

La jeunesse révolutionnaire en Pologne. Rhétorique socialiste et avant-gardiste dans les symboles et les icônes des années 1980

XAWERY STAŃCZYK

La dernière décennie de la République populaire de Pologne diffère des précédentes par certains aspects politiques, économiques et culturels, en particulier par la multitude des styles, des identités et des mouvements de la jeunesse. À partir des années 1950, la jeunesse est devenue un élément spécifique de la culture socialiste. Cela s'explique par le boom démographique de l'après-guerre, le rôle des médias de masse dans la diffusion de la culture populaire et l'importance idéologique de la jeunesse en tant que sujet social modelé par les principes du socialisme à l'époque de Staline¹. Cette culture de la jeunesse évolua d'une génération à

1. À propos de la jeunesse en tant que sujet social et de sa vie quotidienne à l'époque de de Staline, voir Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, Oxford, Oxford University Press, 2000 ; Lewis Siegelbaum & Andrei Sokolov, *Stalinism as a Way of Life. A Narrative in Documents*, New Haven – Londres Yale University Press, 2000. Concernant l'histoire de la jeunesse polonaise d'après-guerre, voir Barbara Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej* [Les sauvages de notre rue. Anthropologie de la culture de la jeunesse], Varsovie, Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW,

l'autre dans ses tendances musicales et vestimentaires, ainsi que dans son mode de vie. Mais à partir de la fin des années 1970, le processus s'accéléra et la jeunesse, en tant qu'acteur central de la société, devint un objet d'étude de premier plan pour les journalistes et les sociologues². Le nouveau discours sur la jeunesse s'inscrivait dans le contexte de l'émergence d'une production musicale populaire autonome et de la libéralisation économique qui, dans la seconde partie des années 1980, développa le marché et multiplia les échanges avec les pays de l'Ouest. Contre toute attente, c'est Lénine qui devint l'un des héros de cette jeunesse dans les journaux clandestins, dans les tracts, sur les posters et les graffitis, incarnant de façon paradoxale le déclin du socialisme étatique et la montée des forces conservatrices et anticommunistes.

Dans les années 1980 et jusqu'au début des années 1990, les revues clandestines ou fanzines³, les affiches et les paroles de chansons recyclèrent les poétiques du Dada, du futurisme, du constructivisme et du surréalisme. Ils en reprenaient les codes visuels et textuels dans les collages, les images et la typographie. Le manifeste, genre par excellence de l'avant-garde révolutionnaire, fut l'un des plus productifs et connut un grand nombre d'adaptations. Ces pratiques artistiques firent leur apparition dans les milieux en connexion avec la scène musicale alternative, en particulier le punk, et dans les cercles artistiques et littéraires plus ou moins indépendants, souvent proches des mouvements anarchistes, antimilitaristes et écologistes de gauche.

Le présent article est consacré à la poétique de ces textes, aux pratiques et aux créations visuelles de la culture de la jeunesse polonaise, telles que les journaux et les tracts clandestins, imprimés et diffusés illégalement, les posters et les graffitis réalisés au pochoir, les événements de rue et les performances musicales. La période

1999 ; Mirosław Pęczak, *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja* [Subcultures dans la République démocratique de Pologne. Résistance, création, imitation], Varsovie, Narodowe Centrum Kultury, 2013.

2. Klaudia Rachubińska & Xawery Stańczyk, « Youth Under Construction. The Generational Shifts in Popular Music Journalism in the Poland of the 1980s », in Ewa Mazierska (éd.), *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*, Londres, Palgrave Macmillan, 2016, p. 171-194.

3. Le terme « fanzine », contraction de fanatic et de magazine, désigne une publication imprimée ou électronique, produite par des groupes indépendants pour diffuser ou défendre leurs idées. Le mouvement punk en est à l'origine. (NdÉ)

étudiée s'étend de la fin des années 1970, au moment de la première vague punk en Pologne, jusqu'au début des années 1990, à l'aube du nouveau règne capitaliste. L'article analyse ces productions à partir du concept d'imagination radicale et questionne la recontextualisation des symboles, des icônes et des slogans révolutionnaires utilisés par cette culture de la jeunesse pendant les dernières années du socialisme en Europe de l'Est. S'agissait-il d'un jeu innocent avec l'héritage culturel du socialisme étatique qui s'effondrait ? Ou bien d'une réactualisation des formes avant-gardistes en tant qu'arme artistique pour lutter contre l'incertitude de cette période de transition économique et politique ? Nous tentons d'évaluer le pouvoir symbolique des poétiques vernaculaires radicales dans leur confrontation entre l'ancien et le nouvel ordre.

Cadre méthodologique

Dans son livre *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*⁴, Boris Groys affirme que le réalisme socialiste est complémentaire de l'avant-garde, car il a pour but d'organiser la réalité en accord avec des principes esthétiques. Selon l'auteur, il existe une continuité entre l'un et l'autre : « Sous Staline, le rêve de l'avant-garde s'est concrétisé et la vie sociale s'est organisée en formes artistiques unifiées, même si ce n'étaient pas celles que l'avant-garde avait choisies⁵ ». Mais l'aspiration de l'avant-garde à une transformation radicale du monde ne pouvait que partiellement converger avec l'objectif de la révolution communiste. En effet, les artistes revendiquaient une position dirigeante, à laquelle seul le Parti pouvait prétendre d'un point de vue marxiste. L'auteur considère que le pouvoir stalinien, à condition d'être consolidé, était en mesure de « satisfaire l'exigence fondamentale de l'avant-garde, c'est-à-dire de faire en sorte que l'art, en tant que projet politico-esthétique total, ne se borne pas à représenter la vie mais soit capable de la transformer radicalement⁶ ». La culture socialiste dont les principes avaient été mis en place à l'ère stalinienne devenait possible parce que, selon l'interprétation officielle, la fin de l'histoire avait eu lieu. Elle pouvait s'appuyer sur les éléments progressistes présents dans l'héritage culturel de chaque

4. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. *Ibid.*, p. 36.

pays à différentes époques. Le réalisme socialiste échappait ainsi au conservatisme, il ne se référait pas à une esthétique antérieure, mais faisait appel à toutes les sources – alors que l'avant-garde, orientée vers le futur, refusait de le faire. Le réalisme socialiste devint alors un phénomène totalement neuf, qui se démarquait du classicisme et de l'historicisme. Groys conclut : « Le réalisme socialiste représente le surréalisme collectif, soucieux du Parti qui s'est développé avec le célèbre slogan de Lénine "il est nécessaire de rêver", et il a des points communs avec les courants artistiques occidentaux des années 1930 et 1940⁷ ». L'auteur considère l'art réaliste-socialiste dans sa dimension hagiographique et démonologique, qui implique une expérience mystique loin du « réalisme » des courants naturalistes du XIX^e siècle.

C'est la raison pour laquelle le réalisme socialiste resta dominant, même après la fin du stalinisme. Il ne pouvait pas être combattu par l'art officiel, qui se repliait sur les positions conservatrices du réalisme et des valeurs morales, ni par l'art dissident, encore plus traditionnel et nationaliste, qui restait dépendant de l'héritage communiste alors qu'il tentait de s'en éloigner. Groys explique non sans ironie : « L'observateur attentif de la scène culturelle soviétique des années 1960 et 1970 a peu à peu pris conscience du fait que les tentatives de remplacement du projet de Staline, sur le plan individuel ou collectif, n'étaient que de fidèles reproductions de celui-ci⁸ ».

Selon Groys, le Sots Art⁹ est une tentative pour dépasser le rejet conservateur du réalisme socialiste. Ce mouvement « post-utopique » revisita les précédentes tentatives de limitation et d'accomplissement du progrès. Cette position distingue le Sots Art de l'avant-garde utopique, du réalisme socialiste et du postmodernisme anti-utopique de l'Ouest. Elle est visible dans les travaux d'Ilia Kabakov, de Vitali Komar et d'Alexandre Melamid. Le concept du Sots Art fut repris par Alexeï Yurchak, dans son livre *Every-*

7. *Ibid.*, p. 52.

