres muséaux. Une précision est apportée quant à l'emplacement choisi : il est désigné en tant que la « plateforme Mausolée ». Ce nom témoigne de la prise de conscience et du début d'une patrimonialisation symbolique. Par la suite, le site est systématiquement nommé ainsi, jusqu'à ce qu'en 2021 des conseillers municipaux

¹⁰⁸¹ Blog du conseiller municipal Yvo Bojkov.

¹⁰⁸² Rapport du Conseil municipal de Sofia sur la validation du Programme *Dehors*, du 13 juillet 2018.

ne soulèvent la question du nom et de son (in)existence dans le cadastre ou l'acte de propriété¹⁰⁸³. L'idée de la création d'une « plateforme » et le choix du mot pour désigner le site sont sans doute inspirés directement de l'œuvre de Plamen Dejanoff. Le poids du mot « plateforme », utilisé par lui depuis la fin des années 1990 et le projet *Plenty Objects of Desire*, paraît ici important et ne relève pas d'une coïncidence.

Dans le rapport présentant le programme *Dehors* au public en juillet 2018, l'emplacement est ainsi commenté :

Le site où les installations artistiques du programme seront exposées est la plateforme sur le toit du bâtiment souterrain, partie de l'ancien mausolée de Georgi Dimitrov, concédé indéfiniment à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia et prévue pour l'installation d'objets artistiques, y compris des expositions d'art temporaires¹⁰⁸⁴.

La *Maison de bronze* est démontée au début de l'année 2019, et parallèlement à cela un règlement pour le programme *Dehors* est adopté en vue du lancement de la première édition. Le site — « plateforme Mausolée » — est nommé dès le titre et est ensuite discuté dans les articles trois, quatre et six. Dans ce dernier, notamment, une précision est apportée :

Les idées artistiques doivent convenir au concept d'exposition dans l'espace public, de proposer une nouvelle approche créative, *adaptée à la localisation concrète*, et de répondre aux exigences architecturales et constructives¹⁰⁸⁵. [c'est nous qui soulignons]

Certes, aucune mention n'est faite de la charge mémorielle du site ni du besoin de s'y référer dans les propositions artistiques. Cependant, l'insistance sur la localisation et le besoin de

¹⁰⁸³ Borislav KRASTEV, « “Plateforme Mausolée ‘... ne s'appelle pas en réalité ‘Plateforme Mausolée ‘ », *Club Z*, du 21 mars 2021, en ligne. / Борислав КРЪСТЕВ, „„Площадка Мавзолей“... всъщност не се казва „Площадка Мавзолей““, *Клуб Z*, 21 март 2021 г., онлайн.

¹⁰⁸⁴ Rapport du Conseil municipal de Sofia sur la validation du Programme « Dehors », op. cit. « Мястото, на което ще се представят художествените инсталации по Програмата, е площадката на покрива на подземна страда, част от бившия мавзолей на Георги Димитров, предоставена безсрочно за управление на Софийска градска художествена галерия и предвидена за поставяне на художествени обекти, включително за временни художествени експозиции ».

¹⁰⁸⁵ Règlement de travail du programme « Dehors » pour l'encouragement d'installations artistiques temporaires dans l'espace public — Plateforme Mausolée, le 13 septembre 2019, p. 1. « Творческите идеи се изисква да съответстват на концепцията за представяне в градска среда, да дават ново творческо решение, съобразно конкретната локация и да отговарят на архитектурните и конструктивни изисквания ».

s'y adapter, tant pour des raisons logistiques que représentatives, renvoie également à son histoire, implicite, mais pourtant très présente.

b) LA PREMIERE EDITION DU PROGRAMME

C'est alors sans surprise que les œuvres qui participent à la première édition du programme en 2019 sont adaptées à l'histoire du site. Parmi les dix-sept projets, un tiers se réfère directement au mausolée. Nous trouvons notamment des propositions qui interrogent l'absence du monument, comme celle de Vassil Simittchiev, l'artiste qui avait marqué les esprits avec sa « dissection » du mausolée en 1999, ainsi que d'autres, portant un regard ironique sur le bâtiment perdu¹⁰⁸⁶. Beaucoup de projets sont influencés par le conflit mémoriel et politique qui perdure dans la société bulgare et abordent alors la question de la réconciliation et du besoin d'unité : ils portent comme titre *Nous* (Dobromir Vichev), le *Regard de la Liberté* (Huben Cherkelov), *l'Arche de la tolérance et de la transmission* (Stanimir Bojilov, Oleg Gochev, Roumen Kozhouharov), le *Faisceau*¹⁰⁸⁷ (Todor Dimitrov).



Figure 97 : Andrey Vrabchev, *Momie*, le 13 décembre 2019.
Installation éphémère sur le site du mausolée.
Source : Site internet de l'artiste.

Deux œuvres se distinguent dans leur rapport au site du mausolée comme symbolique de la période socialiste, ainsi que de la période postsocialiste. L'une est proposée par le groupe Destructive Creation, et s'intitule sobrement *1990*. Les artistes anonymes imaginent quatre voitures noires, symboles de la mafia de la première décennie postsocialiste, présentées à la verticale. Ce retournement est imaginé comme un renversement des valeurs qui s'opère pendant

les années 1990, ainsi que comme le changement des symboles : le symbole du communisme, le mausolée, a été remplacé par celui du capitalisme, la voiture de luxe.

¹⁰⁸⁶ Dantcho Yordanov, *Opportunités perdues*.

¹⁰⁸⁷ Le titre fait référence au « faisceau de brindilles » que le khan Koubrat aurait utilisé pour apprendre l'importance de l'unité à ses fils, dont celui qui est considéré comme le fondateur de l'État bulgare, Asparuh.

L'autre, nommée *Momie*, est proposée par le sculpteur Andrey Vrabchev (figure 97). L'artiste travaille depuis plusieurs années sur les questions du rapport aux régimes communistes, le besoin de leur condamnation, ainsi que sur leurs traces toujours perceptibles dans la vie publique et politique après 1989. Il intervient à plusieurs reprises dans l'espace public de la capitale en cette année 2019, toujours de façon illégale : une première fois au mois d'avril, en érigeant un monument au Premier ministre Boyko Borisov sur une place centrale de Sofia et puis, au mois de septembre, en colorant l'eau de la fontaine dans le parc du Monument aux docteurs¹⁰⁸⁸ en rouge en souvenir du 9 septembre 1944. Lorsque son projet dans le cadre du programme *Dehors* n'est pas retenu, il décide de le réaliser quand même, en choisissant la date du 13 décembre, faisant référence aux mouvements sociaux de décembre 1989 demandant l'annulation de l'Article premier de la Constitution bulgare (il a fallu attendre le mois de janvier 1990). La *Momie* évoque alors pour l'artiste le besoin « de se rappeler que le communisme n'est pas mort, qu'il ne s'est pas décomposé, mais qu'il a été momifié en nous : ni vivant, ni mort, ni capable de nous transformer¹⁰⁸⁹ ».

Enfin, l'œuvre qui emporte la première édition du programme *Dehors*¹⁰⁹⁰ est celle qui arrive à la fois à aborder le passé et le présent du site, à travers le concept de l'interactivité : *Une Personne* [*One Person*] de Venelin Shurelov.

¹⁰⁸⁸ Nom populaire du Monument aux médecins morts pendant la guerre Russo-turque 1877-1878, érigé en 1882-1884. Le site a sans doute été choisi par Andrey Vrabchev en raison de son lien avec la Russie et le discours de la « double libération ».

¹⁰⁸⁹ « Un sculpteur installe une momie sur le site du mausolée », *Ploshtad Slaveykov*, du 13 décembre 2019, en ligne. / „Скулптор поставя мумия на мястото на мавзолея“, *Площад Славейков*, 13 декември 2019 г., онлайн. „да ни напомни, че комунизмът не умря, не беше разложен, а беше мумифициран в нас – нито жив, нито умрял, нито способен да ни промени“.

¹⁰⁹⁰ Décision n° 224 du Conseil municipal de Sofia, du 18 avril 2019.

c) PEUPLER LA MEMOIRE : *ONE PERSON*



Figure 98 : Venelin Shurelov, *One Person*, 2020-2021, 12 m, installation digitale interactive.
Crédit photographique : Ina Belcheva.

Le concept d'*Une Personne* est basé sur l'œuvre évolutive. Venelin Shurelov, scénographe et artiste digital, imagine une sculpture anthropomorphe de 12 mètres de haut, recouverte d'écrans (figure 98). Connectés à des caméras qui, d'après un algorithme, diffusent les images enregistrées devant et derrière l'œuvre, les écrans permettent à chacun d'habiter la sculpture, d'y mettre le sens qu'il souhaite, opposant ainsi l'idée de la hiérarchie sociale (l'espace du mausolée étant associé à la personne unique de Georgi Dimitrov) à celle du corps de la société : tout le monde devient *Une Personne* et *Une Personne* regroupe et reflète la société. Comme l'artiste dit fin 2020 :

Le corps conservé, qui a habité cet espace pendant quatre décennies avec la prétention d'un totem, est remplacé par un corps collectif contemporain. Il peut paraître dépersonnalisé, mais il a une plus grande chance de se reconnaître en tant que souverain sur le tissu digital d'*Une Personne*¹⁰⁹¹.

À l'annonce de sa nomination en avril 2019, Venelin Shurelov établit un lien direct avec les « couches culturelles » de la « plateforme Mausolée » et le besoin de distanciation du discours

¹⁰⁹¹ Stoyan RADEV, « Tutoyer l'auteur d'*Une Personne* », *Portal Kultura*, du 22 octobre 2020, en ligne. / Стоян РАДЕВ, „На „ти“ с автора на „Един човек“, *Портал Култура*, 22.10.2020 г. „Консервираното тяло, с претенция за тотемичност, населявало това пространство в продължение на четири десетилетия, е заменено от съвременното колективно тяло. То може да изглежда деперсонализирано, но има по-голяма вероятност да разпознае себе си като суверен върху електронната тъкан на „Един човек“.“

autoritaire, y compris dans l'art¹⁰⁹². Il aborde la question de la mémoire, notamment digitale, à travers son caractère évolutif :

La question de la mémoire occupe une place spéciale au sein du projet. D'un côté, il peut être appelé non traditionnel, dans le sens où il se nourrit de la mémoire. C'est un de ses manifestes : il se nourrit de l'actualité, de l'instant présent, de l'algorithme complexe qui calculera ce que nous sommes en tant que société, en tant que corps collectif dans le moment instantané. Mais ce qui est créé en tant qu'impression, en tant que graffiti digital de l'instant, fera partie de notre mémoire, constituera l'image d'une nouvelle couche [de signification], d'un contenu nouveau¹⁰⁹³.

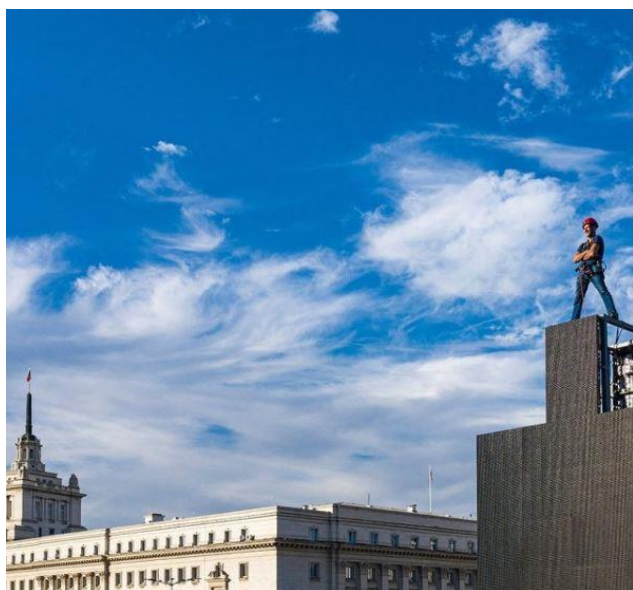


Figure 99 : Venelin Shurelov, *One Person*, octobre 2020.
Crédit photographique : Stefan N. Stereff.

En 2019, l'artiste ne s'attarde pas beaucoup sur la charge mémorielle du site de l'installation, en privilégiant la construction d'une réflexion autour de la vie contemporaine. Cela change avec l'avancement du projet, retardé par la pandémie de Covid-19. Lorsque la construction de l'installation commence enfin en septembre 2020, son propos est nettement différent. Le 15 octobre 2020, l'artiste Stefan N. Stereff crée une bande-annonce du projet (figure 99). Dans les trente secondes que dure

la vidéo, le spectateur entend une musique mystérieuse¹⁰⁹⁴, qui suggère l'avènement imminent d'un événement hors du commun. À l'image, un homme se tient debout sur la tête de la sculpture, avec au fond l'ancienne Maison du Parti. Cette vidéo contient deux significations : d'abord,

¹⁰⁹² « *One Person* de Venelin Shurelov à la place de la *Maison de bronze*. Conversation avec Venelin Shurelov et Diana Yaneva », *Kultura.BG*, *BNT*, du 15 février 2019. / « Един човек, на Венелин Шурелов на мястото на Бронзовата къща. Разговор с Венелин Шурелов и арх. Диана Янева », *Култура.БГ*, *БНТ*, 15.02.2019 г.

¹⁰⁹³ Ibid. « Въпросът за паметта има особено място в този проект. От една страна, той може да бъде наречен нетрадиционен, в смисъл такъв, че той се захранва от паметта. Това е един от манифестите му, той се захранва от актуалното, от настоящето, от сложният алгоритъм, който ще калкулира това, което представляваме ние като общество, като едно колективно тяло в определения момент. Но онова, което бива създадено като отпечатак, като дигитален графит на мига, то ще бъде част от нашата памет, ще бъде образ на едно ново натрупване, едно ново съдържание. »

¹⁰⁹⁴ Reprenant de très près le thème musical de la série Netflix *Stranger Things*.

comme l'annonce d'un fait rare dans l'espace public bulgare — l'apparition d'une œuvre d'art contemporain. Et dans un deuxième temps, elle présente un retournement de situation, l'espace auparavant habité par les idéologies est maintenant occupé par l'homme ordinaire qui est libre d'y imposer son discours.

Comme cela s'est produit avec toutes les œuvres qui auparavant ont cherché à investir ce site particulier, la presse établit directement le lien avec le mausolée de Dimitrov et ses multiples existences et absences. Cela est particulièrement visible au travers des titres : « Installation hautement technologique et interactive sur le site de l'ancien mausolée¹⁰⁹⁵ », « Une tour de quinze mètres avec des écrans LED poussera sur le site du mausolée¹⁰⁹⁶ », « Tout le monde devient *Une Personne* sur le site du mausolée¹⁰⁹⁷ », « L'artiste Venelin Shurelov : La momie de la démocratie habite le site autour l'ancien mausolée¹⁰⁹⁸ ». Dans ce dernier article en particulier, Venelin Shurelov dédie une part importante de sa réflexion à l'historique du site, aux mémoires qui l'habitent et à la façon dont son œuvre chercherait à s'inscrire dans ce contexte urbain :

Beaucoup trop de momies habitent cet espace : la momie du totalitarisme, la momie de la transition, la momie de la démocratie. *Une Personne* pourrait au moins activer une discussion sur le point de fuite de notre société : est-ce que l'opposition, que symbolise ce site, se transférera sur l'œuvre, ou bien trouverons-nous en elle une qualité à travers laquelle nous reconnaitre et qui pourrait donner un modèle contemporain, nous montrer que nous pouvons fonctionner en tant qu'organisme, en tant que système d'éléments liés et dépendants les uns des autres. C'est cela justement qui est au cœur de l'œuvre : être un système, une image collective, un reflet, à travers lequel nous pouvons apprendre un peu plus sur nous-mêmes¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁵ Stoytcho MOSKOVSKI, « Une installation hautement technologique et interactive sur le site de l'ancien mausolée », *Gradat*, le 11 février 2019, en ligne. / Стойчо МОСКОВСКИ, „Високотехнологична интерактивна инсталация на мястото на бившия мавзолей“, *Градът*, 11.02.2019 г.

¹⁰⁹⁶ Maxim KARADZHOV, « Une tour de quinze mètres avec des écrans LED s'élèvera sur le site du mausolée », *Dnevnik*, du 15 mars 2019, en ligne. / Максим КАРАДЖОВ, „Петнайсетметрова кула с LED екрани ще израсне на мястото на мавзолея“, *Дневник*, 15 март 2019 г.

¹⁰⁹⁷ « Tout le monde devient *Une Personne* sur le site du mausolée », *24 chasa*, du 16 octobre 2020, en ligne. / „Всеки става, *Един човек* на мястото на мавзолея“, *24 часа*, 16 октомври 2020 г., онлайн.

¹⁰⁹⁸ Irina GIGOVA, « L'artiste Venelin Shurelov : La momie de la démocratie habite l'espace environnant de l'ancien mausolée », *Politika*, du 17 octobre 2020, en ligne. / Ирина ГИГОВА, „Художникът Венелин Шурелов: Мумията на демокрацията населява пространството край бившия мавзолей“, *Политика*, 17.10.2020 г.

¹⁰⁹⁹ Ibid. « Твърде много мумии населяват това пространство – мумията на тоталитаризма, мумията на прехода, мумията на демокрацията. „Един човек“ най-малкото би могъл да активира разговор за това коя е убежната

La question des mémoires du site du mausolée est posée systématiquement à l'artiste, et se trouve au cœur des analyses et des interprétations de l'œuvre. L'historienne de l'art Petya Chalakova parle notamment d'une « tentative de restaurer l'ordre dans un espace dégradé, des restes d'un patrimoine détruit, avec une accumulation de couches historiques, des résidus et des significations id  ologiques¹¹⁰⁰ ». En effet, l'aspect vivant de l'œuvre contraste avec l'atemporalité du site pendant des décennies. La dimension th   trale¹¹⁰¹ de l'installation invite le public à monter les marches qui délimitent la plateforme et à l'investir à leur manière. En cela, *One Person* permet à la fois de mettre en scène la société, ainsi que de provoquer son action, son intervention directe dans la construction de son image et de son récit.

точка на нашето общество – дали противопоставянето, на което е по-скоро символ това място, ще се прехвърли и върху творбата, или ние ще намерим у нея някакво свойство, през което да се припознаем и което да зададе някакъв съвременен модел, който да ни покаже, че можем да функционираме като организъм, като система от свързани, зависещи един от друг елементи. Това именно е в основата на произведението – да б  де система, колективен образ, отражение, през което ние можем да понаучим нещо повече за себе си.»

¹¹⁰⁰ Petya CHALAKOVA, « Regard critique : *Une Personne* de Venelin Shurelov lie le passé avec l'avenir », *VAPREKI*, du 10 novembre 2020, en ligne. / Петя ЧАЛ  КОВА, „Критичен поглед: „Един човек“ на Венелин Шурелов свързва миналото с бъдещето“, *ВЪПРЕКИ*, 10.11.2020 г. „(...) опит за възстановяване наред в едно деградирало пространство - остат  к от разрушено наследство, с натрупани един върху друг исторически пластове, утайки, и идеологически наслоявания.“

¹¹⁰¹ Plamen DIMOV, « Imaginez... », du 27 novembre 2020, en ligne. / Пламен ДИМОВ, „Представете си...“, 27.11.2020 г.

CONCLUSION DU CHAPITRE

L'espace « vide » du mausolée est devenu pendant les deux premières décennies des années 2000 un centre d'interrogation et de réflexion artistiques sur la gestion du patrimoine dissonant, sur les questions des mémoires et de l'oubli, sur la sensibilité de la société devant un lieu patrimonial « en négatif ». Des artistes et curateurs ont investi le site pendant ces années avec des objectifs différents, portant sur sa socialisation et réintégration dans la vie quotidienne des Sofiotes, sur l'importance des mémoires dont il est porteur, sur son investissement continu comme lieu de représentation et tribune pour critiquer ou développer des politiques culturelles. Leurs actions ont mené à un nouvel investissement du site, et à sa mise en valeur. Lors des dernières années, il acquiert une existence administrative, se nomme « (plateforme) Mausolée » dans les documents officiels et est investi dans le cadre d'un programme culturel de la Ville de Sofia. L'espace liminal du mausolée se voit ainsi reconnu comme important pour la capitale. Les sensibilités envers son destin sont de plus en plus prises en compte, et l'aspect temporaire des œuvres qui lui sont destinées envoient le message de l'impossibilité d'imposer une seule et unique lecture du passé, de l'importance de la pluralité des discours. Ces prises de conscience et protection symbolique du site du mausolée sont le résultat du travail des artistes et curateurs qui ont développé au fil des ans la mémoire artistique du mausolée qui, de son côté, a transformé le site en plateforme de discussions et de dialogues artistiques sur le passé et le présent.

CHAPITRE 9

CHAPITRE 9 : LA MEMOIRE ARTISTIQUE ET LA DISSONANCE PATRIMONIALE : DEFIS DE PATRIMONIALISATION

En deux mots : Bouzloudja est plus connu que la Bulgarie.
Il y a moins de personnes qui savent ce qu'est la Bulgarie que ce qu'est Bouzloudja.

Nikola Mihov¹¹⁰²

Le Foyer-monument du Parti communiste bulgare sur le mont Bouzloudja, appelé plus couramment Bouzloudja, est sans doute le monument du socialisme bulgare le plus connu. Par son esthétique intrigante et son état d'abandon, souvent comparé à une soucoupe volante, il fascine et interroge. Le constat que fait Nikola Mihov — Bouzloudja est plus connu que la Bulgarie — est tout à fait révélateur de l'importance de ce monument dans le développement des réflexions nationales et internationales de gestion et de présentation d'un patrimoine dissonant. Nous nous emparons de son cas, afin de révéler le processus singulier de patrimonialisation qu'il connaît : à travers l'élan créateur qu'il suscite chez les artistes de tous horizons, par la reconnaissance de la valeur de sa dissonance, jusqu'à la mise en place d'une politique de conservation et de gestion.

Les différences avec les autres cas que nous avons étudiés jusqu'à maintenant sont nombreuses. Tout d'abord, Bouzloudja est situé en dehors de tout contexte urbain : il se trouve dans la montagne des Balkans, et cet emplacement réduit les tensions sociétales au quotidien, atténue son agressivité visuelle, et favorise sa transformation en curiosité plutôt qu'en élément contesté du paysage. Ensuite, Bouzloudja est un monument tardif, qui a connu une vie assez brève pendant le socialisme et a bénéficié d'un relatif oubli dans les années 1990-2000. Les contestations qu'il provoque sont donc le résultat de l'interprétation de son message d'origine et de sa remise en cause en principe, plutôt qu'une contestation adressée au monument en particulier. Enfin, Bouzloudja représente un cas spécifique de monument globalisé : c'est le seul monument socialiste bulgare dont l'image circule activement au-delà des frontières et qui inspire l'intérêt et l'investissement des publics très divers.

¹¹⁰² Entretien avec Nikola MIHOV, le 29 septembre 2021. « С две думи, Бузлуджа е по-известна от България. Има по-малко хора, които знаят какво е България, отколкото какво е Бузлуджа ».

Tout comme les autres cas de notre étude, Bouzloudja est un monument dissonant. Dans les années 1990, il avait été nommé « l'autre mausolée¹¹⁰³ » et désigné comme « de loin », le monument le plus totalitaire dans « Les Sept monuments du totalitarisme », le classement du journal *Puls*¹¹⁰⁴. Sa destruction n'a jamais été envisagée, en raison de ses proportions monumentales et de l'ampleur d'une telle initiative. Cependant, son abandon a été volontaire de la part de l'État et sa ruine en est le résultat recherché. Les autres monuments qui ont concentré le débat patrimonial bulgare sont particulièrement conflictuels, et leurs destins animent les esprits et suscitent des mobilisations importantes à caractères divers. Dans le cas de Bouzloudja, la tension s'exprime de façon plus atténuée. Pendant des années, le monument est absent des discussions publiques et médiatiques, mais sa dissonance est toujours présente : à travers son programme artistique glorifiant le Parti communiste et sa ruine postsocialiste ; à travers le malaise de sa présence continue et l'intérêt qu'elle suscite ; ainsi qu'à travers l'ambiguïté des questions de sa conservation. La question se pose alors de savoir si le monument Bouzloudja peut devenir un emblème patrimonialisé des lieux de discorde¹¹⁰⁵, qui met en valeur à la fois sa propre charge conflictuelle, mais représente aussi celle de tous les monuments conflictuels bulgares.

Nous abordons le cas spécifique du Foyer-monument du PCB Bouzloudja en deux temps, afin de comprendre les processus qui mènent à son inscription au titre des monuments historiques en septembre 2021¹¹⁰⁶. Tout d'abord, nous analysons les différentes appropriations artistiques de Bouzloudja au fil du temps et la façon dont elles construisent des mémoires artistiques du socialisme. Nous portons notamment notre attention sur les différentes dimensions — esthétique et historique — du monument que les diverses pratiques retiennent. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous présentons le *Projet Bouzloudja*, initiative privée lancée en 2015 et qui est devenue la force motrice des processus de conservation du monument aujourd'hui.

¹¹⁰³ Ilko DUNDAKOV, « L'autre mausolée », *Demokratsia*, n° 126, du 28 mai 1992, p. 6. / Илко ДУНДАКОВ, „Другият мавзолей“, *Демокрация*, бр. 126, 28 май 1992 г., стр. 6.

¹¹⁰⁴ « Les Sept monuments du totalitarisme », op. cit.

¹¹⁰⁵ Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, « Lieux de mémoire et lieux de discorde : la valeur conflictuelle des monuments », in Roland RECHT (éd.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, Paris : Somogy éditions d'art, 2003, p. 121-144.

¹¹⁰⁶ Ordonnance n° RD-9D-20 du 13 septembre 2021 du ministère de la Culture. Publiée dans le *Journal officiel*, n° 2, du 7 janvier 2022.

1. LES APPROPRIATIONS ARTISTIQUES DU SITE ABANDONNE

Avant de devenir le phénomène artistique et patrimonial qu'il est aujourd'hui, le Foyer-monument du Parti communiste bulgare traverse des étapes d'oubli et de redécouverte. À partir des années 2010, il concentre un intérêt artistique significatif qui permet l'élaboration d'une quantité d'œuvres. Celles-ci assurent la circulation de son image et sa transformation en icône du patrimoine socialiste en ruine et de la fascination pour l'esthétique moderniste socialiste. À travers ces processus d'essence artistique, de nouveaux discours visuels se construisent à son sujet. Ils permettent de révéler ses valeurs et agissent directement et indirectement pour sa préservation.

A. ENTRE L'OUBLI ET LA DÉCOUVERTE

a) LE PSB ET L'ABANDON DU SYMBOLE

Bouzloudja fonctionne jusqu'en 1990 comme Foyer-monument du Parti communiste bulgare. Son programme artistique s'inscrit dans l'esprit de la fin des années 1970 et du début des années 1980, lorsque le culte de la personnalité de Todor Jivkov est à son apogée. Après que ce dernier a été poussé à la démission suite au Plénum de novembre 1989, le PCB cherche à se défaire de son passé « totalitaire », tout en préservant sa légitimité idéologique. Dans les mois qui suivent, le visage de Todor Jivkov, présent sur les mosaïques du cercle intérieur de Bouzloudja, est enlevé à l'initiative du Parti. Il est demandé aux artistes Hristo Stefanov et Yoan Leviev d'élaborer une conception rapide afin d'y apporter les modifications nécessaires et cacher cette « correction »



Figure 100 : Nikolai Panaiotov, Le renouvellement, 1990, dans le cadre de l'exposition Fin de la citation.

Source : Site internet d'ICA.

apposée¹¹⁰⁷. Cela provoque quelques sourires dans les milieux artistiques, qui s'interrogent sur les nouveaux « hauts » personnages à représenter, comme en témoigne l'œuvre *Le renouvellement* de Nikolai Panaiotov, présentée à l'exposition *Fin de la citation* en 1990 (figure 100). D'autres réactions de l'époque portent sur la signification de l'iconoclasme que le parti opère sur son propre symbole dans une tentative de reconquête de sa légitimité¹¹⁰⁸. Enfin, certains acteurs culturels commencent une réflexion sur l'importance de préservation de ce patrimoine en dépit des associations négatives dont il peut être l'objet¹¹⁰⁹.

En 1990-1991, Bouzloudja ne fonctionne presque plus : le personnel est significativement réduit¹¹¹⁰ et il s'avère difficile de trouver un nouveau rôle du monument. Lorsqu'en décembre 1991 est votée la loi sur la propriété du Parti communiste bulgare, le monument est nationalisé et sa gestion revient désormais à l'État. Le Foyer-monument est alors abandonné, ce qui permet le pillage du site. Tous les objets et matériaux précieux sont volés : le système de sonorisation et d'éclairage, le cuivre sur le toit et le bronze des sculptures¹¹¹¹. Le fait d'enlever le cuivre révèle la structure de la coupole et, au vu de la situation du monument sur le haut de la montagne des Balkans, cela entraîne des dégradations rapidement importantes.

Bouzloudja se transforme alors en une ruine et sombre dans l'oubli, sauf à de rares occasions lorsqu'il est « ressuscité » comme possible hôte du musée de l'art totalitaire¹¹¹². Le Parti socialiste bulgare, héritier du Parti communiste, continue ses rassemblements annuels au début du mois d'août sur le mont Bouzloudja, pour célébrer l'anniversaire du parti, sans pour autant chercher à accéder au bâtiment, ni même s'en approcher. Ce n'est vraiment que dans les années 2010 que la tension politique entre la gauche et le parti de droite au gouvernement s'intensifie et résulte dans des confrontations symboliques au sujet du monument. Ainsi, en 2011,

¹¹⁰⁷ Décision n° 57 du Secrétariat du Comité central du Parti communiste bulgare, du 26 janvier 1990.

¹¹⁰⁸ Luchezar BOYADJIEV, dans « Lénine a vécu, Lénine est vivant, Lénine vivra », op. cit.

¹¹⁰⁹ Maria VASSILEVA, « Mosaïque. Étude d'après un tableau », *Puls*, n° 20, du 15 mai 1990, p. 6. / Мария ВАСИЛЕВА, „Мозайка. Етюд по картина“, *Пулс*, бр. 20, 15 май 1990 г., стр. 6.

¹¹¹⁰ 50 salariés en août 1990 (Vladimir MANZELOV, « Un monument du totalitarisme oublié », op. cit.) et seulement 8 en octobre 1991 (Vanio STOILOV, « Le Foyer-monument à Bouzloudja aidera pour les communications », *Douma*, n°265, du 24 octobre 1991, p. 1. / Ваньо СТОИЛОВ, „Домът паметник на Бузлуджа ще помага на съобщенията“, *Дума*, бр. 265, 24 октомври 1991 г., стр. 1.).

¹¹¹¹ Un article de 1994 en fait déjà le constat. Vanio STOILOV, « Un Canadien veut Bouzloudja, il préservera l'étoile », *Douma*, n°16, du 20 janvier 1994, p. 3. / Ваньо СТОИЛОВ, „Канадец иска „Бузлуджа“, ще остави звездата“, *Дума*, бр. 16, 20 януари 1994 г., стр. 3.

¹¹¹² *Kultura*, n° 4, du 22 janvier 1993, p. 5.

le gouverneur de Stara Zagora, Yordan Nikolov, interdit l'accès au monument, afin d'empêcher le Parti socialiste d'y installer un câble pour éclairer l'étoile rouge, à l'occasion de son 120^e anniversaire¹¹¹³. Le Premier ministre, Boyko Borissov, annonce vouloir céder le monument au PSB¹¹¹⁴, ce qui est proposé par le Conseil des ministres le 28 septembre¹¹¹⁵. Alors que cette décision n'est jamais contresignée par le PSB (et n'est donc pas entérinée), les socialistes installent un système d'alarme dans le monument¹¹¹⁶ et procèdent à l'élaboration d'un projet pour son avenir¹¹¹⁷, ainsi qu'à l'étude des besoins en travaux et entretien¹¹¹⁸. Tout cela se présente comme une démarche de préservation d'un patrimoine du parti, mais cette question ne constitue pas une véritable priorité à ce moment. D'où le nouvel abandon du site de la part du Parti socialiste¹¹¹⁹. Des années plus tard, en 2017, dans le contexte tendu autour de la destruction du monument *1300 ans Bulgarie*, les socialistes font une dernière demande pour se voir transférer la propriété du monument¹¹²⁰, qui est rejetée¹¹²¹. Cela met fin à l'investissement du parti dans le destin de Bouzloudja.

Pendant toutes ces années, la question se pose quant à son entretien ou sa réhabilitation. Le plus souvent, elle est provoquée par les appropriations artistiques spontanées du site.

¹¹¹³ « Un jour avant le rassemblement du PSB, l'Etat a interdit l'accès au monument Bouzloudja, il est dangereux », *Dnevnik*, le 28 juillet 2011, en ligne. / „Ден преди събора на БСП властите забраниха достъпа до паметника на Бузлуджа, бил опасен“, *Дневник*, 28 юли 2011 г., онлайн.

¹¹¹⁴ « Borissov a promis de transférer la propriété de Bouzloudja au PSB », *Dnevnik*, du 2 août 2011, en ligne. / „Борисов обеща да прехвърли на БСП собствеността на „Бузлуджа“, *Дневник*, 2 август 2011 г., онлайн.

¹¹¹⁵ « Le Gouvernement a transféré à titre gracieux le complexe sur le mont Bouzloudja au PSB », *BNR*, du 28 septembre 2011, en ligne. / „Правителството прехвърли безвъзмездно комплекса на връх „Бузлуджа“ на БСП“, *БНР*, 28 септември 2011 г., онлайн.

¹¹¹⁶ « Jusqu'à Bouzloudja », *Dnevnik*, du 22 novembre 2011, en ligne. / „До „Бузлуджа“, *Дневник*, 22 ноември 2011 г., онлайн.

¹¹¹⁷ « Le PSB prévoit un musée du socialisme avec un bar tournant au Foyer-monument à Bouzloudja », *StZagora.net*, du 3 avril 2012, en ligne. / „В Дома-паметник на Бузлуджа – музей на социализма с въртящ се бар прави БСП“, *StZagora.net*, 3 април 2012 г., онлайн.

¹¹¹⁸ « Le PSB souhaite restaurer la secoupe à Bouzloudja, mais elle n'aurait pas les 15 millions de leva nécessaires », *Dnevnik*, du 21 juillet 2012, en ligne. / „БСП иска да възстанови „чинията“ на Бузлуджа, но нямала нужните 15 млн. лв.“, *Дневник*, 21 юли 2012 г., онлайн.

¹¹¹⁹ Des interventions ponctuelles sont faites par les structures locales du parti, comme pour protéger la statue de Dimitar Blagoev, qui se trouve dans les environs du monument (« Restauration du monument à Dimitar Blagoev sous Bouzloudja », *Douma*, n° 269, du 19 novembre 2017, en ligne. / „Възстановиха паметника на Димитър Благоев под Бузлуджа“, *Дума*, бр. 269, 19 ноември 2013 г., онлайн.).

¹¹²⁰ « PSB veut son Bouzloudja », *Douma*, n° 117, du 19 juin 2017, en ligne. / „БСП си поиска Бузлуджа“, *Дума*, бр. 117, 19 юни 2017 г., онлайн.

¹¹²¹ « Le Gouvernement a rejeté la demande du PSB concernant le droit d'utilisation du complexe Bouzloudja », *Site du Conseil des Ministres de la République de Bulgarie*, du 12 juillet 2017, en ligne. / „Правителството отхвърли искането на БСП да получи право на ползване върху комплекс „Бузлуджа“, *Сайт на Министерски съвет на РБ*, 12 юли 2017 г., онлайн.

b) « LE CUBE ROUGE¹¹²² »

Le véritable premier projet qui réfléchit sur les possibles conservation et devenir de Bouzloudja date de 2006. À cette époque, Emilia Kaleva, étudiante en architecture, doit choisir son projet de fin d'études. Alertée sur l'existence du monument par un camarade de l'université, Emilia Kaleva visite Bouzloudja pour la première fois et fait le choix étonnant, à un moment où le débat patrimonial sur ce monument est au point mort, de travailler sur les différentes possibilités de sa transformation en lieu qui préserve différentes mémoires de son histoire.

Le premier contact avec la ruine de Bouzloudja inspire son projet « Le cube rouge ». Il a pour objectif d'illustrer les oppositions que représente le monument, entre la grande ambition de son architecture d'un côté, et l'état très avancé de sa ruine de l'autre. L'architecte cherche à donner une forme aux oppositions dans la société concernant le passé socialiste, et à transformer le monument en leur reflet. À cet effet, Emilia Kaleva propose de séparer le monument en deux parties : l'une, restaurée dans tout l'éclat de son inauguration (afin d'être préservée comme un véritable « document artistique »), et la deuxième, conservée dans son état de délabrement (comme document de la période après 1989). Cette dimension du projet possède les caractéristiques d'une installation artistique, car elle cherche à provoquer une expérience immersive, forte en émotion pour le visiteur, en se servant d'éléments esthétiques pour transmettre un message. Aucun texte ni cartel n'accompagnent cette présentation.

Le second élément du projet « Le cube rouge » est celui qui en inspire le titre. Emilia Kaleva imagine un pavillon, porte d'entrée d'un chemin qui mène au monument. L'architecte, et historienne de l'architecture, se rappelle¹¹²³ que, dans le contexte de l'époque où le débat patrimonial se réactualise sans cesse et qu'une solution semble nécessaire, elle cherche à accomplir une véritable mission de sauvetage du patrimoine monumental. Elle imagine donc un travail de contextualisation de Bouzloudja, à travers des outils multimédias, suivant un chemin appelé « le chemin informationnel », ainsi que la création d'un parc de sculptures de la période socialiste.

Ce projet novateur pour son époque est le seul qui, d'un côté, prévoit si peu de modifications au sein du monument, mais surtout, il est seul à reconnaître que Bouzloudja, en

¹¹²² Nous remercions Emilia Kaleva de nous avoir présenté son projet.

¹¹²³ Discussion informelle avec Emilia Kaleva le 8 octobre 2021.

ruine, possède une valeur à préserver. La conservation d'une moitié de la salle en son état d'abandon est vue comme une possibilité de documenter l'époque et les attitudes envers le socialisme dans le postsocialisme, ainsi que relève d'une esthétique de la désolation. En cela, « Le cube rouge » fait figure de pionnier dans la conception de préservation des monuments socialistes en Bulgarie.

Emilia Kaleva présente ce travail lors du colloque organisé dans le cadre du projet « Trace » à la Maison rouge en 2008. Ce sera une des très rares occasions pour les publics de le connaître. Par conséquent, « Le cube rouge » n'aura qu'un impact relativement réduit dans la suite du débat patrimonial concernant Bouzloudja.

c) LA DÉCOUVERTE URBEX

La force émotionnelle de la désolation du monument, remarquée et utilisée par Emilia Kaleva, est au cœur de sa redécouverte et de sa sortie définitive de l'oubli. Si Bouzloudja devient progressivement l'un des sites patrimoniaux les plus emblématiques des régimes communistes européens, c'est grâce au mouvement urbex et à l'expansion des réseaux sociaux¹¹²⁴. À partir de la fin des années 2000 et avec la libéralisation de la circulation des images sur internet, le mouvement d'exploration urbaine devient un véritable phénomène. Il s'agit d'une quête de découverte de lieux abandonnés et oubliés, dans une démarche qui relève en partie de la fascination pour les ruines. Au fil des années, cette pratique se répand et une assez grande attention est portée sur l'exploration des sites dans les anciens pays socialistes. Ainsi, Bouzloudja s'impose progressivement comme l'un des « hauts lieux » incontournables en Europe de la pratique¹¹²⁵.