8. *Ibid.*, p. 79-80.

9. Le Sots Art a été inventé en Union soviétique au début des années 1970 dans le sillage du réalisme socialiste par Vitaly Komar et Alexandre Melamid. Ce courant est comparable au pop art : il critiquait la nouvelle culture de masse mais s'affirmait aussi comme un art politique n'épargnant ni les dirigeants au pouvoir, ni les oppositions. (NdÉ)

*thing was until it was no more*¹⁰, qui décrypte le phénomène du *stiob*, à première vue proche du Sots Art, en réalité très différent, que ce soit sur le plan chronologique ou artistique. Dans les années 1980, le *stiob* est devenu une forme populaire de suridentification au discours autoritaire, sans que l'on puisse distinguer s'il s'agissait d'une adhésion sincère, d'un comportement satirique ou des deux à la fois.

La suridentification est la reproduction exacte et légèrement caricaturale d'une forme qui fait autorité (slogan, texte religieux, discours, geste d'adhésion, images de propagande ou élément de phraséologie soviétique). La décontextualisation est l'action d'utiliser un langage normé dans un contexte inattendu. En exagérant le style des textes et des images officiels, les techniques du *stiob* ont supprimé leur valeur assertive, rendant la signification incertaine, indéterminée et même parfois incompréhensible. En d'autres mots, le *stiob* a permis de réaliser un « glissement performatif ». Le symbole devenait soudain aberrant ou absurde¹¹.

Caractéristique du mode de vie de la jeunesse soviétique des années 1980, le *stiob* n'était pas un genre artistique défini mais se manifestait dans les comportements, le langage et les habitudes. Les concerts du groupe AVIA, originaire de Leningrad, ou du groupe slovène Laibach correspondent à cette forme d'expression dont parlait Yurchak. Nous reviendrons sur les concepts de post-utopie et de suridentification.

Ainsi, Groys décrit l'art post-utopique des années 1960 comme un phénomène issu du réalisme socialiste. Tandis qu'Alexeï Yurchak le considère comme une force sociale active dans ses travaux sur la fin du socialisme, de la disparition de l'idéologie stalinienne à la dissolution du socialisme soviétique vers la fin des années 1980. Cette période se caractérise par un « glissement performatif ». Staline, à la tête de l'État, occupait une position extérieure au discours idéologique et pouvait intervenir librement dans n'importe quel secteur de la vie politique et culturelle, conformément au principe dialectique du matérialisme historique. Cela permettait d'atténuer le paradoxe fondamental de l'idéologie socialiste entre, d'une part, le besoin de justification imposé par la doctrine marxiste-léniniste et le contrôle étatique de la production culturelle, et de l'autre, un

10. Alexeï Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2005, p. 260.

11. *Ibid.*, p. 263.

encouragement à développer des actions indépendantes et autonomes, des expérimentations artistiques avant-gardistes. Après la mort de Staline, personne ne put occuper cette position externe. Les représentations idéologiques perdirent leur sens et laissèrent la place à une incessante répétition des formes, des rituels et des images préexistantes. Cependant, ce glissement performatif déclencha une certaine créativité sociale, il ouvrit de nouvelles perspectives, des interprétations et des significations inattendues et imprévisibles. Il est à l'œuvre dans les poétiques révolutionnaires avant-gardistes des revues clandestines polonaises, des graffitis et des posters.

Yurchak définit la fin du socialisme à partir du concept foucauldien de « formation discursive¹² ». La fin du socialisme s'accompagne de déclarations, d'expressions, de modes et de thèmes épars qui ont coexisté sur une certaine période historique, sans pouvoir se constituer en un discours unifié et cohérent et en dehors de tout accord commun prédéfini. Ces éléments ont été produits par une multitude d'auteurs et de voix distinctes, qui pouvaient indifféremment converger ou diverger.

La fin du socialisme peut être considérée comme une forme discursive particulière, structurée autour de quelques principes tacites récurrents. Cette forme reflète la disparition du métadiscours idéologique, l'hyper-normalisation des formes officielles et l'évolution du rôle du discours officiel dans la vie quotidienne. Elle est constituée de diverses déclarations publiques en apparence contradictoires, mais qui sont, en fait, reliées de façon logique et qui sont mutuellement productives. Les influences culturelles occidentales étaient à la fois critiquées pour leurs valeurs bourgeoises et célébrées pour leur internationalisme. Importées de l'étranger ou créées localement, elles circulaient par des voies officielles et des réseaux clandestins¹³.

12. Voir Dominique Maingueneau, « Pertinence de la notion de formation discursive et analyse du discours », *Langage et société*, 135/1, 2011, p. 87-99. La notion de formation discursive est proposée par Michel Foucault en 1969 dans *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969. Maingueneau souligne la difficulté du concept qui n'est pas stabilisé et oscille en permanence « entre une interprétation en termes de "système" et de "règles" et une autre en termes de "dispersion" ».

13. *Ibid.*, p. 162.

La fin du socialisme peut être étudiée comme une formation discursive à part entière avec ses caractéristiques et ses constantes, comme un réseau de significations moins prédéterminées que le métadiscours idéologique des années auxquelles elles succèdent.

Pour aborder la dernière décennie du socialisme étatique, le concept des longues années 1980 semble plus cohérent que celui de la fin du socialisme qui devrait être réservé à la période précédente, allant du Dégel à la mise en place de la loi martiale en 1981¹⁴ et aux réformes économiques de Zbigniew Messner et de Mieczysław Rakowski¹⁵. La libéralisation de l'économie, qui passait par des concessions au secteur privé, la mise en place d'un marché libre et concurrentiel et l'introduction de capitaux étrangers, annonçait la nouvelle politique néolibérale soutenue par les réformistes au sein du Parti et par les groupes d'opposition libéraux. Telles étaient les grandes lignes du changement global qui eut lieu entre 1975 et 1995, car la seule décennie des années 1980 ne permet pas d'englober « les multiples facettes d'une période si complexe et si cruciale¹⁶ ». Durant cette période, les politiciens conservateurs comme Margaret Thatcher, Ronald Reagan et Helmut Kohl consolidèrent leur pouvoir, l'idéologie néolibérale s'imposa dans le domaine économique et le marxisme perdit son rôle de plateforme dominante de l'activisme politique, remplacé peu à peu par la prolifération des mouvements féministes, postcoloniaux, antimilitaristes, environnementaux qui s'opposaient au courant néolibéral et conservateur. Dans son essai « It will have been the best of times.

14. La loi martiale fut en vigueur en République populaire de Pologne de 1981 à 1983. Instaurée par Wojciech Jaruzelski, elle devait répondre à une situation critique dans les domaines économique et énergétique, ainsi qu'à une possible intervention militaire de l'Union soviétique, mais son but principal était de consolider le pouvoir affaibli par la montée de l'influence du syndicat *Solidarnosc*. (NdÉ)

15. Zbigniew Messner (1929-2014), économiste et membre du Parti ouvrier unifié polonais, fut président du Conseil des ministres de la République populaire de Pologne du gouvernement de Wojciech Jaruzelski de 1985 à 1988. Mieczysław Rakowski (1926-2008) fut le dernier à lui succéder à ce poste de 1988 à 1989. (NdÉ)

16. Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez & Nataša Petrešin-Bachelez (éd.), « Introduction », in *Id.*, *The Long 1980s. Constellations of Art, Politics, and Identities*, Amsterdam, Valiz, 2018, p. 10.

Thinking back to the 1980s¹⁷ », Rosi Braidotti s'intéresse aux grands penseurs de gauche qui marquèrent le seuil des années 1980 : Herbert Marcuse et Nicos Poulantzas en 1979, Jean-Paul Sartre et Roland Barthes en 1980, et Jacques Lacan en 1981.

En 1980, après la mort du général Tito, la crise du marxisme en Europe de l'Ouest est devenue officielle, tandis que la majeure partie de la jeunesse mondiale exprimait sa colère après l'assassinat de John Lennon la même année à New York. « Lennon, not Lenin ! » : ce slogan du rassemblement de la jeunesse révolutionnaire est devenu encore plus poignant à mesure que les effets de ce radicalisme s'accroissaient¹⁸.

La multiplication des représentations de Lénine, Trotski, Dzerjinski et autres héros révolutionnaires dans les réseaux de la culture jeune de la Pologne des années 1980, eut lieu dans la foulée du glissement performatif de la fin du socialisme. C'était une réponse à la crise internationale du marxisme et au discours néolibéral du pouvoir. Diedrich Diederichsen développe cette hypothèse dans son essai « From anti-social liberal punk to intersectional AIDS activism : (sub-)culture and politics in eighties¹⁹ », affirmant que le mouvement punk des années 1980 avait affaibli la position dominante des socio-démocrates qui dirigeaient l'Europe de l'Ouest avec les partis libéraux. « La tragédie du mouvement punk vient du fait que ses adversaires se sont fait tirer dans le dos depuis l'autre côté du champ de bataille²⁰ », ce qui signifie que les partis sociaux-démocrates furent écartés par les partis néolibéraux et les conservateurs. Le mouvement radical punk qui luttait contre la social-démocratie se tourna alors vers des groupes radicaux comme la RAF²¹ et les Brigades rouges ou de nouvelles formes de contestation comme les Zones autonomes temporaires, Reclaim The Streets, les

17. Rosi Braidotti, « It will have been the best of times. Thinking back to the 1980 », in *Ibid.*, p. 17.

18. *Ibid.*, p. 17.

19. Diedrich Diederichsen, « From anti-social liberal punk to intersectional AIDS activism. (Sub-)culture and politics in eighties », in Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez & Nataša Petrešin-Bachelez (éd.), *Constellations of Art, Politics, and Identities*, *op. cit.*

20. *Ibid.*, p. 37.

21. Abréviation désignant la « Fraction Armée rouge », une organisation terroriste d'extrême gauche active en Allemagne de l'Ouest entre 1968 et 1998. (NdÉ)

squats illégaux et autres mouvements alternatifs « indie²² ». La culture de la jeunesse en Pologne prit la même forme que le mouvement indépendant : elle se voulait « plus radicale d'un point de vue politique et plus intransigeante sur le plan artistique, pour répondre à la critique d'un "empoisonnement sémiotique" des médias de masse, dont le langage idéologique était depuis longtemps émoussé²³ ». Et de même que les Punk occidentaux s'opposaient aux gouvernements sociaux-démocrates et aux institutions publiques par l'utilisation de l'arsenal théorique et pratique des néo-situationnistes et des néo-anarchistes, la jeunesse rebelle polonaise enrichit son langage avec la phraséologie et la rhétorique bolcheviques pour dénoncer le discours autoritaire mais sans réelle signification de la classe politique immuable du Parti ouvrier unifié polonais, mais aussi celui des élites tout aussi immuables de l'opposition politique.

Si Braidotti affirme que « les années 1980 ont pavé la route qui a mené à la violence du monde dans lequel nous vivons aujourd'hui²⁴ », la question du pouvoir symbolique des poétiques radicales de la jeunesse pendant cette période reste à étudier. Si les changements géopolitiques des années 1980, avec la chute du bloc de l'Est et les politiques néolibérales agressives des états postsocialistes, ont façonné le monde contemporain, les actes de résistance, la création d'alternatives et de contre-pouvoirs devraient être étudiés sur le court et le long terme. Le concept d'imagination radicale s'avère opérant pour traiter cette question. Max Haiven, son inventeur, l'utilisa pour désigner certaines formes d'action et d'organisation, notamment la gestuelle, la rhétorique et les représentations dont se servaient les activistes pour résister à l'oppression capitaliste dans les moments de crise, comme le fit le mouvement Occupy.

22. Abréviation de l'anglais « independant », l'adjectif qualifie les manifestations d'une culture underground anticonformiste. (NdÉ)

23. Diedrich Diederichsen, « From anti-social liberal punk to intersectional AIDS activism. (Sub-)culture and politics in eighties », *op. cit.*, p. 41.

24. Rosi Braidotti, « It will have been the best of times. Thinking back to the 1980 », in Nick Aikens, Teresa Grandas, Nav Haq, Beatriz Herráez & Nataša Petrešin-Bachelez (éd.), *The Long 1980s. Constellations of Art, Politics, and Identities*, *op. cit.*, p. 17.

Dans son livre *Crises of Imagination, Crises of Power*²⁵, Haiven soutient que le capitalisme moderne ne se contentait pas d'exploiter les capacités physiques des travailleurs ; il colonisait aussi leur imagination en modifiant le sens des termes qu'ils utilisaient pour exprimer leur subjectivité. D'ailleurs, le terme « créativité », désignant initialement la capacité d'inventer sa vie pour lutter contre l'oppression, fut intégré au discours néolibéral des années 1960 afin de justifier la précarisation des conditions de travail, la privatisation des entreprises publiques et la gentrification des quartiers : les expressions telles que « management créatif », « villes créatives » ou « classe créative » sont désormais omniprésentes dans le discours des médias de masse ou spécialisés²⁶. Ce sont les symptômes d'une crise profonde de l'imagination, indissociable de celle du capitalisme. En effet, les problèmes les plus matériels comme l'exploitation des travailleurs sont déterminés par l'imagination. Haiven défend l'idée selon laquelle le capitalisme, tout en utilisant la force brutale tangible, repose aussi sur la croyance selon laquelle « le système est l'expression naturelle de la nature humaine ou qu'il est trop puissant pour être changé, ou qu'il n'y en a pas de plus désirable²⁷ ». Cette idée est illustrée par le slogan de Thatcher « Il n'y a pas d'alternative » et par « La fin de l'histoire » proclamée par Francis Fukuyama²⁸ – deux affirmations qui ont changé le monde durant les années 1980.

Ainsi, Haiven revalorise la catégorie de l'imagination et la combine avec une réflexion sur la reproduction sociale dans la perspective d'un marxisme autonome, distinct du courant marxiste dominant, centré sur les questions d'économie politique. Selon lui, l'imagination n'est pas une projection directe de la base économique au niveau de la superstructure, ni un espace de fantasmes et de rêves appartenant à des individus isolés :

L'imagination n'est pas une « chose » que nous « possédons » en tant qu'individus. C'est un paysage ou un ensemble de possibilités que nous partageons en tant que communauté. L'imagination

25. Max Haiven, *Crises of Imagination, Crises of Power. Capitalism, Creativity and the Commons*, Londres – New York, ZED Books, 2014.

26. *Ibid.*, p. 241-245.

27. *Ibid.*, p. 7.

28. Le concept de fin de l'histoire qui apparaît chez Hegel est repris par les philosophes du XX^e siècle ; il a été popularisé à partir de la fin des années 1980 par Francis Fukuyama qui prédisait le triomphe de la démocratie libérale et la paix après la disparition de l'idéologie communiste. (NdÉ)

n'existe pas seulement dans l'esprit individuel ; elle existe aussi entre les personnes, elle résulte de leurs tentatives pour vivre et travailler ensemble. L'imagination est donc très dangereuse et puissante. Après tout, la plupart des systèmes de pouvoir coercitif, de privilèges et d'autorité qui définissent nos vies dépendent de l'imagination. Le racisme, le patriarcat, l'homophobie dans leur horreur sont réels et matériels, mais ils reposent également sur des distinctions « imaginaires », ou sur la façon dont les différences réelles sont imaginées²⁹.