Le principe de l'urbex est la découverte de sites étonnants et insolites, présentant souvent un attrait esthétique, et qui permet au pratiquant de se sentir dans la peau d'un explorateur de terres inconnues, véritable archéologue de l'époque contemporaine. Le site « abandonné » est alors l'objectif de toute exploration urbaine. La notion de « lieu abandonné » dans le cadre de cette pratique est analysée par Aude Le Gallou comme relevant d'un certain paradoxe, puisque cette activité invite au réinvestissement du site¹¹²⁶. Mais l'abandon représente également un attrait

¹¹²⁴ Nicolas OFFENSTADT, *Urbex. Le Phénomène de l'exploration urbaine décrypté*, Paris : Albin Michel, 2022, p. 42.

¹¹²⁵ Ibid., p. 54.

¹¹²⁶ Aude LE GALLOU, *Géographie des lieux abandonnés. De l'urbex au tourisme de l'abandon : perspectives croisées à partir de Berlin et Détroit*, thèse de doctorat en géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021, p. 14.

esthétique, central pour les urbexeurs. Le principe éthique qui les dirige — « Ne prendre que des photos, ne laisser que des empreintes de pas¹¹²⁷ » — renvoie déjà à un élément essentiel de leur pratique, notamment la captation par la photographie ou la vidéo du site visité.

En ce sens, Bouzloudja correspond tout à fait aux attentes, tant par l'expérience esthétique et émotionnelle forte qu'elle offre de par son état de ruine, ainsi que par son aspect photogénique. Son image se répand dans les milieux de l'urbex et sa popularité la transforme d'un « lieu hors du commun » en un « lieu commun¹¹²⁸ ». Elle devient l'exemple type du site « abandonné », qui invite aux explorations et appropriations multiples.

Certes, dans la pratique des urbexeurs, notamment occidentaux, Bouzloudja est perçu comme un objet « exotique », correspondant et contribuant à la confirmation de tout un imaginaire des pays postsocialistes et au développement d'une nostalgie pour ce qui appartient au domaine du révolu¹¹²⁹. Le site fascine par l'impression qu'il laisse d'un passé qui continue à « hanter » le présent (comme notamment dans le travail de Rebecca Litchfield, *Soviet Ghosts*). Et de par son attrait esthétique, une grande partie des urbexeurs exprime un jugement négatif envers les dégradations subies du monument et soutient sa préservation :

L'aura de Bouzloudja est un mélange bizarre : les échos de l'ancienne gloire, le sentiment oppressif du caractère transitoire d'une telle gloire, accompagnés d'une bonne dose de regret face au triste état de ce monument massif qui semble maintenant si fragile... et avec une petite dose de colère envers les vandales et voleurs qui l'ont mis dans cet état¹¹³⁰.

En attirant les explorateurs urbains, Bouzloudja commence à vivre une nouvelle vie, à travers la séparation de son image de matérialité et contextualité du site. L'image circule de façon très intense¹¹³¹, en dehors de tout contexte national, de toute contextualisation. Le récit visuel qui

¹¹²⁷ Ibid., p. 76.

¹¹²⁸ Jonathan TICHIT, « Le monument de Bouzloudja : emblème d'un effondrement », *Focales*, 6, 2022, en ligne.

¹¹²⁹ Wim SCHEPERS, *(Never) Forget Your Past? Appropriating the Buzludzha Monument*, mémoire de master, Université d'Amsterdam, 2015.

¹¹³⁰ Peter Hohenhaus, cite par Wim SCHEPERS, ibid., p. 34. « The aura of Buzludzha was a strange mix: the echoes of former glories, and the quietly oppressive feeling of transience of such glory, coupled with a good dose of regret for the sorry state of this massive monument now looking so feeble ... and with more than just a small dose of anger at all those vandals and thieves responsible for its present state. »

¹¹³¹ Notamment dans de nombreux ouvrages dédiés à la pratique. Voir par exemple Sylvain MARGAINE, *Forbidden Places, Exploring Our Abandoned Heritage*, vol. 2, Jonglez, 2013 ; Henk VAN RENSBERGEN, *Abandoned Places*, LAN, 2019. ; Tristan SAVIN, Pierre SORGUE, *Jonk. Urbex monde*, Arthaud, 2022. ; Terence ABELA, *URSS*

se développe sur Bouzloudja à partir de ces photographies est un autre récit, apocryphe¹¹³² : de la chute de l'« empire » communiste, de l'abandon, de la fascination, de l'attrait de l'architecture moderniste. Il va au-delà de la signification que le monument a au sein des discours mémoriaux bulgares – l'origine première de sa dissonance – et commence à l'en détacher progressivement.

En 2019, la chaîne franco-allemande *Arte* a dédié une série de courts-métrages nommée « Urbex Rouge ». L'un des cinq épisodes est dédié à Bouzloudja, désigné par son nom populaire : l'« ovni des Balkans ». Il est une merveilleuse illustration de la façon dont le monument est approprié, physiquement et narrativement, par les explorateurs urbains. L'intervenant invité, un expatrié anglais qui vit depuis longtemps en Bulgarie, présente son interprétation de Bouzloudja, son expérience du monument et son impression personnelle des rapports entretenus par les publics bulgares avec le site. Nous sommes en plein dans la création de discours apocryphes sur le monument : oraux, écrits et visuels.

B. ESTHÉTISER POUR PATRIMONIALISER

Dans les années 2010, beaucoup de pratiques artistiques diverses se développent autour de Bouzloudja. Elles utilisent différents médias, mais surtout, elles s'approprient l'image du monument afin de l'adapter à des discours et concepts plus personnels. Du point de vue du rôle de l'art dans la production d'un discours mémoriel du socialisme bulgare et dans la préservation du patrimoine socialiste, il est important de prendre en compte les différents positionnements de ces artistes. Nous proposons alors une classification tripartite : les artistes étrangers, les artistes bulgares et la mémoire artistique hybridée. Les rapports au contexte postsocialiste et au patrimoine diffèrent entre les deux premiers groupes. Mais dans le troisième, nous observons une inspiration commune et partagée entre les différents acteurs nationaux et internationaux, qui influence l'avenir du monument.

Abandonnée, Jonglez, 2021. ; Max BONCINA, Stéphanie MICHAUD, M. NOISE, IRNMONKEY, Jeroen VAN DAM, *Urbex : le monde oublié*, Epa Eds, 2021.

¹¹³² Nous employons ce terme pour désigner les discours qui se distinguent de ceux communément admis comme « officiels » sur le patrimoine socialiste.



Figure 101 : Timothy Allen,
Forget Your Past, Buzludzha,
Bulgaria, janvier 2012.
Source : Site de l'artiste.



Figure 102: Vincent J. Stoker, de la
série *HETEROTOPIA* - *La chute
Tragique*, 2012.



Figure 103 : Thomas Jorion,
Blizka, de la série *Silencio*.
Couverture de son ouvrage chez
La Martinière, 2013.
Source : Site de l'artiste.

a) ENTRE FASCINATION ET NEUTRALISATION : LES APPROPRIATIONS ETRANGERES

Le point de départ pour les artistes qui choisissent Bouzloudja comme objet et sujet d'interprétation est toujours la rencontre avec la ruine que représente le monument. Le contraste entre les dimensions et l'ambition du site, et son état d'abandon, crée un lien émotionnel fort. Au-delà de la fascination des urbexeurs, une nouvelle forme d'intérêt artistique opère sur les artistes (photographes, musiciens, cinéastes¹¹³³, scénographes...). Elle permet au monument de se construire comme une véritable icône de l'esthétique de l'abandon.

En tout premier lieu, Bouzloudja attire l'attention des photographes. L'architecture du monument et la force que la nature opère dessus laisse une forte impression chez tous. En deux ans, trois photographes professionnels s'intéressent à Bouzloudja, explorant tous trois le site pendant l'hiver, et captant ainsi la grande salle du monument glacée et enneigée. L'un des premiers, le photographe anglais Timothy Allen, approche le site dans un rapport à la ruine qui relève du romantisme (figure 101). La décomposition représente pour lui « un beau processus naturel que l'acte de préservation arrête et détruit¹¹³⁴ ». La beauté de la ruine est admirée et tout autant interrogée dans le travail des autres photographes qui abordent Bouzloudja. Le français Vincent J. Stoker inclut Bouzloudja dans une série de photographies sur la fin de l'Histoire et notamment dans le volet intitulé *La chute tragique* (figure 102). Son approche est intrinsèquement différente de celle de Timothy Allen, car il voit la ruine comme une représentation de la démesure de l'Homme et de la précarité de la société. Ces traces de l'activité humaine semblent souligner l'absence de vie qui les investit¹¹³⁵. D'un autre côté, son compatriote Thomas Jorion réalise un travail sur l'oubli et le silence, des vestiges d'un passé futuriste (figure 103).

Dans une même approche d'esthétisation poétique de la ruine se situe le film *Homo Sapiens* de Nikolaus Geyrhalter (2016). Dans ce travail sur la destruction et l'abandon, mais aussi sur l'être humain et son rapport à l'environnement, le réalisateur autrichien choisit Bouzloudja comme cadre

¹¹³³ Bouzloudja apparaît de façon passagère dans quelques productions cinématographiques internationales (*The Mechanic 2-Resurrection* (Dennis GANSEL, 2016) ou *King of the Belgians* (Peter BROSENS, Jessica WOODWORTH, 2016)). En 2017, Theodore USHEV commence un travail de longue haleine sur le film *Phi1.618*, dans lequel Bouzloudja est un élément central. Il sort dans les salles en octobre 2022, au moment du dépôt de la présente thèse.

¹¹³⁴ Texte publié sur le site de l'artiste. « Beautiful natural process that the act of preservation will, by its nature, halt and kill ».

¹¹³⁵ Présentation de l'exposition de l'artiste en octobre-décembre 2013 à la Galerie Alain Gutharc.

de sa réflexion. Apparaissant au début et à la fin de son film, le monument fait effet par ses mosaïques, que Nikolaus Geyrhalter choisit de garder comme seule « représentation très intéressante de l'humanité¹¹³⁶ ». Bouzloudja est traité ici dans une pure fascination esthétique qui ne relève pas d'une contextualisation spécifique. L'image qui clôt *Homo Sapiens* est celle d'un Bouzloudja sous la neige et dans le brouillard, et qui disparaît progressivement. La référence aux photographies qui existent déjà est claire, et l'inspiration directement affichée, car nous lisons le nom de Timothy Allen dans les remerciements du film.



Figure 104 : Décor réalisé par Alfons Flores pour l'opéra *Frankenstein* à la Monnaie de Bruxelles, 2019.
Crédit photographique : DR.

¹¹³⁶ Livret d'accompagnement du DVD, édité par Blaq Out, 2017.

En effet, à la différence des photographes urbex, qui sont surtout présents dans des cercles fermés et relativement restreints, les photographes professionnels qui incorporent Bouzloudja à des séries qu'ils développent et qu'ils exposent dans des forums artistiques, permettent d'augmenter la visibilité du monument. Ces images commencent à vivre leur propre vie et à inspirer au-delà de la matérialité du site et de l'expérience lors de sa rencontre. De cela témoigne notamment une œuvre qui sort de l'ordinaire : le décor réalisé par Alfons Flores pour la production de l'opéra *Frankenstein* de Mark Grey (2019) à la Monnaie de Bruxelles (figure 104).

Membre du collectif *La Fura dels Baus*, Alfons Flores a pour objectif de renforcer le sentiment d'étrangeté et de réflexion sur le passé que le metteur en scène, Alex Ollé, souhaite insuffler à l'opéra. D'après l'histoire, le corps du monstre du docteur Frankenstein est découvert dans la neige et c'est en l'étudiant dans un amphithéâtre scientifique que son histoire est révélée et sa mémoire, réveillée¹¹³⁷. Lors des recherches d'un concept, c'est par hasard qu'Alfons Flores découvre *Silencio* de Thomas Jorion (figure 103) dans une librairie, et cette rencontre représente un véritable coup de foudre esthétique¹¹³⁸. À travers l'étude iconographique du monument, notamment grâce aux multiples représentations photographiques disponibles sur internet, le scénographe arrive à recréer la grande salle de Bouzloudja sur la scène de l'Opéra de Bruxelles. Interrogé à propos de ce choix, il insiste sur l'inspiration purement esthétique, et admet avoir également inclus un « clin d'œil », selon ses propres mots, dans le décor : l'inscription du nom du monument, en bulgare, dans la partie supérieure du manteau d'Arlequin.

Pourquoi mettre « Bouzloudja » sur le haut du décor. Pour moi, c'était sympathique de me dire que quelqu'un trouvera le message caché, le clin d'œil vers le monument réel et le lien avec cette histoire (...). D'après moi, le docteur Frankenstein, lorsqu'il crée le monstre, est plein de bonnes intentions. La dictature du prolétariat est tout à fait la même chose, cela part avec de bonnes intentions qui, finalement, se transforment en une espèce de monstre. (...) Rien à voir, bien sûr, mais c'est un clin d'œil¹¹³⁹.

¹¹³⁷ Christian JADE, « *Frankenstein* de Mark Grey. Un monstre se raconte, dans une scénographie flamboyante de *La Fura dels Baus* », *RTBF*, le 19 mars 2019, en ligne.

¹¹³⁸ Entretien avec Alfons FLORES, le 27 mai 2020.

¹¹³⁹ Ibid. « Why put "Buzludzha" on top of the set. For me, it was nice that someone would get the hidden message, the clin d'œil, to link the real monument with this story. (...) For me, Dr. Frankenstein, when he creates the monster, is full of good intentions. The dictatorship of the proletariat is exactly the same, it's full of good intentions that finally become a kind of monster. (...) Nothing to do, of course, but it is a wink. »

La fascination provoquée par l'abandon de Bouzloudja est remarquable, et elle permet le développement d'un grand nombre de discours artistiques et textuels apocryphes sur le monument original. La forme spécifique de son architecture, qui peut trouver des références dans la culture visuelle, notamment occidentale, permet une appropriation de l'image plus aisée et une acceptation de son étrangeté au-delà du contexte spécifique de sa création ou de son existence contemporaine. Cela est tout à fait présent dans les travaux des artistes évoqués jusqu'à maintenant : Thomas Jorion se revendique d'inspirations provenant du monde cinématographique (« Inconsciemment, "Silencio" découle des films que je regardais adolescent comme *Alien*, *Blade Runner*, *La Planète des Singes* ou *Akira*¹¹⁴⁰ [...] »), alors que Timothy Allen se projette directement dans un univers fictionnel en écrivant : « Bouzloudja... Si Blofeld [de *James Bond*] était un personnage réel... il y vivrait sans doute¹¹⁴¹ ».

Bouzloudja, à travers son image et sa matérialité, se retrouve dans un entre-deux, entre la fascination qu'il opère en tant que vestige d'un passé perdu, et le potentiel de son appropriation afin de l'inclure dans une diversité de discours artistiques. Dans le domaine de la culture populaire, et notamment celui des clips musicaux, le monument est particulièrement présent. Il est le plus souvent choisi pour son esthétique impressionnante, sans chercher un lien avec son histoire. Les photographies très connues du monument semblent être à l'origine de certains projets : nous le retrouvons sous la neige dans un grand nombre de clips (*Echo* de Hardwell et Jonathan Mendelsohn [2015] ou *Bang* de Rita Ora et Imanbek [2021]). Son état d'abandon est repris pour illustrer les tourments émotionnels des protagonistes de certaines chansons (*Vihaan kyllästynyt* [Fatiguée de colère] de Haloo Helsinki ! [2014] ou *Riddles* de Kensington [2015]), alors que son esthétique futuriste est prise de façon littérale dans d'autres (*Après avoir décroché les étoiles* de Ödland [2016] ou *My Universe* de Coldplay et BTS [2021]).

L'inscription du monument, ou de son image, dans des œuvres aussi diverses et qui ne s'emparent de lui que pour son esthétique fascinante, résulte dans une neutralisation de ses significations intentionnelles ou mémorielles. Il se transforme en une image anesthésiée qui s'offre à toutes les formes d'appropriations artistiques. Cependant, un autre résultat des appropriations,

¹¹⁴⁰ Sabrina SILAMO, « Thomas Jorion : Voyage en uchronie », *Art Magazine*, novembre 2013, p. 102, consulté en ligne.

¹¹⁴¹ Site de l'artiste, "Buzludzha... If Blofeld was a real person... he would definitely live here".

en particulier musicales, est l'inscription de l'image de Bouzloudja dans un imaginaire collectif au-delà des frontières. Certaines de ces vidéos sont vues des millions de fois¹¹⁴² et cela permet d'atteindre, pour un objet patrimonial au départ bien spécifique dans son contexte local, un public très grand et divers. Ce qui joue un rôle important dans la prise de conscience progressive de sa valeur.

b) MULTIPLIER LES MEMOIRES DU SITE : LES ARTISTES BULGARES

Alors que les appropriations artistiques internationales ont largement contribué à la circulation de l'image de Bouzloudja, à sa popularisation et à sa transformation en objet culturel mondial, les artistes bulgares s'emparent tout autant de son esthétique que de sa signification mémorielle, afin d'agir dans le débat patrimonial national. Ils se réunissent autour d'un partage d'une connaissance émotionnelle du site, à travers les conflits mémoriaux dans la société bulgare, et s'engagent pour sa préservation et médiation.

À l'origine de la présence de Bouzloudja dans le débat patrimonial bulgare à travers des représentations artistiques, il y a sans doute le projet « Trace » (voir chapitre 7). En répondant à l'invitation aux artistes à photographier des monuments de la période socialiste pour constituer l'exposition qui accompagne le projet, Nikola Mihov commence son véritable engagement dans la cause de protection des monuments. Pour réaliser les clichés demandés dans le cadre de ce projet, et en travaillant en parallèle sur sa série photographique, il se rend à Bouzloudja et y découvre l'inscription apposée au-dessus de la porte d'entrée par le graffeur Xrome¹¹⁴³ : *Forget*

¹¹⁴² Pour ne donner que quelques exemples relevés au mois d'octobre 2022 : *Echo* — 1,4 M ; *Vihaan kyllästynyt* — 4,7 M ; *Riddles* – 9,1 M ; *Bang* — 4,3 M ; *My Universe* – 237,9 M.

¹¹⁴³ Nikola МИНОВ, « Bouzloudja – jusqu'à en crever les yeux », *VijMag*, du 1^{er} octobre 2021, en ligne. / Никола МИХОВ, „Бузлуджа – до пръсване на очните дъна“, *ВижМаг*, 1 октомври 2021 г., онлайн.

Your Past (figure 105). Ce texte en lettres rouges se veut être le reflet du message qu’envoie le monument dans son état délabré et abandonné. La question de l’oubli est au cœur des travaux des explorateurs urbains, comme nombre de ceux des photographes étrangers qui ont été inspirés par Bouzloudja. Abordée par les artistes bulgares, représentants de la nouvelle génération porteuse d’une post-mémoire du socialisme, eux-mêmes porteurs d’une certaine fatigue et incompréhension

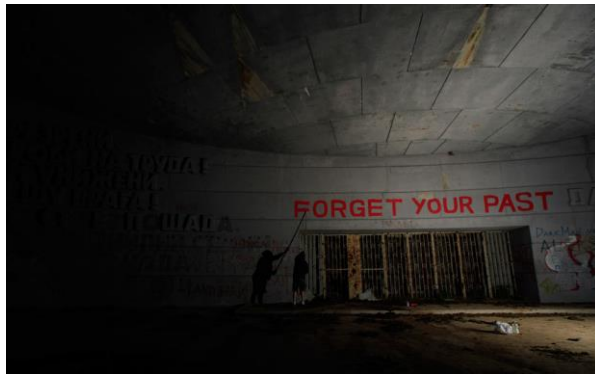


Figure 105 : Xrome, *Forget Your Past*, graffiti, septembre 2009.
Source : ekosystem.org



Figure 106: Nikola Mihov, Foyer-monument du PCB Bouzloudja, de la série *Forget Your Past*, 2008-2012.

face aux fortes émotions que ce patrimoine continue de susciter dans la société, cette question semble encore plus essentielle. Nikola Mihov enregistre le premier cette inscription qui devient non seulement le titre de son livre, mais aussi un emblème du monument concret et de la cause de protection du patrimoine monumental, en général (figure 106). Il est l’un des premiers à vraiment s’intéresser à l’histoire des monuments et à donner comme objectif à son projet la présentation de façon systématique des informations nécessaires à la compréhension des sites. Pour Bouzloudja, il s’entretient à plusieurs reprises avec son architecte, Georgi Stoïlov. Il va jusqu’à l’emmener voir son monument pour la première fois depuis son abandon dans les années 1990¹¹⁴⁴. Il traite alors la question de l’oubli non pas comme un souhait ou bien une critique sans réserve, mais il choisit d’en faire un projet, de réparer cet oubli à travers son art, tout en mettant en valeur les traces que le temps et l’humain laissent sur le monument, tout en véhiculant les nouvelles histoires qu’elles racontent.

¹¹⁴⁴ Entretien avec Nikola MIHOV, op. cit.

c) L'HYBRIDATION DES MÉMOIRES

Afin de comprendre les différents imaginaires et les inspirations réciproques et croisées qui se développent autour de Bouzloudja dans les diverses approches artistiques, nous adoptons le concept d'hybridité¹¹⁴⁵. Il permet de reconnaître l'existence d'interconnexions entre les différents acteurs, d'une fluidité des perceptions et des savoirs, et d'un transfert de conceptions et d'inspirations à travers les frontières culturelles.

Une initiative internationale de 2014, menée par Neda Genova et Caroline Trotman, prévoit l'organisation d'une « expédition » vers Bouzloudja au cours de laquelle, au contact direct du site, les participants peuvent penser les rapports au monument. *A Time-Specific Exploration of Buzludzha* est une démarche de réflexion sur la mémoire ainsi que sur la façon dont le patrimoine entre en interaction avec ses publics, et la diversité des messages qu'il peut potentiellement transmettre. Neda Genova commence notamment cette expédition par une interrogation sur la distance qui s'installe dans la mémoire des générations et leur rapport au socialisme :

J'ai étudié à l'étranger, j'ai lu beaucoup de philosophie, et j'ai un autre point de vue sur le communisme et les idées de gauche, mais aussi un décalage entre l'idée et l'expérience vécue. Je veux gérer cela, ainsi que cette vision idéalisée [du communisme] à l'Occident. Je veux trouver le moyen de rassembler les fragments de cette histoire et d'interroger sa pertinence aujourd'hui¹¹⁴⁶.

Le décalage identifié par la chercheuse relève de son expérience générationnelle, mais aussi transculturelle, et c'est finalement cela qui se trouve être un enjeu principal de l'expédition. Elle a lieu en août de la même année, et réunit une vingtaine de personnes de différents pays occidentaux (France, Royaume-Uni, Allemagne, Italie), ainsi que quelques Bulgares. Le dernier des trois jours

¹¹⁴⁵ La question d'hybridité est abordée pour les contextes postsocialistes de points de vues différents et complémentaires dans un nombre de travaux importants : Duncan LIGHT, Craig YOUNG, « Socialist Statuary as Post-Socialist Hybrids : Following the Statues of Dr Petru Groza In Romania », *Journal of Historical Geography*, 37, 2011, p. 493-501. ; Robert BURGHARDT, Gal KIRN, « Yugoslavian Partisan Memorials : Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics », in Valerie SMITH (éd.), *Between Walls and Windows: Architecture and Ideology*, cat.exp., Ostfildern : Hatje Cantz, 2012, p. 84-91.; Katarzyna MARCINIAK, « Post-Socialist Hybrids », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, 2009, p. 173-190.

¹¹⁴⁶ *A Time-Specific Exploration of Buzludzha*, podcast, consulté sur le blog de l'initiative. « I have studied abroad, I read a lot of philosophy, I have another perspective on communism and leftist idea, but also the misfitting between the idea and the lived experience, this idealized concept in the West, I just want to deal with this. I want to find ways, to retrace it, to gather fragments of this history and ask how it can be relevant to me now. »

passés à Bouzloudja, une discussion est organisée parmi une dizaine de participants, autour de l'avenir du monument et notamment de la question de la difficulté à gérer le passé socialiste¹¹⁴⁷. Nous pouvons observer un contraste d'opinions entre les participants étrangers et locaux. Les premiers évoquent la nécessité d'une politique de gestion du patrimoine difficile et de « guérison » de la société. Ils insistent également sur la dimension européenne de ce monument. Les seconds, notamment le seul participant bulgare présent à cette discussion, expriment des doutes quant à l'importance de la préservation de Bouzloudja ou à la nécessité de sa restauration, si ce n'est que parce qu'il risque de perdre de son attrait. Ces positions contrastées permettent de comprendre les difficiles points de convergence entre les porteurs d'une mémoire artistique apocryphe de Bouzloudja, donc créée par la libre circulation de son image, et les porteurs de la mémoire postsocialiste, qui se situent à la limite entre le désengagement¹¹⁴⁸ et la prudente fascination.

Progressivement, la mémoire artistique du Foyer-monument commence un processus d'hybridation. Dans son œuvre vidéo, *Balkan Idol* (2015¹¹⁴⁹), l'artiste Geri Georgieva développe une réflexion sur l'identité, les modèles à suivre et la représentation. Nous la voyons avancer au centre de la grande salle de Bouzloudja, habillée dans un rideau de porte à franges colorées et un bijou de cheveux de style oriental. Elle se lance dans l'interprétation d'une chanson traditionnelle, en se tournant vers son public, les personnages sur les mosaïques. Cette séquence est croisée avec une autre où l'artiste performe une danse de plus en plus frénétique dans une boîte de nuit, associée à la musique populaire folk bulgare et aux goûts esthétiques douteux. Au-delà d'un commentaire sur le contraste et les similitudes entre les périodes avant et après 1989¹¹⁵⁰, *Balkan Idol* représente également un questionnement plus général sur l'identité. Le titre renvoie au programme américain musical, « American Idol », qui, dans une certaine mesure, représente l'idéal américain du succès. En transposant cela dans un contexte « balkanique¹¹⁵¹ », Geri Georgieva s'interroge sur les modes de représentation et de construction de modèles à imiter. En ce sens, le rôle de Bouzloudja dans cette vidéo est double : à la fois en tant que référent de la période socialiste, avec le rôle qu'il joue dans la construction de l'identité contemporaine bulgare ; et en tant que cliché de l'imaginaire de

¹¹⁴⁷ Idem.

¹¹⁴⁸ Neda Genova raconte lors de cette discussion qu'avant de commencer le travail sur ce projet avec Caroline Trotman, elle n'avait jamais pensé à Bouzloudja, ni ne lui avait porté un quelconque intérêt.

¹¹⁴⁹ Vidéo (4 min 9 s), Frieze Film, commande de Random Acts Channel 4.

¹¹⁵⁰ Marie BROMANDER, Sebastian RYPSON, "Monumental Negligence – Or, How Bulgarian Artists Fight Against Monumental Amnesia", op. cit.

¹¹⁵¹ Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997.

l'espace postsocialiste, profitant ainsi de la notoriété du monument et de sa facile reconnaissance (toujours fascinante).

Ces multiples approches du monument et des mémoires qu'il peut porter et construire favorisent le développement, en 2019, du projet d'exposition *Nonument* à la Maison de l'humour et de la satire de Gabrovo¹¹⁵², accompagnée d'une pièce de théâtre performative du même nom, œuvre de *Ligna Group*¹¹⁵³.



Figure 107 : Photographie de l'inauguration de l'exposition *Nonument* à la Maison de l'humour et de la satire, Gabrovo.
Source : Page Facebook du musée.

Cette exposition reprend la notion de « nonument », créée en 2011 par le collectif artistique homonyme. Cette notion désigne les monuments du XX^e siècle qui ont subi une transformation dans leur signification symbolique, suite à des changements politiques ou sociétaux¹¹⁵⁴. Le *Groupe Nonument* organise des événements artistiques sur les sites « nonumentaux », des performances participatives, afin de faire vivre les multiples attitudes, mémoires, avis, rapports aux monuments et de leur permettre d'habiter le même espace.

L'exposition de Gabrovo s'empare de ce concept, afin de présenter Bouzjoudja d'un point de vue historique, critique et humoristique, mettant en évidence le palimpseste mémoriel que représente le site (figure 107). À travers un travail de documentation conséquent, elle présente des

¹¹⁵² L'exposition *Nonument* (du 13 septembre 2019 au 22 mars 2020) se tient dans le cadre de la Biennale de l'humour et de la satire 2019 qui a pour thème « Dimensions de l'[espace] public ». Le projet est soutenu par le programme Creative Europe de la Commission européenne et le Fonds national « Kultura ».

¹¹⁵³ L'action artistique a lieu le 14 septembre 2019.

¹¹⁵⁴ Nonument Group, « Think Nonument ! Together », *ArchDaily*, le 15 avril 2020, en ligne.

photographies, des enregistrements vidéo, toute illustration de la vie du « nonument », depuis les années de sa construction, jusqu'à la période de son pillage et de son abandon. Une attention toute particulière est accordée à la caricature et aux différentes façons dont elle aborde le destin du site



Figure 109 : Tchavdar Nikolov, caricature du 4 août 2008, présentée dans le cadre de l'exposition *Nonument* à Gabrovo. Source : Archives de la Maison de l'humour et de la satire.



Figure 108 : Margarita Yancheva, caricature, non datée (probablement 2017), présentée dans le cadre de l'exposition *Nonument* à Gabrovo. Source : Archives de la Maison de l'humour et de la satire.

et l'inscrit dans l'actualité politique et sociétale. Ainsi, Tchavdar Nikolov ironise sur les rassemblements annuels du Parti socialiste bulgare à Bouzloudja, qu'il interprète comme liés plutôt à la fête populaire qu'à une réunion politique et au partage d'idées (figure 109). Dans un autre registre, Margarita Yancheva choisit de représenter le jeu d'instrumentalisation politique du monument entre le Premier ministre Boyko Borissov et la Présidente du PSB, Korneliya Ninova, ironisant ainsi à propos de la consommation de formules anciennes d'opposition politique à travers les monuments (figure 108).

Cette première présentation muséale complète de Bouzloudja est accompagnée par une pièce de théâtre participative organisée par le collectif allemand *Ligna Group*¹¹⁵⁵ devant le monument. En appelant l'action un *radioballet*, car les participants sont invités à venir avec leurs écouteurs et à suivre les instructions de gestes et de déplacements données par l'enregistrement fourni, les artistes proposent une expérience qui est à la fois collective et introspective. Le rythme de la pièce cherche à créer une chorégraphie qui, en quelque sorte, reflète les différents rapports au monument. Dans la construction de l'expérience, le public est souvent appelé à faire des choix, ce qui permet de délimiter des groupes par rapport à leurs opinions, dans un premier temps. Puis, des gestes individuels, sans interaction avec les autres participants, permettent de travailler

¹¹⁵⁵ Stephan A. SHTEREF, LIGNA-Ole Frahm, Torsten MICHAELSTEN, Michael HÜNERS.

ensemble tout en étant seul, ouvrant ainsi la voie à une immersion et une complicité plus grandes. Ce travail indirect sur les différentes mémoires et leur questionnement permanent à travers l'action est l'un des points les plus remarquables de la pièce¹¹⁵⁶.

Dans un troisième temps, elle permet de s'interroger quant au destin du monument concret (« Réfléchissez à ce que le monument aurait pu être », à ce qu'il « avait dû être » et enfin à « ce qu'il devrait devenir¹¹⁵⁷ ») et sur le rôle actif des personnes qui investissent un site patrimonial dans la co-construction de sa valeur (« ils ne regardent pas le monument avec admiration, ils se regardent les uns les autres¹¹⁵⁸ »).



Figure 110 : Stephan A. Shtereff, LIGNA-Ole Frahm, Torsten Michaelsten, Michael Hüners, *Nonument - approche performative de Bouzloudja*, le 14 septembre 2019.
Film still.

À travers cette démarche performative artistique, nous identifions la volonté de relier les différents sens inscrits au sein de ce monument : l'histoire socialiste, le rapport au socialisme, le rapport à la période après 1989, mais aussi le rapport émotionnel au bâtiment qui existe. Dans l'acte neuf de la pièce, le monument intervient de « sa » propre voix :

Je sais que je suis une ruine. Une ruine, comme chaque nation. Comme chaque tentative de limiter notre conception de l'humain. La ruine qui empêche la solidarité. Mais je ne sais pas quelle

¹¹⁵⁶ Caterina PREDA, "Living Statues" and Nonuments as "Performative Monument Events" in Post-Socialist South-Eastern Europe", *Nationalities Papers*, 2022, p. 1-19.

¹¹⁵⁷ *Nonument, radioballet in front of Buzludzha Memorial*, 2019. Consulté sur la page YouTube de la Maison de l'humour et de la satire, Gabrovo.

¹¹⁵⁸ Ibid.

est ma faute. Le béton ne sait pas que chaque vérité est très concrète. Mais quelque chose a dû être trop faux, trop concret, trop fixe, trop limité, même [ici] sur le mont.

Je ne peux pas bouger. Je veux partir. Je ne suis pas une pierre tombale. Je suis un vaisseau spatial, non un vaisseau de guerre, mais un *vaisseau d'étoiles* [vaisseau intergalactique]. Non d'une seule étoile, mais de toutes les étoiles, même de la poussière d'étoiles. Non d'une nation, mais de tout l'univers¹¹⁵⁹. (Figure 110)

De manière similaire que lorsque le monument *1300 ans Bulgarie* avait été incarné par des artistes afin d'exprimer sa propre pensée, Bouzloudja est ici personnifié pour souligner l'aspect vivant du patrimoine, pour confronter l'ambition architecturale et politique du monument avec les diverses attentes envers lui, pour présenter sa transformation en un objet culturel global, voire « intergalactique ».

Les hybridations des mémoires et des pratiques artistiques de Bouzloudja laissent leurs traces sur le monument : d'un site lié aux confrontations mémorielle et politique qui existent dans le pays, il devient une image, un symbole, un fantasme qui co-construit la mémoire du socialisme et qui inspire de nouveaux questionnements et de nouvelles appropriations. C'est à travers son état d'abandon et l'incertitude de son destin qu'il est considéré comme précieux et important à préserver. Sa ruine est à l'origine de sa valorisation.

2. VERS LA PATRIMONIALISATION : QUELLES VALEURS DE LA DISSONANCE ?

Une autre conséquence de l'abandon du monument est sa transformation en lieu emblématique de la dissonance patrimoniale. Comprise comme le résultat d'un conflit d'interprétation d'un même patrimoine, perçu différemment par les différents acteurs¹¹⁶⁰, la dissonance révèle aussi l'existence de discours patrimoniaux qui s'opposent au discours

¹¹⁵⁹ Ibid. „Знам, че съм развалина. Развалина, каквато е всяка нация. Каквато е всеки опит да се ограничи всичко човешко. Развалината, ограничаваща солидарността. Но аз не знам каква е грешката ми. Бетонът не знае, че всяка истина е конкретна. Но нещо трябва да се е оказало невярно, прекалено конкретно, прекалено фиксирано, твърде ограничено дори на върха. Не мога да се помръдна. Искам да тръгна. Не съм надгробен камък. Аз съм космически кораб, не боен кораб, а звезден кораб. Не на една звезда, а на всички звезди, дори на звездния прах. Не на една нация, а за цялата вселена.“

¹¹⁶⁰ J.E. TUNBRIDGE, G.J. ASHWORTH, *Dissonant Heritage*. op. cit.

dominant¹¹⁶¹. La ruine que représente Bouzldouja et qui construit son image au fil des années est le symbole de cette attitude complexe envers le monument.

Lorsque la question sur la possible conservation, restauration, voire réhabilitation de Bouzloudja se pose, le premier point à aborder est l'objectif d'une telle démarche. À la fin des années 2000 et au début des années 2010, lorsqu'Emilia Kaleva présente son « Cube rouge » et Nikola Mihov réalise sa série *Forget Your Past*, l'abandon du site est perçu, certes, comme une valeur ajoutée à sa force émotionnelle et mémorielle, mais il provoque aussi des appréhensions quant à la disparition possible de ce site impressionnant (exprimées par les photographes urbexeurs, mais aussi par Neda Genova et Caroline Trotman). La dissonance, source d'inspiration, mais aussi de dégradation et de négligence, peut représenter un danger pour le monument.

À partir de 2015, une initiative pour la restauration de Bouzloudja est lancée par une jeune diplômée en architecture – Dora Ivanova. Elle est à l'origine de l'implication des professionnels du patrimoine sur le site, dans les années qui suivent. En 2021, son travail mène à la présentation d'un plan de conservation et de gestion du site, soutenu par les pouvoirs publics bulgares et des institutions internationales. En parallèle, le monument est classé dans les registres nationaux comme « bien culturel immatériel architectural et culturel », l'équivalent de Monument Historique. La dissonance du monument, entre danger et valeur ajoutée, est au cœur de ce projet.

A. LE PROJET BOUZLOUDJA : APAISER POUR PRESERVER

a) L'APPROCHE RÉCONCILIATRICE PAR L'HISTOIRE NATIONALE

Le projet démarre dans le cadre d'un travail de fin d'études de Dora Ivanova à l'Université technique de Berlin. Son histoire de découverte du site ressemble à celle d'Emilia Kaleva, car elle entend parler de Bouzloudja par hasard : elle ne connaissait pas le monument auparavant. Elle est immédiatement impressionnée par l'architecture du site, ses caractéristiques plastiques, mais aussi par les spécificités techniques innovantes employées dans sa structure. Cela explique en partie pourquoi, contrairement au « Cube rouge », Dora Ivanova développe un projet plus classique, mais qui permet de préserver le plus fidèlement possible la structure originale. Dans une logique dont

¹¹⁶¹ Laurajane SMITH, *Uses of Heritage*, op. cit.

nous avons déjà révélé les mécanismes, elle prévoit la transformation de Bouzloudja en musée, et plus précisément, en musée de l'histoire de la Bulgarie. L'objectif de cette approche ne diffère pas des autres propositions similaires qui ont pu paraître au fil des ans : l'histoire nationale est perçue comme un sujet « consensuel » qui, contrairement au monument, devrait ouvrir la perspective d'un possible apaisement des conflits mémoriaux.

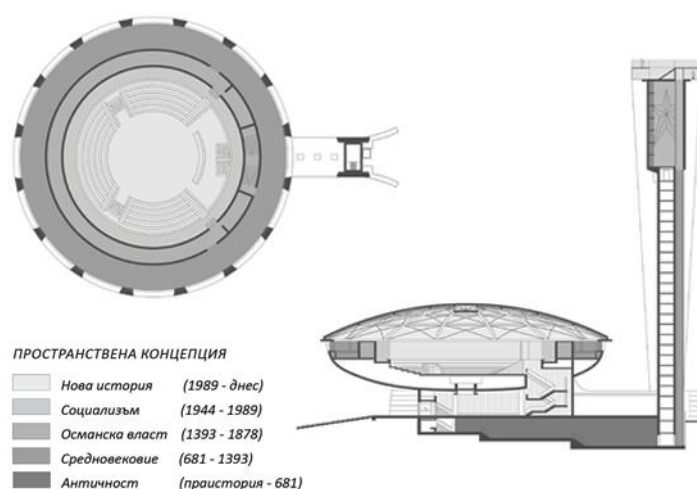


Figure 111 : Dora Ivanova, Bouzloudja : la mémoire du temps, 2015-2016.
Source : Blog WhATA.

aménagement, afin d'y accueillir le récit « sombre » de la période ottomane¹¹⁶². La verticale du monument, qui mène vers l'étoile rouge à son sommet, serait consacrée à un récit des « ancêtres » : de l'antiquité au Moyen Âge bulgares. Enfin, une narration du socialisme est prévue au niveau de l'étoile monumentale.