L'imagination est un phénomène ordinaire, qui se manifeste dans les activités et les interactions humaines, dans les actes de résistance contre le racisme, le sexisme, l'homophobie et le pouvoir capitaliste. Il en va de même, bien sûr, de l'imagination radicale. Haiven la définit par défaut :

L'imagination radicale n'est pas une chose définie, ni matérielle que nous pourrions trouver quelque part, et dont nous pourrions identifier précisément les caractéristiques, les causes ou les effets. Nous ne pouvons pas l'enfermer dans une petite boîte et la disséquer pour observer son fonctionnement. L'imagination radicale émerge de pratiques radicales, de manières de vivre et de coopérer autrement, qui cherchent à échapper aux formes d'oppressions capitalistes, racistes, patriarcales, hétéronormatives, coloniales, impériales, militaristes et fondamentalistes qui enferment nos vies. Ces pratiques radicales se produisent partout, en permanence, elles sont plus ou moins visibles, comme notre amour, notre espoir, notre solidarité, notre pensée critique, notre optimisme, notre scepticisme, notre créativité, notre colère et nos communautés luttent contre les pouvoirs en place³⁰.

Cette définition convient parfaitement au circuit souterrain des revues clandestines, des dépliants, des affiches et des enregistrements avec ses réseaux sociaux informels, ses pratiques officieuses, voire illégales, sa philosophie débrouillarde et ses efforts pour se différencier de la culture légitime. Cependant, le concept est plus difficile à utiliser pour étudier la vie sous le socialisme d'État en Europe de l'Est. Il est clair que la jeunesse alternative de la République populaire de Pologne ne cherchait pas à échapper à l'oppression capitaliste, et que les questions de racisme, de sexisme et de patriarcat n'apparurent qu'à la fin de la décennie. Lorsque ces formes d'oppression étaient dénoncées, c'était dans la culture po-

29. Max Haiven, *Crises of Imagination, Crises of Power...*, *op. cit.*, p. 218.

30. *Ibid.*, p. 248.

pulaire dominante, mais jamais à l'intérieur de la scène alternative ; rares étaient ceux qui condamnaient ouvertement les préjugés de leurs compagnons et de leurs émules, ainsi que les discriminations qu'ils engendraient. L'imagination radicale se développa plutôt comme un jeu ambigu de l'opposition politique avec le discours autoritaire, elle fut rendue possible par le régime discursif du socialisme tardif. Mais comme les réformes néolibérales ne furent introduites que pendant les années 1980, et que le changement conservateur de la culture dominante renforçait la poétique radicale, elle devint à son tour l'expression de la critique (principalement anarchiste, antimilitariste et environnementaliste) envers la transition démocratique parlementaire et capitaliste.

Du néo-avant-gardisme à l'arrière-garde

Après le dégel en Pologne, alors que les courants artistiques d'avant-garde du début du XX^e siècle (en particulier le constructivisme) étaient encore très vivants et que le climat politique était assez libéral, voire même favorable au formalisme abstrait moderniste, la situation était très différente de celle de l'ère post-soviétique et de la culture poststalinienne. La poétique constructiviste, une fois adoptée par le Parti à des fins politiques (pour montrer son progressisme), permettait aux artistes de garder une autonomie esthétique loin des contraintes du réalisme socialiste et de participer à l'échange de réflexions et d'idées au niveau national et international. « Les artistes rejetèrent le réalisme socialiste (art de la propagande stalinienne) en faveur du néo-constructivisme (universel et d'Europe occidentale), de même que les régimes poststaliens rejetèrent les politiques économiques staliniennes en faveur de l'économie de marché limitée et le commerce international³¹ ». La nouvelle génération de l'avant-garde se positionna davantage contre le modernisme institutionnalisé et ses prétentions à l'universalisme, plutôt que contre le réalisme socialiste. De nombreux artistes néo-avant-gardistes des années 1970 optèrent pour une approche pragmatique dans la communication, les interactions symboliques et la fonction du contexte dans la signification d'une œuvre, en usant de l'humour ironique ou néo-dadaïste et en déconstruisant les mythes modernistes de l'art pur et de l'esthétique du génie. Ainsi, les artistes du Sots Art, Kabakov, Komar et Mela-

31. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009, p. 145.

mid, qui interrogeaient la volonté utopique commune au réalisme socialiste et à l'avant-garde antérieure ne trouvèrent pas d'écho en Pologne³².

Yes Gallery, créée au début des années 1970, fait partie de ce courant artistique. Ses auteurs, Anastazy Wiśniewski et Leszek Przyjemski, adoptèrent une tactique de suridentification avec le Parti et l'État socialiste. Wiśniewski se montrait favorable au gouvernement (il participait aux défilés officiels) et il rédigeait toutes sortes de documents bureaucratiques imaginaires au nom de sa galerie. Jerzy Treliński agissait de façon similaire, il posa un geste tautologique en apposant son nom sur des drapeaux, des vêtements, des livres, des affiches et des cartes postales et en reprenant les formes discursives épuisées du socialisme tardif. Wiśniewski, quant à lui, exhibait le slogan YES, en tenant une banderole sur laquelle on pouvait lire : « Treliński »³³. L'analyse critique du discours autoritaire et de la culture légitime fut menée par des artistes de l'Atelier de la forme cinématographique qui, dans les années 1970, contestait les règles officielles et dominantes avec un certain cynisme.

Zygmunt Piotrowski, fidèle membre du Parti, tenta de relier l'art néo-avant-gardiste à la politique socialiste. Avec son groupe Proagit, il conçut le spectacle multimédia *Pomysł komunizm* (Pense le communisme), présenté au ministère de la Culture et de l'Art en 1971. Le but de la représentation était d'inciter les fonctionnaires à renouveler les valeurs et les idées communistes, alors qu'Edward Gierek avait succédé au Premier Secrétaire du Parti ouvrier unifié polonais, un an après que les manifestations des travailleurs aient été réprimées dans le sang par Władysław Gomułka. Mais le message critique de ce « nouveau réalisme socialiste », proposé par Piotrowski, ne fut pas accepté par les autorités, tout comme le New Red Art de Zofia Kulik et de Przemysław Kwiek qui poursuivirent les efforts de Piotrowski pour réinventer le communisme au début des années 1970. L'événement Proagit 2 de Z. Kulik et P. Kwiek fut écarté par les fonctionnaires, car jugé trop critique envers le

32. *Ibid.*, p. 278.

33. Łukasz Guzek, « Najbardziej radykalne postawy w ruchu galerii konceptualnych lat siedemdziesiątych. Galeria 80x140 Jerzego Trelińskiego i Galeria A4 Andrzeja Pierzgałskiego » [Les positions les plus radicales dans le mouvement des galeries conceptuelles des années 1970. La Galerie 80x140 de Jerzy Treliński et la Galerie A4 d'Andrzej Pierzgałski], *Sztuka i Dokumentacja*, 4, 2011, p. 49-68.

socialisme d'État, même si les auteurs signalaient les erreurs et les échecs du gouvernement d'un point de vue marxiste. Le « nouveau réalisme socialiste » de Piotrowski, Kwiek et Kulik était une tentative originale pour intégrer les idées communistes et la poétique socialiste-réaliste aux nouvelles techniques artistiques, multimédias et aux éléments de langage néo-avant-gardiste³⁴. Ces rares exemples du Sots Art, qui n'étaient ni nostalgiques du stalinisme, ni pourfendeurs de la rhétorique du Parti, livrèrent une vision post-utopique de la façon dont l'esthétique et la politique pouvaient s'entrelacer.