Dora Ivanova inscrit son projet dans la prolongation des constructions de récits historiques, mises en place depuis des décennies (et notamment pendant la période très nationaliste du socialisme bulgare des années 1970-1980), dans l'objectif d'effacer les dissonances du monument. À travers cette stratégie, sa démarche vise à mettre en valeur l'architecture et le programme artistique du monument. En remplaçant l'idéologie communiste par une idéologie nationaliste, elle

¹¹⁶² « Bouzloudja devient une machine à voyager dans le temps », *Standart*, le 7 janvier 2015, en ligne. / „Булзлуджа става машина на времето“, *Стандарт*, 7 януари 2015 г., онлайн.

essaye d'établir des ponts entre les différentes significations historiques du mont Bouzldouja¹¹⁶³, l'histoire de la lutte pour l'indépendance de l'Empire Ottomane et celle de la création du mouvement socialiste bulgare. Dans le prolongement de sa volonté de neutraliser les dissonances, Dora Ivanova choisit le titre de son projet – *Bouzloudja : la mémoire du temps*, qui se transforme peu après dans sa fondation *Projet Bouzloudja*. L'architecte fait le choix d'utiliser l'appellation qui désigne à la fois le monument et le mont dans le langage courant. Cela permet de laisser de côté l'élément du nom du monument qui décrit sa fonction d'origine : « Foyer-monument du Parti communiste bulgare ».

Dora Ivanova présente son projet de façon intense dans les médias¹¹⁶⁴. Il provoque de la curiosité mais surtout de la réticence. Tout d'abord, parce qu'il exige des investissements financiers importants dans le monument, ce qui est inacceptable pour les personnes qui l'associent au caractère répressif de l'État socialiste. De leur point de vue, un tel projet serait une valorisation de l'idée socialiste. Dans un second temps, des spécialistes et des activistes pour le patrimoine socialiste se montrent sceptiques, notamment à cause de la nature du projet et son apparent manque de maturation¹¹⁶⁵.

En 2016, l'architecte établit le contact avec le ministre de la Culture, Vejdî Rashidov, qui organise en conséquence un groupe de travail à propos de Bouzloudja¹¹⁶⁶. Dans un contexte tendu autour des monuments du socialisme avec, d'un côté, le monument *1300 ans Bulgarie* faisant objet de très nombreux débats et, de l'autre, le projet de modification de la loi de 2000 qui demande le démontage de tous les monuments du régime communiste, le ministre de la Culture déclare de façon catégorique que « l'avis des spécialistes doit être décisif dans les actions de l'État pour l'arrêt

¹¹⁶³ Valentina GUEROGUEVA, « Buzludzha Between Controversy and Canonisation », in Nikolai VUKOV, Svetla KAZALARSKA (éd.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of the Socialist Past After 1989*, Cultural Arcs Foundation, 2018, p. 260.

¹¹⁶⁴ Pour la seule année 2015, nous avons trouvé au moins une vingtaine d'articles de presse et d'invitations sur les chaînes télévisées, alors que pour l'année 2016 ils dépassent la soixantaine.

¹¹⁶⁵ « Bouzloudja Reloaded – ne soyons pas si sérieux ! », Blog *WhATA*, du 16 mai 2016, en ligne. / „Булуджа Reloaded – хайде не толкова сериозно!“, Блог *WhATA*, 16 май 2016 г., онлайн. ; Pavel POPOV, « Bouzloudja – monument ou soupière », *Kultura*, n° 33, du 14 octobre 2016, en ligne. / Павел ПОПОВ, „Булуджа – паметник или супник“, *Култура*, бр. 33, 14 октомври 2016 г., онлайн.

¹¹⁶⁶ « Ministre Rashidov a convoqué les experts concernant le projet pour Bouzloudja », *24 chasa*, du 14 juin 2016, en ligne. / „Министър Рашидов свика експерти за идейния проект за Булуджа“, *24 часа*, 14 юни 2016 г., онлайн.

de la destruction du monument Bouzloudja¹¹⁶⁷ ». Peu après, il se désolidarise de l'initiative de Dora Ivanova, mais continue à soutenir le besoin de l'implication des professionnels de l'art et du patrimoine, et en particulier son auteur, Georgi Stoïlov, dans l'avenir du monument¹¹⁶⁸. Alors que les Unions des artistes et des architectes sont préoccupées par le destin de *1300 ans Bulgarie* de Valentin Startchev à Sofia, d'autres acteurs institutionnels expriment de l'intérêt pour le projet.

b) L'APPROCHE « PROFESSIONNELLE » NEUTRALISANT LES DISSONANCES

Un des constats qui peut être fait en suivant l'évolution du débat patrimonial bulgare, c'est que, lorsque des tentatives de le déplacer dans le champ des spécialistes du monde de la culture et de la recherche, cela fractionne les discussions sans pour autant apporter une véritable solution au conflit. Dans le cas de Bouzloudja, au contraire, l'expérience a été sensiblement différente, et cela est dû à l'implication active et directe des acteurs institutionnels internationaux.

Pendant trois ans, le projet de Dora Ivanova est présent dans le débat public : elle organise et participe à de nombreux forums de spécialistes dans le domaine du patrimoine et de la culture.

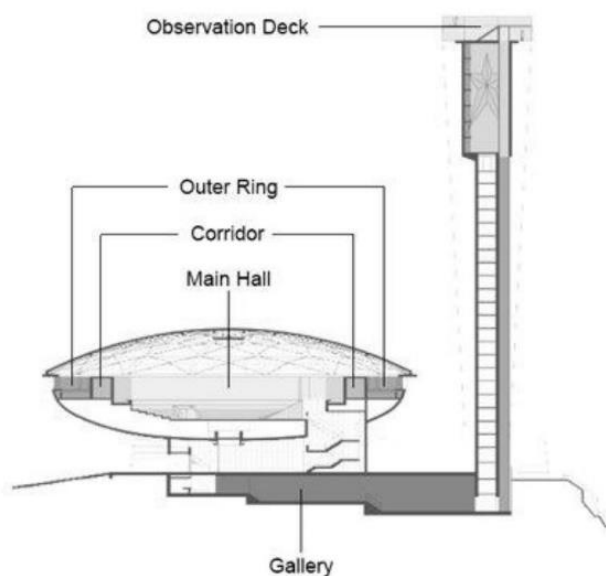


Figure 112 : Dora Ivanova, *Projet Bouzloudja*, 2018.
Source : Europa Nostra's 7 Most Endangered Report, 2018.

Cela mène à une évolution de sa vision du devenir du monument, en écartant les représentations de l'histoire nationale prévues dans la conception initiale, et en proposant de conserver les traces du temps sur le monument. Cela concerne les mosaïques et l'étoile rouge monumentale, il n'est pas question de les restaurer dans leur état d'origine. Le projet prévoit aussi la conservation des quelques graffiti devenus depuis emblématiques et qui racontent une autre partie de l'histoire du monument. Tel qu'il est présenté en début de l'année 2018,

¹¹⁶⁷ Ibid. „мнението на професионалистите трябва да бъде решаващо в действията на държавата по спирането на разрухата на паметника на Бузлуджа“.

¹¹⁶⁸ « D'après Rashidov le monument à Bouzloudja ne devrait pas faire objet d'amateurisme », *Dnevnik*, du 9 septembre 2016, en ligne. / „Според Рашидов паметникът на Бузлуджа не трябва да е обект на самодейност“, *Дневник*, 9 септември 2016 г., онлайн.

le Projet Bouzloudja prévoit la transformation du corps principal du monument en lieu d'événements culturels¹¹⁶⁹. Un possible récit du passé socialiste est également imaginé, dans les cercles intérieur et extérieur, à travers les représentations de l'idéologie et de la vie quotidienne socialistes sur les mosaïques. Le couloir qui sépare ces deux espaces est, quant à lui, imaginé comme un lieu de représentation des répressions du régime. La galerie souterraine est conçue comme un musée du monument et de son histoire, depuis sa construction jusqu'à sa restauration. Enfin, le corps vertical avec l'étoile rouge au sommet mise entièrement sur l'expérience des visiteurs (escalateur en verre, plateforme d'observation), mais inclut également des informations sur d'autres monuments socialistes en Bulgarie. Nous observons alors une évolution de la réflexion, qui a déplacé l'accent du projet et a repensé ce qui constituait sa valeur : l'art et l'architecture d'origine, l'expérience de la visite, l'importance de la préservation du patrimoine du socialisme et les traces de sa « vie » postsocialiste. Quant au couloir entre les cercles interne et externe du bâtiment central est pensé en tant qu'élément nécessaire pour limiter les critiques éventuelles adressées au projet, au vu de la dissonance du monument.

L'implication de nombreux experts nationaux et internationaux dans le projet est perceptible dans la version de 2018. Elle est exposée dans le cadre de la désignation de Bouzloudja, en janvier de la même année, dans la liste des sept sites patrimoniaux en danger (*The 7 Most Endangered*) d'Europa Nostra. Le rapport technique, produit par l'organisation, détaille les points essentiels du projet et les étapes à suivre pour la restauration du monument. L'analyse de ce document révèle l'une des principales inquiétudes des équipes du projet : son interprétation en tant que geste politique. Afin de s'en préserver, trois garde-fous sont mis en place.

Premièrement, il s'agit de la dénomination du monument : « Maison mémorielle Bouzloudja » (*Buzludzha Memorial House*). Encore une fois, le nom du Parti communiste est effacé de l'appellation officielle. Cela contraste cependant avec la conception du projet de restauration, qui dédie tout le corps central du monument à l'interprétation du passé socialiste et à la façon dont le PCB a représenté son récit sur les mosaïques.

¹¹⁶⁹ "Buzludzha Monument, Bulgaria. Technical Report", *Europa Nostra, The 7 Most Endangered 2018*, novembre 2018.

La deuxième stratégie de défense est la manière de décrire l'intérêt que représente le monument et qui attire les publics aujourd'hui : « à cause de son histoire dramatique, de l'architecture qui défie la gravité et des mosaïques extraordinaires et colorées¹¹⁷⁰ ». L'« histoire dramatique » du monument fait probablement référence à sa transformation en « lieu abandonné ». Cependant, formulée ainsi, la phrase met l'accent sur un regret supposé partagé par les publics quant à l'état du monument. En deuxième et troisième positions se trouvent les autres caractéristiques fortes de Bouzloudja : architecturales et artistiques. Les tensions qui existent au sein de la société bulgare à propos du monument ne sont pas mentionnées dans le résumé du rapport. De même, dans la conclusion de la partie présentant les recommandations d'Europa Nostra, les rapporteurs insistent sur le fait qu'il s'agit d'un :

[...] projet très difficile, qui concerne la récupération d'un chef-d'œuvre de l'architecture et de l'artisanat, avec un intérêt européen manifeste à cause de son importance historique, de ses caractéristiques spécifiques et de son potentiel d'utilisations multiples¹¹⁷¹.

La désignation de ce qui représente l'intérêt du monument est restée, semble-t-il volontairement imprécise.

Enfin, le troisième garde-fou contre la possible interprétation politique du projet est la neutralisation complète de sa dissonance. Garder le propos en dehors de « toutes controverses politiques futures¹¹⁷² » apparaît comme objectif important dès les premières pages. À cela s'ajoute l'argument de l'intérêt croissant envers le patrimoine brutaliste européen qui assurerait les bonnes conditions pour « réévaluer Bouzloudja comme un accomplissement dépolitisé de l'architecture et de l'ingénierie¹¹⁷³ ». Il s'agit d'une stratégie que nous avons déjà identifiée au sein des débats patrimoniaux bulgares. Préserver la matérialité du monument, en mettant en valeur ses qualités plastiques, en les séparant de leurs significations et mémoires multiples, a déjà été essayé avec le mausolée, lors du concours architectural de 1990, avec l'espace « vide » du mausolée et les

¹¹⁷⁰ Ibid., p. 2. "it still attracts attention due to its dramatic history, gravity-defying architecture and extraordinary, colourful mosaics".

¹¹⁷¹ Ibid., p. 3. "a very challenging project dealing with the recovery of a masterpiece of architecture and crafts, with evident European interest due to its historic significance, its peculiar characteristics and its numerous potential future uses".

¹¹⁷² Ibid., p. 3. "keep the Monument out of future political controversies". Plus loin dans le document, sur la page 7, ce point est renforcé encore une fois (« libre de tout agenda politique » / « free from political agenda »).

¹¹⁷³ Ibid., p. 5. "to reassess Buzludzha as a depoliticised achievement in architecture and engineering"

événements ou œuvres détachés du symbolisme du site. Il en fut de même dans les années 2010, avec le monument *1300 ans Bulgarie* et la valorisation de ses qualités plastiques au détriment de son poids mémoriel et symbolique. Nous avons également vu qu'une telle démarche n'aboutit jamais dans une nouvelle utilisation pérenne du monument, qui correspond aux attentes de la société. Cependant, voici comment les auteurs du rapport d'Europa Nostra justifient la préservation du moment en tant qu'œuvre « dépolitisée » :

En principe, les éléments symboliques communistes principaux (par exemple les étoiles, le texte sculpté sur la façade et le médaillon du toit de la salle centrale) devraient être préservés, mais non renforcés. Toute iconographie qui survit est préservée pour sa valeur architecturale/artistique/artisanale, de manière similaire à ce qu'une église désaffectée peut garder son iconographie sans promouvoir la religion. La présentation, le récit et l'interprétation du Monument, peu importe ses nouveaux emploi et gestion, devraient expliquer aux futurs visiteurs que l'iconographie et les designs ne sont pas préservés pour promouvoir la période socialiste, mais pour l'inscrire au sein du contexte plus large des deux derniers siècles d'histoire bulgare¹¹⁷⁴.



Figure 113 : Margarita Yancheva, caricature, non datée (probablement 2019). Présentée dans le cadre de l'exposition Nonument à la Maison de l'humour et de la satire.
Le dialogue représente un jeu de mot intraduisible : « D'où est-ce que tu l'as piqué [gépi en bulgare] ? – De Getty ! ». Sur le sac, l'inscription dit « bon anniversaire ».

La difficulté qui consiste à reconnaître l'importance mémorielle de ce site patrimonial à travers sa conflictualité dans la société bulgare, provient principalement du fait qu'elle est considérée comme un danger pour sa matérialité, dans le sillage de la destruction du monument *1300 ans Bulgarie* en juillet 2017. Et alors que, plus loin, le rôle du monument dans le « dialogue concernant le passé récent¹¹⁷⁵ » est cité, aucune conception précise n'est avancée à ce propos.

¹¹⁷⁴ Ibid., p. 7. "In principle, the main symbolic communist elements (e.g., the stars, the sculpted text on the main façade and the central hall ceiling medallion) should be retained, but not enhanced. All iconography which survives is retained for its architectural/artistic/craft value, in a way not dissimilar to a decommissioned church can retain iconography without promoting religion. The presentation, story and interpretation of the Monument, whatever its new uses and management, should explain to future visitors that the iconography and designs are not retained to promote the socialist period but to set it within the broader context of the Bulgarian history over the last two centuries."

¹¹⁷⁵ Ibid., p. 10. "a crucial new step towards opening dialogue about the recent past".

Suite à cette première reconnaissance internationale de Bouzloudja, le projet accueille de nouveaux acteurs, notamment la région de Stara Zagora, propriétaire du monument, ainsi que l'ICOMOS Allemagne, l'ICOMOS Bulgarie et l'Université technique de Munich. En 2019, suite à une proposition rédigée par le comité national allemand d'ICOMOS, le Projet Bouzloudja reçoit un financement de la part de la Fondation Getty, dans le cadre du programme *Keeping It Modern*. Cela marque le début de la conservation du monument¹¹⁷⁶. Dans le communiqué de presse de la fondation qui annonce les lauréats, une phrase attire l'attention :

Le thème commun parmi les projets de cette année est la réutilisation par l'adaptation, question d'importance grandissante, vu que les bâtiments modernes vieillissent et que leur usage d'origine pourrait avoir besoin de changer avec les temps. Un exemple notable est le Monument Bouzloudja¹¹⁷⁷ [...].

Malgré la volonté d'inscrire le projet de restauration du monument dans une démarche de respect envers le *bâtiment* et non vers le *monument*, le financement de 185 000 dollars américains, annoncé fin juillet, coïncidant avec le rassemblement annuel du PSB sur le mont Bouzloudja, fait sensation (figure 113). La plupart des médias relaie l'information. Certaines réactions sont négatives¹¹⁷⁸, mais cela ne déclenche pas pour autant un débat important, contrairement à ce qui aurait pu se passer avec le monument *1300 ans Bulgarie* ou la *Maison de Bronze*. C'est déjà un premier signe que son potentiel conflictuel commence à s'estomper. Nous le voyons à travers les appropriations artistiques du monument et ses multiples représentations détachées du contexte postsocialiste bulgare, la reconnaissance du potentiel touristique et financier du monument de la part de l'État (représenté par le gouvernement local) et le soutien apporté au Projet Bouzloudja.

¹¹⁷⁶ Il s'agit de l'étude de la structure du bâtiment et l'évaluation des besoins pour sa conservation. Les objectifs sont la recherche, l'organisation de la conservation et l'élaboration d'une vision de sa réutilisation. Grâce à ce financement, le monument est nettoyé des débris accumulés depuis des décennies ; les archives du monument sont organisées et numérisées ; les mosaïques des cercles intérieur et extérieur sont stabilisées.

¹¹⁷⁷ Communiqué de presse, *Getty Foundation*, le 17 juillet 2019, p. 2. "A common theme among many of this year's projects is adaptive reuse, an issue of growing importance as modern buildings age and their original purpose may need to change with the times. A standout example is the Buzludzha Monument [...]."

¹¹⁷⁸ Ivan BUTOVSKI, « Les héritiers de l'architecte Eroslav Stankov: "Getty" se trompent, Bouzloudja est un symbole communiste! », *168 chasa*, du 25 juillet 2019, en ligne. / Иван БУТОВСКИ, „Наследниците на арх. Ерослав Станков: „Гети“ бъркат, Бузлуджа е комунистически символ!“, *168 часа*, 25 юли 2019 г., онлайн.; « De l'amertume chez UFD suite à la [décision de la] fondation américaine qui donne 185 000 dollars pour Bouzloudja », *Trud*, du 26 juillet 2019, en ligne. / „СДС огорчени от американската фондация, която дава 185 000 долара за Бузлуджа“, *Труд*, 26 юли 2019 г., онлайн.

B. LA DISSONANCE PEUT-ELLE ETRE PRESERVEE ?

a) LE PROJET EN 2021 : ENTRE LA VALORISATION ET LA NEUTRALISATION PROGRESSIVE DE LA DISSONANCE

Paradoxalement, alors que le projet commence à atteindre son objectif de séparer le monument des tensions qui l'entourent, et de le présenter essentiellement comme une œuvre architecturale et artistique d'exception, en 2021, la dissonance de Bouzloudja est mise en avant comme l'une des valeurs principales qui justifient sa préservation. Cette nouvelle vision correspond à l'entrée dans le projet de deux spécialistes de l'architecture de la période socialiste, Aneta Vasileva et Emilia Kaleva, membres d'ICOMOS Bulgarie et anciennement du projet ATRIUM. Elles présentent la dissonance, comprise comme le conflit entre les valeurs culturelles, le refus de la qualité patrimoniale, les émotions fortes et le manque d'objectivisme lors de l'évaluation du monument¹¹⁷⁹. Elles interrogent la manière dont la dissonance peut être mise en valeur dans le cas de ce monument, notamment dans l'éventualité de son classement au titre des monuments historiques, et proposent le rajout d'une nouvelle catégorie au sein des valeurs culturelles et scientifiques parmi les critères d'évaluation pour le classement : la dissonance¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁹ Aneta VASILEVA, Emilia KALEVA, « Buzludzha and Bulgaria – Contextualizing Bulgaria's Contested Concrete Clickbait », communication dans le cadre du séminaire *RESOZIALISIERUNG – Zum Erbe einer « Sozialistischen Moderne »*, Université technique de Munich, le 26 janvier 2021.

¹¹⁸⁰ Ibid.

Cette nouvelle direction du développement du projet est non seulement intégrée au concept initial, mais est activement mise en avant dans la communication pendant l'année 2021. Cela fait partie aussi de la mission du projet dans le cadre du Plan d'action du partenariat européen dans les domaines de la culture et du patrimoine culturel *Urban Agenda*. Dans le document qui détaille le plan d'action, le patrimoine dissonant est présenté de façon assez différente de sa définition proposée par J.E. Tunbridge et G.J. Ashworth, ou par Aneta Vasileva et Emilia Kaleva. Il s'agit ici d'un patrimoine « souvent appelé 'inconfortable', 'non désiré' ou même 'sombre'¹¹⁸¹ ». Alors que, plus loin, la controverse est soulignée comme nécessaire à promouvoir, cette première définition suggère déjà la difficulté de manier le concept. En témoigne également un entretien avec Dora Ivanova, publié en janvier 2021, où elle définit l'ambition de son projet comme la transformation de Bouzloudja en « le lieu du conflit résolu¹¹⁸² ». En précisant qu'elle comprend par cela la capacité de dialogue et de tolérance au sein du monument¹¹⁸³, la résolution du conflit et sa valorisation reste une contradiction compliquée à négocier au sein du projet.



Figure 114 : Panneau installé sur la porte d'entrée du Foyer-monument du PCB Bouzloudja, le 22 mai 2021. Source : Page Facebook du Projet Bouzloudja.

¹¹⁸¹ Plan d'action dans le cadre du partenariat européen dans les domaines de la culture et du patrimoine culturel Urban Agenda, novembre 2021, p. 103. « “Dissonant Heritage”, often referred to as “uncomfortable”, “undesirable” or even “dark”. »

¹¹⁸² « À propos de Bouzloudja dans l'avenir », *Prizni Podcast*, le 12 janvier 2021. / „За Бузлуджа в бъдеще време“, *Призни Подкаст*, 12 януари 2021 г. „място на решения конфликт“

¹¹⁸³ Entretien avec Dora Ivanova, le 2 février 2021.

En mai 2021, alors que les travaux de conservation avancent, Bouzloudja est inaccessible au grand public. Afin de communiquer les avancements du projet, ainsi que pour proposer une certaine contextualisation du monument, un panneau explicatif bilingue bulgare-anglais est installé devant le portail d'entrée principal (figure 114). La dissonance, nouveau concept clé, n'est évoquée à aucun moment, ni suggérée par la présentation. En effet, elle est même nettement évitée. Cela se lit dans le paragraphe décrivant les raisons de construction du monument dans les années 1970-1980 : elles sont résumées à la référence imprécise aux « événements historiques qui ont eu lieu sur le site ».



Figure 115 : Affiche du colloque organisé dans le cadre du Projet Bouzloudja, les 22-23 juillet 2021.

En juillet 2021, un grand colloque est organisé dans le cadre du Projet Bouzloudja. Son objectif est de présenter les étapes franchies dans le cadre du projet, ainsi que de mettre en avant la notion de « dissonance » dans la gestion du monument (figure 115). Tous les acteurs principaux de la préservation de Bouzloudja sont présents, et leurs communications interrogent parfois quant à leur vision de la dissonance¹¹⁸⁴.

Le concept d'adaptation architecturale du monument est élaboré par les studios d'architecture *E House Architectes* et *Uwe Brückner*. Le professeur Uwe Brückner, qui avait déjà travaillé sur des monuments bulgares, notamment dans le cadre du projet « *Memoreality* » concernant *1300 ans Bulgarie*, présente lors de ce colloque un bâtiment modulable et multifonctionnel pour devenir un « centre pour la culture locale et un centre pour jeunes démocrates européens¹¹⁸⁵ ». Le hall central est imaginé comme un endroit où le monument pourrait raconter « lui-même » son histoire, à travers des expériences immersives, et être utilisé, à d'autres occasions pour des conférences ou des concerts. Les galeries (couloirs et cercle extérieur) sont imaginées comme une possibilité d'admirer le paysage ou de réaliser des projections. Une

¹¹⁸⁴ Toutes les références aux communications des acteurs sont réalisées à partir de nos notes, tenues lors des deux jours du colloque.

¹¹⁸⁵ « Convert to a center for local culture and a center for young European democrats ».

cafétéria complète la visite, ainsi que la création d'un observatoire en verre, en haut du corps vertical du monument, pour admirer la région. Cette proposition conceptuelle et architecturale spectacularise le monument à travers la notion de l'expérience de visite, mais la charge conflictuelle de Bouzloudja semble atténuée.

Enfin, malgré sa mise en avant activement pendant tout le colloque, des propositions quant à la « sortie progressive » de la dissonance peuvent être entendues. Elle est perçue comme l'un des dangers qui menacent le monument, notamment par sa capacité à réactiver des conflits. Les désaccords au sein de l'équipe du Projet quant au degré de dissonance à préserver et sa mise en valeur, témoignent de différences dans la compréhension du concept. L'une des raisons en est également la transformation du discours officiel envers le monument.

Parallèlement au colloque, le Conseil spécialisé auprès du ministère de la Culture annonce que Bouzloudja possède toutes les qualités pour devenir un monument historique¹¹⁸⁶. Le ministre de la Culture s'en défend et insiste qu'il n'a pas signé cette décision et que tant qu'il ne signe pas, Bouzloudja n'a pas de statut¹¹⁸⁷. Finalement, en septembre, sans aucune annonce dans les médias, ce document est signé par l'adjoint au ministre de la Culture, Plamen Slavov, et Bouzloudja est classé¹¹⁸⁸. Les conflits latents concernant le monument sont reflétés dans ce processus de classement. Celui-ci est important par sa rareté, concernant le patrimoine socialiste, et pourtant passé sous silence. Cependant, le succès international du Projet Bouzloudja représente un facteur de validation par l'extérieur non-négligeable pour les institutions patrimoniales, traditionnellement très prudentes lors de questions si sensibles. Nous pouvons observer que les prescriptions qui accompagnent la décision de classement sont tout à fait en harmonie avec les conceptions élaborées par le Projet Bouzloudja (l'installation de technologie contemporaine au sein de la salle centrale¹¹⁸⁹ ou la création d'un point d'observation en haut du corps vertical¹¹⁹⁰). Le document souligne expressément que le monument ne peut pas être utilisé pour des événements à caractère

¹¹⁸⁶ Vidka ATANASSOVA, « Le monument à Bouzloudja a déjà le statut d'un bien culturel immobilier d'importance nationale », *Dnevnik*, du 19 juillet 2021, en ligne. / Видка АТАНАСОВА, „Паметникът на Бузлуджа вече е със статут на недвижима културна ценност от национално значение“, *Дневник*, 19 юли 2021 г., онлайн.

¹¹⁸⁷ « Velislav Minekov : Je n'ai pas encore pris ma décision concernant le monument à Bouzloudja », *Ploshtad Slaveykov*, du 20 juillet 2021, en ligne. / „Велислав Миневков: Все още не съм взел решение за паметника на Бузлуджа“, *Площад Славейков*, 20 юли 2021 г., онлайн.

¹¹⁸⁸ Ordonnance n° RD9D-20 du 13 septembre 2021, op. cit.

¹¹⁸⁹ Ibid., p. 4.

¹¹⁹⁰ Ibid., p. 5.

politique¹¹⁹¹. Le caractère politique originel du monument est, d'ailleurs, effacé de son nom, ici, officiellement : il s'appelle désormais « Foyer-monument sur le mont Bouzloudja ». Son classement est donc une nouvelle étape vers la complète neutralisation de sa dissonance.

b) LA MEMOIRE ARTISTIQUE AU-DELA DE LA DISSONANCE ?

En 2018, Adrien Minard conclut ainsi sa monographie sur Bouzloudja :

Patrimonialisation sous de nouveaux auspices ou disparition progressive, l'alternative à laquelle est condamné le Foyer-monument de Bouzloudja – conçu en son temps comme un sanctuaire du communisme bulgare – semble être le prix à payer pour une promesse non tenue : réaliser une utopie dont il devait symboliser l'avènement et dont il n'apparaît plus aujourd'hui que comme une sorte de tombeau, flottant là-haut, quelque part dans le ciel des Balkans¹¹⁹².

Le constat fait par le chercheur est inspiré par la difficile question de la préservation du monument tout en respect de ses nombreuses « vies », autant socialistes que postsocialistes. Et alors qu'Adrien Minard se réfère à la première version du Projet Bouzloudja, il évoque aussi l'effacement de la signification première du monument comme une certaine punition affligée au passé socialiste. Dans un rapport ruskinien à la restauration, il semble appréhender toute intervention sur le site qui pourrait nuire à son authenticité et lui enlever son aura. Mais cela est également provoqué par le constat d'une monopolisation du discours sur Bouzloudja par les pouvoirs publics et structures institutionnelles. De telles réflexions sont également partagées par des personnes qui font partie de la « vie » du monument aujourd'hui : « Si la conservation est faite, ils vont le fermer complètement. Et il sera même impossible de s'y faufiler à l'intérieur¹¹⁹³ ».

Depuis le début du processus de conservation, le monument est en effet fermé aux publics. Les appropriations artistiques et urbex multiples ont cessé et pour l'instant, l'accès au monument ne se fait qu'avec une autorisation officielle¹¹⁹⁴. En ces circonstances, il est légitime de s'interroger

¹¹⁹¹ Ibid., p. 6.

¹¹⁹² Adrien MINARD, *Bouzloudja – Crépuscule d'une utopie*, op. cit., p. 180.

¹¹⁹³ Personne anonyme citée par Valentina GUEORGUEVA, « Buzludzha between Controversy and Canonisation », op. cit., p. 265. "If they do the conservation, they will close it completely. And it won't be possible even to sneak inside".

¹¹⁹⁴ En septembre 2022, il a été annoncé que le monument ouvrira au public en 2023 pour une visite de l'intérieur et de la présentation des travaux de restauration. « Le monument Bouzloudja va ouvrir aux publics pour la première fois

sur la mémoire artistique du monument, les multiples activations et la créativité qu'il inspirait. Ces pratiques ont contribué à sa valorisation, à sa mise en lumière, à la présentation de ses différentes valeurs : artistique, mémorielle, dissonante. Pour autant, leur disparition pourrait signifier la disparition de la dissonance. La professeure Patrizia Battolini analyse les pratiques artistiques qui ont lieu sur des lieux patrimoniaux comme révélatrices de la dissonance et permettant aux discours alternatifs de coexister dans un même site¹¹⁹⁵. Si nous considérons que les artistes peuvent à la fois révéler la dissonance et y trouver leur inspiration, l'arrêt temporaire de ces pratiques pourrait signifier la fin d'un cycle de vie du monument, et le début d'un nouveau, cette fois-ci comme un objet patrimonial international détaché des débats mémoriaux du passé socialiste bulgares.

depuis 30 ans », *Impressio.dir.bg*, du 7 septembre 2022, en ligne. / „Монумент Бузлуджа ще отвори за посетители за пръв път от над 30 години насам“, *Импресии Дир.бг*, 7 септември 2022 г., онлайн.

¹¹⁹⁵ Patrizia BARTOLINI, « Enhancing Dissonant Heritage: Risks and Opportunities », *UNA Europa PhD Workshop on Dissonant Heritage*, le 16 novembre 2021.

CONCLUSION DU CHAPITRE

Le Foyer-monument Bouzloudja est un véritable palimpseste de mémoires et de récits. Construit pour commémorer l'histoire du mouvement socialiste bulgare, les premiers gestes iconoclastes portés contre lui, après 1989, le sont par le Parti communiste lui-même. Désigné comme l'un des monuments bulgares les plus totalitaires, il tombe dans un oubli relatif assez rapidement, en total contraste avec d'autres monuments, tel celui dédié à l'armée soviétique à Sofia, au cœur, lui, d'un perpétuel conflit.

La redécouverte de Bouzloudja se fait à travers la fascination esthétique du contraste que représentent son ambition d'origine et sa ruine contemporaine. Elle attire des artistes, bulgares et étrangers, qui s'en emparent et proposent leurs visions et perspectives multiples. Instrumentalisé dans le cadre de débats politiques, Bouzloudja devient pourtant un objet patrimonial international, sa « vie » allant bien au-delà du contexte bulgare. Les récits construits dans le cadre de sa conservation évoluent entre la valorisation et la neutralisation des dissonances dont le monument est porteur.

Les pratiques artistiques qui se développent à Bouzloudja permettent d'augmenter sa visibilité et son attractivité. Grâce à elles, d'un monument lié au contexte spécifique bulgare il se transforme en un objet patrimonial global, qui entame une nouvelle « vie » à travers des récits inspirés par son esthétique. Cependant, les appropriations artistiques de Bouzloudja ont un effet négatif sur son « usage » bulgare : son passage brusque au statut de bien culturel d'intérêt national, comparé aux autres monuments emblématiques de la période, l'inscrit dans un discours patrimonial autorisé (AHD), à un moment où la démocratisation des récits et mémoires autour de lui avaient commencé à se développer.

Le projet en cours prévoit sa conservation et son adaptation pour un usage à venir. Il a le potentiel de développer et de pérenniser sa socialisation. Or, il est également à l'origine de l'arrêt des appropriations spontanées et de l'élan créatif commun.

CONCLUSION DE LA PARTIE III

La mission et le pouvoir d'action des artistes, curateurs et architectes dans la négociation et la protection du patrimoine socialiste s'expriment au plus fort dans les années 2010. Dans la prolongation du traumatisme que représente le destin du mausolée et de sa plateforme « vide », ainsi que du mauvais entretien général des monuments socialistes, une mobilisation se met en place au sein de la plus jeune génération. À travers les trois cas emblématiques qui concentrent les attentions artistiques de cette période – le monument *1300 ans Bulgarie*, le « vide » du mausolée et le Foyer-monument Bouzloudja – nous suivons l'apparition d'œuvres et projets, leur transformation en véritables campagnes au nom du patrimoine et leurs effets sur les politiques publiques.

Le cas du monument *1300 ans Bulgarie* nous a permis de révéler le phénomène d'activisme artistique qui se met en place pour le patrimoine. Des projets comme « Trace » ou « Memoreality » réussissent à impliquer la société par l'intervention des regards neufs qui permettent de représenter le monument familial dans une lumière nouvelle. Des œuvres comme *Memory Picture* ou la série *Forget Your Past* se positionnent en tant que médiateurs entre l'objet et les publics, afin de révéler ses valeurs devenues invisibles. Enfin, le dynamisme de l'association d'architectes *Transformatori* a, dans un premier temps, réussi son pari, en impliquant la municipalité plus activement dans le destin du monument. Mais la stratégie qu'elle met en place, celle de multiplier les propositions afin de démontrer le potentiel du site, se retourne contre la cause défendue lors de la mobilisation d'un argument de nature différente : celui de la mémoire perdue des soldats et de leur mémorial.

Dans le cas du « vide » du mausolée, le traumatisme patrimonial qu'il représente provoque les artistes à entamer un dialogue avec lui, afin de questionner son histoire, son destin et sa signification dans la société bulgare contemporaine. Par des œuvres qui cherchent à éveiller les mémoires du site (*Bluetooth Graffiti Mausoleum* ou *Remplacement*) ou qui les mettent à l'épreuve (*Sans titre* d'Ivan Moudov), les artistes contribuent à l'identification du site comme ayant de la valeur mémorielle toujours forte au sein de la société bulgare. Cela est encore plus fortement révélé par le projet de la *Maison de Bronze*. Alors qu'il suscite des réactions négatives à cause de sa déconnexion de l'histoire et de la symbolique du site, il est à l'origine de sa transformation par la

municipalité de Sofia en plateforme d'art contemporain. Cela ouvre la possibilité de faire habiter le « vide » du mausolée par une multitude de mémoires et de récits du socialisme.

Enfin, Bouzloudja représente un terrain de jeu inédit pour les artistes qui s'intéressent aux questions patrimoniales. De renommée internationale, le monument attire des créateurs de tous horizons et ouvre le champ à de multiples interprétations. Les photographes, les musiciens, les performeurs, les scénographes qui choisissent Bouzloudja comme objet d'inspiration, sont à l'origine de l'hybridation du site et des mémoires du socialisme. Ce phénomène représente l'un des grands intérêts du monument en tant que patrimoine postsocialiste, mais il est également à l'origine des difficultés encore plus grandes de sa gestion. À travers l'étude du Projet Bouzloudja, nous voyons la difficile réconciliation entre les tentatives d'apaisement des conflits et la mise en valeur de la dissonance du patrimoine, entre la volonté de préserver les traces du temps visibles afin de raconter l'histoire du monument à la fois dans le socialisme et dans le postsocialisme, et la volonté de le transformer en lieu culturel multifonctionnel. Dans cette cacophonie d'idées de préservation, la mémoire artistique contemporaine cesse de se développer sur le site.

Les acteurs du monde de l'art jouent un rôle important dans le développement des approches créatives envers le patrimoine socialiste. En agissant pour sa protection, les artistes ne réussissent pourtant pas toujours à le préserver. Cependant, par leurs projets, interventions, provocations ou appropriations, ils orientent les actions politiques vers les monuments, révèlent leurs valeurs et servent de médiateurs pour les différentes mémoires qui les habitent.

CONCLUSION GENERALE

CONCLUSION GENERALE

Une promenade à travers Sofia, aujourd'hui, nous promet des rencontres avec des présences et des absences, avec le présent et le passé, avec les mémoires et les oublis.

En face de l'Université de Sofia se trouve le Monument à l'armée soviétique, où des générations de skateurs se perfectionnent sous le regard des personnages de bronze. Aujourd'hui, ces derniers sont peints aux couleurs du drapeau ukrainien, poursuivant ainsi l'écriture de la biographie du monument, telle une statue parlante contemporaine.

En continuant tout droit sur le boulevard, nous traversons le centre représentatif de la capitale, avec l'Assemblée nationale, les ambassades et les musées, avant de nous retrouver face à la plateforme du mausolée. Peut-être serait-elle déjà habitée par son nouveau « locataire » artistique, qui relève le défi de proposer une relecture de ce site aux multiples charges mémorielles. Sinon, nous pouvons nous installer à la terrasse du café tout proche, au nom évocateur : « Mausolée ». De là, nous observons l'ancienne Maison du Parti et le drapeau national qui remplace l'étoile rouge depuis les années 1990.

Quelques stations de métro plus loin, nous arrivons au Musée de l'art de la période du socialisme. L'étoile rouge nous y accueille, ainsi que d'autres monuments, autrefois érigés dans les villes bulgares. Silencieux et pourtant très éloquent, le parc et ses quelques piédestaux vides rappellent des difficultés toujours vives de gestion du patrimoine du passé.

De retour au centre-ville, nous nous retrouvons devant le Palais national de la culture et nous avons du mal à nous rappeler la présence du monument *1300 ans Bulgarie*, pourtant si marquée de son « vivant », et dont aucune trace ne subsiste aujourd'hui. Le mémorial militaire n'y est également pas. La figure du lion reste seule, en souvenir de ce débat qui avait autrefois mobilisé toute la capitale.

Enfin, nous empruntons l'un des nombreux cars des « Tours rouges » proposés aux touristes, et en quelques heures, nous voilà devant le monument le plus connu des Balkans. Nous prenons une photographie avec l'« ovni » et nous attendons sa réouverture, lorsque le monument pourra, de nouveau, nous transporter sur des terres mémorielles et créatives.

Mémoires artistiques, mémoires de monuments : retour sur les questionnements de recherche

Nous avons commencé cette exploration à travers l'espace public postsocialiste bulgare, dans l'objectif d'écrire l'histoire du débat patrimonial après 1989. Traversée par des conflits cycliques et pourtant différents, cette histoire nous permet d'identifier les moments forts du débat, les arguments qui l'alimentent, ainsi que ses acteurs principaux. Nous avons choisi de suivre les parcours pluriels des artistes, curateurs et historiens de l'art, afin de révéler leurs arguments artistiques et leurs rôles au sein de la construction des récits multiples du passé socialiste. À travers leurs interventions, actions, expositions ou projets conceptuels, nous avons cherché à identifier les étapes dans la transformation du débat, et son glissement progressif vers le domaine de l'artistique, jusqu'à influencer les politiques publiques. Nous avons voulu identifier comment les approches du patrimoine à travers l'art ont influencé le destin des monuments, et ont aidé à créer des espaces publics où plusieurs mémoires cohabitent.

Pour répondre à nos interrogations, nous avons proposé le concept de la mémoire artistique dans une triple dimension. Il englobe les différentes tendances à penser et à narrer le passé socialiste à travers l'art et le patrimoine.