Dix ans plus tard, on tenta à nouveau de réintégrer la poétique socialiste-réaliste dans la culture populaire. Izabela Trojanowska, actrice et chanteuse pop-rock, connue pour ses provocations, se produisit en 1981 sur la scène du Festival national de chanson polonaise d'Opole, le festival de musique le plus important en République populaire de Pologne. Elle interpréta *Pieśń o cegle* (*Chanson de la brique*), une allusion évidente à la peinture socialiste-réaliste, ainsi que *Podaj cegłę* (*Passe la brique*) d'Aleksander Kobzdej (1950). Les paroles d'Andrzej Mogielnicki étaient un pastiche de la poésie socialiste-réaliste et des slogans du Parti. À l'aube des années 1980, alors que l'économie polonaise entrait en récession et que la classe ouvrière s'organisait autour du syndicat *Solidarność*, cette chanson semblait parodier la propagande à l'ancienne. Mais cette interprétation n'était possible que dans ce contexte socio-politique déterminé. Les paroles de la *Chanson de la brique* étaient ambiguës, comme la performance de son interprète, Trojanowska, qui avait revêtu le costume de l'Union de la jeunesse polonaise (*Związek Młodzieży Polskiej*), l'équivalent du Komsomol (Union des jeunesses léninistes communistes) entre 1948 et 1956. Mais l'exagération de certains attributs, telle la cravate rouge ou les épaulettes recouvertes de paillettes n'étaient pas anodins. Pendant la chanson, Trojanowska exécuta le geste typique du maçon qui passe une brique à un autre maçon. Le guitariste du groupe *Stalowy Bagaż* (Bagage d'acier) portait quant à lui un costume rouge futuriste. La chorégraphie fut complétée par deux athlètes nus qui cachaient leur sexe avec des briques dans leurs mains. Cette étonnante performance fit couler beaucoup d'encre dans la presse populaire : les réactions étaient enthousiastes, dégoûtées ou révoltées. Trojanowska tournait-elle en dérision le gouvernement ou réaffirmait-elle la poétique du réa-

34. Voir Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lata 70. Awangarda*, [L'art polonais des années 1970], Jelenia Góra – Varsovie, Polski Western – Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, p. 222 et 243.

lisme socialiste dans une forme populaire contemporaine ? Les deux réponses peuvent être vraies, mais le plus important reste le fait que le discours visuel et poétique associé à la révolution sociale des années 1950 était restitué au public.

La performance socialiste-réaliste de Trojanowska eut lieu au moment de la vague de prospérité du rock polonais, qui suivit la première vague de musique punk de 1978 à 1980. Ce contexte mérite d'être mentionné, car l'explosion du punk en Pologne, notamment à Varsovie, avait des racines néo-avant-gardistes et venait des jeunes bohèmes et de l'intelligentsia. Parmi eux, figurait Henryk Gajewski, un cinéaste, théoricien et conservateur de la galerie étudiante Remont, affiliée aux dortoirs étudiants Riviera de l'École polytechnique de Varsovie. Gajewski commença sa carrière artistique au début des années 1970, en partant d'une position conceptuelle. Mais très vite il s'intéressa à la culture populaire et aux pratiques informelles de l'art postal³⁵ et de la performance artistique. L'un de ses premiers canulars fut l'organisation d'une rencontre fictive avec Andy Warhol en 1974. Une affiche représentant le héros du pop art annonçait : « Ouverture de l'exposition. Rencontre ». Le public se réunit à la galerie, mais Warhol ne vint jamais. Gajewski déclara alors que le but de cette manifestation était la réunion des spectateurs et non la rencontre avec la star.

En 1978, il organisa la Rencontre internationale des artistes, I AM, le premier festival de Pologne, et l'un des premiers en Europe de l'Est. Le groupe britannique de punk féminin « The Raincoats » donna un concert qui entra dans l'histoire comme le premier concert punk en Pologne. Après le festival, les premiers groupes de punk polonais émergèrent autour de la galerie Remont. Gajewski fut l'un de leurs producteurs. Il organisa leurs spectacles, promut leur musique, et documenta leurs activités. Il réalisa des films avec des musiciens punk, Tilt Back en 1980 et Passenger en 1984, publia les fanzines *Punk*, *Post* et *Post Remont*, et enregistra le premier festival polonais de la nouvelle vague, qui eut lieu à Kołobrzeg en 1980. La typographie avant-gardiste et la conception graphique des imprimés, les livres d'art, les revues constructivistes historiques, et les couvertures de livres sont remarquables. Piotr Rypson, collaborateur de Gajewski à la tête de Tilt, s'intéressa aussi à la poésie visuelle et à l'art postal, et organisa l'une des premières expositions

35. De nombreux écrivains et artistes pratiquaient l'art postal en envoyant des lettres richement décorées. Cette pratique était largement répandue chez les surréalistes. (NdÉ)

en Pologne consacrée à cet art. L'influence du constructivisme était évidente dans les pièces de Gajewski, mais elle n'avait rien de nostalgique. Gajewski et ses proches investirent la futurologie, pour tenter de comprendre les formes du nouveau monde qui devaient naître du développement technologique, du progrès social et de la culture populaire³⁶. C'est le goût de la communication et la foi en l'avenir qui stimulèrent leurs expériences graphiques. L'État socialiste encourageait la croyance en un avenir radieux et les expérimentations néo-avant-gardistes. Ainsi, les premiers pas du mouvement punk, considérés dans la presse officielle comme une menace pour la jeunesse, furent tolérés par le régime autoritaire et la politique culturelle.

Dans le même esprit, une publication clandestine créée en 1981 par le groupe Brygada Kryzys autour de la Galerie Remont, représentait l'emblématique Palais socialiste-réaliste de la culture et de la science de Varsovie, dans une version punk dynamique et énergique. Un an plus tard, le même bâtiment apparut en couverture du premier album du groupe Brygada Kryzys, distribué par le label britannique Fresh Records UK. Il était penché, comme prêt à s'effondrer, une vision reflétant l'attitude provocatrice des punks. Au début des années 1980, l'avant-garde se mêla au style populaire dans la musique, le graphisme et la mode. Le groupe new-wave Republika adapta son album de 1983, *Nowe sytuacje*, aux formes visuelles et géométriques en noir et blanc du constructivisme. Les paroles des chansons reprenaient les métaphores sur le travail industrialisé et sur la production mécanique. On retrouve cette esthétique dans les chansons du nouveau romantique Kapitan Nemo, extraites de courtes pièces de théâtre des années 1983 et 1984, ou dans celles des groupes cold-wave. La chanteuse pop Maryla Rodowicz adopta cette tendance dans son projet néo-dadaïste *Różowe Czuby* (*Les Crêtes roses*). Pendant ce temps, dans le milieu de la mode, la designer Barbara Hoff popularisa des collections de vêtements simples et minimalistes en noir et blanc.

Le collectif Totart incarna encore une autre veine révolutionnaire d'avant-garde. Cette formation éphémère fut créée en 1986 à Gdańsk pour souligner la fluidité des subjectivités et des processus créatifs, par un groupe hétéroclite de poètes, d'artistes, d'interprètes, de musiciens et d'activistes punk, mais aussi

36. Łukasz Ronduda, *Sztuka polska lata 70. Awangarda, op. cit.*, p. 362-374.

d'étudiants en sciences humaines, la plupart opposés au gouvernement. Fascinés par la poétique futuriste et dadaïste, ils reprirent les formes et les procédures avant-gardistes, notamment la technique du collage. Ils poursuivirent les expériences linguistiques du *zoum*³⁷ et produisirent de nombreux manifestes. Zbigniew Sajnog, le leader intellectuel du groupe, écrivaient des poèmes et des textes théoriques influencés par les œuvres de Vélimir Khlebnikov et d'Alexeï Kroutchenykh, tandis que Paweł « Końjo » Konnak, qui organisait des « révélations » de groupe, c'est-à-dire des spectacles dévoilant un contenu créatif émouvant, était proche du futurisme, comme en témoigne sa revue clandestine *Futurfoto*. En se réclamant de « l'arrière-garde », le Totart devint en quelque sorte une méthode de sauvetage de l'avant-garde en tant qu'expérimentation sans restriction contre toutes révolutions formelles coercitives, aliénées et aliénantes, de la vie réelle.