Tout d'abord, le patrimoine monumental est perçu comme un « document artistique » de l'époque de sa création, portant en soi les valeurs et les « péchés » du régime communiste. En tant que tel, il participe dans la négociation du rôle de l'art et des artistes dans la société postsocialiste.

Dans un deuxième temps, nous avons abordé la mémoire artistique à travers la mobilisation des artistes pour la production de discours critiques sur le patrimoine ou l'espace public. Leurs propos artistiques, qui s'expriment dans des projets, des interventions *in situ*, des concerts ou des œuvres conceptuelles, illustrent un bouillonnement sociétal autour de la question des monuments et les explorations des multiples stratégies d'effacement visuel des éléments agressifs de l'espace public, tout en préservant leur matérialité.

La troisième dimension de la mémoire artistique est celle qui voit les artistes prendre position pour la protection du patrimoine, par l'élaboration d'œuvres, de projets et de stratégies qui valorisent l'objet mémoriel et l'inscrivent dans un système de valeurs. Elle permet de révéler

les limites de ces positionnements, ainsi que leurs potentialités, notamment en termes de politiques publiques.

Ainsi, la façon dont les artistes construisent la mémoire de la période est pensée pour s'inscrire au sein du débat sociétal et pour y apporter une nouvelle possibilité d'action, par la narration du socialisme à travers sa propre production artistique, par l'intervention critique sur les monuments existants et par les mobilisations artistiques pour leur préservation.

Les apports de la recherche

Nous avons proposé un nouveau point de départ des remises en cause des monuments : la période socialiste. Contrairement aux tendances à considérer les rapports aux monuments avant 1989 comme un silencieux (dés)accord général, nous avons démontré que des arguments critiques ont été présentés à des occasions ou publications publiques aussi bien dans les années 1970-1980 que dans les années 1950. Ces critiques ont été émises en réaction aux discours artistiques officiels d'un côté, et pour exprimer des contestations d'ordre plastique ou esthétique de l'autre. Cela prépare au débat après la chute du régime.

Nous avons également révélé le cheminement historique et intellectuel qui a mené à la muséalisation du patrimoine sculptural socialiste au sein d'un parc de statues. Cela relève de stratégies de constructions de récits sur la nature de l'art socialiste ainsi que sur le rôle des artistes pendant le régime. Les stratégies déjà révélées dans d'autres cas européens de musées « cimetières », notamment celles de l'effacement et du bannissement, se sont révélées également valables dans le cas bulgare, avec une différence notable pour ce dernier : il insiste sur la qualité des œuvres en tant que documents à la fois historiques et artistiques de la période socialiste.

Un autre apport du présent travail est le suivi des expositions temporaires dédiées à l'art socialiste de la fin des années 1990, jusqu'à l'inauguration du Musée de l'art de la période du socialisme. Nous avons révélé comment ce musée, filiale de la Galerie nationale, a élaboré son concept. Nous avons inscrit son rapport à l'art socialiste au sein des discussions menées autour des expositions temporaires les plus polémiques à la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, à la Galerie nationale d'art étranger et à la Galerie nationale.

L'agentivité de l'esthétique dans le cadre des contestations des monuments des années 1990 est une autre question centrale de la thèse, à laquelle nous avons apporté des réponses par les exemples du mausolée de Dimitrov et du Monument à l'armée soviétique à Sofia. Nous avons ainsi révélé les enjeux de « décommunisation » esthétique de l'espace public et les différentes manières dont les artistes y contribuent ou s'y opposent. Nous avons proposé la notion d'« oubli artistique », par opposition à « mémoire artistique ». Elle désigne les stratégies d'effacement visuel et symbolique du mausolée qui se mettent en place dans les années 1990. Plus loin, dans le contexte des années 2010, nous avons décliné une fois encore la mémoire artistique, cette fois-ci en tant que « post-mémoire artistique » du socialisme. Elle est élaborée par la nouvelle génération d'acteurs qui n'a pas de connaissance émotionnelle du début des débats patrimoniaux et qui construit son propre rapport au passé à travers des actions et des projets.

Deux éléments clés du débat patrimonial ont été mis en exergue dans notre recherche. Le premier porte sur la création d'un véritable traumatisme patrimonial à travers l'événement de la destruction du mausolée et de son vide qui en découle. À partir de l'été 1999, les attitudes envers le patrimoine du passé subissent des transformations, et, si cela n'empêche pas des destructions plus tardives, l'exemple reste fort et il provoque des mobilisations et des vocations pour la protection du patrimoine socialiste. Le deuxième élément concerne l'identification et l'analyse des distinctions faites dans le débat patrimonial du Monument à l'armée soviétique, entre les notions de « monument » et de « pametnik ». À travers les usages faits de ces deux termes dans les discussions et publications depuis les années 1990, nous avons réussi à distinguer les deux et à proposer une analyse de ce raisonnement.

Le rôle des artistes et curateurs dans les processus de sensibilisation au patrimoine du socialisme et de sa protection a été la dernière grande question de cette recherche. Nous avons révélé les cas où des stratégies similaires ont mené à des résultats très différents. L'implication massive des artistes dans les mobilisations pour la protection du monument *1300 ans Bulgarie* a eu pour résultat l'isolement de leurs voix, en raison de leur tendance à négliger les mémoires du monument. Dans le cas du mausolée, la stratégie d'investissement du site par des œuvres, *in situ* ou non, a permis de préserver le site comme un espace liminal qui permet de garder le souvenir des anciennes oppositions et qui permet aussi d'en jouer. Cela a entraîné non pas une réelle patrimonialisation, mais une pérennisation de la stratégie de l'éphémère, donc la création d'un

premier programme d'art contemporain public dans la capitale, sur ce site précis. Enfin, les riches et multiples inspirations des artistes lors de leur rencontre avec le monument Bouzloudja ont permis d'identifier le phénomène d'hybridations des mémoires artistiques du socialisme, ainsi que l'hybridation du monument même : d'un monument ancré dans l'histoire bulgare, il est devenu un objet patrimonial international, dont les dissonances disparaissent progressivement. Cependant, c'est cette visibilité du monument qui a permis la mobilisation professionnelle sans précédent pour un monument du socialisme bulgare, et qui a résulté en sa patrimonialisation officielle.

Le grand objectif de notre recherche était celui d'écrire l'histoire du débat patrimonial par le récit visuel du socialisme, construit par les différents acteurs. Nous présentons aujourd'hui une étude critique de ce débat, à travers les grandes questions qui l'ont construites. Nous avons révélé le phénomène principal concernant la gestion des monuments socialistes bulgares : la tendance à penser le patrimoine et le possible récit du socialisme à travers l'artistique.

Regrets présents et inspirations futures : perspectives de recherche

La recherche et la systématisation de la participation des artistes dans le débat patrimonial bulgare et leurs approches esthétisantes se heurtent au dynamisme des processus. Alors que nous terminons cette étude, de nouvelles œuvres sont créées et de nouvelles discussions commencent dans la société bulgare. La nature du patrimoine est d'être toujours en évolution, toujours en mouvement. Par conséquent, un premier regret de ce travail est presque existentiel, celui de la course contre le temps.

La deuxième remarque concerne la limitation géographique de notre étude. Dans l'objectif d'identifier les grandes lignes directrices du débat patrimonial, en nous concentrant sur quatre monuments emblématiques, nous avons été obligée de laisser de côté d'autres cas d'études. Ainsi, notre recherche souffre d'un certain « capitalo-centrisme ». Notre choix représente en réalité le reflet de la nature du débat bulgare : les événements ne sont considérés comme déterminants pour les dynamiques publiques, que s'ils ne se passent qu'à Sofia. Nous espérons pouvoir, dans une future étude, aborder les villes en région et découvrir les pratiques des monuments loin des grands enjeux politiques, à l'échelle nationale.

Une dimension que nous n'avons pas pu évoquer en détail dans cette recherche est la notion d'artiste expatrié ou d'acteur artistique avec un regard « externalisant ». Cette catégorie n'est pertinente que pour certains représentants de la dernière génération postsocialiste impliquée dans les débats, et dont le premier intérêt envers les monuments est provoqué par une validation ou inspiration « extérieure ». Leur positionnement se trouve le plus souvent dans la catégorie qui traite des hybridations, mais d'autres dimensions peuvent être identifiées dans le cadre de futures recherches.

Notre recherche a démontré que l'activation des lieux patrimoniaux socialistes à travers l'art servait d'élément déclencheur du débat au sein de la société et de la mobilisation, quoique le plus souvent temporaire, d'un nombre d'acteurs institutionnels. Il serait particulièrement pertinent, nous semble-t-il, de développer ces raisonnements dans de futurs projets curatoriaux qui permettraient de mettre en avant à la fois les œuvres qui se sont révélées les plus importantes pour cette étude, et de découvrir et d'inspirer de nouveaux projets. Cela serait l'occasion pour nous de revenir au Musée de l'art de la période du socialisme, où nous avons travaillé pendant quelques mois en 2014, pour essayer de donner de la vie au parc, seule collection permanente du socialisme en Bulgarie. Il s'agit ainsi d'aller, au-delà de la théorie, vers la pratique, dans l'espoir de pouvoir remettre le musée « au goût du jour ».

BIBLIOGRAPHIE

A. MONOGRAPHIES

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, New York : Verso, 2006 (1983).

ARENDT, Hannah, *Les origines du totalitarisme : Le système totalitaire*, Paris : Éditions du Seuil, 2002 [1972]. Traduction de l'américain par Jean-Loup BOURGET, Robert DAVREU et Patrick LEVY.

ASSMANN, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization. Arts of Memory*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011 [1999].

ASSMANN, Jan, *La mémoire culturelle. Ecriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris : Aubier, 2010 [1992], traduit par MEUR, Diane.

AUCOUTURIER, Michel, *Le réalisme socialiste*, Collection Que sais-je ?, Paris : PUF, 1998.

BACH, Jonathan, *What Remains. Everyday Encounters with the Socialist Past in Germany*, New York: Columbia University Press, 2017.

BAEVA, Iskra, KALINOVA, Evguénia, *Les transitions bulgares 1944-1999*, Sofia : Tilia, 2000.
БАЕВА, Искра, КАЛИНОВА, Евгения, *Българските преходи 1944-1999*, София: Тилиа, 2000.

BAEVA, Iskra (éd.), *L'ouverture culturelle de la Bulgarie vers le monde*, Sofia : Sv. Kliment Ohridski, 2013.

БАЕВА, Искра (съст.), *Културното отваряне на България към света*, София: Св. Климент Охридски, 2013 г.

BAUDIN, Antoine, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953) : les arts plastiques et leurs institutions*, Bern : Lang, Vol. 1, 1997.

BERNHARD, Michael, KUBIK, Jan (éd.), *Twenty Years After Communism. The Politics of Memory and Commemoration*, Oxford, New York: Oxford University Press, 2014.

BLACKER, Uilleam, ETKIND, Alexander, FEDOR, Julie (éd.), *Memory and Theory in Eastern Europe*, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

BOUCHET, Renaud, LECOSSOIS, Hélène, LETORT, Delphine, TISON, Stéphane (éd.), *Résurgences conflictuelles. Le travail de mémoire entre arts et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021.

BOWN, Matthew, *Art under Stalin*, Oxford : Phaidon, 1991.

BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books, 2001.

CASS, Nick, PARK, Gill, POWELL, Anna, *Contemporary Art in Heritage Spaces*, Londres: Routledge, 2020.

CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris : Seuil, 1992.

COMBE, Sonia, DUFRESNE, Thierry, ROBIN, Régine (éd.), *Berlin, l'effacement des traces : 1989-2009*, Lyon : Fage éditions, 2009.

CZAPLICKA, John, GELAZIS, Nida, RUBLE, Blair A. (éd.), *Cities after the Fall of Communism. Reshaping Cultural Landscapes and European Identity*, Woodrow Wilson Center Press, John Hopkins University Press, 2009.

CZEPEZYNSKI, Mariusz, *Cultural Landscapes of Post-Socialist Cities. Representation of Power and Needs*, Hampshire, Burlington: Ashgate, 2008.

DARIEVA, Tsypylma, KASCHUBA, Wolfgang, KREBS, Melanie (éd.), *Urban Spaces After Socialism: Ethnographies of Public Places in Eurasian Cities*, Francfort, New York: Campus Verlag, 2011.

DELVAUX, Céline, VIGNES, Marie-Hélène, *Les Procès de l'art. Petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*, Paris : Palette, 2018.

DENCHEV, Stoyan, VASILEVA, Sofia, *Cultural and Historical Heritage of Bulgaria. Priorities of State Policy*, Sofia : Avangard Prima, 2017.

DEYANOVA, Liliana, *Linéaments du silence. Sociologie historique de la mémoire collective*, Sofia : KH, 2009.

ДЕЯНОВА, Лиляна, *Очертания на мълчанието. Историческа социология на колективната памет*, София: КХ, 2009.

DMITRIEVA, Marina, KLIEMS, Alfrun (éd.), *The Post-Socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010.

DRAGOMIR, Lucia, *L'Union des Écrivains. Une institution transnationale à l'Est*, Paris : Belin, 2007.

DOBRENKO, Evgeny, *Political Economy of Socialist Realism*, New Haven, London: Yale University Press, 2007, translated by Jesse M. Savage.

ELENKOV, Ivan, *Le front culturel. La culture bulgare à l'époque du communisme – gouvernance politique, les raisonnements idéologiques, les régimes institutionnels*, Sofia : Ciela, 2008.

ЕЛЕНКОВ, Иван, *Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими*, София: Сиела, 2008 г.

ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar (éd.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2008.

FABRE, Daniel (éd.), *Emotions patrimoniales*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, 2013.

FUREIX, Emmanuel (éd.), *Iconoclisme et révolutions : de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu : Champ Vallon Editions, 2014.

GALLIERA, Isabel, *Socially Engaged Art After Socialism. Art and Civil Society in Central and Eastern Europe*, Londres, New York : I.B. Tauris, 2017.

GAMBONI, Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Londres : Reaktion Books, 2018 [1997].

GENOVA, Irina, *La perspective bulgare vers la culture artistique au-delà du Rideau de fer pendant les années 1960. Le regard vers la France*, Sofia : Nouvelle université bulgare, 2021.
ГЕНОВА, Ирина, *Българската перспектива към художествената култура отвът Желязната завеса през 1960-те години. Погледът към Франция*, София: НБУ, 2021 г.
GOLOMSTOCK, Igor, *L'art totalitaire : Union soviétique, III^e Reich, Italie Fasciste, Chine*, Paris : Editions Carré, 1991 [1990].

GROYS, Boris, *Staline, œuvre d'art totale*, traduit du russe par Edith Lalliard, Paris : Editions Jacqueline Chambon, 1990 [1988].

GUERMEN, Mikhail, *Art et révolution. La flamme d'Octobre*, Paris : Cercle d'art, 1977.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris : Presses universitaires de France, 1950.

HATHERLEY, Owen, *Landscapes of Communism. A History through Buildings*. Allen Lane, 2015.

HEATHCOTE, Edwin, *Monument Builders, Modern Architecture and Death*, Academy Editions, 1999.

HRISTOVA, Nataliya, *Spécificité de la « dissidence » bulgare. Pouvoir et intelligentsia 1956-1989*, Plovdiv : Letera, 2005.

ХРИСТОВА, Наталия, *Специфика на българското „дисидентство“*. Власт и интелигенция 1956-1989 г., Пловдив: Летера, 2005 г.

HRISTOVA, Nataliya (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, Sofia : NBU, 2015.
ХРИСТОВА, Наталия (съст.), *Социализмът в музея на постсоциализма*, София: НБУ, 2015 г.

IVANOVA, Evguénia, *Les Balkans islamisés : dynamique des récits*, Sofia : NBU, 2014.
ИВАНОВА, Евгения, *Ислямизирани Балкани: Динамика на разказите*, София: НБУ, 2014 г.

KAZALARSKA, Svetla, *Le musée du communisme. Entre la mémoire et l'histoire, la politique et le marché*, Sofia : Maison d'édition universitaire Sv. Kliment Ohridski, 2013.
КАЗАЛАРСКА, Светла, *Музеят на комунизма. Между паметта и историята, политиката и пазара*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2013 г.

KIOSSEV, Alexander (éd.), *Interface Sofia, Visual Seminar*, Sofia: Iztok-Zapad, 2009.

KOLEVA, Daniela, *Mémoire et justice. Souvenirs personnels et récits publics du communisme*, Sofia : Ciela, Institut de recherche sur le passé récent, 2020.
КОЛЕВА, Даниела, *Памет и справедливост. Лични спомени и публични разкази за комунизма*, София: Сиела, Институт за изследване на близкото минало, 2020 г.

KOPP, Anatole, *L'architecture de la période stalinienne*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1985 [1978].

KOTIREV, Andréï N., *Mausolée de V.I. Lénine. Conception et construction*, Moscou : Sovetskii hudozhnik, 1971.
КОТЫРЕВ, Андрей Н., *Мавзолей В. И. Ленина. Проектирование и строительство*, Москва: Советский художник, 1971.

LORY, Bernard, *Le Sort de l'héritage ottoman en Bulgarie : l'exemple des villes bulgares, 1878-1900*, Istanbul : Éditions Isis, 1985.

LORY, Bernard, *L'Europe balkanique de 1945 à nos jours*, Paris : Ellipses, 1996.

MACDONALD, Sharon, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Londres, New York : Routledge, 2009.

MACDONALD, Sharon, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, New York: Routledge, 2013.

MARTINEZ, Francisco, *Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces*, Londres: UCL Press, 2018.

MILEV, Ivo, *La vie et la mort de Ludmila Jivkova : Biographie*. Sofia : Sens, 2018.
МИЛЕВ, ИВО, *Животът и смъртта на Людмила Живкова: Биография*, София: Сенс, 2018 г.

MINARD, Adrien, *Bouzloudja — crépuscule d'une utopie*, Paris : Éditions B2, 2018.

MINK, Georges, NEUMAYER, Laure (éd.), *History, Memory and Politics in Central and Eastern Europe. Memory Games*, Palgrave Macmillan, 2013.

MORISSET, Lucie, *Des régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*, Québec, Rennes : Presses de l'Université du Québec, Presses universitaires de Rennes, 2009.

MOUSSAKOVA, Svetla, *Le miroir identitaire. Histoire de la construction culturelle de l'Europe. Transferts et politiques culturels en Bulgarie*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

MUSIL, Robert, *Œuvres préposthumes*, Paris : Éditions du Seuil, 1965.

NADKARNI, Maya, *Remains of Socialism. Memory and the Futures of the Past in Postsocialist Hungary*, Cornell University Press, 2020.

NEUMAYER, Laure, *The Criminalisation of Communism in the European Political Space after the Cold War*, Londres, New York : Routledge, 2019.

NORA, Pierre (éd.), *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, 1997.

NOZHAROVA, Vessela, *Introduction à l'art contemporain bulgare, 1982-2015*, Plovdiv : Janet 45, 2018.

НОЖАРОВА, Весела, *Въведение в българското съвременно изкуство, 1982-2015*, Пловдив: Жанет 45, 2018 г.

OFFENSTADT, Nicolas, *Le pays disparu. Sur les traces de la RDA*, Paris : Gallimard, 2018.

OFFENSTADT, Nicolas, *Urbex. Le Phénomène de l'exploration urbaine décrypté*, Paris : Albin Michel, 2022.

PALMIER, Jean-Michel, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris : Payot, 1975.

РАПУЧИЕВ, Nikolay, *Le musée —possible et impossible. Les défis de la culture de masse, les stratégies du marché et la mémoire nostalgique du passé*, Sofia : Kralitsa Mab, 2019.

ПАПУЧИЕВ, Николай, *Музеят – възможен и невъзможен. Предизвикателства на масовата култура, стратегии на пазара и носталгично помнене на миналото*, София: Кралица Маб, 2019 г.

РЕТКОВА-CAMPBELL, Gabriela, *Five Essays on Bulgarian Museums and Communism*, Paris : L'Harmattan, 2015.

PETRA RAMET, Sabrina (éd.), *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Bouldor : Westview Press, 1994.

PETROV, Plamen V., *Art et pouvoir en Bulgarie dans les années 70 du XX^e siècle*, Sofia : Maison d'édition universitaire « Sv. Kliment Ohridski », 2021.

ПЕТРОВ, Пламен В., *Изкуство и власт в България през 70-те години на XX век*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021.

PIOTROWSKI, Piotr, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, Londres: Reaktion Books, 2012. Traduit par Anna Brzyski.

ПОПОВ, Tchavdar, *L'art totalitaire : idéologie, organisation, pratique*, Sofia : Sv. Kliment Ohridski, 2002.

ПОПОВ, Чавдар, *Тоталитарното изкуство: идеология, организация, практика*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002 г.

POULOT, Dominique, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2019.

POULOT, Dominique, (éd.), *L'effet musée. Objets, pratiques et cultures*, *Histo.art*, n° 14, Paris, Éditions de la Sorbonne, juin 2022.

RAGARU, Nadège, *Démocratie et représentation politique en Bulgarie*, Les Cahiers du CERI, n° 19, 1998.

RAGARU, Nadège, *Le Temps feuilleté des changements. Essais sur la Bulgarie postsocialiste*, Sofia : Maison d'édition КН, 2010.

РАГАРУ, Надеж, *Преплетените времена на настоящето: България 20 години след 89-та*, София: Издателска къща КХ, 2010 г.

RAMPLEY, Matthew (éd.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Pasts, Contested Presents*, The Boydell Press, 2012.

RAYNOV, Bogomil, *Ludmila – rêves et actions*, Sofia : Maison d'édition 2 ½, 2003.
РАЙНОВ, Богомил, *Людмила - мечти и дела*, София: Продуцентска къща 2 1/2, 2003.

RÉAU, Louis, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris : Robert Laffont, 1994 [1958].

RIEGL, Aloïs, *Le culte moderne des monuments : sa nature, son origine*, Paris : L'Harmattan, 2003 [1903]. Traduit par Jacques BOULET.

SARKISOVA, Oksana, APOR, Péter (éd.), *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest, New York: CEU Press, 2008.

SCRIBNER, Charity, *Requiem for Communism*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2005.

SMITH, Laurajane, *Uses of Heritage*, Londres: Routledge, 2006.

STANOEVA, Elitza, *The Socialist City in its Monumental Vision and Practice*, Berlin, 2013.

TER MINASSIAN, Taline (éd.), *Patrimoine et architecture dans les Etats post-soviétiques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.

TILLIER, Bertrand, *La Disgrâce des statues. Essai sur les conflits de mémoire, de la Révolution française à Black Lives Matter*, Paris : Payot & Rivages, 2022.

TLOSTANOVA, Madina *Postcolonialism & Postsocialism in Fiction and Art. Resistance and Re-existence*, Palgrave Macmillan, 2017.

TODOROV, Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris : Arléa, 2004 [1995].

TODOROVA, Maria, *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997.

TODOROVA, Maria, DIMOU, Augusta, TROEBST, Stefan (éd.), *Remembering Communism. Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*, Budapest: Central European University Press, 2014.

TRANKOVA, Dimana, GEORGIEFF, Anthony, LOZANOV, Georgi, GRUEV, Mihail, *A Guide To Communist Bulgaria*, Sofia : Free Speech International, 2018.

TUNBRIDGE, J.E., ASHWORTH, G.J., *Dissonant Heritage. The Management of the Past as a Resource in Conflict*, Chichester, New York, Brisbane, Toronto, Singapore: John Wiley & Sons, 1996.

VALIAVICHARSKA, Zhivka, *Restless History. Political Imaginaries and Their Discontents in Post-Stalinist Bulgaria*, Montréal et Kingston, Londres, Chicago : McGill-Queen's University Press, 2021.

VAUGHAN JAMES, C., *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*. London and Basingstoke: Macmillan Press, 1973.

VUKOV, Nikolai, KAZALARSKA, Svetla (éd.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of Socialist Past after 1989*, Sofia: Cultural Arcs Foundation, 2018.

WIDRICH, Mechtild, *Performative monuments. The rematerialisation of public art*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2014.

WILLIAMS, Paul, *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg Publishers, 2007.

B. ARTICLES D'OUVRAGES COLLECTIFS OU REVUES

ASAVEI, Maria-Alina, "The Artistic Memory of the Holocaust as a New Direction in Commemorative Practices in Central and South-East Europe", in BOUCHET, Renaud, LECOSSOIS, Hélène, LETORT, Delphine, TISON, Stéphane (dir.), *Résurgences conflictuelles : Le travail de mémoire entre arts et histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2021, p. 329-347.

ASSMANN, Aleida, "The Transformative Power of Memory", in PAKIER, Malgorzata, WAWRZYNIAK, Joanna (éd.), *Memory and Change in Europe. Eastern Perspectives*, New York, Oxford: Berghahn, 2016, p.23-37.

BELCHEVA, Ina, « La Statue de la République : de la place du 9 septembre au Musée de l'art socialiste », in *Journal of Historical and Archaeological Research* 3, Shumen, 2016, p. 140-150.

БЕЛЧЕВА, Ина, „Статуета на Републиката : от площад 9-ти септември до Музея на социалистическото изкуство“, в *Журнал за исторически и археологически изследвания* 3, Шумен, 2016 г., стр. 140-150.

BUDEN, Boris, « In Communism's Shoes : On the Critique of Post-Communist Discourse », *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Berlin: Archive Books, 2020, p. 53-74. (première publication de ce texte en allemand : 2005).

BUDEN, Boris, "Recycling the R-waste: (R is for Revolution)", *Transition to Nowhere. Art in History after 1989*, Berlin: Archive Books, 2020, p.199-209.

BURGHARDT, Robert, KIRN, Gal, « Yugoslavian Partisan Memorials: Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics », in SMITH, Valerie (éd.), *Between Walls and Windows: Architecture and Ideology*, cat.exp., Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p. 84-91.

CLARK, Katerina, « Socialist Realism and the Sacralizing of Space », in DOBRENKO, Evgeni, NAIMAN, Eric (Eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle and London: Univeristy of Washington Press, 2003, p. 3-18.

COUDROY DE LILLE, Lydia, GUEST, Miléna, "Towards Banalization? Trans-Forming the Legacies of the Post-Socialist City", in KLIEMS, Alfrun, DMITRIEVA, Marina (éd.), *The Post-Socialist city. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010, p.34-51.

CRISTEA, Gabriela, RADU-BUCURENCI, Simina, « Exorcising Romania's Communist Past in Museums, Memorials and Monuments », in SARKISOVA, Oksana, APOR, Péter, *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*, Budapest : Central European University Press, 2008. Consulté en ligne, n.p.

CZECZYNNSKI, Mariusz, "Representations and images of "recent history". The Transition of Post-Socialist Landscape Icons", in KLIEMS, Alfrun, DMITRIEVA, Marina (éd.), *The Post-Socialist city. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, Jovis Diskurs, 2010, p.16-33.

DEBORD, Guy, WOLMAN, Gil J, « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues*, n° 8, mai 1956, p.2-9.

DEBORD, Guy, « Detournement as negation and prelude », in Paul TAYLOR, *Post-pop art*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1989.

DESCHEPPER, Julie, « Mémoires plurielles et patrimoines dissonants : l'héritage architectural soviétique dans la Russie poutinienne », *Le Mouvement social*, n° 260, 2017, p. 35-52.

DEYANOVA, Lilyana, « The Battles for the Mausoleums: Traumatic Places of the Collective Memory », in Jacques COENEN-HUTHER (ed.), *Bulgaria at the Crossroads*, New York: Nova Science Publishers, Inc., 1996, p. 175-186.

DIMITROVA, Kristina, « Appropriations de l'espace urbain comme résistance : le Monument à l'armée soviétique à Sofia », *Journal Critique et humanisme*, vol. 43, 2014, p. 173-193.

ДИМИТРОВА, Кристина, „Усвоявания на градското пространство като съпротива: Паметникът на Съветската армия в София“, *Критика и хуманизъм*, кн. 43, 2014 г., стр. 173-193.

DOBRE, Claudia-Florentina, « Les combats mémoriels du postsocialisme bulgare : le communisme et ses monuments », *Anuarul C.S. Nicolăescu-Plopșor*, Craiova, 2011, p. 227-245.

DOLFF-BONEKÄMPER, Gabi, « Lieux de mémoire et lieux de discorde : la valeur conflictuelle des monuments », in RECHT, Roland (éd.), *Victor Hugo et le débat patrimonial*. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, Paris : Somogy éditions d'art, 2003, p. 121-144.

ETKIND, Alexander, « Hard and Soft in Cultural Memory : Political Mourning in Russia and Germany », *Grey Room*, 16, MIT, été 2004, p. 36-59.

FĂTU-TUTOVEANU, Andrada, “Soviet Cultural Colonialism: Culture and Political Domination in the late 1940s-early 1950s Romania”, *TRAMES* 16 (66/61), 1, 2012, p. 77-93.

FOREST, Benjamin, JOHNSON, Juliet, “Unraveling the Threads of History: Soviet-Ara Monuments and Post-Soviet National Identity in Moscow”, *Annals of the Association of American Geographers* 3, 2002, p. 524-547.

GRADEV, Vladimir, « Le Mausolée de Dimitrov », *Communications, L'Est : les mythes et les restes*, 55, 1992, p.77-88.

GROYS, Boris, « The Art of Totality », in DOBRENKO, Evgeni, NAIMAN, Eric (Eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle and London: University of Washington Press, 2003.

GRUEV, Mihail, « Ludmila Jivkova – le chemin vers “agni yoga” », in KALINOVA, Evgenia, GRUEV, Mihail, ZIDAROVA, Ludmila (éd.), *Époques turbulentes. Recueil à l'honneur du 65^e anniversaire du professeur Lyubomir Ognianov*, Sofia : Maison d'édition universitaire « Sv. Kliment Ohridski », 2006, p. 796-816.

ГРУЕВ, Михаил, „Людмила Живкова – пътят към „агни йога“, в КАЛИНОВА, Евгения, ГРУЕВ, Михаил, ЗИДАРОВА, Людмила (съст.), *Преломни времена. Юбилеен сборник в чест на 65-годишнината на професор Любомир Огнянов*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006, стр. 796-816.

GUENTCHEVA, Rossitza, “Past Contested: The Museum of Socialist Art in Sofia”, in POULOT, Dominique, LANZAROTE GUIRAL, José Maria, BODENSTEIN, Felicity (éd.), *National Museums and the Negotiation of Difficult Pasts*, EuNaMus Report No.8, 2012, p.123-136.

GUENTCHEVA, Rossitza, « Fais-toi un musée du socialisme », in HRISTOVA, Nataliya (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, Sofia : NBU, 2015, p. 198-221.

ГЕНЧЕВА, Росица, « Направи си сам музей на социализма », ХРИСТОВА, Наталия (ред.), *Социализмът в музея на постсоциализма*, София: НБУ, 2015 г., стр.198-221.

GUEROGUIEVA, Valentina, « Buzludzha Between Controversy and Canonisation », in VUKOV, Nikolai, KAZALARSKA, Svetla (éd.), *Heroic Art and Socialist Realism: Monuments, Memory and Representations of the Socialist Past After 1989*, Cultural Arcs Foundation, 2018, p. 251-267.

HARVEY, David C., “Heritage Pasts and Heritage Presents: temporality, meaning and the scope of heritage studies”, *International Journal of Heritage Studies*, 7, 2001, p.319-338.

HIRSCH, Marianne, « The Generation of Postmemory », *Poetics Today* 29, n°1, printemps 2008, 2008, p. 103-128.

HIRSCH, Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, 2014, p. 205-206.

HRISTOVA, Nataliya, « Politique de la "psychothérapie". Esquisses de la vie artistique en Bulgarie au début des années 1950 », in *Visages du temps (Pouvoir et opposition)*, vol. II, 1997, p. 99-129.

ХРИСТОВА, Наталия, „Политика на „психотерапията“. Щрихи към художествения живот в България в началото на 50-те години“, *Лица на времето (Власт и опозиция)*, т. II, 1997, стр. 99-129.

HRISTOVA, Nataliya, « Le réalisme socialiste et le drame de l’artiste bulgare (milieu des années 1940 — milieu des années 1950) », *Bulgarian Historical Review*, n°1-2, 1998, p. 152-178.

ХРИСТОВА, Наталия, „Социалистическият реализъм и драма българского творца (середина 40-х - середина 50-х годов)“, *BHR*, n°1-2, 1998, с. 152-178.

HRISTOVA, Nataliya, « ‘La langue d’Ésope’ et ses ‘traducteurs’ », in *Recueil en honneur de Mintcho Mintchev*, Veliko Tarnovo, 2006, p. 179-188.

ХРИСТОВА, Наталия, „Езоповият език“ и неговите „преводачи“, *Сборник в чест на доц. Минчо Минчев*, Велико Търново, 2006 г., стр. 179-188.

IGNATOVA, Anka, « Le musée de l’art socialiste en Bulgarie et la réponse sociétale », *Epoques* 2, 2002, p.196–217.

ИГНАТОВА, Анка, „Музея на социалистическото изкуство в България и общественият отзвук за него“, *Епохи* 2, 2012, стр.196–217.

IVANOVA, Miglena, « “Au goût du jour”. Au-delà des images et histoires alternatives de Sofia », *Ethnologie bulgare*, vol.3, 2014, p. 315-331.

ИВНОВА, Миглена, „В крак с времето“. Отвъд алтернативните образи и истории на София“, *Българска етнология*, бр. 3, 2014 г., стр. 315-331.

IVANOVA, Radost, « “Toutes les grenouilles sont vertes, seule la nôtre est rouge” : les graffiti sur le Monument à l’armée soviétique et le Mausolée », *Ethnographie bulgare*, vol.1, 1995, p. 71-89.

ИВАНОВА, Радост, „‘Всички жаби са зелени, само наща е червена’: графитите върху Паметника на съветската армия и Мавзолея“, *Българска етнология*, кн. 1, 1995, стр. 71 - 89.

KALEVA, Emilia, VASILEVA, Aneta, « ”Unity, Creativity, Beauty” – Decline and Survival of Socialist Memorial Sites in Bulgaria », in *A Future for Our Recent Past. Model Projects of Modern Heritage Conservation in Europe*, ICOMOS - Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXXIII, Berlin: Hendrik Bäßler Verlag, 2020, p. 130-136.

KALINOVA, Evgenia, « La symbiose pouvoir-intelligentsia en Bulgarie pendant les années 70 du XXe siècle », in KALINOVA, Evgenia, GRUEV, Mihail, ZIDAROVA, Ludmila (éd.), *Époques turbulentes. Recueil à l’honneur du 65^e anniversaire du professeur Lyubomir Ognianov*, Sofia : Maison d’édition universitaire « Sv. Kliment Ohridski », 2006, p. 770-795.
КАЛИНОВА, Евгения, „Симбиозата власт – интелигенция в България през 70-те години на XX век“, КАЛИНОВА, Евгения, ГРУЕВ, Михаил, ЗИДАРОВА, Людмила (съст.), *Преломни времена. Юбилеен сборник в чест на 65-годишнината на професор Любомир Огнянов*, София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006, стр. 770-795.

KASABOVA, Anelia, « « Gramada » — développement d’une norme juridique traditionnelle », *Ethnologie bulgare*, vol.4, 1987, p.38-48.

КАСАБОВА, Анелия, „Грамада“ – развитие на една обичайноправна наказателна норма“, *Българска етнология*, кн.4, 1987, стр. 38-48.

KAZALARSKA, Svetla, « La “disneyfication” du communisme au musée : aspects économiques, symboliques et esthétiques » in HRISTOVA, Nataliya (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, Sofia : NBU, 2015, p. 229-255.

Казаларска, Светла, « „Диснификацията“ на комунизма в музея – икономически, символни и естетически аспекти », в ХРИСТОВА, Наталия (ред.), *Социализмът в музея на постсоциализма*, София: НБУ, 2015 г., стр.229-255.

KITANOVA, Maria, « Un rite ancien bulgare et le pouvoir magique des mots », *Pownanskie Studia Slawistyczne* 3, 2012, p. 89-96.

КИТАНОВА, Мария, „Един стар български обред и магическата сила на думите“, *Pownanskie Studia Slawistyczne* 3, 2012, стр. 89-96.

KOPYTOFF, Igor, “The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process”, in APPADURAI, Arjun (éd.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 64-92.

KOSIERADZKA, Angelika, «The Performativity of Protests: Artistic Opposition to the Monument to the Soviet Army in Sofia as a Way of Modeling Urban Space», *Slavia Meridionalis*, 19, 2019, p. 1-20.

KRAEV, Georg, « La ville comme un miroir communicatif », *Folklore bulgare*, vol. 3, 1991, p. 72-76.

КРАЕВ, Георг, „Градът като комуникативно огледало“, *Български фолклор*, кн. 3, 1991 г., стр. 72-76.

LE MOINE, François, « La loi, la statue et l’artiste. L’apport du droit moral aux débats sur la commémoration », *RACAR, État des lieux de la « commémoration corrigée » en art public : Quel avenir pour le monument ?*, n° 46.2, 2021, p. 108-121.

LIGHT, Duncan, YOUNG, Craig, « Socialist Statuary as Post-Socialist Hybrids: Following the Statues of Dr Petru Groza In Romania », *Journal of Historical Geography*, 37, 2011, p. 493-501.

LORY, Bernard, « Le triomphe du national-communisme bulgare », in *Les Balkans : De la transition post-ottomane à la transition postcommuniste*, Istanbul : Les Éditions ISIS, 2005, p. 355-367.

LOSOZCNY, Anne-Marie, « Du Parc des statues au Memento Parc à Budapest », *Rue Descartes* 1, n° 71, 2011, p.88-101.

MANCHEV, Boyan, « Communisme/postcommunisme : Politique et représentation. Le cas bulgare », in VASSILEVA, Maria (éd.), *Art pour un changement 1985-2015*, cat.exp., Sofia : Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, 2015, p. 155-176.

МАЧЕВ, Боян, „Комунизъм/посткомунизъм: Политика и репрезентация. Българският случай“, в Мария ВАСИЛЕВА (съст.), *Изкуство за промяна 1985-2015 г.*, каталог, София: СГХГ, 2015 г., стр. 155-176.

MARCINIAK, Katarzyna, “Post-Socialist Hybrids”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 12, 2009, p. 173-190.

MARCINIAK, Katarzyna, « Lenin in Los Angeles. Counter-Memories, Recycling Socialism », in SKRODZKA, Aga, LU, Huaoning, MARCINIAK, Katarzyna (éd.), *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, Oxford: Oxford University Press, 2020, p. 713-734.

MESHEKOVA, Teodora, « Un “lieu de mémoire” à Sofia — avant et aujourd’hui », *Ville et mémoire*, Pazarzdhik : Musée national d’histoire, 2012, p. 48-53.

МЕШЕКОВА, Теодора, „Едно „паметно място“ в София – преди и сега“, *Град и памет*, Пазарджик: Национален исторически музей, 2012, стр. 48-53.

MOUSSAKOVA, Svetla, « Stratégie culturelle internationale de la Bulgarie dans les années 1970-1980 », in MARES Antoine (éd.), *Culture et politique étrangère des démocraties populaires*, Paris : Institut d’études slaves, 2007, p. 221-234.

MOUSSAKOVA, Svetla, « La culture de contestation des années 1970-1980. Entre idée nationale et idée de l’Europe : le cas de la Bulgarie », SIRINELLI, Jean-François, SOUTOU, Georges-Henri (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008, p. 251-269.

MÜLLER, Martin, « Goodbye, Postsocialism ! », *Europe-Asia Studies*, 71, 4, 2019, p. 533-550.

РОРОВ, Tchavdar, « À propos du changement du modèle artistique », *Izkustvo*, n° 2, 1992, p. 9-12. / ПОПОВ, Чавдар, „За промяната в художествения модел“, *Изкуство*, бр. 2, 1993 г., стр. 9-12.

РОРОВ, Tchavdar, « Officiel, non-officiel et / ou /... ? », *Izkustvo*, n° 18, 1994, p. 7-9. / ПОПОВ, Чавдар, „Официално, неофициално и /или/...?“, *Изкуство*, бр. 18, 1994 г., стр. 7-9.