Une critique similaire mais plus nihiliste de l'institutionnalisation réconfortante et de l'oisiveté intellectuelle de la néo-avant-garde fut proposée par le groupe « Lodz Kalisa ». Avec l'extension de la marchandisation et l'esthétisation du style avant-gardiste des années 1980, la critique de l'avant-garde montait dans les milieux radicaux. Son apogée fut atteinte en 1991, durant l'exposition *Construction in Process*, lorsque les rues de Lodz furent décorées d'affiches signées « Niezależny Instytut Badawczy Wspólnoty Leczec » (Institut de recherche indépendante de la communauté Lyying). Réunis autour de la prétendue galerie indépendante Wschodnia, ces jeunes artistes underground mêlaient graffitis et art de la performance dans leur critique de la société. Une de leurs affiches proclamait : « Messieurs, ne nous leurrions pas ; ce que vous faites, c'est de la merde, pas de l'avant-garde ».

Entre post-utopie et *stio* : le surréalisme socialiste

Le mouvement Alternative orange est sans doute celui qui est allé le plus loin dans cette voie. Il doit son nom et ses origines au magazine underground de 1981 diffusé par le biais de Ruch Nowej Kultury (RNK, Mouvement de la Nouvelle Culture) – une organisation étudiante de l'Université de Wrocław, impliquée dans une grève et l'occupation des bâtiments universitaires à l'automne 1981. C'était un groupe extrémiste de hippies et de bohèmes, se récla-

37. Le *zoum* ou langage transmental est une invention des futuristes qui tend à décupler les propriétés du langage poétique. (NdÉ)

mant de la nouvelle gauche, du néo-anarchisme et du situationnisme. Ses figures de proue – Waldemar Fydrych, Andrzej Dziewit, Jacek Drobny, Wiesław Cupała, Marek Bieroń, Piotr Adamcio, Zenon Zegarski et Piotr Starzyński – étaient fascinées par les idées de la contre-culture et de l'avant-garde. Dès 1980, les membres du RNK descendirent dans la rue avec des banderoles sur lesquelles on pouvait lire : « Vive l'imagination libre » et « À bas la symétrie », des revendications sans prétention politique. Contrairement à Niezależne Zrzeszenie Studentów (NZS, Association indépendante des étudiants), qui était anti-communiste et rattachée à l'opposition démocratique, et même si certains dirigeants du RNK, dont Fydrych, avaient été associés auparavant au Comité étudiant de *Solidarność*, le RNK exprimait sa résistance aux autorités dans une ambiance festive, défendait l'amour libre et transformait une manifestation à l'Institut de philosophie en un événement joyeux et carnavalesque. Les tensions s'avivèrent entre les objectifs politiques des NZS et les farces insouciantes du RNK : ces derniers furent menacés d'expulsion des bâtiments qu'ils occupaient et on tenta de censurer leurs publications par le biais du Comité de grève. Dans sa réponse, le RNK proclama la création du Conseil des commissaires de la Révolution orange (sur le modèle du Conseil des commissaires du peuple bolchevique), qui se tenait à l'Académie des beaux-arts de Wrocław, également en grève³⁸.

Avant la grève des étudiants qui accentua la scission entre le NZS et le RNK, en mars 1981, le RNK publia le premier et unique numéro du magazine *A*, qui contenait le *Manifeste du surréalisme socialiste* de Fydrych, le texte-programme d'Alternative orange. Inspiré par le surréalisme français, en particulier par les manifestes d'André Breton, le texte s'attaquait aux poétiques réalistes, du réalisme du XIX^e siècle au réalisme socialiste. Fydrych revendiquait le pouvoir de l'imagination sans contrôle pour franchir les barrières, malgré le « sectarisme intellectuel » inculqué par les philosophes existentialistes. Il considérait leur approche rationnelle du monde comme l'expression de leur crainte à laisser libre cours à leur imagination ; c'est pourquoi Fydrych félicita les politiciens qui avaient le courage de suivre leur rêve pour changer le monde. Un politicien est un artiste surréaliste, un demiurge capable de créer la réalité à

38. [Auteur inconnu], « Dekret o utworzeniu Rady Komisarzy Pomarańczowej Rewolucji na Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych » [Décret portant sur la création de Conseil des commissaires de la révolution Orange], *Pomarańczowa Alternatywa*, 3, 1981, sans pagination.

partir de sa vision du monde alors que le philosophe rationaliste, paralysé par la crainte, ne peut pas créer. C'est pourquoi « le socialisme est bénéfique au développement des arts. Il permet à tous les hommes d'apprendre davantage, d'affiner ses sentiments, et de développer sa réalité. La qualité de son existence repose sur des transformations surréalistes continues ». Le socialisme est le triomphe de la politique, entendue comme une transformation active du monde, le triomphe de l'imagination sur la raison, de l'esthétique sur la morale. Plus loin, Fydrych proclame : « Ne reculons pas après être arrivé jusqu'ici. Le monde entier est une œuvre d'art. Même un policier debout dans la rue est une œuvre d'art. Amusons-nous, notre destin n'est pas une croix à porter³⁹ ». Le texte était en partie parodique, mais il défendait le régime socialiste comme un ordre esthétique, façonné par la vision des artistes-politiciens, contre le raisonnement des philosophes. À la différence de Groys, Fydrych place le réalisme socialiste du côté du réalisme, mais en pratique, il considère la réalité socialiste comme plus proche du surréalisme que du réalisme, de l'imagination contrôlée que des calculs de la raison. La forme carnavalesque des événements organisés par Alternative orange avec ses costumes, ses bannières, ses fanzines, ses graffitis et ses chansons avait plus à voir avec l'art surréaliste dans un contexte socialiste, qu'avec un véritable conflit politique entre le Parti au pouvoir et ses adversaires démocratiques.

Si les idées de Fydrych au début des années 1980 restaient proches de la post-utopie du Sots Art, la pratique artistique d'Alternative orange était davantage liée au *stiob*. En avril 1986, il y eut les affiches antinucléaires après l'explosion de la centrale de Tchernobyl en République socialiste soviétique d'Ukraine. Ces affiches parodiaient la propagande officielle à l'aide de slogans tels que « La cavalerie nucléaire » ou « La révolution scientifique et technologique », placés à côté des symboles de l'étoile rouge ou de la faucille et du marteau. Fydrych les élaborait en collaboration avec Piotr Gusta, membre du groupe Luxus, un collectif de jeunes artistes créé au moment de la grève des étudiants à l'Académie des beaux-arts de Wrocław en 1981. Luxus utilisait le concept de sculpture sociale de Joseph Beuys, le sens de l'humour néo-dadaïste, les logos des marques de luxe étrangères des boutiques Pewex et les

39. Waldemar Fydrych, *Manifeste du surréalisme socialiste*, <http://www.orangealternativemuseum.pl/#manifesto-of-socialist-surrealism>.

idoles de la culture pop. Le groupe s'opposait ainsi à l'ennui et au mécontentement grandissant, aux pénuries de produits et à la militarisation de la vie sociale. Ces gestes, apparemment téméraires et nonchalants, étaient en fait une objection majeure au style grossier et au pathos des groupes d'opposition démocratiques, mais aussi à la stagnation et à l'aliénation générale. Luxus exprima sa position politique dans l'objet *La droite – la gauche – un dialogue*, exposé en 1991. Le titre était une parodie du nom d'un livre de 1977 *Kościół, lewica, dialog (L'Église – la gauche – un dialogue)* d'Adam Michnik, le chantre des réformes néolibérales et de la rhétorique anticommuniste. L'objet en question était un agrégat de tambours de machines à laver illuminés et d'autres objets similaires, une allusion au monument à Vladimir Tatline de 1920 *Monument de la Troisième Internationale*. Ce genre de commentaires ironiques sur les systèmes et les idées politiques, combinés à des jeux frivoles et des comportements fougueux, étaient caractéristiques de la culture alternative de la jeunesse polonaise des longues années 1980.