РОРОВ, Tchavdar, « Art totalitaire et art socialiste — analyse comparative », in HRISTOVA, Nataliya (éd.), *Le socialisme au musée du postsocialisme*, Sofia : NBU, 2015, p. 256-264.

ПОПОВ, Чавдар, « Тоталитарно изкуство и социалистическо изкуство – сравнителен анализ », в ХРИСТОВА, Наталия (ред.), *Социализмът в музея на постсоциализма*, София: НБУ, 2015 г., стр. 256-264.

PREDA, Caterina, « Looking at the Past Through an Artistic Lens : Art of Memorialization », in DOBOS, Corina, STAN, Marius (éd.), *History of Communism in Europe, vol. 1: Politics of Memory in Post-communist Europe*, Zeta Books, 2010, p. 131-150.

PREDA, Caterina, « Le rôle de la nostalgie dans la mémoire artistique du passé communiste dans la Roumanie contemporaine », *Canadian Slavonic Papers* 57, No. 3-4 (2015), pp 268-283.

PREDA, Caterina, « The Role of Art in Dealing with the Communist Past », in STAN, Lavinia, TURCESCU, Lucian (éd.), *Justice, Memory and Redress in Romania. New Insights*, Cambridge Scholars Publishing, 2017, p. 166-189.

PREDA, Caterina, “Living Statues” and Nonuments as “Performative Monument Events” in Post-Socialist South-Eastern Europe”, *Nationalities Papers*, 2022, p. 1-19.

RAGARU, Nadège, « Les dossiers de la Sûreté d'État bulgare : le communisme dans les pliures du temps », *Revue des études slaves*, tome 81, fascicule 2-3, *La Bulgarie : du communisme à l'Union européenne. Langue, littérature, médias*, 2010, p. 203-225.

RIGNEY, Ann, "Remaking Memory and the Agency of the Aesthetic", *Memory Studies*, vol. 14 (I), 2021, p. 10-23.

SANTOVA, Mila, « La destruction rocambolesque du mausolée Dimitrov à Sofia : une résistance au passé », in PETRIC, Boris-Mathieu, GOSSIAUX, Jean-François (éd.), *Europa mon amour. 1989—2009 : un rêve blessé*, Paris : Autrement, 2009, p. 53-59.

STANOEVA, Elitza, « The dead body of the leader as an organizing principle of socialist public space: The mausoleum of Georgi Dimitrov in Sofia », in BEHRENSSEN, M., LEE, L. et TEKELIOGLU, A. S. (éd.), *Modernities Revisited*, Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conferences, Vol. 29, 2011.

ŠVARDOVÁ, Petra, « Graffiti et soc-art dans l'espace public post-socialiste », in ROUET, Gilles, *Mobilisations citoyennes dans l'espace public*, Paris : L'Harmattan, 2013, p. 97-116.

TODOROVA, Maria, "The Mausoleum of Georgi Dimitrov as *lieu de mémoire*", *The Journal of Modern History*, vol. 78, n° 2, 2006, p. 377-411.

TURGEON, Laurier, « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire », in Octave DEBARY, Laurier TURGEON (éd.), *Objets & Mémoires*, Paris, Québec : Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Presses de l'Université de Laval, 2007, p. 13-36.

VALIAVICHARSKA, Zhivka, "How the Concept of Totalitarianism Appeared in Late Socialist Bulgaria. The Birth and Life of Zheliu Zhelev's Book *Fascism*", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 15, 2, printemps 2014, p. 303-334.

VASILEVA, Aneta, KALEVA, Emilia, « Recharging Socialism: Bulgarian Socialist Monuments in the 21st century », *Stud.ethnol.Croat.*, vol. 29, 2017, p. 171-192.

VASILEVA, Aneta, « The Clash of Nationalisms: Making of Bulgarian Post-Socialist Identity on the Modern Heritage Battlefield », in *Metamorphosis: The continuity of Change*, XV^e conférence internationale de Docomomo, 2018, p. 558-563.

VASILEVA, Aneta, « Proletarian Luxury. The Case of Dimitrovgrad in Bulgaria », in Jérôme BAZIN, Joanna KORDJAK (éd.), *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948-1959*, Mousse Publishing, 2020, p. 122-127.

VLADOVA, Tania, "Heritage and the Image of Forgetting: The Mausoleum of Georgi Dimitrov in Sofia", in RAMPLEY, Matthew (éd.), *Heritage, Ideology, and Identity in Central and Eastern Europe. Contested Pasts, Contested Presents*, Suffolk, Rochester: The Boydell Press, 2012, p.131-153.

VUKOV, Nikolai, « Death and Vitality in the Monuments of the Socialist Past in Eastern Europe », in *New Europe College Regional Program Yearbook*, Bucharest, 2002, p.251-298.

VUKOV, Nikolai, "The Destruction of Georgi Dimitrov's Mausoleum in Sofia: The "Incoincidence" Between Memory and its Referents", *Octagon* 10, 2003, n.p.

VUKOV, Nikolai, « 'Brotherly Help' Representations or 'Imperial' legacy: Monuments to the Soviet Army in Bulgaria Before and After 1989 », *Ab Imperio. Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space*, n° 1, 2006, p. 267-292.

VUKOV, Nikolai, « Les monuments socialistes et le discours sur la mort en Bulgarie après 1945 », *La Nouvelle Alternative*, numéro spécial 'Politiques symboliques en Europe Centrale', 2006, p. 63-79.

VUKOV, Nikolai, « The « Unmemorable » and the « Unforgettable ». « Museumizing » the Socialist Past in Post-1989 Bulgaria », in Oksana SARKISOVA, Péter APOR (éd.), *Past for the Eyes*, Budapest: Central European University Press, 2008, p. 307-334.

VUKOV, Nikolai, « Les représentations monumentales de la propagande du régime communiste en Bulgarie (1944-1989) », in ZNEPOLSKY, Ivaylo (éd.), *Histoire de la République populaire de Bulgarie. Le régime et la société*, Sofia : Institut d'études du passé récent, Ciela, 2009, p. 595-614.

ВУКОВ, Николай, „Монументалните репрезентации в пропагандата на комунистическия режим в България (1944-1989)“, в ЗНЕПОЛСКИ, Ивайло (ред.), *История на Народна република България. Режимът и обществото*, София: Институт за изследване на близкото минало, Сиела, 2009 г., стр. 595-614.

VUKOV, Nikolai, « "Sanglier de cuivre", "soldat de bronze", "guerrier de pierre" », *Folklore bulgare*, année XXXV, 2009, vol. 3-4, Sofia : Académie bulgare des sciences, Institut de folklore, p. 58-65.

ВУКОВ, Николай, „‘Меден глиган‘, ‘бронзов войник‘, ‘каменен воин‘“, *Български фолклор*, год. XXXV, 2009, кн. 3-4, София: БАН, Институт за фолклор, стр. 58-65.

VUKOV, Nikolai, « Monuments and Memorial Spaces of Socialist Bulgaria. Visual Transformations and Curatorial Challenges from a Post-socialist Stance », in SCHORCH, Philipp, НАВИТ, Daniel (éd.), *Curating (Post-)Socialist Environments*, Munich: Transcript, 2021, p. 57-79.

WILLIAMS, Paul, "The Afterlife of Communist Statuary: Hungary's Szoborpark and Lithuania's Grutas Park", *Forum for Modern Language Studies* 44/2, 2008, p. 185-198.

YAMPOLSKI, Mikhail, "In the shadow of monuments", in CONDEE, Nancy (éd.), *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 93-112.

YOUNG, James E., "The Counter-Monument: Memory Againsts Itself in Germany Today", *Critical Inquiry*, vol. 18, n° 2, hiver 1992, p. 267-296.

C. THESES ET MEMOIRES

BELCHEVA, Ina, *La sculpture monumentale à Sofia durant l'établissement du régime communiste (1947/8 - 1956)*, mémoire de master 2, EHESS, 2015.

BĂDICĂ, Simina, *Curating Communism. A Comparative History of Museological Practices in Post-War (1946-1958) and Post-Communist Romania*. Central European University, Budapest, 2013.

HERY-MONTANES, Emilia, *Fascisme imaginaire / imaginaire du Fascisme dans l'art italien contemporain (1945-2015)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

KALEVA, Emilia, *Protection du patrimoine architectural bulgare de la seconde moitié du XXe siècle / КЪЛЕВА, Емилия, Опазване на архитектурното наследство на България от втората половина на XX век*, Université d'architecture, de construction et de géodésie (UASG), Sofia, 2017.

KONSTANTINOVA, Teodora, *Développement de la tradition des relations culturelles entre la Bulgarie et l'Autriche après 1989. L'art contemporain bulgare dans le contexte artistique étranger*, thèse de doctorat, Nouvelle université bulgare, 2021.
 КОНСТАНТИНОВА, Теодора, *Развитие на традицията в културните взаимоотношения между България и Австрия след 1989 година. Съвременно българско изкуство в чуждестранния художествен контекст*, докторска дисертация, Нов български университет, 2021 г.

KOSIERADZKA, Angelika, *The Landscape of the Socialist City as a Subject of Bulgarian Artistic Practices after 1989. The Case of Sofia*, these de doctorat, Université de Varsovie, 2022.

KUYUMDZHIEVA, Svetlana, *Genèse et transformations du réalisme socialiste dans l'art bulgare des années 1950 et 1960. Théorie et pratique*, Thèse de doctorat, Institut d'étude des arts, Académie bulgare des sciences, Sofia, 2014.

КУЮМДЖИЕВА, Светлана, *Генезис и трансформации на социалистическия реализъм в българското изобразително изкуство през 50-те и 60-те години на XX век. Теория и практика*. Докторска дисертация, Институт за изследване на изкуствата, БАН, София, 2014 г.

LE GALLOU, Aude, *Géographie des lieux abandonnés. De l'urbex au tourisme de l'abandon : perspectives croisées à partir de Berlin et Détroit*, thèse de doctorat en géographie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021.

NAUMOV, Nikola, *Geographies of transition. Heritage, identity and tourism in post-socialist Bulgaria*, thèse de doctorat, King's College, Londres, 2018.

ROUMENTCHEVA, Sofia, *Exposer les Thraces : les collections thraces de la Bulgarie, politique d'exposition officielle à l'étranger de 1958 à 2013*, mémoire de recherche, École du Louvre, 2015.

SCHEPERS, Wim, *(Never) Forget Your Past? Appropriating the Buzludzha Monument*, mémoire de master, Université d'Amsterdam, 2015.

SIMEONOVA-KORUDJIEVA, Daniela, *Utilisations et gestion du patrimoine culturel dissonant (monuments de l'art monumental 1944-1989)*, thèse de doctorat, Université de Sofia, 2015.
СИМЕОНОВА-КОРУДЖИЕВА, Даниела, Употреби и управление на дисонантно културно наследство (Паметници на монументалното изкуство, 1944-1989), докторска дисертация, СУ „Св. Климент Охридски“, 2015 г.

ŠVARDOVÁ, Petra, *Le patrimoine matériel de l'époque communiste en Bulgarie et l'ex-Tchécoslovaquie : le problème de la conservation des monuments et leur rôle (Mémoires à l'Armée soviétique après 1989) / Materiálne dedičstvo z čias komunizmu v priestore Bulharska a bývalého Československa: otázka uchovávanía pomníkov a ich nové role. (Pamätníky sovietskej armády po roku 1989)*, Thèse de doctorat, Université Comenius de Bratislava, 2020.

TRAYKOV, Bozhin, *'In Pace with the Times': Superman vs Alyosha. Understanding Historical Wars of Position on the Ideological Battleground in Bulgaria*, Simon Fraser University, 2012.

VASSILEVA, Aneta, *L'architecture bulgare de la seconde moitié du XXe siècle. Influences extérieures et développement de l'identité / ВАСИЛЕВА, Анета, Българската архитектура през втората половина на XX век. Външни влияния и развитие на идентичността*, thèse de doctorat, Université d'architecture, de construction et de géodésie (UASG), Sofia, 2017.

VASILEVA, Nedyalka, *On the Instability of Monuments. Monuments in Bulgaria from the Period of the Communist Regime 1944-1989*, MA Architectural History, Bartlett School of Architecture, UCL, 2013.

D. CATALOGUES D'EXPOSITION ET LIVRES D'ARTISTES

CAMPBELL, Kyd, DOURMANA, Petko, *Statement*, du 20 mai 2006.

МИНОВ, Nikola, *Forget Your Past. Communist-Era Monuments in Bulgaria*, Plovdiv: Janet 45, 2012, 2015 (edition augmentée).

VUKOV, Nikolai, PONCHIROLI, Luca, *Witnesses of Stone. Monuments & Architectures of the Red Bulgaria, 1944-1989*, Ponchiroli Editori, 2011.

Une décennie dans les dépôts. Les années 1980 : connus — inconnus — oubliés. Peinture, sculpture, art graphique, cat. exp., octobre-novembre 2002, Sofia : Galerie nationale d'art étranger, 2002.

Десетилетие в депата. 80-те години. Познати – непознати – забравени. Живопис, скулптура, графика, изложбен каталог (октомври-ноември 2002 г.), София: Национална галерия за чуждестранно изкуство, 2002 г.

Nedko SOLAKOV, *Emotions*, Berlin : Hatje Cantz, 2008.

D'hier à demain. Les monuments de Sofia, cat.exp., Galerie Municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2009.

От вчера до утре. Софийски паметници, каталог, СГХГ, 2009 г.

Contact Sofia. Œuvres de la collection d'art contemporain « Contact », cat.exp., Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia (21 octobre — 27 novembre 2011).

Контакт София. Работи от колекцията съвременно изкуство „Контакт“, Софийска градска художествена галерия, каталог (21 октомври – 27 ноември 2011 г.).

Project, cat.exp., Sofia Arsenal Museum for Contemporary Art, Sofia, 2012.

Art pour changement, cat.exp., Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia, 2015.
Изкуство за промяна, каталог, СГХГ, 2015 г.

E. PUBLICATIONS SPECIALISEES EN LIGNE

BROMANDER, Marie, RYPSO, Sebastian, « Monumental Negligence — Or, How Bulgarian Artists Fight Against Monumental Amnesia », *OpenArtFiles*, <https://bit.ly/3MJUgrc> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

FILIPOVA, Dilyana, « “Le toujours futur” Musée d’art contemporain chez nous », *Piron*, n° 4 « Le Musée : agrandissement du champ », le 9 novembre 2015, <https://bit.ly/3ySZbjU> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

ФИЛИПОВА, Диляна, „Неизменно бъдещия‘ Музей на съвременното изкуство у нас“, *Пирон*, бр. 4 – „Музеят – разширяване на полето“, 9 ноември 2015 г., онлайн (последна консултация: 13 април 2022 г.).

GABOWITSCH, Mischa, « Que sont devenus les monuments aux morts soviétiques depuis 1989-1991 ? », *Politika.io*, le 19 juillet 2021, <https://bit.ly/3D6EhQP> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

KISIĆ, Višnja, *Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies*, European Cultural Foundation, 2013, <https://bit.ly/3VMRjdv> (dernière consultation le 15 octobre 2022).

KOLEVA, Daniela, « Le Monument à l’armée soviétique à Sofia : utilisations primaire et secondaire », *Nouvelles études littéraires*, n° 101, vol. 3, 2015, <https://bit.ly/3TvnTyC> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

КОЛЕВА, Даниела, „Памятник советской армии в Софии: первичное и повторное использование“, *Новое литературное обозрение*, N° 101, Н.3, 2015.

МИХАЙЛОВА, Vladiya, « Les récits d’autrefois, racontés par une autre époque », *Piron*, n° 2, 2013, « Au-delà de la haine, au-delà de la nostalgie » <https://bit.ly/3VHwWyc> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

МИХАЙЛОВА, Владия, „Разкажете на едно време, разказани от друго“, *Пирон*, бр. 2, 2013 г., « Отвъд омразата, отвъд носталгията ».

TICHIT, Jonathan, « Le monument de Bouzloudja : emblème d’un effondrement », *Focales*, 6, 2022, <https://bit.ly/3D61ZMZ> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

F. COMMUNICATIONS DANS LE CADRE DE COLLOQUES/SEMINAIRES

BARTOLINI, Patrizia, « Enhancing Dissonant Heritage: Risks and Opportunities », *UNA Europa PhD Workshop on Dissonant Heritage*, le 16 novembre 2021.

ROUMENTCHEVA, Sofia, « Enjeux du droit d’auteur liés à la transformation des œuvres monumentales sur la voie publique », communication dans le cadre de la journée d’études doctorales « Dialogues entre art et droit », le 22 octobre 2020, HiCSA/IRJS, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

VASILEVA, Aneta, KALEVA, Emilia, « Buzludzha and Bulgaria – Contextualizing Bulgaria's Contested Concrete Clickbait », communication dans le cadre du séminaire *RESOZIALISIERUNG – Zum Erbe einer « Sozialistischen Moderne »*, Université technique de Munich, le 26 janvier 2021.

ZNEPOLSKI, Boyan, « Le monument *1300 ans Bulgarie* : enjeux politiques et enjeux artistiques d'un débat public sur l'héritage culturel de l'époque communiste », communication donnée dans le cadre du séminaire *Les monuments sensibles* de Bertrand TILLIER et Emmanuel FUREIX (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), le 18 mars 2019.

SOURCES

A. IMPRIMES A CARACTERE DE SOURCE

a) ARTICLES DE PRESSE

ANASTASOV, Hristo, « L'architecture comme un cauchemar totalitaire », *Vek21*, n° 45 du 6-12 novembre 1991, p. 6. / АНАСТАСОВ, Христо, „Архитектурата като тоталитарен кошмар“, *Век21*, бр. 45, 6-12 ноември 1991 г., стр. 6.

ANGELOV, Valentin, « La mégalomanie des monuments », *Kultura*, n° 37, du 14 septembre 1990, p. 6. / АНГЕЛОВ, Валентин, „Паметниковата мегаломания“, *Култура*, бр. 37, 14 септември 1990 г., стр. 6.

ANGELOV, Valentin, « Qu'est-ce que l'esthétique de la nomenclatura et a-t-elle un champ de développement chez nous ? », *Vek21*, n° 28, du 10 octobre 1990, p. 1, 3. / АНГЕЛОВ, Валентин, „Що е номенклатурна естетика и имаше ли тя почва у нас?“, *Век21*, бр. 28, 10 октомври 1990 г., стр. 1, 3.

ANGELOV, Valentin, « Monuments et démocratie », *Vek21*, n° 35, du 28 novembre 1990, p. 1, 6. / АНГЕЛОВ, Валентин, „Паметници и демокрация“, *Век21*, бр. 35, 28 ноември 1990 г., стр. 1, 6.

ANGELOV, Valentin, « Les zones mortes », *Vek21*, n° 31, du 5 août 1991, p. 5. / АНГЕЛОВ, Валентин, „Мъртвите зони“, *Век21*, бр. 31, 5 август 1991 г., стр. 5.

ANGELOV, Valentin, « La Bulgarie suivait un plan quinquennal pour la construction de monuments pro-soviétiques », *Demokratsia*, n° 72, du 25 mars 1992, p. 4. / АНГЕЛОВ, Валентин, „България следваше петгодишен план за изгрчждане на просъветски паметници“, *Демокрация*, бр. 72, 25 март 1992 г., стр. 4.

АТОВ, Alexandre, « Auteurs de monuments communistes se rongent les ongles », *Puls*, n° 44, du 30 octobre 1990, p. 8. / АТОВ, Александър, „Автори на комунистически паметници си ядат ноктите“, *Пулс*, бр. 44, 30 октомври 1990 г., стр. 8.

AVRAMOV, Dimitar, « Le grand concours de mensonges appelé 'ligne d'Avril' », *Vek21*, n° 52, du 7 janvier 1992, p. 1, 5. / АВРАМОВ, Димитър, „Голямото надлъгване, наречено „Априлска линия““, *Век21*, бр. 52, 7 януари 1992 г., стр. 1, 5.

AVRAMOV, Dimitar, « Art et politique. I. La querelle des sourds », *Vek21*, n° 20, du 3-9 juin 1992, p. 6. / АВРАМОВ, Димитър, „Изкуство и политика. I. Спорът между глухи“, *Век21*, бр. 20, 3-9 юни 1992 г., стр. 6.

AVRAMOV, Dimitar, « Art et politique, II. 'Le temps inoubliable' de l'année 1949 », *Vek21*, n° 23, du 10-16 juin 1992, p. 6. / АВРАМОВ, Димитър, „Изкуство и политика. II. „Незабравимото време“ на 1949-а“, *Век21*, бр. 23, 10-16 юни 1992 г., стр. 6.

AVRAMOV, Dimitar, « Art et politique. III. Les ordres et les interdictions du socréalisme », *Vek21*, n° 24, du 17-23 juin 1992, p. 6. / АВРАМОВ, Димитър, „Изкуство и политика. III. Заповедите и забраните на соцреализма“, *Век 21*, бр. 24, 17-23 юни 1992 г., стр. 6.

AVRAMOV, Dimitar, « Art et politique. IV. Le monument et ses auteurs », *Vek21*, n° 25, du 24 juin 1992, p. 6. / АВРАМОВ, Димитър, „Изкуство и политика. IV. Паметникът и неговите автори“, *Век21*, бр. 25, 24 юни 1992 г., стр. 6.

AVRAMOV, Dimitar, « Art et politique. V. Monument à l'humiliation », *Vek21*, n° 26, du 1^{er} juillet 1992, p. 6. / АВРАМОВ, Димитър, „Изкуство и политика. V. Паметник на унижението“, *Век 21*, бр. 26, 1 юли 1992 г., стр. 6.

AVRAMOV, Dimitar, TCHAMOURLIYSKA, Ekaterina, « La nuit a beau être longue, le soleil se lève à la fin », *Demokratsia*, n° 57, du 11 mars 1994, p. 13. / АВРАМОВ, Димитър, ЧАМУРЛИЙСКА, Екатерина, „Колкото и да е дълга нощта, накрая съмва“, *Демокрация*, бр. 57, 11 март 1994 г., стр. 13.

AVRAMOV, Dimitar, « Après la destruction du mausolée, l'ancien esprit de Sofia reviendra », *Demokratsia*, n° 224, du 25 août 1999, p. 17. / АВРАМОВ, Димитър, „След разрушаването на мавзолея ще се върне старият дух на София“, *Демокрация*, бр.224, 25 август 1999 г, стр. 17.

ВАНЧЕВАНОВ, Vladimir, *Demokratsia*, n° 85, du 13 avril 1993, p. 1.

BATCHVAROVA, Borianna, « Le mausolée « coulera » et la place devant lui « s'élèvera » », *Douma*, n° 270, du 29 décembre 1990, p. 1. / БЪЧВАРОВА, Боряна, „Мавзолеят ще, потъне“, а площадът пред него ще, се повдигне“, *Дума*, бр. 270, 29 декември 1990 г., стр. 1.

BATCHVAROVA, Borianna, « La Galerie nationale d'art a rangé les sculptures pour les protéger », *Douma*, n° 72, du 13 mars 1991, p. 2. / БЪЧВАРОВА, Боряна, „Националната художествена галерия прибра скулптурите, за да ги запази“, *Дума*, бр. 72, 13 март 1991 г, стр. 2.

БЛАГОВА, Veronika, « Morceaux d'une blague bête », *Puls*, n° 47, du 30 novembre 1990, p. 3. / БЛАГОВА, Вероника, „Парчета от тъп виц“, *Пулс*, бр. 47, 30 ноември 1990 г., стр. 3.

BOJKOV, Atanas, « Le démontage de monuments est une attitude barbare envers l'histoire », *Douma*, n° 77, du 31 mars 1992, p. 7. / БОЖКОВ, Атанас, „Демонтирането на паметници е акт на варварско отношение към историята“, *Дума*, бр. 77, 31 март 1992 г., стр. 7.

BORISLAVOV, Yasen, « Musée du totalitarisme. Cela en vaut la peine ? », *Douma*, n° 107, du 11 mai 1993, p. 6. / БОРИСЛАВОВ, Ясен, „Музей на тоталитаризма. Струва ли си?“, *Дума*, бр. 107, 11 май 1993 г., стр. 6.

BORISLAVOV, Yasen, « Le mausolée comme monument à la pensée démocratique libre », *Douma*, n° 147, du 28 juin 1993, p. 5. / БОРИСЛАВОВ, Ясен, „Мавзолеят като паметник на свободната демократична мисъл“, *Дума*, бр. 147, 28 юни 1993 г., стр. 5. *Douma*, n° 264, du 23 octobre 1991, p. 1

BOUTSEV, Hristo, *Kultura*, n° 10, du 6 mars 1992, p. 1.

BOYADJIEV, Ivan, « Les symboles du passé restent tout entiers », *Demokratsia*, n° 268, du 11 novembre 1991, p. 3. / БОЯДЖИЕВ, Иван, „Символите на миналото стоят непокътнати“, *Демокрация*, бр. 268, 11 ноември 1991 г., стр. 3.

BOYADJIEV, Konstantin, « Solutions « privées », « palliatives » à de petits problèmes », *Arhitektura*, n° 5, 1999, p. 46. / БОЯДЖИЕВ, Константин, „Частни“, „палиативни“ решения на малки проблеми“, *Архитектура*, бр. 5, 1999 г., стр. 46.

BOYADJIEV, Luchezar, « Qu'est-ce qui reste à l'homme au nom de qui on a fait tant », *Fax-Puls*, n° 5, du 12-18 avril 1991, p. 8. / БОЯДЖИЕВ, Лъчезар, „Какво му остана на човека, в чието име що ли не сториха“, *Факс-Пулс*, бр. 5, 12-18 април 1991 г., стр. 8.

BOZHKOV, Mitko, « Moratoire sur la destruction des biens culturels proposé par un groupe de députés socialistes », *Douma*, n° 58, du 9 mars 1992, p. 4. / БОЖКОВ, Митко, „Мораториум върху разрушаването на културни ценности предлага група депутати социалисти“, *Дума*, бр. 58, 9 март 1992 г., стр. 4.

CHMIRGUÉLA, Nikolay, « Illettré et sans conscience », *Douma*, n° 175, du 23 juillet 1992, p. 7. / ШМИРГЕЛА, Николай, „Неграмотно и безсъвестно“, *Дума*, бр. 175, 23 юли 1992 г., стр. 7.

CHOURKOV, Petar, « Un musée « Madame Tussaud » bulgare dans le mausolée », *Douma*, n° 161, du 10 août 1999, p. 3. / ШУРКОВ, Петър, „Български музей „Мадам Тюсо“ в мавзолея“, *Дума*, бр. 161, 10 август 1999 г., стр. 3.

DALTCHEV, Lyubomir, « Le grand sculpteur bulgare, professeur Lyubomir Daltchev [écrit] au journal *Demokratsia* », *Demokratsia*, n° 143, du 18 juin 1991, p. 5. / ДАЛЧЕВ, Любомир,

„Големият български скулптор проф. Любомир Далчев до вестник „Демокрация““, *Демокрация*, бр. 143, 18 юни 1991 г., стр. 5.

DALTCHEV, Lyubomir, « Le mausolée doit être détruit », *Trud*, n° 68, du 24 mars 1993, p. 1,3. / ДАЛЧЕВ, Любомир, „Мавзолеят трябва да бъде разрушен“, *Труд*, бр. 68, 24 март 1993 г., стр. 1,3.

DALTCHEV, Lyubomir, « Les jalons de l'esclavagiste », *Trud*, n° 72, du 29 mars 1993, p. 6. / ДАЛЧЕВ, Любомир, „Жалоните на поробителя“, *Труд*, бр. 72, 29 март 1993 г., стр. 6.

DALTCHEVA, Victoria, « Je suis là... Communiquons-nous avec Lyubomir Daltchev aujourd'hui et dans le temps ? », *Kultura*, n° 15, du 13 avril 1990, p. 6. / ДАЛЧЕВА, Виктория, „Там съм аз... Ще общуваме ли с Любомир Далчев днес и във времето?“, *Култура*, бр. 15, 13 април 1990 г., стр. 6.

DIMITROV, Boïko, « À propos de « Avis de trois » », *Rabotnitchesko delo*, n° 62, du 3 mars 1990, p. 1. / ДИМИТРОВ, Бойко, „По повод „Мнение на трима““, *Работническо дело*, бр. 62, 3 март 1990 г., стр.1.

DIMITROV, Dragomir, « Asparouh ou Lénine. Le remplacement de la dignité nationale avec la fidélité à l'URSS », *Demokratsia*, n° 250, du 11 décembre 1990, p. 3. / ДИМИТРОВ, Драгомир, „Аспарух или Ленин. Подмяна на националното достойнство с вяност към СССР“, *Демокрация*, бр. 250, 11 декември 1990 г., стр. 3.

DIMITROVA, Tatiana, « Une exposition en tant que mémorial », *Kultura*, n° 19, du 13 mai 1994, p. 1, 4. / ДИМИТРОВА, Татяна, „Изложба като мемориал“, *Култура*, бр. 19, 13 май 1994 г., стр. 1,4.

DIMTCHEVA, Eva, « Des étoiles tombent, et le drapeau rouge flotte au-dessus de tout », *Demokratsia*, n° 159, du 27 août 1990, p. 5. / ДИМЧЕВА, Ева, „Звезди се ронят, а червеното знаме плющи над всичко“, *Демокрация*, бр. 159, 27 август 1990, стр. 5.

DONEV, Georgi, « Les armées soviétiques en Bulgarie : libérateurs ou occupants ? », *Demokratsia*, n° 122, du 13 mai 1991, p. 5. / ДОНЕВ, Георги, „Съветските войски в България: освободители или окупатори?“, *Демокрация*, бр. 122, 13 май 1991 г., стр. 5.

DRUMEV, Georgi, « Répliques avec une réponse payée. Le sanctuaire profané », *Demokratsia*, n° 12, du 27 février 1990, p. 1. / ДРУМЕВ, Георги, „Реплики с платен отговор. Осквернената светиня“, *Демокрация*, бр. 12, 27 февруари 1990 г., стр. 1.

DUNDAKOV, Ilko, « L'autre mausolée », *Demokratsia*, n° 126, du 28 mai 1992, p. 6. / ДУНДАКОВ, Илко, „Другият мавзолей“, *Демокрация*, бр. 126, 28 май 1992 г., стр. 6.

EVTIMOV, Ivan, « La ville postcommuniste », *Kultura*, n° 13, du 7 avril 2000, p. 7. / ЕВТИМОВ, Иван, „Посткомунистическият град“, *Култура*, бр. 13, 7 април 2000 г., стр. 7.

FOTEV, Georgi, « Le Bulgare n'a pas intégré sa propre histoire », *Demokratsia*, n° 223, du 24 août 1999, p. 12. / ФОТЕВ, Георги, „Българинът не е осмислил собствената си история“, *Демокрация*, бр. 223, 24 август 1999 г., стр. 12.

GENEVA, Tanya, « Une adresse de Moscou a rendu les bleus hystériques », *Douma*, n° 99, du 30 avril 1993, p. 1. / Таня ГЕНЕВА, „Обръщение на Москва докара сините до истерия“, *Дума*, бр.99, 30 април 1993 г., стр.1.

GENTCHEVA, Boryana, « Le monument à Lénine a été démonté dans la nuit », *Douma*, n° 19, du 19 janvier 1991, p. 2. / ГЕНЧЕВА, Боряна, „Паметникът на Ленин бе демонтиран по тъмно“, *Дума*, бр. 19, 19 януари 1991 г., стр.2.

GENTCHEVA, Yana, « Meeting-marche pour le Jour de l'armée soviétique », *Douma*, n° 55, du 24 février 1991, p. 2. / ГЕНЧЕВА, Яна, „Митинг-шествие за Деня на Съветската армия“, *Дума*, бр. 55, 24 февруари 1991 г., стр. 2.

GJAUROVA, Boiana, « Plamen Dejanoff : Qui a peur de l'art contemporain ? », *Edno*, Automne 2011, p. 90-99. / ГЯУРОВА, Бояна, „Пламен Деянов: Кой се страхува от съвременното изкуство?“, *Едно*, есен 2011 г., стр. 90-99.

GLOGINSKI, Bogdan, « Des tombeaux sans... fleur », *Douma*, n° 120, du 8 mai 1991, p. 4. / ГЛОГИНСКИ, Богдан, „Гробове без... цвете“, *Дума*, бр.120, 8 май 1991 г., стр. 4.

GOCHEVA, Margarita, « Le Palais national de la culture », *Kultura*, n° 21, du 24 mai 1996, p. 2. / ГОЧЕВА, Маргарита, „Народният дворец на културата“, *Култура*, бр. 21, 24 май 1996 г., стр. 2.

GONDOV, Boris, « Ma confession de vie cherche encore sa forme », *Douma*, n° 78, du 9 avril 1994, p. 13. / ГОНДОВ, Борис, „Моята изповед за живота още търси форма“, *Дума*, бр. 78, 9 април 1994 г., стр. 13.

GRIGOROVA, Yanora, « Le maire de Sofia fera sauter le Monument à l'armée soviétique, construit par les plus grands sculpteurs bulgares », *Douma*, n° 49, du 27 février 1992, p. 1. / ГРИГОРОВА, Янора, „Кметът на София ще взриви Паметника на Съветската армия, изграден от най-големите български скулптори“, *Дума*, бр. 49, 27 февруари 1992 г., стр. 1.

GRIGOROVA, Yanora, « Yantchoulev a vu qu'il ne peut pas se débrouiller avec le mausolée », *Douma*, n° 93, du 18 avril 1992, p. 1. / ГРИГОРОВА, Янора, „Янчулев видя, че не може да се справи с мавзолея“, *Дума*, бр. 93, 18 април 1992 г., стр. 1.

HARALAMBEV, Vassil, « Les bombardiers bleus », *Douma*, n° 159, du 17 août 1999, p. 2. / ХАРАЛАМБИЕВ, Васил, „Сините изстребителі“, *Дума*, бр. 159, 17 август 1999 г., стр. 2.

HRISTOV, Hristo, « Absurdités de la culture », *Demokratsia*, n° 216, du 1^{er} novembre 1990, p. 3. / ХРИСТОВ, Христо, „Абсурди на културата“, *Демокрация*, бр. 216, 1 ноември 1990 г., стр. 3.

HRISTOVA-RADOEVA, Vessela, LEVIEV, Ioan, STEFANOV, Hristo, « Nous sommes uniques avec ce monument aussi », *Puls*, n° 52, du 26 décembre 1990, p. 1-4. / ХРИСТОВА-РАДОЕВА, Весела, ЛЕВИЕВ, Йоан, СТЕФАНОВ, Христо, „Уникални сме и с този паметник“, *Пулс*, бр. 52, 26 декември 1990 г., стр. 1-4.

KALAPSAZOV, Alexandre, « Le mausolée sera détruit, décision du conseil de la capitale », *Douma*, N° 48, du 26 février 1992, p. 1. / КАЛЪПСЪЗОВ, Александър, „Мавзолеят да бъде разрушен, реши столичният съвет“, *Дума*, бр. 48, 26 февруари 1992 г., стр. 1.

KAMBOUROV, Gentcho, « Qui est gêné par le mausolée », *Douma*, n° 159, du 17 août 1999, p. 7. / КАМБУРОВ, Генчо, „На кого пречи мавзолеят“, *Дума*, бр. 159, 17 август 1999 г., стр. 7.

KARAGYAOUROVA, Katya, « Le gouvernement a obligé Yantchoulev d'arrêter le déboulonnage du monument », *Douma*, n° 101, du 4 mai 1993, p. 1. / КАРАГЯУРОВА, Катя, „Правителството заръжи Янчулев да спре събарянето на паметника“, *Дума*, бр. 101, 4 май 1993 г., стр.1.

KARAMINOVA, Sarnitsa, « Le communisme : à la déchetterie », *Demokratsia*, n° 127, du 20 juillet 1990, p. 1. / КАРАМИХОВА, Сърница, „Комунизмът – на бунището“, *Демокрация*, бр. 127, 20 юли 1990 г., стр. 1.

KAVALDZHIEV, Vili, « Quatre heures de musique, de danses et de feux d'artifice », *Demokratsia*, n° 103, du 1^{er} mai 1992, p. 6. / КАВАЛДЖИЕВ, Вили, „Четири часа музика, танци и фойерверки“, *Демокрация*, бр. 103, 1 май 1992 г., стр. 6.

KAZANDZHIEV, Robert F., « Mon monument », *Vek21*, n° 8, du 26 février 1991, p. 3. / КАЗАНДЖИЕВ, Роберт Ф., „Я паметник себе воздвиг нерукотворный“, *Век21*, 26 февруари 1991 г., стр. 3.

KIRKOV, Ivan, « Les monuments sont des facteurs de psychose », *Demokratsia*, n° 234, du 2 octobre 1991, p. 3. / КИРКОВ, Иван, „Монументите са психофактор“, *Демокрация*, бр. 234, 2 октомври 1991 г., стр. 3.

KIRKOV, Ivan, « Je retourne au sujet de l'église comme un espoir », *Demokratsia*, n° 77, du 31 mars 1992, p. 4. / КИРКОВ, Иван, „Връщам се към темата за църквата като една надежда“, *Демокрация*, бр. 77, 31 март 1992 г., стр. 4.

KLASSANOV, Metody, « Totalitarisme, démocratie, architecture », *Arhitektura*, n° 6, 1992, p. 26-31.

КЛАСАНОВ, Методи, „Тоталитаризъм, демокрация, архитектура“, *Архитектура*, бр. 6, 1992 г., стр. 26-31.

KORNAJEV, Tsonyou, « Un devoir citoyen », *Vek21*, n° 1, du 2-8 janvier 1991, p. 4. / КОРНАЖЕВ, Цоню, „Един граждански дълг“, *Век21*, бр. 1, 2-8 януари 1991 г., стр. 4.

KOSTADINOVA, Dora, « De jeunes socialistes ont nettoyé la façade de l'ancien mausolée et ont montré l'exemple à la municipalité », *Douma*, n° 107, du 22 avril 1991, p. 1. / КОСТАДИНОВА, Дора, „Млади социалисти почистиха фасадата на бившия мавзолей и дадоха пример на общината“, *Дума*, бр. 107, 22 април 1991 г., стр. 1.

KOSTOV, Lyuben, VASSILEVA, Maria, « Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore », publiée dans *Standart*, n° 36, du 30 avril 1993, p. V.

KRASTEV, Tchavdar, « Transformez les casques en pots », *Douma*, n° 81, du 8 avril 1993, p. 7. / КРЪСТЕВ, Чавдар, „Превърнете каските в саксии“, *Дума*, бр. 81, 8 април 1993 г., стр. 7.

KURTEV, Ivan, « Liberté ou esclavage nous a amené l'Armée rouge », *Demokratsia*, n° 232, du 20 novembre 1990, p. 3. / КУРТЕВ, Иван, „Свобода или робство ни донесе Червената армия“, *Демокрация*, бр. 232, 20 ноември 1990 г., стр. 3.

ЛЕКАРСКИ, Vladimir, « À propos de... mon avis. Encore sur le mausolée », *Kultura*, n° 14, du 6 avril 1990, p. 5. / ЛЕКАРСКИ, Владимир, „По повод...моето мнение. Пак за мавзолея“, *Култура*, бр. 14, 6 април 1990 г., стр. 5.

LÉVY, Samuel, « Supershow pour adieu », *Vek21*, n° 20, du 20-26 mai 1992, p. 6. / ЛЕВИ, Самуел, „Супершоу на раздяла“, *Век21*, бр.20, 20-26 май 1992 г., стр. 6.

MANZELOV, Vladimir, « Un monument oublié du totalitarisme. Sur Bouzloudja ont été gaspillés des millions », *Demokratsia*, n° 138, du 2 août 1990, p. 4. / МЪНЗЕЛОВ, Владимир, „Един позабравен паметник на тоталитаризма. На Бузлуджа са прахосани милиони“, *Демокрация*, бр. 138, 2 август 1990 г., стр. 4.

MANZELOV, Vladimir, « Le Monument à l'armée soviétique sera enlevé sans dépenser de l'argent municipal », *Demokratsia*, n° 70, du 26 mars 1993, p. 3. / МЪНЗЕЛОВ, Владимир, „Паметникът на съветската армия ще бъде махнат, без да се харчат общински пари“, *Демокрация*, бр. 70, 26 март 1993 г., стр. 3.

MARINSKA, Rouja, « Encore un avis », *Izkustvo*, n° 16, 1994, p. 24-25. / МАРИНСКА, Ружа, „Още едно мнение“, *Изкуство*, бр. 16, 1994 г., стр. 24-25.

MARTCHEVA, Maria, « Le monument à Georgi Dimitrov a été démonté à Yambol », *Douma*, n° 59, du 28 février 1991, p. 2. / МАРЧЕВА, Мария, „Демонтиран е паметникът на Георги Димитров в Ямбол“, *Дума*, бр. 59, 28 февруари 1991 г., стр.2.

METODIEVA, Margarita, « Sofia est-elle une capitale européenne ? », *Demokratsia*, n° 80 du 3 avril 1992, p. 4. / МЕТОДИЕВА, Маргарита, „Европейска столица ли е София?“, *Демокрация*, бр.80, 3 април 1992 г., стр. 4.

МОКРИН, Marian, « Le colonialisme stalinien pèse toujours sur Sofia », *Demokratsia*, n° 48, du 26 février 1992, p. 3. / МОКРИН, Мариан, „Сталинският колониализъм още тегне върху София“, *Демокрация*, бр. 48, 26 февруари 1992 г., стр. 3.

MUTAFOV, Entcho, « Gramada », *Demokratsia*, n° 131, du 25 juillet 1990, p. 3. / МУТАФОВ, Енчо, „Грамада“, *Демокрация*, бр. 131, 25 юли 1990 г., стр.3.

NAYDENOV, Tchavdar, « Le mausolée était trop étroit pour les grands d'aujourd'hui », *Douma*, n° 164, du 23 août 1999, p. 7. / НАЙДЕНОВ, Чавдар, „Мавзолеят тесен бе за днешните величия“, *Дума*, бр. 164, 23 август 1999 г, стр. 7.

NAYDENOV, Valery, CHOUMNALIEV, Dimitar, GEORGIEV, Rumyan, « Avis de trois. Repos pour Georgi Dimitrov », *Rabotnitchesko delo*, n° 60, du 1^{er} mars 1990, p. 6. / НАЙДЕНОВ, Валери, ШУМНАЛИЕВ, Димитър, ГЕОРГИЕВ, Румян, „Мнение на трима. Покой за Георги Димитров“, *Работническо дело*, бр. 60, 1 март 1990 г., стр. 6.

NAYDENOV, Valery, « Avis personnel. Le mausolée peut nous réunir », *Douma*, n° 8, du 11 avril 1990, p. 4. / НАЙДЕНОВ, Валери, „Лично мнение. Мавзолеят може да ни обедини“, *Дума*, бр. 8, 11 април 1990 г., стр. 4.

НИКОЛОВ, Toni, « Qui regrette le mausolée ? », *Demokratsia*, n° 160, du 22 juin 1999, p. 11. / НИКОЛОВ, Тони, „Кой съжالياва за мавзолея?“, *Демокрация*, бр. 160, 22 юни 1999 г., стр. 11.

НИКОЛОВА, Ekaterina, « La restauration du Mémorial militaire commence », *Demokratsia*, n° 227, du 4 octobre 1994, p. 1. / НИКОЛОВА, Екатерина, „Започна възстановяването на Войнишкия паметник“, *Демокрация*, бр. 227, 4 октомври 1994, стр. 1.

НИКОЛОВА, Ekaterina, « PSB : Nous détruirons le palais, nous reconstruirons le mausolée ! », *Demokratsia*, n° 219, du 20 août 1999, p. 10. / НИКОЛОВА, Екатерина, „БСП: Ще разрушим двореца, ще вдигнем мавзолея отново!“, *Демокрация*, бр. 219, 20 август 1999 г., стр. 10.

NIKOLOVA, Katya, « Plus de 14 000 leva rassemblés pour le démontage du monument de l'armée rouge », *Demokratsia*, n° 84, du 12 avril 1993, p. 2. / НИКОЛОВА, Катя, „Над 14 000 лева са събрани за демонтажа на червеноармейския паметник“, *Демокрация*, бр. 84, 12 април 1993 г., стр. 2.

NIKOLOVA, Maya, « Les monuments du communisme empêchent la réconciliation nationale », *Demokratsia*, n° 126, du 28 mai 1992, p. 2. / НИКОЛОВА, Мая, „Паметниците на комунизма пречат на националното помирение“, *Демокрация*, бр. 126, 28 май 1992 г., стр. 2.

NIKOLOVA, Vyara, « Regard sociologique sur le destin du mausolée », *Vek21*, n° 8, du 20 février 1991, p. 3. / НИКОЛОВА, Вяра, „Социологически поглед върху съдбата на мавзолея“, *Век21*, бр. 8, 20 февруари 1991 г., стр. 3.

ONTCHEVA, Youliana, « Le Schmeisser a sauvé sa peau, d'ici à un nouveau concours », *Demokratsia*, n° 211, du 10 septembre 1993, p. 9. / ОНЧЕВА, Юлиана, „Шмайзерът се отърва до нов конкурс“, *Демокрация*, бр. 211, 10 септември 1993 г., стр. 9.

OSTOÏTCH, Dimitar, « Lettre ouverte à madame Victoria Daltcheva », *Kultura*, n° 17, du 27 avril 1990, p. 6. / ОСТОИЧ, Димитър, „Отворено писмо до госпожа Виктория Далчева“, *Култура*, бр. 17, 27 април 1990 г., стр. 6.

PETRINSKA, Margarita, « Non des étrangers, des Bulgares mourraient près de Tchataldzha », *Demokratsia*, n° 83, du 10 avril 1993, p. 1,7. / ПЕТРИНСКА, Маргарита, „Не чуждоземци, българи загиваха при Чаталджа“, *Демокрация*, бр. 83, 10 април 1993 г., стр. 1,7.

PETROV, Dragomir, « L'histoire doit être connue, en mémoire et réfléchi », *Demokratsia*, n° 108, du 7 mai 1992, p. 4. / ПЕТРОВ, Драгомир, „Историята трябва да се знае, помни и осмисля“, *Демокрация*, бр.108, 7 май 1992 г., стр. 4.

PETROV, Yakim, « Nous l'avons construit tout seuls, nous allons le reconstruire tout seuls ! », *Vek21*, n° 1, du 2-8 janvier 1991, p. 4. / ПЕТРОВ, Яким, „Сами сме го изграждали, сами ще го възстановим!“, *Век21*, бр. 1, 2-8 януари 1991 г., стр. 4.

POJARLIEV, Raytcho, « Le monument venant à la vie. Topographie de la mémoire », *Kultura*, n° 16, du 16 avril 1993, p. 6. / ПОЖАРЛИЕВ, Райчо, „Оживяването на монумента. Топография на паметта“, *Култура*, бр.16, 16 април 1993 г., стр. 6.

POPOV, Pavel, « À propos du mausolée », *Kultura*, n° 26, du 2 juillet 1999, p. 1. / ПОПОВ, Павел, „Около мавзолея“, *Култура*, бр. 26, 2 юли 1999 г., стр. 1.

POPOV, Pavel, « Sofia – anti-thèses », *Kultura*, n° 36, du 15 septembre 2000, p. 11. / ПОПОВ, Павел, „София – анти-тези“, *Култура*, бр. 36, 15 септември 2000 г., стр. 11.

POPOV, Vassil, « Le mausolée est presque prêt à s'envoler », *Douma*, n° 161, du 10 août 1999, p. 3. / ПОПОВ, Васил, „Мавзолеят е почти готов да хвъркне“, *Дума*, бр. 161, 10 август 1999 г., стр. 3.

POPOV, Vassil, DIMITROVA, Didi, « Nous nous réveillons sans mausolée », *Douma*, n° 163, du 21 août 1999, p. 3. / ПОПОВ, Васил, ДИМИТРОВА, Диди, „Осъмваме без мавзолей“, *Дума*, бр. 163, 21 август 1999 г., стр. 3.

POPOV, Youlian, « Métamorphoses et mutations de la « méthode » », *Vek21*, n° 30, du 24 octobre 1990, p. 6. / ПОПОВ, Юлиан, „Метаморфози и мутации на „метода““, *Век21*, бр. 30, 24 октомври 1990 г., стр. 6.

POPOV, Zdravko, « Accessoires pour un thriller soc ou de l'anachronisme insultant ? », *Demokratsia*, n° 212, du 6 septembre 1991, p. 3. / ПОПОВ, Здравко, „Реквизит за соцтрилър или обиден анахронизъм?“, *Демокрация*, бр. 212, 6 септември 1991 г., стр. 3.

POPOVA, Diana, *Kultura*, n° 31, du 6 août 1999, p. 4.

PRODEV, Stefan, « Daltchev ou le sculpteur. 90 ans depuis la naissance du sculpteur », *Douma*, n° 311, du 31 décembre 1992, p. 6. / ПРОДЕВ, Стефан, „Далчев или ваятелят. 90 години от рождението на скулптора“, *Дума*, бр. 311, 31 декември 1992 г., стр. 6.

ROBANOV, Ivan, « Mausolée », *Vek21*, n° 30, du 1^{er} août 1995, p. 20. / РОБАНОВ, Иван, „Мавзолей“, *Век21*, бр.30, 1 август 1995 г., стр. 20.

ROUSSEV, Svetlin, « Lettre ouverte en réponse au professeur Lyubomir Daltchev par Svetlin Roussev », *Douma*, n° 164, le 28 juin 1991, p. 4. / РУСЕВ, Светлин, „Отворено писмо отговор до проф. Любомир Далчев от Светлин Русев“, *Дума*, бр. 164, 28 юни 1991 г., стр. 4.

ROUSSEV, Svetlin, “Vous n’êtes pas original, professeur Yantchoulev ! », *Douma*, n° 59, du 10 mars 1992, p. 7. / РУСЕВ, Светлин, „Не сте оригинален, проф. Янчулев!“, *Дума*, бр. 59, 10 март 1992 г., стр. 7.

SANDEV, Kosta, « Entre le mausolée et le présent. Encore sur l'architecture totalitaire et son utilisation fonctionnelle », *Douma*, n° 133, du 14 août 1990, p. 5. / САНДЕВ, Коста, „Между мавзолея и настоящето. Още за тоталитарната архитектура и нейното функционално използване“, *Дума*, бр. 133, 14 август 1990 г., стр. 5.

SEDMAKOV, Boris, « Le monument à l'armée d'occupation », *Vek21*, n° 16, du 21-27 avril 1993, p. 4. / СЕДМАКОВ, Борис, „Паметникът на окупационната армия“, *Век 21*, бр. 16, 21-27 април 1993 г., стр. 4.

SIMÉONOVA, Simona, « Le mausolée allait devenir un club de l'UFD », *Douma*, n° 122, du 29-30 mai 1993, p. 1. / СИМЕОНОВА, Симона, „Мавзолеят щял да става клуб на СДС“, *Дума*, бр. 122, 29-30 май 1993 г., стр. 1.

SIMOVA, Borislava, « Des communistes orthodoxes ont nettoyé le monument avec du liquide vaisselle, mais en vain... », *Demokratsia*, n° 77, du 3 avril 1993, p. 1. / СИМОВА, Борислава, „Правоверни комунисти почистиха с веро паметника, но напразно...“, *Демокрация*, бр. 77, 3 април 1993 г., стр.1.

СТОИЛОВ, Vanio, « Le monument à Lénine a été démonté et déplacé », *Douma*, n° 91, du 3 avril 1991, p. 2. / СТОИЛОВ, Ваньо, „Паметникът на Ленин бе демонтиран и преместен“, *Дума*, бр. 91, 3 април 1991 г., стр. 2.

СТОИЛОВ, Vanio, « Le Foyer-monument à Bouzloudja aidera pour les communications », *Douma*, n° 265, du 24 octobre 1991, p. 1. / СТОИЛОВ, Ваньо, „Домът паметник на Бузлуджа ще помага на съобщенията“, *Дума*, бр. 265, 24 октомври 1991 г., стр. 1.

СТОИЛОВ, Vanio, « Un Canadien veut Bouzloudja, il préservera l'étoile », *Douma*, n° 16, du 20 janvier 1994, p. 3. / СТОИЛОВ, Ваньо, „Канадец иска „Бузлуджа“, ще остави звездата“, *Дума*, бр. 16, 20 януари 1994 г., стр. 3.

ТАНОВ, Georgi, “Sous le mausolée cela sent encore le café”, *Demokratsia*, n° 236, du 3 octobre 1992, p. 5. / ТАХОВ, Георги, „Под мавзолея още ухае на кафе“, *Демокрация*, бр. 236, 3 октомври 1992 г., стр. 5.

TRUFFECHEV, Nikolai, « Le patrimoine — Monuments, plaques commémoratives, questions... », *Zemedelsko zname*, n° 259, du 1^{er} novembre 1980, p. 3. / ТРУФЕШЕВ, Николай, „Наследството – Паметници, паметни плочи, въпроси...“, *Земеделско знаме*, бр. 259, 1 ноември 1980 г., стр. 3.

TRUFFECHEV, Nikolai, « Qu'il devienne une maison de la mémoire nationale. Encore sur le Mausolée de Georgi Dimitrov », *Douma*, n° 21, du 24 avril 1990, p. 5. / ТРУФЕШЕВ, Николай, „Да стане дом на народната памет. Отново за Мавзолея на Георги Димитров“, *Дума*, бр. 21, 24 април 1990 г., стр. 5.

TRUFFECHEV, Nikolai, « Aveuglement pour les faits et les vérités. Jusqu'à quand le monument 1300 ans Bulgarie continuera d'enlaidir la capitale ? », *Vek21*, n° 18, du 5-11 mai 1993, p. 3.

ТРУФЕШЕВ, Николай, „Слепи очи за факти и истини. Докога паметникът „1300 годни България“ ще грози столицата?“, *Век21*, бр. 18, 5-11 май 1993 г., стр. 3.

TROUFFECHEV, Nikolai, « Des monuments étaient détruits pendant le communisme », *Demokratsia*, n° 166, du 20 juillet 1993, p. 6 / ТРУФЕШЕВ, Николай, „Монументи се рушаха при комунизма“, *Демокрация*, бр. 166, 20 юли 1993 г., стр. 6.

TSANKOV, Vili, « L'art ne peut pas rester tranquille », *Douma*, n° 61, du 12 mars 1992, p. 7. / ЦАНКОВ, Вили, „Изкуството не може да стои мирно“, *Дума*, бр. 61, 12 март 1992 г., стр. 7.

VASSILEVA, Maria, « Mosaïque. Étude d'après un tableau », *Puls*, n° 20, du 15 mai 1990, p. 6. / ВАСИЛЕВА, Мария, „Мозайка. Етюд по картина“, *Пулс*, бр. 20, 15 май 1990 г., стр. 6.

VASSILEVA, Maria, « A-li-gnez ! », *Puls*, n° 21, du 22 mai 1990, p. 8. / ВАСИЛЕВА, Мария, „Раааавнис!“, *Пулс*, бр. 21, 22 май 1990 г., стр. 8.

VASSILEVA, Maria, « Projet “Transformations” », *Kultura*, n° 48, du 8 décembre 2000, p. 4. / ВАСИЛЕВА, Мария, „Проект Трансформации“, *Култура*, бр. 48, 8 декември 2000 г., стр. 4.

VITANOVA, Pépa, « Et les monuments ont de la valeur », *Demokratsia*, n° 259, du 21 décembre 1990, p. 2. / ВИТАНОВА, Пепа, „И статуите си тежат на мястото“, *Демокрация*, бр. 259, 21 декември 1990 г., стр. 2.

VITANOVA, Pépa, « La sculpture monumentale n'est pas en vogue », *Demokratsia*, n° 20, du 24 janvier 1992, p. 3. / ВИТАНОВА, Пепа, „Монументалната пластика не е на мода“, *Демокрация*, бр. 20, 24 януари 1992 г., стр. 3.

VLADIMIROV, Kosta, « Une transformation pour un monument totalitaire », *Demokratsia*, n° 166, du 20 juillet 1993, p. 6. / ВЛАДИМИРОВ, Коста, „Преображение за един тоталитарен паметник“, *Демокрация*, бр. 166, 20 юни 1993 г., стр. 6.

VLADIMIROVA, Petya, « Éternité sans illusions », *Demokratsia*, n° 156, du 18 juin 1999, p. 1. / ВЛАДИМИРОВА, Петя, „Вечност без илюзии“, *Демокрация*, бр. 156, 18 юни 1999 г., стр. 1.

YONOVA, Dessislava, « Sofiyanski détruit le mausolée. « Prince Igor » sera le dernier opéra devant le monument du communisme », *Demokratsia*, n° 156, du 18 juin 1999, p. 1,6. / ЙОНОВА, Десислава, „Софиянски бута мавзолея. „Княз Игор“ ще бъде последната опера пред паметника на комунизма“, *Демокрация*, бр. 156, 18 юни 1999 г., стр. 1, 6.

YONOVA, Dessislava « Le mausolée est un bâtiment illégal, il sera démonté grâce à des dons », *Demokratsia*, n° 216, du 17 août 1999, p. 3. / ЙОНОВА, Десислава, „Мавзолеят е незаконна постройка, ще го демонтират с дарния“, *Демокрация*, бр. 216, 17 август 1999 г., стр. 3.

YONOVA, Dessislava, « Le terrain sous le tombeau est donné au jardin de ville », *Demokratsia*, n° 219, du 20 août 1999, p. 10. / ЙОНОВА, Десислава, „Земята под гробницата е дарена за градска градина“, *Демокрация*, бр. 219, 20 август 1999 г., стр. 10.

ARTICLES DE LA REDACTION (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

« Les sept monuments du totalitarisme », *Puls*, n°9, du 27 février 1990, p. 7. / „Седемте паметника на тоталитаризма“, *Пулс*, бр. 9, 27 февруари 1990 г., стр. 7.

« Test : Connaissez-vous l'art bulgare (dans sa sélection la plus exemplaire) », *Puls*, n° 16, du 17 avril 1990, p. 12. / „Тест: Познавате ли българското изобразително изкуство (в най-представителната му част), *Пулс*, бр. 16, 17 април 1990 г., стр. 12.

« Lénine contre la haine », *Douma*, n° 20, du 23 avril 1990, p. 2. / „Ленин срещу омразата“, *Дума*, бр. 20, 23 април 1990 г., стр. 2.

« Est-ce l'armée soviétique libératrice ? » („Освободителка ли е съветската армия?“) le 9 mai 1990 dans le journal *Vek21* (n° 6, p. 5).

« Une nouvelle grève s'annonce », *Douma*, n° 100, du 12 juillet 1990, p. 2. / „Задава се още една стачка“, *Дума*, бр. 100, 12 юли 1990 г., стр. 2.

« Georgi Dimitrov sera enterré à côté de sa mère Mamie Parachkeva », *Douma*, n° 101, du 13 juillet 1990, p. 1. / „Георги Димитров ще бъде погребан до майка си Баба Парашкева“, *Дума*, бр. 101, 13 юли 1990 г., стр.1.

« Un autre avis sur le Mausolée », *Douma*, n° 102, du 14 juillet 1990, p. 2. / „Друго мнение за Мавзолея“, *Дума*, бр. 102, 14 юли 1990 г., стр. 2.

« L'avenir du Mausolée est discuté », *Douma*, n° 109, du 21 juillet 1990, p. 1-2. / „Обсъжда се бъдещето на Мавзолея“, *Дума*, бр. 109, 21 юли 1990 г., стр. 1-2.

« Le mausolée est un bien culturel », *Douma*, n° 112, du 24 juillet 1990, p. 1. / „Мавзолеят е ценност“, *Дума*, бр. 112, 24 юли 1990 г., стр. 1.

« Lénine a vécu, Lénine est vivant, Lénine vivra », *Kultura*, n° 26, du 29 juillet 1990, p. 4-5. / „Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить“, *Култура*, бр. 26, 29 юни 1990 г., стр. 4-5.

« Séduits et décorés », *Puls*, n° 41, du 16 octobre 1990, p. 4. / „Прелъстени и наградени“, *Пулс*, бр. 42, 16 октомври 1990 г., стр. 4.

« Le mausolée doit rester, le mausolée doit être détruit », *Puls*, n° 51, du 18 décembre 1990, p. 4. / „Мавзолеят трябва да остане, мавзолеят трябва да се разруши“, *Пулс*, бр. 51, 18 декември 1990 г., стр. 4.

« Sous les applaudissements d'une vingtaine de personnes le bas-relief de Lénine a été empaqueté », *Douma*, n° 17, du 17 janvier 1991, p. 2. / „Под ръкопляскания на двайсетина души барелефът на Ленин бе обакован в лигнин“, *Дума*, бр. 17, 17 януари 1991 г., стр. 2.

« L'espace qui attend... », *Kultura*, n° 4, du 25 janvier 1991, p. 4-5. / „Пространството, което чака...“, *Култура*, бр. 4, 25 януари 1991 г., стр. 4-5.

« L'espace qui attend... Nous continuons la discussion provoquée par le concours pour le destin du mausolée de Georgi Dimitrov », *Kultura*, n° 7, du 15 février 1991, p. 2. / „Пространството, което чака... Продължаваме разговора, предизвикан от конкурса за съдбата на мавзолея на Георги Димитров“, *Култура*, бр. 7, 15 февруари 1991 г., стр. 2.

« Le Monument à l'armée soviétique — centre d'art avant-garde », *Puls*, n° 8 du 26 février – 4 mars 1991, p. 3. / „Паметникът на Съветската армия – център за авангардно изкуство“, *Пулс*, бр. 8, 26 февруари – 4 март 1991 г., стр. 3.

« Les monuments mourants », *Kultura*, n° 12, du 22 mars 1991, p. 6. / „Умиращите паметници“, *Култура*, бр. 12, 22 март 1991 г., стр. 6.

« Le monument à Lénine a été démonté en secret », *Douma*, n° 87, du 29 mars 1991, p. 2. / „Потайно е демонтиран паметникът на Ленин в Плевен“, *Дума*, бр. 87, 29 март 1991 г., стр. 2.

« Un cimetière pour des monuments socialistes aménagé par la municipalité de Roussé », *Douma*, n° 42, du 19 février 1992, p. 2. / „Гробище за социалистически паметници прави община Русе“, *Дума*, бр. 42, 19 февруари 1992 г., стр. 2.

« Intellectuels insistent pour le sauvetage du patrimoine artistique bulgare », *Douma*, n° 55, du 5 mars 1992, p. 1. / „Интелектуалци настояват за спасяване на българското художествено наследство“, *Дума*, бр. 55, 5 март 1992 г., стр. 1.

« Symboles totalitaires ou patrimoine historique et artistique » („Тоталитарните символи или историческото художествено наследство“), *Vek* 21, n° 12, du 25-31 mars 1992, p. 4-5.

« Encore des difficultés avec le patrimoine », *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 4. / „Пак трудности с наследството“, *Култура*, бр. 14, 3 април 1992 г., стр. 4.

« Le destin des monuments de l'époque totalitaire ». *Kultura*, n° 14, du 3 avril 1992, p. 5.

« Le 15 mai, nous ferons tomber le mausolée », *Demokratsia*, n° 91, du 16 avril 1992, p. 3. / „На 15 май ще срутим мавзолея“, *Демокрация*, бр. 91, 16 април 1992 г., стр. 3.

« Professeur Lyubomir Daltchev décommunisera le Monument-ossuaire à Plovdiv », *Douma*, n° 93, du 18 avril 1992, p. 2. / „Професор Любомир Далчев ще декомунизира Братската могила в Пловдив“, *Дума*, бр. 93, 18 април 1992 г., стр. 2.

« “Mère Bulgarie” pour remplacer le Monument à l’armée soviétique, propose une association patriotique », *Douma*, n° 100 du 27 avril 1992, p. 2. / « ‘Майка България’ да смени Паметника на Съветската армия, предлага патриотично сдружение“, *Дума*, бр.100, 27 април 1992 г., стр. 2.

« Envoyons le mausolée dans l’histoire avec du rock », *Demokratsia*, n° 103, du 1^{er} mai 1992, p. 6. / „С рок да изпратим мавзолея в историята“, *Демокрация*, бр. 103, 1 май 1992 г., стр. 6.

« Le mausolée empaqueté a trouvé ses propriétaires », *Douma*, n° 140, du 12 juin 1992, p. 6. / „Пакетираният мавзолей намери своите стопани“, *Дума*, бр. 140, 12 юни 1992 г., стр. 6.

« Qu’ont pensé du concours les architectes », *Arhitektura* 1, 1992, p. 22. / „Как възприеха конкурса архитектите“, *Архитектура* 1, 1992, стр. 22.

« Invasion au musée », *Kultura*, n° 4, du 22 janvier 1993, p. 5. / „Нашествие в Музея“, *Култура*, бр. 4, 22 януари 1993 г., стр. 5.

« En Russie, on ressentira de la peine et de la désolation », *Douma*, n° 85, du 13 avril 1993, p. 1. / „В Русия сигурно ще изпитат мъка и съжаление“, *Дума*, бр. 85, 13 април 1993 г., стр. 1.

« Le musée de l’époque a trouvé son local », *Kultura*, n° 20, du 14 mai 1993, p. 1. / „Музеят на времето си намери пространството“, *Култура*, бр. 20, 14 май 1993 г., стр. 1.

« Le mausolée est devenu des toilettes publiques », *Douma*, n° 138, du 17 juin 1993, p. 1. / „Мавзолеят стана обществена тоалетна“, *Дума*, бр. 138, 17 юни 1993 г., стр. 1.

« Esthétique de l’anti-art », *Demokratsia*, n° 297, du 20 décembre 1993, p. 10. / „Естетика на антиизкуството“, *Демокрация*, бр. 297, 20 декември 1993 г., стр. 10.

« Nous allons resalir leur monument, parce que nous ne le voulons pas », *Demokratsia*, n° 196, du 29 août 1994, p. 11. / „Пак ще им нацапаме паметника, защото не го щем“, *Демокрация*, бр. 196, 29 август 1994, стр. 11.

« La plaque mémorielle des victimes du communisme a été profanée », *Demokratsia*, n° 208, du 12 septembre 1994, p. 1. / „Поругана бе паметна плоча на жертвите на комунизма“, *Демокрация*, бр. 208, 12 септември 1994, стр. 1.

« Vie artistique organisée en Bulgarie : depuis 100 ans et jusqu'à aujourd'hui. Quatre avis », *Izkustvo*, n° 16, 1994, p. 2-5. / « Организираният художествен живот в България: от 100 години до днес. Четири мнения », *Изкуство*, бр. 13, 1994, стр. 2-5.

« Messieurs, ne jouez pas avec l'histoire ! », *Douma*, n° 163, du 21 août 1999, p. 3. / „Господа, не си играйте с историята!“, *Дума*, бр. 163, 21 август 1999 г., стр. 3.

« Bakardjiev : Nous nous séparons difficilement des choses négatives », *Demokratsia*, n° 221, du 22 août 1999, p. 3. / „Бакърджиев: Трудно се разделяме с лошите неща“, *Демокрация*, бр. 221, 22 август 1999 г., стр. 3.

« “Gergiovden” a demandé les restes », *Demokratsia*, n° 222, du 23 août 1999, p. 3. / „„Гергьовден“ поиска отломките“, *Демокрация*, бр. 222, 23 август 1999 г., стр. 3.

« Dimitrovgrad propose une alternative à la destruction », *Douma*, n° 165, du 24 août 1999, p. 1. / „Димитровград предлага алтернатива на събарянето“, *Дума*, бр. 165, 24 август 1999 г., стр. 1.

« Destructive Creation : première conversation avec les auteurs d’*Au goût du jour* », *EDNO*, automne 2011, p. 72-87. / „Destructive Creation : Първи разговор с авторите на *В крак с времето*“, *ЕДНО*, есен 2011 г., стр. 72-87.

PHOTOGRAPHIES DE JOURNAUX CITEES, MAIS NON REPRODUITES DANS LA THESE

Photographie de Vladimir BANCHEVANOV, *Demokratsia*, n° 207, du 22 octobre 1990, p. 1.

Photographie de TODOROV, Kaloyan, « Des slogans bleus ont décoré l'ancien mausolée », *Douma*, n° 227, du 16 novembre 1990, p. 2. / Снимка на ТОДОРОВ, Калоян, „Сини лозунги окичиха бившия мавзолей“, *Дума*, бр. 227, 16 ноември 1990 г., стр. 2.

Photographie de TODOROV, Plamen, « L'extrémisme de droite transforme l'ancien mausolée de Georgi Dimitrov en mur de la haine et de la violence », *Douma*, n° 237, du 26 novembre 1990, p. 1. / Снимка на ТОДОРОВ, Пламен, „Десният екстремизъм превръща бившия мавзолей на Георги Димитров в стена на омразата и насилието“, *Дума*, бр. 237, 26 ноември 1990 г., стр. 1.

REFERENCES DE NUMEROS CITES SANS TITRES NI AUTEURS (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

Litératouren front/Литературен фронт, n° 35, le 2 septembre 1954.

Puls, n° 9, du 27 février 1990, p. 6-7.

Puls, n° 21, du 22 mai 1990, p. 8.

Douma, n° 111, du 23 juillet 1990, p. 1.

Douma, n° 144, du 25 août 1990, p. 1.

Demokratsia, n° 207, du 22 octobre 1990, p. 1.

Douma, n° 108, du 23 avril 1991, p. 1.

Douma, n° 122, du 10 mai 1991, p. 1-2.

Douma, n° 245, du 1^{er} octobre 1991, p. 5.

Demokratsia, n° 48, du 26 février 1992.

Douma, n° 55 du 5 mars 1992, p. 4.

Demokratsia, n° 80 du 3 avril 1992, p. 4.

Demokratsia, n° 181, du 31 juillet 1992, p. 6.

Vek21, n° 51-52, du 23 décembre 1992 – 6 janvier 1993, p. 8.

Demokratsia, n° 49, du 1^{er} mars 1993, p. 1.

Demokratsia, n° 85, du 13 avril 1993, p. 2.

Demokratsia, n° 89, du 17 avril 1993, p. 5.

Douma, n° 101, du 7 mai 1994, p. 1 ; 7.

Kultura, n° 16, du 23 avril 1999, p. 9-12.

Demokratsia, n° 216, du 17 août 1999, p. 11.

Demokratsia, n° 219, du 20 août 1999, p. 10.

Arhitektura, n° 5, 1999.

b) ARTICLES DE PRESSE CONSULTÉS EN LIGNE

ALEXIEVA, Tekla, « N'interrompons pas la discussion sur le monument, car elle n'est pas qu'à propos de lui », *Kultura*, n° 26, du 8 juillet 2011, <https://bit.ly/3VDNKGw> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / АЛЕКСИЕВА, Текла, „Нека не прекъсваме разговора за паметника, защото той не е точно за него“, *Култура*, брой 26, 8 юли 2011 г., онлайн.

ALLEN, Emily, « Is it a bird? Is it a plane? No, it's Superman and friends... painted on Soviet war statue by the Banksy of Bulgaria », *Daily Mail*, le 17 juin 2011, <https://bit.ly/3yRxN5G> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

ATANASSOVA, Vidka, « Le monument à Bouzloudja a déjà le statut d'un bien culturel immobilier d'importance nationale », *Dnevnik*, du 19 juillet 2021, <https://bit.ly/3VVu7cX> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / АТАНАСОВА, Видка, „Паметникът на Бузлуджа вече е със статут на недвижима културна ценност от национално значение“, *Дневник*, 19 юли 2021 г., онлайн.

BLAGOVA, Ana, « Prof. Uwe Brückner, architecte : Le bon monument survit aux idées avec lesquelles il a été érigé », *Dnevnik*, du 15 juillet 2015, <https://bit.ly/3yUBhoe> (dernière consultation le 3 juillet 2017). / БЛАГОВА, Ана, „Проф. Уве Брюкнер, архитект: Добрият паметник надживява идеите, с които е бил издигнат“, *Дневник*, 15 юли 2015 г., онлайн.

BLAGOVA, Ana, « La Maison de bronze désidéologisera le site de l'ancien mausolée, espèrent l'auteur et la municipalité », *Dnevnik*, du 8 novembre 2017, <https://bit.ly/3Dbzyle> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / БЛАГОВА, Ана, „Бронзовата къща“ ще деидеологизира мястото на бившия мавзолей, надяват се авторът и общината“, *Дневник*, 08.11.2017 г.

Ivan BUTOVSKI, « Les héritiers de l'architecte Eroslav Stankov: “Getty” se trompent, Bouzloudja est un symbole communiste! », *168 chasa*, du 25 juillet 2019, <https://bit.ly/3D42TbP> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Иван БУТОВСКИ, „Наследниците на арх. Ерослав Станков: „Гети“ бъркат, Бузлуджа е комунистически символ!“, *168 часа*, 25 юли 2019 г., онлайн.

CHALAKOVA, Petya, « Regard critique : Une Personne de Venelin Shurelov lie le passé avec l'avenir », *VAPREKI*, du 10 novembre 2020, <https://bit.ly/3TgciDZ> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЧАЛЪКОВА, Петя, „Критичен поглед: „Един човек“ на Венелин Шурелов свързва миналото с бъдещето“, *ВЪПРЕКИ*, 10.11.2020 г.

CHERESHEVA, Mariya, “Huge Sculpture to Replace Communist’s Mausoleum in Sofia”, *Balkan Insight*, le 23 octobre 2017, <https://bit.ly/3Dbc1wy> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

DANKOV, Boris, « Le socialisme – au musée, Vejdi – devant le procureur ! », *Douma*, n° 223, du 1^{er} octobre 2011, <https://bit.ly/3VCSoo2> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ДАНКОВ, Борис, „Социализмът – в музея, Вежди – на прокурора!“, *Дума*, бр. 223, 1 октомври 2011 г., онлайн.

DILOV-Fils, Lyuben, « L’armée soviétique et la modernité bulgare », *Liberalen pregled*, le 4 octobre 2010, <https://bit.ly/3eFyAQm> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ДИЛОВ – син, Любен, „Съветската армия и българската модерност“, *Либерален преглед*, 4 октомври 2010 г., онлайн.

DILOV-Fils, Lyuben, « Les monuments bulgares, les plus mémorables dans le monde », *StandartNews*, le 23 août 2019, <https://bit.ly/3yUcJvr> (dernière consultation le 10 octobre 2022) / ДИЛОВ – син, Любен, „Българските паметници – най-паметни в света“, *СтандартНюз*, 23 август 2019 г., онлайн.

DIMITROV, Georgi P., « Les chefs alignés au palais », *Politika*, du 10 juillet 2009, <http://www.politika.bg/article?id=13475> (lien inactif, dernière consultation le 23 août 2018.) / ДИМИТРОВ, Георги П., „Вождовете под строй в двореца“, *Политика*, 10 юли 2009 г., онлайн.

DIMITROV, Vesselin, « Une bêtise (monu)mentale. L’histoire du monument devant NDK est pleine d’erreurs absurdes. La décision finale de son avenir approche », *Kapital*, du 11 avril 2008, <https://bit.ly/3g8FXQC> (dernière consultation le 8 octobre 2022). / ДИМИТРОВ, Веселин, „(Мону)ментална глупост. Историята на паметника пред НДК е пълна с нелепи грешки. Крайното решение за неговото бъдеще наближава“, *Капитал*, 11 април 2008 г., онлайн.

DITCHEV, Ivaylo, « Si le communisme s’en va, cela sera avec de la fête et de la rigolade », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, <https://bit.ly/3ERh3iK> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ДИЧЕВ, Ивайло, „Ако комунизмът си отиде, ще е с купон и забава“, *Дневник*, 20 юни 2011 г.

FILEVA, Lora, « Une “révolution de velours” à cause du monument recouvert de dessins », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, <https://bit.ly/3CMTd5h> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ФИЛЕВА, Лора, „Нежна революция“ заради изрисувания паметник“, *Дневник*, 20 юни 2011 г., онлайн.

GIGOVA, Irina, « L’artiste Venelin Shurelov : La momie de la démocratie habite l’espace environnant de l’ancien mausolée », *Politika*, du 17 octobre 2020, en ligne (site inactif depuis la dernière consultation le 15 novembre 2020). / ГИГОВА, Ирина, „Художникът Венелин Шурелов: Мумията на демокрацията населява пространството край бившия мавзолей“, *Политика*, 17.10.2020 г.

HRISTOV, Hristo, « Une partie de l'art de l'époque du communisme entre dans un nouveau musée », *Desebg.com*, du 19 septembre 2011, <https://bit.ly/3SiFtol> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ХРИСТОВ, Христо, „Част от изкуството от епохата на комунизма влезе в нов музей“, *Desebg.com*, 19 септември 2011 г., онлайн.

ILIEVA, Darinka, « 200 crient “À bas le monument !”, 100 le veulent », *24 chasa*, le 9 janvier 2011, <https://bit.ly/3CNAc2m> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ИЛИЕВА, Даринка, „200 викат „Долу паметникът!“ (sic), 100 си го искат“, *24 часа*, 9 януари 2011 г., онлайн.

ILIEVA, Darinka, « On interroge les Sofiotes si le Monument à l'armée soviétique doit rester », *24 chasa*, le 18 mai 2011, <https://bit.ly/3D6LbFK> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ИЛИЕВА, Даринка, „Питат софиянци да остане ли Паметникът на Съветската армия“, *24 часа*, 18 май 2011 г., онлайн.

IVANOVA, Diana, STARTCHEV, Valentin, « Les monuments de l'époque socialiste », *Abitare Bulgaria*, du 27 avril 2009, article récupéré grâce à <https://web.archive.org> / ИВАНОВА, Диана, СТАРЧЕВ, Валентин, „Паметниците от времето на социализма“, *Abitare Bulgaria*, 27 април 2009 г., онлайн.

JADE, Christian, « *Frankenstein* de Mark Grey. Un monstre se raconte, dans une scénographie flamboyante de *La Fura dels Baus* », *RTBF*, le 19 mars 2019, <https://bit.ly/3VHh5Qv> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

KARADZHOV, Maxim, « Une tour de quinze mètres avec des écrans LED s'élèvera sur le site du mausolée », *Dnevnik*, du 15 mars 2019, <https://bit.ly/3s7JNwg> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / КАРАДЖОВ, Максим, „Петнайсетметрова кула с LED екрани ще израсне на мястото на мавзолея“, *Дневник*, 15 март 2019 г.

KASSIMOVA, Maria, « Que ce ne soit rien », *Ploshtad Slaveykov*, du 31 janvier 2016, <https://bit.ly/3gjhacX> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / КАСИМОВА, Мария, „Нека бъде нищо“, *Площад Славейков*, 31 януари 2016 г., онлайн.

KRASTEV, Borislav, « “Plateforme Mausolée”... ne s'appelle pas en réalité “Plateforme Mausolée” », *Club Z*, du 21 mars 2021, <https://bit.ly/3s4U6kE> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / КРЪСТЕВ, Борислав, „„Площадка Мавзолей“... всъщност не се казва „Площадка Мавзолей““, *Клуб Z*, 21 март 2021 г., онлайн.

KRASTEVA, Elena, « Le soc au musée fait entrer 20 mille balles par an », *Monitor*, du 6 novembre 2015, <http://www.monitor.bg/media/articles/2015/45/15100/> (lien inactif, dernière consultation le 24 août 2017). / КРЪСТЕВА, Елена, „Соцът в музея изкарва 20 бона годишно“, *Монитор*, 6 ноември 2015 г., онлайн.