Waldemar Fydrych et ses collègues initièrent l'organisation d'événements de rue à Wrocław, qui devinrent rapidement populaires, non seulement chez les jeunes artistes et étudiants en sciences humaines, mais également chez les lycéens « subculturels ». Le terme « événement » soulignait la valeur artistique, car la police ne menait pas d'assauts brutaux contre les rassemblements non-politiques. Cependant, l'événement typique d'Alternative orange consistait à mélanger la manifestation politique, le concert de rock, la fête de rue, le théâtre de guérilla et le cosplay⁴⁰. La Zone autonome temporaire, conceptualisée par Hakim Bey⁴¹, en est une illustration. L'idée n'était pas connue en Pologne socialiste, mais elle s'enracina dans les expériences des divers courants de la jeunesse rebelle des années 1980. Les événements d'Alternative orange étaient des rencontres informelles et joyeuses, sans hiérarchie, réunissant des personnes issues de différents groupes sociaux, c'était un moment de libération de l'imagination et de la créativité, une célébration de la communication non-médiatisée par des images. Il y avait bien entendu des règles tacites, des leaders, et même des scénarios préconçus. Les questions politiques occupaient une place

40. Mot valise anglais réunissant costume et play et désignant le fait de se déguiser dans son personnage préféré de dessin animé ou de bande dessinée. (NdÉ)

41. Hakim Bey, *TAZ. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia, 1991.

importante, malgré le caractère purement artistique déclaré : des pénuries de produits de base tels que le papier toilette, aux caractéristiques antidémocratiques et militaristes de l'État, jusqu'à l'écologie et à la paix dans le monde. Le sociologue Bronisław Misztal écrit à propos d'Alternative orange :

C'est une construction de l'expérience sociale à travers un processus de spectacle spontané, et en cela, c'est une réponse au spectacle officiel qui domine la vie publique, et exerce un pouvoir sur les esprits et sur les désirs des masses : travailleurs, fonctionnaires, étudiants et élèves⁴².

Misztal interprète le phénomène Alternative orange comme un contrepoids à « l'austérité mortifère » de la vie publique en Pologne, et comme un antidote à la dignité feinte des parades politiques, il s'appuie sur l'idée de Guy Debord. « Comparé à un mouvement politique aussi ordinaire, écrit Misztal à propos du Comité de défense des ouvriers et du syndicat *Solidarność*, Alternative orange était un mouvement contestataire, une alternative unique en son genre à l'idéologie dominante et un mode opératoire de l'opposition⁴³ ». Misztal le qualifie de « version polonaise du situationnisme⁴⁴ », face à la désillusion massive des idées socialistes en Pologne d'une part, et à la perspective binaire du syndicat *Solidarność* d'autre part. Selon lui, il s'agissait d'un mouvement alter-socialiste qui « offrait aux jeunes générations la possibilité de se libérer du messianisme, du mysticisme et du nationalisme religieux, si présent dans le mouvement syndical⁴⁵ ».

Il faut noter que les événements néo-anarchistes et alter-socialistes devinrent très populaires auprès des jeunes en reprenant la rhétorique des symboles révolutionnaires. Les organisateurs encouragèrent les gens à porter des costumes de nains et des chapeaux rouges, affirmant que les soldats de l'Armée rouge en por-

42. Bronisław Misztal, « Word of Introduction », in Waldemar Fydrych & Bronisław Misztal, *Pomarańczowa Alternatywa. Rewolucja Krasnoludków* [Alternative Orange. La révolution des nains], Varsovie, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, 2008, p. 13.

43. Bronisław Misztal, « The Orange Alternative against global processes », in Barbara Górka & Benjamin Koschalka (éd.), *Pomarańczowa Alternatywa – happeningiem w komunizm*, Cracovie, Międzynarodowe Centrum Kultury, 2011, p. 84.

44. *Ibid.*, p. 94.

45. *Ibid.*, p. 96.

taient également, et que les nains des contes de fées étaient les ouvriers contemporains qui effectuaient les travaux physiques pénibles. Le père Noël dans son costume rouge était un communiste qui pratiquait avant l'heure le partage équitable. Alternative orange célébrait les jours fériés socialistes, Militia Day (la Journée de la milice) et Army Day (la Journée de l'armée). Lors de la journée de la milice, le 7 octobre 1987, les artistes offrirent des fleurs aux officiers et les aidèrent à faire la circulation. Fydrych écrit dans ses mémoires :

Ils surveillaient les feux tricolores et dirigeaient les piétons, ils sifflaient ceux qui contrevenaient au Code de la route. Lorsque les feux changeaient de couleur, ils sonnaient le gong. Lorsqu'ils passaient au vert, une timbale était utilisée pour faciliter la circulation des piétons. Puis les feux passaient au rouge. Quelqu'un voulait traverser la route et faisait demi-tour en courant, paniqué. Ils recevaient une amende à titre symbolique⁴⁶.

Pour célébrer l'Army Day, des artistes installés dans des tanks en papier cartonné, portant l'inscription « Le Pacte de Varsovie – Avant-garde de la paix », défilèrent dans la rue principale de Wrocław.

Un événement marquant, l'Ève de la révolution d'Octobre, eut lieu le 6 novembre 1987, à la veille des célébrations officielles de l'anniversaire de la révolution socialiste d'Octobre. Le Conseil des commissaires du peuple d'Alternative orange, c'est ainsi qu'ils se désignaient, publia un document exhortant les gens à s'habiller en rouge, et à descendre dans la rue pour fêter joyeusement la Révolution. « Camarades ! Rencontrons-nous à la réunion célébrant la Révolution !! Puissent les idées de Lénine et de Trotski vivre à tout jamais !!! »⁴⁷. Les affiches annonçant l'événement portaient l'image de Lénine et les symboles de l'étoile rouge et de la faucille et du marteau. La police informée de ce plan était prête à y mettre fin et à arrêter ses principaux acteurs. Cependant, le blocus de la rue, mis en place par la police, provoqua le rassemblement de passants, ce qui, paradoxalement, protégea les artistes. Les différents groupes avaient revêtu les uniformes historiques des marins de Cronstadt,

46. Waldemar Fydrych, *Żywoty Mężów Pomarańczowych* [Les vies des hommes Orange], Varsovie, Fundacja Pomarańczowa Alternatywa, 2010, p. 150 ; source de la traduction : <http://www.orangealternativemuseum.pl/#militia-day>.

47. *Ibid.*, p. 158.

de la Garde rouge, de la cavalerie rouge et des Cosaques. Les policiers pourchassaient les membres d'Alternative orange, mais aussi de simples passants au hasard, ce qui provoqua la confusion et le désordre. La foule en délire hurlait : « Révolution ! Révolution ! », tandis que les policiers criaient : « Attrapez les Rouges !⁴⁸ ».