KUYUMDZHIEVA, Svetlana, « Peintures des couloirs rouges », *Kultura*, n° 34, du 10 octobre 2008, <https://bit.ly/3eGlRNq> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / КҮЮМДЖИЕВА, Светлана, „Картини от червените коридори“, *Култура*, бр. 34, 10 октомври 2008 г., онлайн.

KUYUMDZHIEVA, Svetlana, « Un musée de quoi ? », *Kultura*, n° 32, du 30 septembre 2011, <https://bit.ly/3S7xhY8> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / КҮЮМДЖИЕВА, Светлана, „Музей на какво?“, *Култура*, бр. 32, 30 септември 2011 г., онлайн.

LOZANOV, Georgi, « Le pop art peut sauver le Monument à l'armée soviétique », *24 chasa*, le 20 juin 2011, <https://bit.ly/3MFiByp> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЛОЗАНОВ, Георги, „Попартът може да спаси Паметника на Съветската армия“, *24 часа*, 20 юни 2011 г., онлайн.

METODIEVA, Juliana, « Iara Boubnova : Désigner tout comme de l'“art socialiste” n'est ni historique, ni utile », *Marginalia*, du 23 juillet 2019, <https://bit.ly/3Tga6w2> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МЕТОДИЕВА, Юлиана, „Яра Бубнова: Да се обобщава всичко като „социалистическо изкуство“ нито е исторично, нито ползвотворно“, *Маргиналия*, 23 юли 2019 г., онлайн.

MIHOV, Nikola, « Bouzloudja — jusqu'à en crever les yeux », *VijMag*, du 1^{er} octobre 2021, <https://bit.ly/3VBK3B7> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МИХОВ, Никола, „Бузлуджа – до пръсване на очните дъна“, *ВиџМаг*, 1 октомври 2021 г., онлайн.

MILKOVA, Maria, « On a envoyé Lénine et Jivkov au musée », *Politika*, du 29 juillet 2011, <http://www.politika.bg/article?id=23240> (lien inactif, dernière consultation le 24 août 2017). / МИЛКОВА, Мария, „Пратиха Ленин и Живков в музей“, *Политика*, 29 юли 2011 г., онлайн.

MILTCHIEVA, Emilia, « L'art du soc — au musée. Et l'histoire ? », *WebCafé*, du 25 août 2011, <https://bit.ly/3SecqCk> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МИЛЧЕВА, Емилия, „Изкуството на соца – в музей. А историята?“, *WebCafé*, 25 август 2011 г., онлайн.

MINTCHEV, Kamen, « Les élections municipales : constats et conclusions », *Omda.bg*, du 28 octobre 1999, <https://bit.ly/3s4VweY> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МИНЧЕВ, Камен, „Изборите за местна власт – констатации и изводи“, *Омда*, 28 октомври 1999 г., онлайн.

MITOVA, Elena, « On a lavé et restauré Valko Tchervenkov et Lénine », *Klassa*, du 30 juin 2009, <http://www.klassa.bg/news/Read/article/39173> (lien inactif, dernière consultation le 23 août 2017). / МИТОВА, Елена, „Окъпах и реставрирах Вълко Червенков и Ленин“, *Класа*, 30 юни 2009 г., онлайн.

MOSKOVSKI, Stoytcho, « Une installation hautement technologique et interactive sur le site de l'ancien mausolée », *Gradat*, le 11 février 2019, <https://bit.ly/3VBhbZM> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МОСКОВСКИ, Стойчо, „Високотехнологична интерактивна инсталация на мястото на бившия мавзолей“, *Градът*, 11.02.2019 г.

MUSSEVA, Teodora, « Destructive Creation : Peindre le monument a ouvert les gens envers cet art », *Dnevnik*, du 5 novembre 2013, <https://bit.ly/3s7FUHF> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / МУСЕВА, Теодора, „Destructive Creation: Изрисуването на паметника отвори хората на това изкуство“, *Дневник*, 5 ноември 2013 г., онлайн.

NEDKOVA, Silvia, « Les Monuments après eux — le ressenti du mal éternel », *Ploshtad Slaveykov*, du 9 septembre 2021, <https://bit.ly/3Se2oRX> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / НЕДКОВА, Силвия, „Паметниците след тях – усещане за вечността на злото“, *Площад Славейков*, 9 септември 2021 г., онлайн.

NIKOLOV, Vesselin, « La Maison de bronze s'élèvera sur le site du mausolée à Sofia », *Dnevnik*, du 20 octobre 2017, <https://bit.ly/3Sd99mU> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / НИКОЛОВ, Веселин, „Бронзова къща ще се издигне на мястото на мавзолея в София“, *Дневник*, 20.10.2017 г.

NIKOLOV, Vesselin, « Une discussion publique et une decision à propos de la tour de bronze sur le site du Mausolée à Sofia », *Dnevnik*, du 25 octobre 2017, <https://bit.ly/3Tovvmy> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / НИКОЛОВ, Веселин, „Предстои обсъждане и решение дали кулата от бронз ще бъде поставена на мястото на Мавзолея в София“, *Дневник*, 25.10.2017 г.

PARFITT, Tom, « Russia not amused at Red Army statue re-invented as Superman and friends », *The Guardian*, le 22 juin 2011, <https://bit.ly/3CHM5a9> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

POPOV, Pavel, « NDK. Propriété de l'État ? De la Municipalité ? Propriété privée ? », *Kultura*, n°35, du 17 octobre 2008, <https://bit.ly/3ePi5kG> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ПОПОВ, Павел, „НДК. Държавен? Общински? Частен?“, *Култура*, бр. 35, 17 октомври 2008 г., онлайн.

POPOV, Pavel, « Bouzloudja – monument ou soupière », *Kultura*, n° 33, du 14 octobre 2016, <https://bit.ly/3z7k7nl> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ПОПОВ, Павел, „Бузлуджа – паметник или супник“, *Култура*, бр. 33, 14 октомври 2016 г., онлайн.

POPOVA, Diana, « Foule », *Kapital*, du 20 juillet 2002, <https://bit.ly/3VzglwN> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ПОПОВА, Диана, „Стълпотворение“, *Капитал*, 20 юли 2002 г., онлайн.

ПОПОВА, Diana, « Manipulation », *Kapital*, du 26 octobre 2002, <https://bit.ly/3s7NNNi> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Диана ПОПОВА, „Манипулация“, *Капитал*, 26 октомври 2002 г., онлайн.

ПОПОВА, Diana « Un musée à l'horizon ? », *Kultura*, n° 15, du 22 avril 2005, <https://bit.ly/3yO83ao> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ПОПОВА, Диана, „Музей на хоризонта?“, *Култура*, бр. 15, 22 април 2005 г., онлайн.

RADEV, Stoyan, « Tutorer l'auteur d'Une Personne », *Portal Kultura*, du 22 octobre 2020, <https://bit.ly/3VIjNVY> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / РАДЕВ, Стоян, „На „ти“ с автора на „Един човек“, *Портал Култура*, 22.10.2020 г.

ROSSA, Boryana, « Beyond Gender: Female, Feminist, Queer and Gender Related Art from Bulgaria », *OpenArtFiles.bg*, n.d., <https://bit.ly/3SbMkzV> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

SILAMO, Sabrina, « Thomas Jorion : Voyage en uchronie », *Art Magazine*, novembre 2013, p. 102, <https://bit.ly/3D6PFw4> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

STANOEVA, Elitza, « Lustration visuelle ou la fin des débats sur le passé ? », *Terminal 3*, du 29 novembre 2016, <https://bit.ly/3VEtSCZ> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / СТАНОЕВА, Елица, „Визуална лустрация или край на дебатите за миналото?“, *Терминал 3*, 29 ноември 2016 г., онлайн.

TCHALEVA, Liliya, « On propose que le Monument à l'armée soviétique : renommé “Gloire à l'Ukraine” ou bien transformé en pyramide en verre », *Dir.bg*, le 16 avril 2022, <https://bit.ly/3VGmzuA> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЧАЛЕВА, Лилия, „Предлагат паметника на Съветската армия да се казва „Слава на Украйна“ или да стане стъклена пирамида“, *Дир.бг*, 16 април 2022 г., онлайн.

VASSILEV, Kiril, « Au lieu d'un mausolée — une tour de Hrelja », *Kultura*, n° 26, du 7 juillet 2017, <https://bit.ly/3s4BHob> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ВАСИЛЕВ, Кирил, „Вместо Мавзолей – Хрелъова кула“, *Култура*, бр. 26, 7 юли 2017.

VASSILEVA, Maria, « Culture à l'époque de la présidence », *Literaturen vestnik*, n° 18, 2018, <https://bit.ly/3VBNfNd> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ВАСИЛЕВА, Мария, „Култура по време на председателство“, *Литературен вестник*, бр. 18, 2018 г.

VATCHEVA, Mila, ILIEVA, Darinka, « Pendant l'été on enlève une partie du monument de NDK, il est dangereux », *24 chasa*, du 6 juin 2012, <https://bit.ly/3MlCCHO> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ВАЧЕВА, Мила, ИЛИЕВА, Даринка, „През лятото свалят част от паметника при НДК, опасно е“, *24 часа*, 6 юни 2012 г., онлайн.

YORDANOVA, Lyuba, « Marcher sur le mausolée [callosité]. Comment une installation artistique a ému les habitants de Sofia », *Kapital*, le 9 novembre 2012, <https://bit.ly/3yRse7r> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЙОРДАНОВА, Люба, „Да те настъпят по мавзолея. Как една арт инсталация развълнува жителите на София“, *Kapital*, 9 ноември 2012 г., онлайн.

ZIDAROVA, Andrea-Philippa, « Regard critique : De l’histoire transformée par l’art », *VAPREKI*, octobre 2018, <https://bit.ly/3Tz8Unq> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЗИДАРОВА, Андреа-Филипа, „Критичен поглед: За историята, преработена чрез изкуство“, *ВЪПРЕКИ*, октомври 2018 г., онлайн.

ZYUMBYULEV, Borislav, « Le [phallus] décagone ne peut même pas être peint », *24 chasa*, du 22 juin 2011, <https://bit.ly/3CKJtZI> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ЗЮБЮЛЕВ, Борислав, „Десетокрилия петох.й дори не може да го боядисаш“, *24 часа*, 22 юни 2011 г., онлайн.

ARTICLES DE LA REDACTION CONSULTES EN LIGNE (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

Déclaration du Conseil central de l’Union des combattants contre le fascisme et le capitalisme, le 21 mai 1990, *Service de presse « Courier »*, <https://bit.ly/3Td8kf7> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Декларация на Централния съвет на Съюза на борците против фашизма и капитализма, 21 май 1990 г., *Пресслужба „Куриер“*.

Déclaration du Conseil exécutif de la confédération du travail « Soutien », du 21 juillet 1990, *Service de presse « Courier »*, <https://bit.ly/3gkaYkS> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Обръщение на изпълнителния съвет на конфедерацията на труда „Подкрепа“, 21 юли 1990 г., *Пресслужба „Куриер“*.

« Les années 1980 : période clé ou encore une mystification ? Discussion avec Diana Popova, Boris Danailov et Philippe Zidarov », *Kultura*, n° 43, du 22 novembre 2002, <https://bit.ly/3TfNUIE> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / « 80-те години – ключов период или поредна мистификация? Разговор с Диана Попова, Борис Данаилов и Филип Зидаров », *Култура*, бр. 43, 22 ноември 2002 г., онлайн.

« DSB [Démocrates pour une Bulgarie Forte] demande un référendum pour le Monument à l’armée soviétique », *Dnevnik*, le 22 juillet 2004, <https://bit.ly/3MIhPjY> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „ДСБ иска референдум за Паметника на съветската армия“, *Дневник*, 22 юли 2004 г., онлайн.

« Séminaire : Les complexes monumentaux du régime communiste », *Sofia za nas*, du 21 octobre 2008, <https://bit.ly/3Tk5t4b> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Семинар: Монументалните комплекси на комунистическия режим“, *София за нас*, 21 октомври 2008 г., онлайн.

« Dimitrovgrad demande à Gabrovo le monument à Mitko Palaouзов », *Sever.bg*, du 17 janvier 2009, <https://bit.ly/3s8oKcN> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Димитровград иска от Габрово паметника на Митко Палаузов“, *север.бг*, 17 януари 2009 г., онлайн.

« Zlatiou vernit la mèche de Tato à Paris », *24 chasa*, du 19 juin 2009, <https://bit.ly/3Da8bUb> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Златю лакира перчема на Тато в Париж“, *24 часа*, 19 юни 2009 г., онлайн.

« Jelio Jeleв ramène Lénine à Dimitrovgrad », *Parvomai.net*, du 22 janvier 2010, <https://bit.ly/3yQYDe8> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Желю Желев докарва Ленин в Димитровград“, *Първомай.нет*, 22 януари 2010 г., онлайн.

« Ministre Rashidov exprime son soutien sans réserve à Dimitrovgrad, il a accepté de chapeauter les Fêtes de Penyo Penev », Municipalité de Dimitrovgrad, du 23 janvier 2010, <https://bit.ly/3SexdFW> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Министър Вежди Рашидов даде безрезервна подкрепа за Димитровград, прие патронажа на Пенюовите празници“, Община Димитровград, 23 януари 2010 г., онлайн.

« Stara Zagora donne à Dimitrovgrad un monument à Lénine », *Mediapool*, du 25 octobre 2010, <https://bit.ly/3TxC3iH> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Стара Загора дарява на Димитровград паметник на Ленин“, *Mediapool*, 25 октомври 2010 г., онлайн.

« Faut-il démonter le monument à l'armée soviétique à Sofia ? », *Capital*, le 22 janvier 2011, <https://bit.ly/3eJN0iy> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Трябва ли паметникът на съветската армия в София да бъде демонтиран?“, *Капитал*, 22 януари 2011 г., онлайн.

« Des milliers de Sofiotes contre la renaissance du néonazisme », *Douma*, le 10 mai 2011, <https://bit.ly/3yRGtJk> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Хиляди столичани срещу възраждането на неонацизма“, *Дума*, 10 май 2011 г., онлайн.

« Is it a bird, is it a plane? No, it's the work of Bulgarian Banksy », *Herald Sun*, le 18 juin 2011, <https://bit.ly/3eH6K6f> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Plus de 1700 personnes se sont déclarées sur Facebook contre le nettoyage du monument peint à Sofia », *Dnevnik*, le 20 juin 2011, <https://bit.ly/3s6aRvE> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Над 1700 души се обявиха във Фейсбук срещу почистването на изрисувания паметник в София“, *Дневник*, 20 юни 2011 г., онлайн.

« Martin Zaïmov veut que Sofia soit “au goût du jour” », *Dnes.bg*, le 23 juin 2011, <https://bit.ly/3ePkg2x> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Мартин Заимов иска София да е ,в крак с времето“, *Днес.бг*, 23 юни 2011 г., онлайн.

« Un jour avant le rassemblement du PSB, l'État a interdit l'accès au monument Bouzloudja, il est dangereux », *Dnevnik*, le 28 juillet 2011, <https://bit.ly/3yUbpJ7> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Ден преди събора на БСП властите забраниха достъпа до паметника на Бузлуджа, бил опасен“, *Дневник*, 28 юли 2011 г., онлайн.

« Borissov a promis de transférer la propriété de Bouzloudja au PSB », *Dnevnik*, du 2 août 2011, <https://bit.ly/3MGvmJ2> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Борисов обеща да прехвърли на БСП собствеността на „Бузлуджа“, *Дневник*, 2 август 2011 г., онлайн.

« Vejdi Rashidov : Nous faisons entrer le socialisme au musée », *Blitz.bg*, du 25 août 2011, <https://bit.ly/3MK5o7h> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Вежди Рашидов: Вкарваме социализма в музея“, *Blitz.bg*, 25 август 2011 г., онлайн.

« Cimetière pour des héros déchus », *Vesti.bg*, du 27 août 2011, <https://bit.ly/3DcltzL> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Гробище за свалени герои“, *Vesti.bg*, 27 август 2011 г., онлайн.

« Parvanov n'a pas apprécié le musée du soc », *BNews.bg*, du 19 septembre 2011, <https://bit.ly/3DaFYwH> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Първанов не хареса музея на соца“, *BNews.bg*, 19 септември 2011 г., онлайн.

« L'UFD non plus ne veut le musée du soc », *BNews.bg*, du 20 septembre 2011, <https://bit.ly/3VDNh7a> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „И СДС не иска музея на соца“, *BNews.bg*, 20 септември 2011 г., онлайн.

« Prochkov fera campagne “Au goût du jour” », *Dnevnik*, le 28 septembre 2011, <https://bit.ly/3ySgbXg> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Прошков ще агитира ,В крак с времето“, *Дневник*, 28 септември 2011 г., онлайн.

« Le Gouvernement a transféré à titre gracieux le complexe sur le mont Bouzloudja au PSB », *BNR*, du 28 septembre 2011, <https://bit.ly/3s6dYDV> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Правителството прехвърли безвъзмездно комплекса на връх „Бузлуджа“ на БСП“, *БНР*, 28 септември 2011 г., онлайн.

« Jusqu'à Bouzloudja », *Dnevnik*, du 22 novembre 2011, (lien introuvable, dernière consultation le 21 janvier 2021). / „До „Бузлуджа“, *Дневник*, 22 ноември 2011 г., онлайн.

« Le PSB prévoit un musée du socialisme avec un bar tournant au Foyer-monument à Bouzloudja », *StZagora.net*, du 3 avril 2012, <https://bit.ly/3ETFv33> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

10 octobre 2022). / „В Дома-паметник на Бузлуджа – музей на социализма с въртящ се бар прави БСП“, *StZagora.net*, 3 април 2012 г., онлайн.

« Les artistes défendent le monument devant NDK », *CityBuild.bg*, du 16 juillet 2012, <https://bit.ly/3DaKuv9> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Художниците бранят паметника пред НДК“, *CityBuild.bg*, 13 август 2012 г., онлайн.

« Le PSB souhaite restaurer la soucoupe à Bouzloudja, mais elle n'aurait pas les 15 millions de leva nécessaires », *Dnevnik*, du 21 juillet 2012, <https://bit.ly/3D7C1sq> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „БСП иска да възстанови „чинията“ на Бузлуджа, но нямала нужните 15 млн.лв.“, *Дневник*, 21 юли 2012 г., онлайн.

« Quels liens entre TV7 et le mausolée », *Webcafé.bg*, du 5 novembre 2012, <https://bit.ly/3eH0Fa5> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Какво е общото между TV7 и мавзолея“, *Webcafe.bg*, 5 ноември 2012 г., онлайн.

« Rappel de l'histoire par l'art », *Literaturen vestnik*, 2013, <https://bit.ly/3EToVQV> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Припомняне на историята чрез изкуство“, *Литературен вестник*, 2013 г., онлайн.

« Vincent J. Stoker. Heterotopia, la fin de l'Histoire », *Slash-Paris*, octobre 2013, <https://bit.ly/3goX3tW> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Svetlin Roussev : Le monument devant NDK ne doit pas être abattu », *Ploshtad Slaveykov*, du 13 août 2014, <https://bit.ly/3CJ5V56> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Светлин Русев: Паметникът пред НДК не бива да се бута“, *Площад Славейков*, 13 август 2014 г., онлайн.

« Todor Chobanov : Avant 1300 ans Bulgarie, le pouvoir a brutalement détruit le mémorial militaire », *5corners*, du 19 août 2014, <http://www.5corners.eu/2014/08/chobanov/> (lien inactif, dernière consultation le 29 juin 2017). en ligne. / „Тодор Чобанов: Преди „1300 години България“, властта брутално е разрушила войнишкия паметник“, *Петте къшета*, 19 август 2014 г., онлайн.

« La pétition pour le mémorial aux morts du Premier et Sixième régiments à Sofia sera déposée à la Municipalité », *Dnevnik*, du 27 août 2014, <https://bit.ly/3TAxsfC> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Подписката за паметника в София на загиналите от Първи и Шести полк ще бъде внесена в общината“, *Дневник*, 27 август 2014 г., онлайн.

« Citoyens et garde d'honneur ont déposé des gerbes sur le site du Mémorial des Premier et Sixième régiments dans la capitale », *BulFoto*, du 22 septembre 2014, lien introuvable (dernière consultation le 10 juin 2017). / „Граждани и гвардейци поднесоха венци на

мястото на Мемориала на 1-ви и 6-ти полкове в столицата“, *BulFoto*, 22 септември 2014, онлайн.

« Svetlin Roussev à propos du démontage du monument devant NDK : Renaissance dangereuse du nationalbolchévisme », *Dnevnik*, du 5 janvier 2015, <https://bit.ly/3CNWPnl> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Светлин Русев за демонтажа на паметника пред НДК: Опасно възраждане на националболшевизма“, *Дневник*, 5 януари 2015 г., онлайн.

« Bouzloudja devient une machine à voyager dans le temps », *Standart*, le 7 janvier 2015, <https://bit.ly/3gtVpXL> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Бузлуджа става машина на времето“, *Стандарт*, 7 януари 2015 г., онлайн.

« Ministre Rashidov a convoqué les experts concernant le projet pour Bouzloudja », *24 chasa*, du 14 juin 2016, <https://bit.ly/3VYrZS6> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Министър Рашидов свика експерти за идейния проект за Бузлуджа“, *24 часа*, 14 юни 2016 г., онлайн.

« D’après Rashidov le monument à Bouzloudja ne devrait pas faire objet d’amateurisme », *Dnevnik*, du 9 septembre 2016, <https://bit.ly/3DptmSn> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Според Рашидов паметникът на Бузлуджа не трябва да е обект на самодейност“, *Дневник*, 9 септември 2016 г., онлайн.

« D’ici notre Présidence du Conseil de l’UE le monument dans le parc de NDK sera démantelé », *CityBuild.bg*, du 13 février 2017, <http://citybuild.bg/news/predsedatelstvotosyvetapametnikyt/33813> (lien inactif, dernière consultation le 14 février 2017). / „До Председателството ни на Съвета на ЕС паметникът в парка на НДК ще бъде демонтиран“, *CityBuild.bg*, 13 февруари 2017 г., онлайн.

« PSB veut son Bouzloudja », *Douma*, n°117, du 19 juin 2017, <https://bit.ly/3S81Blu> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „БСП си поиска Бузлуджа“, *Дума*, бр. 117, 19 юни 2017 г., онлайн.

« Architectes, historiens de l’art, artistes à propos du monument devant NDK : le démontage est un retour au soc[ialisme] », *Dnevnik*, du 29 juin 2017, <https://bit.ly/3yUtsi9> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Архитекти, изкуствоведи, художници за паметника пред НДК: Демонтажът е завръщане към соца“, *Дневник*, 29 юни 2017 г., онлайн.

« Le Gouvernement a rejeté la demande du PSB concernant le droit d’utilisation du complexe Bouzloudja », *Site du Conseil des ministres de la République de Bulgarie*, du 12 juillet 2017, <https://bit.ly/3MHP2kq> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Правителството

отхвърли искането на БСП да получи право на ползване върху комплекс „Бузлуджа““, *Сайт на Министерски съвет на РБ*, 12 юли 2017 г., онлайн.

« Une Maison de bronze sur le site du mausolée ? », *Ploshtad Slaveykov*, du 19 octobre 2017, <https://bit.ly/3TrwvXe> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Бронзова къща на мястото на мавзолея?“, *Площад Славейков*, 19 октомври 2017, онлайн.

« Le groupe Art public en Bulgarie avec une lettre ouverte à propos de la *Maison de bronze* », *CityBuild.bg*, du 6 novembre 2017, <https://bit.ly/3TvRIEG> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Групата „Публично изкуство в България“ с отворено писмо за Бронзовата къща“, *CityBuild.bg*, 06.11.2017.

« Devrait-il avoir une Maison de bronze sur le site du mausolée », *Ploshtad Slaveykov*, du 7 novembre 2017, <https://bit.ly/3yS24BE> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Да има ли Бронзова къща на мястото на мавзолея“, *Площад Славейков*, 07.11.2017 г.

« Restauration du monument à Dimitar Blagoev sous Bouzloudja », *Douma*, n°269, du 19 novembre 2017, <https://bit.ly/3eGkv5c> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Възстановиха паметника на Димитър Благоев под Бузлуджа“, *Дума*, бр. 269, 19 ноември 2017 г., онлайн.

« Kaloyan Pargov : La Maison de bronze et un monument à la bêtise cher et honteux, que Chobanov et Edreva démissionnent ! », *Trud*, du 15 juin 2018, <https://bit.ly/3S9zan3> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Калоян Паргов: Бронзовата къща е скъп и срамен паметник на глупостта, Чобанов и Едрева да подадат оставки!“, *Труд*, 15 юни 2018 г., онлайн.

« De l'amertume chez UFD suite à la [décision de la] fondation américaine qui donne 185 000 dollars pour Bouzloudja », *Trud*, du 26 juillet 2019, <https://bit.ly/3VXwEUj> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „СДС огорчени от американската фондация, която дава 185 000 долара за Бузлуджа“, *Труд*, 26 юли 2019 г., онлайн.

« Il n'y a que la Bulgarie qui réhabilite le fascisme, arrêtez ! », *Douma*, n° 166, du 29 août 2019, <https://bit.ly/3EUQREa> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Само България реабилитира фашизма, спрете!“, *Дума*, бр. 166, 29 август 2019 г., онлайн.

« Un sculpteur installe une momie sur le site du mausolée », *Ploshtad Slaveykov*, du 13 décembre 2019, <https://bit.ly/3D7GWJU> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Скулптор поставя мумия на мястото на мавзолея“, *Площад Славейков*, 13 декември 2019 г., онлайн.

Nonument Group, « Think Nonument ! Together », *ArchDaily*, le 15 avril 2020, <https://bit.ly/3gi0ylG> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Kaloyan Pargov : le 9 mai est un jour de la conscience et de l'héroïsme humains », *Douma*, le 9 mai 2020, <https://bit.ly/3VCmhVD> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Калоян Паргов: 9 май е ден на човешката съвест и героизъм“, *Дума*, 9 май 2020 г., онлайн.

« Velislav Minekov : Je n'ai pas encore pris ma décision concernant le monument à Bouzloudja », *Ploshtad Slaveykov*, du 20 juillet 2021, <https://bit.ly/3gCl5Bt> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Велислав Минеков: Все още не съм взел решение за паметника на Бузлуджа“, *Площад Славейков*, 20 юли 2021 г., онлайн.

« Le monument Bouzloudja va ouvrir aux publics pour la première fois depuis 30 ans », *Impressio.dir.bg*, du 7 septembre 2022, <https://bit.ly/3NdxV5L> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Монумент Бузлуджа ще отвори за посетители за пръв път от над 30 години насам“, *Импресию Дир.бг*, 7 септември 2022 г.

c) MONOGRAPHIES

ABELA, Terence, *URSS Abandonnée*, Jonglez, 2021.

ANGELOV, Valentin, *Art monumental — culture socialiste*, Sofia : Partizdat, 1975.

АНГЕЛОВ, Валентин, *Монументално изкуство – социалистическа култура*, София: Партиздат, 1975 г.

ANGELOV, Valentin, *L'art et l'espace environnant. Problèmes de la synthèse contemporaine des arts visuels avec l'architecture en Bulgarie*, Sofia : Nauka i izkustvo, 1976.

АНГЕЛОВ, Валентин, *Изкуството и околната среда. Проблеми на съвременния синтез на изобразителните изкуства с архитектурата в България*, София: Наука и изкуство, 1976 г.

BELMOUSTAKOV, Lyuben, *Le nouveau réalisme artistique*, Sofia, 1939.

БЕЛМУСТАКОВ, Любен, *Новият художествен реализъм*, София, 1939.

BONCINA, Max, MICHAUD, Stéphanie, M. NOISE, IRNMONKEY, VAN DAM, Jeroen, *Urbex : le monde oublié*, Epa Eds, 2021.

GUÉRGOV, Georgi, *La vérité du Mausolée (le commandant raconte)*, Sofia : Cibia, 2001.

ГЕРГОВ, Георги, *Истината за Мавзолея (Комендантът разказва)*, София: Сибия, 2001 г.

GOSPODINOV, Guéorgui, *Le pays du passé*, Paris: Gallimard, 2021 [2020], traduit par Marie VRINAT.

IVANOVA, Vénéta, *La sculpture monumentale bulgare : développement et problèmes*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1978.

ИВАНОВА, Венета, *Българска монументална скулптура: развитие и проблеми*, София: Български художник, 1978 г.

IVANOVA, Vénéta, *Noms de la sculpture bulgare*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1983.

ИВАНОВА, Венета, *Имена в българската скулптура*, София: Издателство „Български художник“, 1983 г.

JELEV, Jeliou, *Malgré tout. Ma biographie politique*, Sofia : Colibri, 2005.

ЖЕЛЕВ, Желю, *Въпреки всичко. Моята политическа биография*, София: ИК Колибри, 2005 г.

KAPRIEV, Georgi, ZMIYTCHAROV, Petar, *Très personnel. Ivan Nenov*, Sofia : LIK, 1998 / КАПРИЕВ, Георги, ЗМИЙЧАРОВ, Петър, *Много лично. Иван Ненов*, София: ЛИК, 1998 г.

LAZAROVA, Rouja, *Mausolée*, Paris : Flammarion, 2009.

LEVTCHEV, Lyubomir, *Requiem pour le temps mort*, Sofia : Enthusiast, 2011.
ЛЕВЧЕВ, Любомир, *Панахида за мъртвото време*, Enthusiast, 2011 г.

LEVTCHEV, Lyubomir, *Tu es le prochain*, Sofia : Enthusiast, 2014.

ЛЕВЧЕВ, Любомир, *Tu си следващият*, Enthusiast, 2014 г.

MARGAINE, Sylvain, *Forbidden Places, Exploring Our Abandoned Heritage*, vol. 2, Jonglez, 2013.

OBRÉTÉNOV, Alexandre, *Combat pour l'art socialiste*, Sofia : Naouka i izkoustvo, 1950.
ОБРЕТЕНОВ, Александър, *Борба за социалистическо изкуство*, София: Наука и изкуство, 1950.

OSTOÏTCH, Dimitar, *De la lutte pour le réalisme socialiste dans l'art bulgare*, Sofia : Balgarski hudozhnik, 1967.

ОСТОИЧ, Димитър, *Из борбата за социалистически реализъм в българското изобразително изкуство*, София: Български художник, 1967.

PAVLOV, Todor, *Théorie générale de l'art*, Sofia, 1938.

ПАВЛОВ, Тодор, *Обща теория на изкуството*, София, 1938.

PISSAREV, Pavel, *À la recherche du temps perdu*, Plovdiv : Janet 45, 2011.
ПИСАРЕВ, Павел, *Подир изгубеното време*, Пловдив: Жанет 45, 2011 г.

RAÏNOV, Bogomil, *Esthétique*, Sofia, 1951.

РАЙНОВ, Богомил, *Естетика*, София, 1951.

SAVIN, Tristan, SORGUE, Pierre, *Jonk. Urbex monde*, Arthaud, 2022.

TRUFFECHEV, Nikolai, *Le monument architecturo-sculptural en Bulgarie. L'image artistique, critères, évaluation, théorie, pratique*. Sofia : Maison d'édition d'État Tehnika, 1981.

ТРУФЕШЕВ, Николай, *Архитектурно-скулптурният паметник в България. Художествен образ, критерии, оценка, теория, практика*. София: Държавно издателство Техника, 1981 г.

VAN RENSBERGEN, Henk, *Abandoned Places*, LAN, 2019.

d) ARTICLES PARUS DANS DES OUVRAGES COLLECTIFS OU DES PUBLICATIONS SPECIALISEES SOCIALISTES

SHMIRGUELA, Nikolaï, « De l'histoire de l'Union des artistes bulgares », magazine *Izkoustvo*, n° 10, 1984, p. 9. / ШМИРГЕЛА, Николай, „Из историята на Съюза на българските художници“, списание *Изкуство*, бр. 10, 1984.

DAMYANOVA, Neli, MAVRODIEV, Stoyan, « La grande dame blanche. Le symbole renaît », magazine *Sofia*, 4, 1980, p. 4. / ДАМЯНОВА, Нели, МАВРОДИЕВ, Стоян, „Голямата бяла жена. Символът се разда отново“, Списание *София*, книжка 4, 1980, стр. 4.

DIMTCHEVA, Violetta, « Chemin et problèmes », *Izkoustvo*, n° 3, 1984, p. 7 / ДИМЧЕВА, Виолета, „Път и проблеми“, в *Изкуство*, бр. 3, 1984.

IVANOVA, Vénéta, « La composition "Octobre" du monument à l'Armée soviétique », in *Révolution et art*, Sofia : Académie bulgare des sciences, Institut d'histoire de l'art, 1970, p. 325-333. / ИВАНОВА, Венета, „Композицията „Октомври“ от Паметника на Съветската армия в София“, в *Революция и изкуство*, София: БАН, Институт по изкуствознание, 1970 г., стр. 325-333.

IVANOVA, Vénéta, « Symbole de conquêtes esthétiques », in STEFANOV, Hristo, KIROV, Maximilian (éd.), *L'art monumental bulgare contemporain, 1956-1989*, Sofia : Comité de la culture, Union d'État « Arts plastiques », Maison d'édition d'État « Dr. Petar Beron », 1986, p. 226.

ИВАНОВА, Венета, „Символ на естетически завоевания“, в СТЕФАНОВ, Христо, КИРОВ Максимилиан, (съст.), *Съвременно българско монументално изкуство, 1956-1986*, София: Комитет за култура Държавно обединение „Изобразителни изкуства“, Държавно издателство „Д-р Петър Берон“, 1986 г., стр. 226.

KONENKOV, S.T., « Lénine : J'appellerai cela la propagande monumentale », in *Mon siècle*, Moscou, 1972, p. 213-228. / Коненков, С. Т., „Ленин: 'Я назвал бы это монументальной пропагандой“, в *Мой век*, Москва, 1972, с. 213-228.

KOROBINA, I., KOUDRYANTSEV, A., « L'édifice principal de la république », *Arhitektura SSSR*, n° 1, janvier 1983, p. 50-57. / КОРОБЫНА, И., КУДРЯНЦЕВ, А., „Главное здание республики“, *Архитектура СССР*, н.1, январь 1983 г., с. 50-57.

PAVLOV, Todor, rapport « Avec la plume et l'épée », 1945.

STEFANOV, Hristo, « Nés pour l'éternité », in STEFANOV, Hristo, KIROV, Maximilian (éd.), *L'art monumental bulgare contemporain, 1956-1989*, Sofia : Comité de la culture, Union d'État « Arts plastiques », Maison d'édition d'État « Dr. Petar Beron », 1986, p. 200-227.

СТЕФАНОВ, Христо, „Родени за вечността“, в СТЕФАНОВ, Христо, КИРОВ, Максимилиан (съст.), *Съвременно българско монументално изкуство, 1956-1986*, София: Комитет за култура Държавно обединение „Изобразителни изкуства“, Държавно издателство „Д-р Петър Берон“, 1986 г., стр. 200-227.

STOÏLOV, Georgi, GREKOV, Pantalei, « À propos de la charge idéologique et émotionnelle d'une tâche architecturale complexe" » *Arhitektura* n° 10, 1981, p. 6-12.

СТОИЛОВ, Георги, ГРЕКОВ, Пантелей, „За идейния и емоционален заряд на една сложна архитектурна задача“, *Архитектура* 10, 1981 г., стр. 6-12.

e) BROCHURES

NOEV, Stefan, VALKOV, Vassil, *Foyer-monument sur le mont Bouzloudja*, Sofia : Partizdat, 1984.

НОЕВ, Стефан, ВЪЛКОВ, Васил, *Дом-паметник на връх Бузлуджа*, София: Партиздат, 1984 г.

f) DOCUMENTS LEGISLATIFS

Loi sur la réhabilitation politique et citoyenne de personnes ayant subi des répressions, *Journal officiel*, n° 50, du 25 juin 1991.

Loi sur la propriété du Parti communiste bulgare, l'Union populaire agricole bulgare, le Front de la Patrie, l'Union des jeunes communistes de Dimitrov (DKMS), l'Union des combattants

actifs contre le fascisme et le capitalisme et les unions professionnelles bulgares, *Journal officiel*, n° 105, du 19 décembre 1991.

Loi pour la restitution des biens immobiliers et nationalisés, *Journal officiel*, n° 15, du 21 février 1992.

Loi sur la déclaration du régime communiste criminel en Bulgarie, *Journal officiel*, n° 37, du 5 mai 2000.

Loi sur l'accès et l'ouverture des documents et sur l'annonce de l'appartenance aux services de l'armée populaire bulgare, *Journal officiel*, n° 102 du 19 décembre 2006.

Ordonnance n° 20 pour le financement, la conception, l'élaboration et la conservation des œuvres de la synthèse artistique de l'architecture avec les beaux-arts, *Journal officiel*, n° 100, du 22 décembre 1978.

Наредба № 20 за финансиране, проектиране, изграждане и опазване произведенията на художествения синтез на архитектурата с изобразителните изкуства. Издадена от председателя на Комитета за култура, председателя на комитета по архитектура и благоустройство и министъра на финансите. Обн. ДВ. бр.100 от 22 Декември 1978г.

Закон за музеите и за паметниците на културата, 1969 г. (обн. 2004 г.).

Ordonnance n° RD-9D-20 du 13 septembre 2021 du ministère de la Culture. Publiée dans le *Journal officiel*, n° 2, du 7 janvier 2022.

Décision du tribunal administratif du 28 avril 2015.

Décision de la Cour administrative de la République de Bulgarie du 12 janvier 2016.

Décision du tribunal administratif de Sofia du 12 février 2016.

Décision de la Cour administrative de la République de Bulgarie du 9 mai 2016.

Contrat de relations amicales et de coopération entre la République de Bulgarie et la Fédération de Russie, *Journal officiel (Държавен вестник)* du 18 mai 1993.

Journal officiel, n° 97, du 17 novembre 1978.

Journal officiel, n° 35, du 2 mai 1990.

Journal officiel, n° 91, du 10 novembre 1992.

Journal officiel, n° 69, du 13 août 1993.

Journal officiel, n° 104, du 10 décembre 1993.

g) DOCUMENTS INSTITUTIONNELS

Acte de propriété municipale n° 870 du 23 octobre 2001 (du monument *1300 ans Bulgarie*).

Courrier du maire de Sofia Boyko Borissov au ministre de la Culture Stefan Danailov du 13 janvier 2006 (n° 0412-1/13.01.06).

Courrier du ministre de la Culture Stefan Danailov au maire de Sofia Boyko Borissov du 21 avril 2006 (n° 80-00-343/21.04.2006).

Lettre n° 08-00-768/02.09.2014, citée dans le protocole n° 28 de la réunion du Conseil spécialisé des Beaux-Arts du ministère de la Culture du 9 octobre 2014.

Questions adressées à la Municipalité dans le cadre du concours « La zone de la synthèse architecturo-artistique *Treize siècles Bulgarie* dans le contexte de l'espace reconstruit de NDK — place Bulgarie, Sofia », 2014, <https://bit.ly/3TAoH5c> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Décision de la Municipalité de Sofia, Direction « Architecture et urbanisme », Architecte en chef de la Municipalité de Sofia, pour la classification des participants au concours « La zone de la synthèse architecturo-artistique *Treize siècles Bulgarie* dans le contexte de l'espace reconstruit de NDK — place Bulgarie, Sofia », RD-09-09-125/30.09.2014. Решение на Столична община, Направление „Архитектура и градоустройство“, Главен архитект на Столична община, за класиране на участниците в конкурс „Зоната на архитектурно-художествен синтез „Тринадесет века България“ в контекста на реконструираното пространство на НДК – пл. „България“, гр. София“, РД-09-09-125/30.09.2014 г.

Décision n° 842 du Conseil municipal de Sofia, du 18 décembre 2014.

Décision n° 738 du Conseil municipal de Sofia du 9 novembre 2017. / Решение 738 на Столичния общински съвет от 09.11.2017г

Décision n° 224 du Conseil municipal de Sofia, du 18 avril 2019.

Rapport du Conseil municipal de Sofia sur la validation du Programme « Dehors », du 13 juillet 2018.

Stratégie de développement de la culture à Sofia 2013-2023, *Sofia — Capitale créative*, votée au Conseil municipal de Sofia le 20 décembre 2012. / Стратегия за развитие на културата в София 2013-2023, „София – творческа столица“, приета от СОС на 20 декември 2012 г.

Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2016.

Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2017.

Rapport d'activité de la Galerie nationale pour l'année 2019.

« Règlement pour l'organisation et l'activité de la Galerie nationale », *Journal officiel*, n° 44, du 10 juin 2016. / „Правилник за устройството и дейността на Националната галерия“, *Държавен вестник*, бр. 44, 10 юни 2016 г.

Règlement de travail du programme « Dehors » pour l'encouragement d'installations artistiques temporaires dans l'espace public — Plateforme Mausolée, le 13 septembre 2019.

Conception pour les principaux musées de Sofia, janvier 2010. / *Концепция за водещи столични музеи*, януари 2010 г.

Programme de concours, concours « La zone de la synthèse architecturo-artistique *Treize siècles Bulgarie* dans le contexte de l'espace reconstruit de NDK — place Bulgarie, Sofia », 2014. / Конкурсна програма, конкурс „Зоната на архитектурно-художествен синтез „Тринадесет века България“ в контекста на реконструираното пространство на НДК – пл. „България“, гр. София, 2014 г.

h) DOCUMENTS PRODUITS PAR LES PARTIS POLITIQUES ET ASSOCIATIONS

Décision n° 57 du Secrétariat du Comité central du Parti communiste bulgare, du 26 janvier 1990.

Rapport au Conseil municipal de Sofia de la part du parti politique Bulgarie Démocratique, le 26 mars 2020, <https://bit.ly/3VA58vX> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Lettre ouverte adressée à la Municipalité de Sofia qui propose des solutions à la situation du monument *1300 ans Bulgarie*, N° SOA17-GR94-4359 du 4 juillet 2017.

« Demolition Threat : Monument ‘1300 Years Bulgaria’ », Docomomo International, du 13 juillet 2017. <https://www.docomomo.com/events?sec=4&id=425> (lien inactif, dernière consultation le 13 juillet 2017).

i) DOCUMENTATION DES PROJETS

Guide de la gestion, la préservation, la nouvelle fonction et la valorisation économique de l'architecture des régimes totalitaires du XX^e siècle, Sofia : ATRIUM, 2013.

Ръководство за управление, опазване, нова функция и икономическа валоризация на архитектурата на тоталитарните режими от 20^{ти} век, София: АТРИУМ, 2013 г.

ATRIUM, *Case Studies in Bulgaria*, document consulté sur http://www.atrium-see.eu/01_EU_Joomla/images/stories/survey/ATRIUMCaseStudiesBulgaria.pdf (lien inactif, dernière consultation le 24 juin 2022).

“Buzludzha Monument, Bulgaria. Technical Report”, *Europa Nostra, The 7 Most Endangered 2018*, novembre 2018. <https://bit.ly/3zaHDjs> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Communiqué de presse, *Keeping it Modern Grant, Getty Foundation*, le 17 juillet 2019.

Plan d'action dans le cadre du partenariat européen dans les domaines de la culture et du patrimoine culturel *Urban Agenda*, novembre 2021.

B. DOCUMENTS D'ARCHIVES

Premier congrès des écrivains soviétiques, 1934. Journaux sténographiés. Moscou, 1934.

a) AGENCE D'ÉTAT ARCHIVES / ARCHIVES NATIONALES BULGARES

DA, f. 1B, op. 6, a.e. 2297

DA, f. 143, op. 7, a.e. 71.

DA, f. 143, op. 2, a.e. 311.

DA, f. 143, op. 7, a.e. 20.

DA, f. 143, op. 7, a.e. 74.

DA, f. 143, op. 9, a.e. 154.

TsDA, f. 1B, op. 6, a.e. 612, l. 1-59.

b) ARCHIVES DE LA GALERIE NATIONALE

Ordonnance n° RD9K/10.03.2011 du ministère de la Culture.

Ordonnance n° RD09-0270/10.06.2011 du ministère de la Culture.

Bissera YOSSIFOVA, *Conception pour le développement du Musée de l'art socialiste*, Archives de la Galerie nationale, n° RD-08-253/18.09.2012.

Lettre datée du 12 avril 2013 de la directrice de la Galerie nationale Slava IVANOVA à Uliana MALEEVA, Direction Patrimoine culturel, ministère de la Culture.

Nikolai USHTAVALIISKI, *Projet d'un cycle d'expositions au Musée de l'art socialiste, Galerie nationale*, du 4 décembre 2015.

Archives sans numéro de référencement.

c) ARCHIVES D'AUTRES INSTITUTIONS CULTURELLES

Archives de la galerie Credo Bonum (Sofia).

d) ARCHIVES PERSONNELLES

Archives personnelles de Danko MITOV.

Archives personnelles de Nikola MIHOV.

Archives personnelles de Valentin STARTCHEV.

Conception de « Dissection » de l'artiste Vassil Simittchiev, mise à disposition par M. Ivo MILEV, directeur adjoint de la Galerie nationale, Sofia.

Déclaration de l'artiste Patricia Reed, mise à disposition par Mme Svetlana KUYUMDZHIEVA.

C. SOURCES ORALES (ENTRETIENS, CONFÉRENCES, ...)

Bissera YOSSIFOVA dans le cadre du séminaire « Problèmes de la culture bulgare *ad hoc* » de la Nouvelle université bulgare, organisée par Nataliya HRISTOVA le 13 novembre 2012.

Entretien avec Valentin STARTCHEV, le 16 juillet 2019.

Entretien avec Nikolai USHTAVALIISKI, le 17 juillet 2019.

Entretien avec Deltcho DELTCHEV, le 18 juillet 2019.

Entretien avec Alfons FLORES, le 27 mai 2020.

Entretien avec Dora IVANOVA, le 2 février 2021.

Entretien avec Nikola MIHOV, le 29 septembre 2021.

Discussion informelle avec Emilia KALEVA le 8 octobre 2021.

Entretien avec Kouber SAPAREV le 11 octobre 2021.

WEBOGRAPHIE

A. SITES WEB

Dictionnaire de la langue bulgare, <https://bit.ly/3TgCQVE> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Boyan MIHAYLOV, Victoria NIKOLOVA, texte accompagnant le projet « Rendez-vous à 19h devant l'écureuil », transformatori.net/ndk. / Боян МИХАЙЛОВ, Виктория НИКОЛОВА, Текст към проект „Среща в 7 на Катерицата“, transformatori.net/ndk.

Sondage « Les Monuments à Sofia — étude de l'opinion publique des Sofiotes », réalisé par *AlphaResearch*, entre le 27 août et le 5 septembre 2014, parmi 400 habitants de Sofia, <https://bit.ly/3eDhSkQ> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Паметниците в София – проучване на обществените нагласи на столичани“.

a) SITE DE L'ASSEMBLEE NATIONALE BULGARE

Vejdi RASHIDOV, lors de la séance n° 333 de l'Assemblée nationale, du 23 mars 2012.

Protocole de séance de l'Assemblée nationale, séance n° 295, du 3 septembre 1999, en ligne. /Стенограма на Народното събрание, 295-то заседание, 3 септември 1999 г., онлайн.

b) BLOGS

ANGELOV, Martin, « 1300 ans Bulgarie — For Sale? », Blog *ProvoCAD*, publication du 13 mars 2009, <http://provocad.com/1300forsale/> (lien inactif, dernière consultation le 29 juin 2017). / Мартин АНГЕЛОВ, „1300 години България – For Sale?“, блог *ProvoCAD*, 13 март 2009 г.

BOJKOV, Yvo, Blog du conseiller municipal, <https://bit.ly/3TBPHS7> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

VASILEVA, Aneta, « Pourquoi il ne faut pas détruire le monument devant NDK », blog *WhAT Association*, du 16 juillet 2012, <http://whata.org/blog/zashchonetryabvadasesbaryapametniktpredndk> (lien inactif, dernière consultation le 29 juin 2017). / Анета ВАСИЛЕВА, „Защо не трябва да се събаря паметникът пред НДК“, блог *WhAT Association*, 16 юли 2012 г., онлайн.

A Time-Specific Exploration of Buzludzha, podcast, consulté sur le blog de l'initiative. <https://bit.ly/3eQbIO2> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Bouzloudja Reloaded – ne soyons pas si sérieux ! », Blog *WhATA*, du 16 mai 2016, <https://bit.ly/3Facgt1> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Бузлуджа Reloaded – хайде не толкова сериозно!“, Блог *WhATA*, 16 май 2016 г., онлайн.

« À propos de Bouzloudja dans l'avenir », *Prizni Podcast*, le 12 janvier 2021, <https://bit.ly/3sprRgA> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „За Бузлуджа в бъдеще време“, *Призни Подкаст*, 12 януари 2021 г., онлайн.

c) SITES D'ARTISTES

Présentation de l'œuvre *Mausoleum Stop*, site internet de Daniela Kostova, <https://bit.ly/3MMFzDW> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Présentation de l'œuvre *200% Pure Past*, site internet d'Anton Terziev, <https://bit.ly/3VG5Iby> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Présentation de l'œuvre *These Stones*, site internet de Gal Leshem, <https://bit.ly/3Fb5dR1> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Présentation de l'œuvre *Buzludzha*, site internet de Timothy Allen, <https://bit.ly/3CMFJX0> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

ДИМОВ, Plamen, « Imaginez... », du 27 novembre 2020, sur le site de Venelin Shurelov, dédié à *One Person*, <https://bit.ly/3Tg62fc> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / ДИМОВ, Пламен, „Представете си...“, 27.11.2020 г.

d) SITES DE GALERIES

Biographie de l'artiste Svetozara Alexandrova, publiée sur le site de la Galerie Römerapotheke, Zurich, <https://bit.ly/3TAsDTw> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Il n'y a pas de plan B dans l'art : Maria Vassileva en discussion avec Anton Terziev », Galerie Structura, mai 2020, <https://bit.ly/3yVz8sq> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „В изкуството няма план Б: Мария Василева разговаря с Антон Терзиев“, Галерия Структура, май 2020 г.

Présentation de l'œuvre de Krassimir Terziev dans le cadre de l'exposition *History In Between*, <https://bit.ly/3eGelSA> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

B. SOURCES AUDIOVISUELLES

a) ÉMISSIONS RADIO

NIKOLOVA, Vénéta, « Œuvres du soc renaissent dans le tant attendu Musée de l'art socialiste », *Radio Bulgaria BNR*, du 16 septembre 2011, <https://bit.ly/3EQECIE> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Венета НИКОЛОВА, „Творби от соца възкръсват в дългоочаквания Музей на социалистическото изкуство“, *БНР Радио България*, 16 септември 2011 г.

« Professeur Velislav Minekov à propos du Musée de l'art socialiste », *BNR, Dimanche 150*, du 25 septembre 2011. / „Професор Велислав Минеков за Музея на социалистическото изкуство“, *БНР, Неделя 150*, 25 септември 2011 г.

« Les artistes contemporains et la ville », *Musée à l'antenne*, BNR Hristo Botev, du 15 décembre 2011, <https://bit.ly/3D9S3SB> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Съвременните художници и градът“, *Музей в ефира*, БНР Христо Ботев, 15 декември 2011 г.

b) ÉMISSIONS TELEVISEES

TETEVENSKA, Petya, « La Guerre des monuments », *V kadar*, BNT, du 13 décembre 2017, <https://bit.ly/3D74Bu6> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / Петя ТЕТЕВЕНСКА, Войната на паметниците, *В кадър*, БНТ, 13 декември 2017 г.

Émission « Le jour commence » (*Денят започва*), Télévision nationale bulgare, le 19 septembre 2011.

Émission « Le jour commence » (*Денят започва*), Télévision nationale bulgare, le 17 juin 2012.

« Le projet la *Maison de bronze* de l'artiste visuel bulgare Plamen Dejanoff », *Le Jour commence avec de la culture*, BNT, du 14 juin 2017, <https://bit.ly/3S9Gejz> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Проектът „Бронзовата къща“ на известния български визуален артист Пламен Деяноф“, *Денят започва с култура*, БНТ, 14.06.2017 г.

« La *Maison de bronze* est un cadeau de l'Autriche pour la Présidence bulgare », *bTV*, du 7 novembre 2017, <https://bit.ly/3CLyWNn> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „„Бронзовата къща“ е подарък от Австрия за българското председателство“, *БТВ*, 07.11.2017 г.

« Le monument *1300 ans Bulgarie* dans une œuvre de deux Autrichiens », *Kultura.BG*, *BNT*, du 25 octobre 2018, <https://bit.ly/3gjIDLo> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Паметникът „1300 години България“ в произведението на двама австрийци“, *Култура.БГ*, *БНТ*, 25 октомври 2018 г., онлайн.

« *One Person* de Venelin Shurelov à la place de la *Maison de bronze*. Conversation avec Venelin Shurelov et Diana Yaneva », *Kultura.BG*, *BNT*, du 15 février 2019, <https://bit.ly/3s8NbHe> (dernière consultation le 10 octobre 2022). / „Един човек., на Венелин Шурелов на мястото на Бронзовата къща. Разговор с Венелин Шурелов и арх. Диана Янева“, *Култура.БГ*, *БНТ*, 15.02.2019 г.

c) VIDEOS YOUTUBE

ZABELLI, Nicola, vidéo de documentation du projet *Bluetooth Graffiti | Mausoleum*, 2008, <https://bit.ly/3eJ1bUZ> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Émission sur Ivan Moudov, *Tracks* sur ARTE.tv de 2014, <https://bit.ly/3gjKr78> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Le Monument 1334 ans Bulgarie : que faire avec lui ? », Centre de culture et débats la Maison rouge, du 28 janvier 2015. / „Паметникът 1334 години България: какво да правим с него?“, Център за култура и дебат Червената къща, 28 януари 2015 г., <https://bit.ly/3glsjcW> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Conférence de Plamen Dejanoff, *The Bronze House* au Kunsthalle de Vienne, le 28 mars 2018, <https://bit.ly/3SdNkUn> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Contemporary Art in the Public Domain: Continuous Renegotiation of Relations. Barbara Steiner in conversation with Vanessa Joan Mueller, Galerie nationale, le 14 décembre 2018, <https://bit.ly/3VFsEaB> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Nonument, radioballet in front of Buzludzha Memorial, 2019. Consulté sur la page YouTube de la Maison de l'humour et de la satire, Gabrovo, <https://bit.ly/3eGCubI> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Souvenirs de Guéorgui Gospodinov dans « Les symboles du pouvoir : le Mausolée, la Sécurité d'État et la peur », *Sofia Platform*, le 10 novembre 2020, <https://bit.ly/3VIcdU8> (consultée le 18 avril 2021).

Documentation vidéo de l'action *Memory Picture* du collectif Ultrafuturo, disponible en quatre vidéos sur la chaîne YouTube de Boryana Rossa, <https://bit.ly/3s86GQ5> ;

<https://bit.ly/3ySkguL> ; <https://bit.ly/3MHtK1J> ; <https://bit.ly/3s8E5u3> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Entretien avec Georgi Tenev pour l'exposition *Un monument de mon souvenir*, disponible sur la page YouTube de la Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia, <https://bit.ly/3DaWcG8> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

« Ne touchez pas au mausolée ! », („Я не барайте мавзолея!“), Chanson consultée sur la chaîne YouTube du groupe <https://bit.ly/3D7VhGq> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

d) ENREGISTREMENTS AUDIO

Discussion publique dédiée à la place et à l'avenir du Monument à l'armée soviétique, le 29 juin 2011. Enregistrements consultés sur <https://bit.ly/3ySzRdA> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

e) FILMS

Histoires avec monuments, projet vidéo dans le cadre du Seminar.BG, mené par Ivaylo DITCHEV et Krassimir TERZIEV, 2009, <https://bit.ly/3D7UbdA> (dernière consultation le 10 octobre 2022).

Homo Sapiens (Nikolaus Geyrhalter), DVD, édité par Blaq Out, 2017.

C. RESEAUX SOCIAUX

Présentation du projet « Memoreality » sur la page Facebook de l'association Transformatori, <https://bit.ly/3gkz1QG> (dernière consultation le 8 octobre 2022).

Groupe Facebook *Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !*

Groupe Facebook *Pour la restauration du mémorial des Premier et Sixième régiments d'infanterie.*

D. COURRIERS ELECTRONIQUES

VELEVA, Iva, département « Administration » de la Galerie nationale, courrier électronique du 28 avril 2021.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Destructive Creation, <i>Au goût du jour</i> , le 17 juin 2011. Crédit : Wikipedia Commons.	23
Figure 2 : Martin Angelov, Affiche réalisée dans le cadre de la campagne pour la défense du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> (Sofia), 2015. Source : Blog de M. Angelov. Le texte dit :	23
Figure 3 : Manifestation pour la défense du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , le 27 juin 2017. Crédit photographique : Nikolai Belalov. Les pancartes disent : « MEMOIRE 1300 » ; « ART, HISTOIRE, VERITE » ; « PROTECTION DU PATRIMOINE CULTUREL ET HISTORIQUE ».....	24
Figure 4 : Manifestation contre le Monument à l'armée soviétique à Sofia, le 15 janvier 2012. Crédit : DR. La pancarte dit :	24
Figure 5 : Nikola Tanev, <i>Manifestation à l'occasion de la République populaire</i> , 1946, huile sur toile, 98 x 147 cm, Galerie Municipale des Beaux-Arts de Sofia.....	68
Figure 6 : Le mausolée de Georgi Dimitrov, fin des années 1960. Crédit photographique : Wikipedia Commons.	70
Figure 7 : Vaska Emanouïlova, Mara Georigeva, Figure centrale du Monument à l'armée soviétique, bronze, 7,5 m, 1954. Crédit photographique : Georgi Atanassov.	79
Figure 8 : Le Monument à l'armée soviétique à Sofia, 1954, granite et bronze, 36 m. Source : Souvenirs de la République populaire.	82
Figure 9 : Palais National de la Culture et le monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , 1981. Collectif : Alexandre Barov, Atanas Agoura, Vladimir Romenski (architectes) ; Detchko Ouzounov, Svetlin Roussev, Velitchko Minekov, Ivan Radev, Valentin Startchev et autres (artistes) ; Dimitar Kossev, Nikolay Gentchev, Magdalina Stantcheva (historiens) ; Tontcho Jetchev (écrivain) ; Lyuben Nikolov (sociologue). Crédit photographique : DR.	93
Figure 10 : Valentin Startchev (sculpteur), Alexandre Barov, Atanas Agura (architectes), Monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , 32 m de hauteur, 1981. Crédit photographique : Ivan Kepenerov — Yantar, fin des années 1980. Source : Archives personnelles de Valentin Startchev.....	96

Figure 11 : Maquette du monument, réalisée par Valentin Startchev. Source : Archives personnelles de l'artiste.....	97
Figure 12 : Photographie parue dans le journal <i>Arhitektura</i> 3, 1982, p. 17. Crédit photographique : DR.....	98
Figure 13 : Photographie d'une série réalisée en 1986 par un photographe français. Source : Archives personnelles de Valentin Startchev.	100
Figure 14 : Stoyou Todorov, Les deux époques « Chipka—Bouzloudja ». Crédit photographique : Les Johnstone.....	102
Figure 15 : Coupe longitudinale du Foyer-monument du PCB Bouzloudja. Source : <i>Arhitektura</i> , 10, 1981, p. 9.....	105
Figure 16 : Vue de la salle du Foyer-monument Bouzloudja. Crédit photographique : DR.	106
Figure 17 : Détail de la mosaïque du cercle intérieur. De gauche à droite sont représentés : Todor Jivkov, Dimitar Blagoev et Georgi Dimitrov. Crédit photographique : K. Gerbov.....	106
Figure 18 : Caricature d'Ivan Koutouzov, parue dans <i>Demokratsia</i> , n° 224, du 25 août 1999, p. 11.....	140
Figure 19 : Action de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique. La pancarte dit : « Ouste ! Vers le musée du communisme ! », le 9 janvier 2011. Source : page Facebook Initiative citoyenne... ..	148
Figure 20 : à gauche – affiche de l'exposition <i>Images du souterrain</i> (2009) ; à droite — logo du Musée de l'art socialiste (2011). Autrice : Nadezhda Oleg Liahova.	152
Figure 21 : Georgi Apostolov, <i>Arrestation</i> , 1959. Crédits photographiques : Dimitar Viktorov, <i>Douma</i> , n° 142, du 23 août 1990, p. 1. /Ina Belcheva, 2022.	157
Figure 22 : Vue sur le parc du Musée de l'art socialiste, 2022. Crédit photographique : Ina Belcheva.....	158
Figure 23 : Nikolai Chmirguéla, <i>L'Ouvrier-poète</i> , 1952. De la gauche vers la droite : l'œuvre exposée au Musée de l'art socialiste en 2011, l'œuvre réinstallée derrière la Galerie nationale, le socle vide qui reste au Musée de l'art socialiste. Crédits photographiques : DR / Ina Belcheva.	162

Figure 24 : Alexandre Dyakov, <i>Maçon</i> , 1961. De la gauche vers la droite : l'œuvre exposée au Musée de l'art socialiste en 2011, l'œuvre réinstallée dans le Carré 500, le socle vide qui reste au Musée de l'art socialiste. Crédits photographiques : Ina Belcheva.	164
Figure 25 : Peter Sadofsky, Dan Trantina (Pode Bal), <i>La Reconstruction comme une tragédie et une farce</i> , installation, 2019 (détail), Musée de l'art socialiste, Sofia. Source : Page Facebook du Musée de l'art socialiste.....	168
Figure 26 : Vassil Simittchiev, <i>Musée du passé récent</i> , 2019. Vue de l'exposition monographique de l'artiste à la Galerie nationale à Sofia en décembre 2021.....	172
Figure 27 : La Gramada devant le mausolée, juillet 1990. Crédit photographique : prehoda.bg.	187
Figure 28 : Annonce de l'événement devant le mausolée. Source : <i>Demokratsia</i> , n° 205, du 8 septembre 1994, p. 3.	191
Figure 29 : « Adieu, Mausolée ! » Crédit photographique : Roumen Pravtchev. Source : <i>Demokratsia</i> , n° 116, du 16 mai 1992, p. 1.	195
Figure 30 : Enfants jouent devant le mausolée, sur le fond d'un graffiti « PSB (communistes) — hors la loi ». Crédit photographique : Dimitar Viktorov. Source : <i>Douma</i> , n° 76, du 19 mars 1991, p. 1.....	198
Figure 31 : Empaquetage du mausolée en cadeau pour Noël par le syndicat Podkrepa, décembre 1990. Crédit photographique : prehoda.bg.	199
Figure 32 : Projet lauréat d'Alexandre Naidenov et son équipe Atanass Markov, Yordan Kassabov, Banko Bankov, 1990.	201
Figure 33 : Le mausolée en dalmatien, avril 1997. Crédit photographique : Associated Press.	207
Figure 34 : Le mausolée transformé en tombeau d' <i>Aida</i> , juillet 1997. Crédit photographique : DR.	207
Figure 35 : Luchezar Boyadjiev, <i>Maison/ville</i> , 1998 Collage photographique d'une série de 27. Kontakt Collection.	208
Figure 36 : Sondage sociologique réalisé par l'Institut national pour l'étude de l'opinion publique, août 1999.....	210

Figure 37 : Caricature de Tchavdar Nikolov Source : <i>Demokratsia</i> , n° 216, du 17 août 1999, p. 11.....	214
Figure 38 : Vassil Simittchiev, dessin accompagnant le projet <i>Dissection</i> , 1999. Publié dans le catalogue d'exposition <i>Art pour le changement</i> (2015), p. 167.....	215
Figure 39 : Vassil Simittchiev, Projet <i>Dissection</i> du Mausolée de Georgi Dimitrov II, 1999. Collection : Skissernas Museum, Lund.	216
Figure 40 : Vassil Simittchiev, Projet <i>Dissection</i> du Mausolée de Georgi Dimitrov II (détail), 1999. Collection : Skissernas Museum, Lund.	217
Figure 41 : Caricature d'Ivaylo Ninov. Evgeny Bakardjiev regarde le mausolée fissuré et lui lance : « Va te faire exploser ! » Source : <i>Starshel</i> , n° 2788, du 27 août 1999, p. 1.	219
Figure 42 : Ratcho Ratchev, « Une détonation ! Et après la détonation, des cendres... Qu'importe ici le simple marbre ? », <i>Douma</i> , n° 55 du 5 mars 1992, p. 4.	231
Figure 43 : « Ali-gnez ! 'Tous les animaux sont égaux, mais certains le sont plus que d'autres' G. Orwell ». Source : <i>Puls</i> , n° 21, du 22 mai 1990, p. 8.....	234
Figure 44 : Christo Komarnitski Source : <i>Vek21</i> , n° 51-52, du 23 décembre 1992 – 6 janvier 1993, p. 8.....	236
Figure 45 : Svetlana Bahchevanova Source : <i>Demokratsia</i> , n° 80 du 3 avril 1992, p. 4.....	236
Figure 46 : Dimitar Viktorov, Réflexions sur la « reconnaissance » Source : <i>Douma</i> , n° 60, du 11 mars 1992, p. 6.....	239
Figure 47 : Borislav Zlatanov : (à gauche) « Toutes les forces vaillantes en défense... » Source : <i>Demokratsia</i> , n° 85 du 13 avril 1993, p.2 ; (à droite) « Revenons à notre Douma (parole) » Source : <i>Demokratsia</i> , n° 89, du 17 avril 1993, p. 5.	240
Figure 48 : Sondage réalisé par le Centre national d'étude de l'opinion publique, auprès de 723 personnes, du 6 au 8 mai 1993.....	269
Figure 49 : Sondage réalisé par <i>AlphaResearch</i> , auprès de 400 personnes, du 27 août au 5 septembre 2014.	269
Figure 50 : Alexandre Dyakov, projet, 1989-1992. Source : Ploshtad Slaveykov.	274

Figure 51 : Diana Popova, Dobrin Peytchev, Projet pour la transformation du Monument à l'armée soviétique en Centre d'art d'avant-garde, Étape IV, février 1991.....	279
Figure 52 : Luciezar Boyadjiev, <i>Répressions visuelles de l'environnement de signes</i> (cycle), 1990-1991. Installation, dessins, collages, texte, objets, pages de journaux. Dimensions variables. Vue de l'exposition « Art pour changement, 1985-2015 », Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia, février-mars 2015. Source : Sariev Contemporary.....	283
Figure 53 : Luciezar Boyadjiev, <i>Répressions visuelles de l'environnement de signes</i> (détails), 1990-1991. Source : Sariev Contemporary.....	285
Figure 54 : Luciezar Boyadjiev, <i>Répressions visuelles de l'environnement de signes</i> (détail), 1990-1991. Source : Sariev Contemporary.....	286
Figure 55 : Lyuben Kostov et Maria Vassileva, <i>Neuf collages d'un tumulus en tant que métaphore</i> , publiée dans <i>Standart</i> , n° 36, du 30 avril 1993, p. V.....	288
Figure 56 : La police protège le Monument à l'armée soviétique des manifestants, avril 1993. Crédit : DR.....	291
Figure 57 : Svetozara Alexandrova, 1999, 1999, série. Vue de l'exposition <i>Mots, images, lieux</i> à la Galerie municipale des Beaux-Arts, Sofia (du 13 septembre 2019 au 8 mars 2020). Crédit : Ina Belcheva.....	296
Figure 58 : Destructive Creation, <i>Au goût du jour</i> , le 17 juin 2011. Source : Wikipedia Commons.....	300
Figure 59 : La Marche des Fiertés, le 18 juin 2011. Source : Page Facebook de Sofia Pride...	307
Figure 60 : Affiche de Sofia Pride Art Week, juin 2013.	307
Figure 61 : Redone et Marin Petkov, <i>Nous changeons Sofia</i> , le 24 septembre 2011. Mapping 3D réalisé dans le cadre de la campagne pour la Mairie de Sofia de Georgi Kadiev (PSB). Capture d'écran.....	309
Figure 62 : Action de l'Initiative citoyenne pour le démontage du Monument à l'armée soviétique, le 9 novembre 2014. Sur le mur en carton, l'inscription dit : « Faites tomber ce pametnik [monument] ». Source : Page Facebook de l'Initiative.....	312

Figure 63 : Action sur le Monument à l'armée soviétique du 21 août 2013 : « La Bulgarie s'excuse » Crédit : Wikipedia Commons.....	313
Figure 64 : Ultrafuturo, <i>Photographie de souvenir</i> , 2008, action. Source : Film still de la documentation vidéo de l'action, accessible sur la chaîne YouTube de Boryana Rossa.	332
Figure 65 : Affiche de l'exposition <i>Les monuments communistes bulgares aujourd'hui</i> , à la Maison rouge, Sofia, 25 octobre-6 novembre 2008.....	335
Figure 66 : Nikola Mihov, Le monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , Sofia, dans le cadre de la série <i>Forget Your Past</i> , 2009-2012. Crédit : DR.....	336
Figure 67 : Le monument <i>1300 ans Bulgarie</i> avec une banderole « For Sale », mars 2009. Action non revendiquée, photographiée par les activistes et publiée sur le blog ProvoCAD. ...	337
Figure 68 : Le Monument <i>1300 ans Bulgarie</i> après l'enlèvement des plaques de recouvrement par la Municipalité de Sofia. Crédit photographique : Ina Belcheva/2015.....	340
Figure 69 : Boyan Mihaylov, Victoria Nikolova, <i>Rendez-vous à 19 h devant l'écureuil</i> , 2012, proposition dans le cadre du concours lancé par l'association <i>Transformatori</i> . Source : Site internet de l'association.	341
Figure 70 : Elektrik.Me, Transformatori, <i>ReVision : Les réflexions d'un monument nu</i> , le 1 ^{er} novembre 2013. Source : Documentation vidéo du mapping 3D, consultée sur YouTube...	342
Figure 71 : Logo du projet <i>Memoreality</i>	345
Figure 72 : Eliza Yankova, <i>Monument 1300 ans Bulgarie</i> , photographie publiée dans le catalogue de l'exposition <i>Totally Lost</i> du projet ATRIUM, 2016.	347
Figure 73 : Valentin Startchev, Projet d'adaptation du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , 2012. Source : Archives personnelles, Valentin Startchev.	351
Figure 74 : Mémorial militaire des I ^{er} et VI ^e régiments d'infanterie de Sofia, années 1930. Source : Page Facebook du groupe Facebook <i>Pour la restauration du mémorial</i>	356
Figure 75 : Sondage réalisé par <i>AlphaResearch</i> , entre le 27 août et le 5 septembre 2014, parmi 400 habitants de Sofia.....	358

Figure 76 : Des copies des plaques du mémorial militaire sont installées autour du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> (à gauche). En face (à droite) sont exposés les projets dans le cadre de « Memoreality ». Crédit photographique : Ina Belcheva/2015.	359
Figure 77 : Projet pour la restauration du mémorial militaire, 2014. Crédits : DR.	360
Figure 78 : Georgi Tenev, <i>Un monument de mon souvenir</i> , 6-7 mai 2013, Galerie municipale des Beaux-Arts de Sofia. Crédit photographique : DR.	361
Figure 79 : Anton Terziev, <i>200% Pure Past</i> , le 24 mai 2015, performance. Source : Site de l'artiste.	362
Figure 80 : Affiches réalisées dans le cadre des mobilisations pour la protection du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , juillet 2017. Auteur : Miro Gechev. Source : Page Facebook <i>Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !</i>	363
Figure 81 : Image-emblème de la campagne pour la préservation du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> , juin 2017. Source : page Facebook <i>Monument 1300 ans Bulgarie à Sofia. GARDONS-LE !</i>	364
Figure 82 : Sculpture de lion, faisant autrefois partie du mémorial militaire, et installée à la place du monument <i>1300 ans Bulgarie</i> (à gauche) ; plaque installée à proximité du lion, précisant l'intention de restaurer le mémorial (à droite). Crédits photographiques : Ina Belcheva/2020.	367
Figure 83 : Sabine Bitter et Helmut Weber, <i>La Gestion de l'histoire</i> [The Handling of History], 2018. Collage mural, dimensions variables. Source : site internet de la Galerie Structura.	369
Figure 84 : Krassimir Terziev, <i>Un fantôme qui semblait autrefois si connu et intime</i> [A Ghost Who Once Looked Familiar and Homey], 2019, modèle photogrammétrique, vidéo 4K, 2 min. Source : Site internet de l'exposition <i>History In Between</i>	370
Figure 85 : Groupe 7 + 1, <i>Transformations</i> , 2000 Source : <i>Kultura</i> , n° 48, du 8 décembre 2000, p. 4.	377
Figure 86 : Petko Dourmana, Kyd Campbell, <i>CT_BT_GRAFFITI Mausoleum2</i> , application Bluetooth, 2006.	379

Figure 87 : Nedko Solakov, <i>Remplacement/Substitution</i> , 2010, vidéo, 6 min 13 secondes. Collection : Galerie Municipale des Beaux-Arts de Sofia ; Kontakt Collection, ERSTE Bank Group.	380
Figure 88 : Ivan Moudov, <i>Sans titre</i> (détail), 2012. Source : Exposition de l'artiste au Contemporary Space, Varna, 2013.	382
Figure 89 : V. Lemonidi, <i>Théâtre des lumières et des ombres</i> . Proposition dans le cadre du projet <i>Pavillon Utopie</i> , octobre-novembre 2011.	385
Figure 90 : Image publicitaire de l'exposition <i>Le Pavillon bulgare</i> , 2011. Auteur : Studio Funkt.	387
Figure 91 : Ultrafuturo (Boriana Rossa & Oleg Mavromatti), <i>Du pain sans jeux</i> , performance, 2011. Crédit photographique : documentation de l'exposition <i>Pavillon bulgare</i> , mise à disposition par Svetlana Kuyumdzhieva.	389
Figure 92 : Patricia Reed, <i>Performer l'absence</i> , projet d'installation et de performance, 2011. Crédit photographique : documentation de l'exposition <i>Pavillon bulgare</i> , mise à disposition par Svetlana Kuyumdzhieva.	390
Figure 93 : Daniela Kostova, <i>Monuments à la Transition incomplète : Arrêt Mausolée</i> , 2011, vidéo, 2 min 5 s, boucle. Crédit : Site de l'artiste, danielakostova.com.	391
Figure 94 : Plamen Dejanoff, Maquette présentant <i>la Maison de Bronze</i> , 2017. Source : Télévision nationale bulgare (BNT).	393
Figure 95 : Plamen Dejanoff, <i>La Maison de Bronze</i> , 2018, 8 m (environ), bronze. Crédit photographique : Ina Belcheva.	398
Figure 96 : Plan cadastral de Sofia, le mausolée est identifié par le numéro 5, dans le cercle rouge.	399
Figure 97 : Andrey Vrabchev, <i>Momie</i> , le 13 décembre 2019. Installation éphémère sur le site du mausolée. Source : Site internet de l'artiste.	403
Figure 98 : Venelin Shurelov, <i>One Person</i> , 2020-2021, 12 m, installation digitale interactive. Crédit photographique : Ina Belcheva.	405

Figure 99 : Venelin Shurelov, <i>One Person</i> , octobre 2020. Crédit photographique : Stefan N. Stereff.....	406
Figure 100 : Nikolai Panaiotov, <i>Le renouvellement</i> , 1990, dans le cadre de l'exposition <i>Fin de la citation</i> . Source : Site internet d'ICA.....	414
Figure 101 : Timothy Allen, <i>Forget Your Past, Buzludzha, Bulgaria</i> , janvier 2012. Source : Site de l'artiste.....	421
Figure 102: Vincent J. Stoker, de la série <i>HETEROTOPIA - La chute Tragique</i> , 2012.	421
Figure 103 : Thomas Jorion, <i>Blizka</i> , de la série <i>Silencio</i> . Couverture de son ouvrage chez La Martinière, 2013. Source : Site de l'artiste.	421
Figure 104 : Décor réalisé par Alfons Flores pour l'opéra <i>Frankenstein</i> à la Monnaie de Bruxelles, 2019. Crédit photographique : DR.	423
Figure 105 : Xrome, <i>Forget Your Past</i> , graffiti, septembre 2009. Source : ekosystem.org	427
Figure 106: Nikola Mihov, Foyer-monument du PCB Bouzloudja, de la série <i>Forget Your Past</i> , 2008-2012.	427
Figure 107 : Photographie de l'inauguration de l'exposition <i>Nonument</i> à la Maison de l'humour et de la satire, Gabrovo. Source : Page Facebook du musée.....	430
Figure 108 : Margarita Yancheva, caricature, non datée (probablement 2017), présentée dans le cadre de l'exposition <i>Nonument</i> à Gabrovo. Source : Archives de la Maison de l'humour et de la satire.....	431
Figure 109 : Tchavdar Nikolov, caricature du 4 août 2008, présentée dans le cadre de l'exposition <i>Nonument</i> à Gabrovo. Source : Archives de la Maison de l'humour et de la satire.	431
Figure 110 : Stephan A. Shtereff, LIGNA-Ole Frahm, Torsten Michaelsten, Michael Hüners, <i>Nonument - approche performative de Bouzloudja</i> , le 14 septembre 2019. Film still.	432
Figure 111 : Dora Ivanova, Bouzloudja : la mémoire du temps, 2015-2016. Source : Blog WhATA.....	435

Figure 112 : Dora Ivanova, <i>Projet Bouzloudja</i> , 2018. Source : Europa Nostra's 7 Most Endangered Report, 2018.....	437
Figure 113 : Margarita Yancheva, caricature, non datée (probablement 2019). Présentée dans le cadre de l'exposition Nonument à la Maison de l'humour et de la satire. Le dialogue représente un jeu de mot intraduisible : « D'où est-ce que tu l'as piqué [<i>gépi</i> en bulgare] ? – De Getty ! ». Sur le sac, l'inscription dit « bon anniversaire ».....	440
Figure 114 : Panneau installé sur la porte d'entrée du Foyer-monument du PCB Bouzloudja, le 22 mai 2021. Source : Page Facebook du Projet Bouzloudja.	443
Figure 115 : Affiche du colloque organisé dans le cadre du Projet Bouzloudja, les 22-23 juillet 2021.....	444

Résumé

Depuis la chute du régime communiste bulgare en novembre 1989, son patrimoine monumental est l'objet de vifs débats au sein de la société. Quatre monuments célèbres concentrent l'essentiel du potentiel conflictuel : le mausolée de Georgi Dimitrov, lieu de transmission de messages idéologiques, de pèlerinage et de représentation du pouvoir pendant le socialisme ; le Monument à l'armée soviétique (Sofia), porteur de significations contradictoires pour les citoyens et outil dans les relations géopolitiques ; le monument *1300 ans Bulgarie* (Sofia), emblème de la politique culturelle de Ludmila Jivkova et des relations étroites entre intelligentsia artistique et pouvoir ; et le Foyer-monument du Parti communiste bulgare Bouzloudja, lieu de glorification de l'idéologie et du Parti communistes, et de leur gigantisme.

Autour de ces monuments s'écrit l'histoire d'un processus de développement d'une conscience patrimoniale de ces sites en particulier et des traces du socialisme en général. Les artistes, historiens de l'art et curateurs sont les acteurs principaux de ce processus. En leur qualité d'auteurs des monuments, de chefs institutionnels, d'intervenants critiques et ironiques, de médiateurs artistiques ou de militants pour le patrimoine, ils et elles forment ce que nous appelons la mémoire artistique du socialisme bulgare.

Titre en anglais

The Artistic Memory of Bulgarian Socialism: Heritage Debates 1989-2021

Mots clés

Bulgarie, patrimoine, mémoire artistique, monuments, art contemporain, postsocialisme.

Histoire Culturelle et Sociale de l'Art

Centre de recherche HiCSA
2 rue Vivienne, 75002 Paris