Un an plus tard, les 6 et 7 novembre 1988, Alternative Orange organisa à Lodz, Wrocław et Varsovie, les Journées de la Révolution. La Marche Rouge de Wrocław rassembla plusieurs milliers de personnes, célébrant avec enthousiasme l'anniversaire de la Révolution en utilisant l'iconographie communiste : les portraits de Marx, d'Engels et de Lénine et des banderoles avec les slogans : « Nous n'autorisons pas le divorce avec les voisins de l'Est », « Vive Lénine ! » et « Nains du monde, unissez-vous ! ». À Varsovie, les organisateurs de l'événement *The Revue of Soc-Fashion*, exhortèrent les participants à se déguiser en barres chocolatées et en récoltes de colza et à brandir des images stéréotypées des pays du bloc de l'Est. Lénine et Coca-Cola symbolisaient le mélange de l'idéologie officielle et de la marchandise. À Lodz, l'événement *Galloping Inflation* ridiculisa les réformes économiques avec les slogans : « Nous exigeons quelque chose ! » et « Vive la crise ! ». Le lendemain, à Lodz, des militants du NZS organisèrent un rassemblement illégal devant le dortoir des étudiants. L'un d'eux exhibait une bannière : « Je suis avec toi, Lénine ». L'appropriation des symboles révolutionnaires par la jeunesse alternative avait une dimension politique : le nom de Lénine était utilisé contre les autorités socialistes.

L'alter-socialisme dans le vide politique

Les formes d'actions néo-anarchistes ou alter-socialistes devinrent populaires en raison de la polarisation politique entre l'État socialiste et l'opposition démocratique rassemblée autour de l'organisation syndicale *Solidarność*. Mais il faut mentionner une autre raison importante : les bouleversements politiques qui touchaient aussi bien le Parti que l'opposition depuis les années 1960, avaient conduit à l'abandon des positions marxistes et gauchistes. De jeunes intellectuels, surnommés les « révisionnistes » (à cause de leur approche non-orthodoxe du marxisme-léninisme) rejetèrent les idées communistes et le langage marxiste dans un discours mémorable contre la politique du Parti. Ce changement intervint au moment où les révisionnistes furent déçus par la politique nationa-

48. *Ibid.*, p. 160-163.

liste et antisémite du gouvernement polonais en 1968⁴⁹. À la fin des années 1980, ils se tournèrent vers le libéralisme politique et économique, parfois vers le conservatisme, et défendirent la démocratie libérale, le marché libre et le capitalisme sans entrave, malgré leurs inspirations marxistes du passé. Michał Siermiński, dans son *Dekada przełomu* (*La décennie du tournant*), soutient qu'un tel virage était prévisible dans les années 1970, qu'il était le résultat de la désillusion face au communisme et de l'adaptation de l'héritage intellectuel et moral de l'intelligentsia patriotique polonaise qui, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'était donnée pour mission de diriger les mœurs et d'éduquer le peuple. Cette philosophie, élitiste et paternaliste, excluait la théorie marxiste et les idées de gauche radicale, en les associant au « totalitarisme » de l'État socialiste et aux répressions politiques de l'époque stalinienne⁵⁰. Ainsi, depuis les années 1970, alors qu'il ne restait plus qu'une minorité de marxistes au sein du Parti ouvrier unifié polonais, les conflits sociaux opposant la classe ouvrière à la bureaucratie d'État comblaient le vide politique. En réalité, la gauche n'existait plus.

Ce tournant était visible dans le nationalisme et le patriarcat de même que dans l'apparition d'un conservatisme culturel. Dans les années 1970, l'Église catholique acquit une position dominante dans la société polonaise. Le Parti et l'opposition libérale cessèrent leurs activités anticléricales et capitulèrent intellectuellement devant le christianisme, en reconnaissant la supériorité de ses valeurs morales sur les valeurs laïques et humanistes. Un moment décisif eut lieu en 1978, lorsque le nouveau Pape Jean-Paul II effectua son premier pèlerinage en Pologne, et affirma, à la suite du cardinal Stefan Wyszyński, que l'identité nationale polonaise et le catholicisme se rejoignaient. Selon Marcin Kościelniak, le lien étroit entre l'individu et la nation d'une part et entre la nation et le christianisme d'autre part était crucial pour réactiver l'univers symbolique et l'identité collective des Polonais⁵¹. En quelques années, le nou-

49. Michał Siermiński, *Dekada przełomu. Polska lewica opozycyjna 1968-1980. Od demokracji robotniczej do narodowego paternalizmu* [La décennie du tournant. L'opposition polonaise de gauche, 1968-1980. De la démocratie des travailleurs au paternalisme national], Varsovie, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016, p. 18.

50. *Ibid.*, p. 20.

51. Marcin Kościelniak, *Egoiści. Trzecia droga w kulturze polskiej lat 80.* [Les égoïstes. La troisième voie de la culture polonaise des années 1980], Varsovie, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018, p. 125-128.

veau modèle d'identité nationale fut largement accepté et intériorisé. Kościelniak, après l'écrivain Julian Strykowski, évoqua « le deuxième baptême de la Pologne⁵² ». Par conséquent, la pluralité au sein du mouvement *Solidarność* en 1980 et en 1981 était subordonnée à une reconnaissance du catholicisme comme fondement de la nation et des valeurs chrétiennes universelles, même par ceux qui étaient athées. Kościelniak reprit des expressions formulées par des intellectuels polonais, telles que « la révolution sous le signe de la croix », « la croisade morale », « la grande retraite spirituelle nationale », évoquant le mouvement qui était né « à genoux et avec un chapelet à la main »⁵³. Kościelniak qualifie de « nouvelle contre-réforme » la domination de l'Église sur la société au début des années 1980, en reprenant les propos de la critique d'art Anda Rottenberg en 1985⁵⁴. Il cite également Adam Michnik, qui établit un lien entre la « modernisation autocratique » de l'État et la « révolution conservatrice » de la société⁵⁵. L'hégémonie culturelle des normes et des valeurs nationalistes (en particulier anti-communistes et anti-athées) des années 1980 en Pologne, laissa peu de place pour des phénomènes tels que *Kultura Zrzuty*, un réseau artistique underground, ouvertement anticlérical et anti-nationaliste, qui fait l'objet du livre de Kościelniak.

Dans ce vide politique, certains éléments de la vision de gauche furent conservés au sein de la culture estudiantine, nourrie des idées et des pratiques de la contre-culture occidentale. Ainsi, la critique du consumérisme, de l'aliénation et de la bureaucratie, associée aux objectifs officiels de la politique du Parti, proposait un socialisme humaniste, qui devait être rationalisé, démocratisé, éthique et libéral d'un point de vue culturel⁵⁶. Dans ce contexte, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'Alternative orange émerge du RNK, car la culture alternative s'enracinait dans les clubs, les galeries, les cabarets et les théâtres étudiants. L'alter-socialisme « orange » n'était donc possible, que dans la formation discursive du socialisme tardif. Il en va de même pour des phénomènes similaires issus de la

52. *Ibid.*, p. 129.

53. *Ibid.*, p. 133.

54. *Ibid.*, p. 85.

55. *Ibid.*, p. 45.

56. Józef Lipiec, « Kultura studencka 1956-1980 – idee i wartości » [La culture étudiante, 1956-1980. Idées et valeurs], in Edward Chudziński (éd.), *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, Cracovie, Fundacja STU, 2011, p. 25.

culture des jeunes, qui adaptèrent des fragments de la culture populaire et de la culture clandestine occidentale aux cadres du socialisme d'État du bloc de l'Est.

Les postulats de gauche furent formulés par les théâtres d'étudiants, inspirés par la contre-culture occidentale, et par l'activisme politique des théâtres de guérilla ou par des groupes tels que The Bread et Puppet Theatre, qui se produisirent en Pologne lors du Festival international des festivals de théâtres étudiants, à Wrocław, en 1969. Le contact direct avec les théâtres de la contre-culture pendant le festival de Wrocław popularisa les formes d'imagination radicale de 1969, et renforça l'engagement politique des théâtres étudiants polonais. Le Théâtre 77 à Lodz fut l'un des plus engagés et des plus tapageurs, de même que l'Académie du mouvement à Varsovie, Kalambur à Wrocław, le Théâtre Scena STU à Cracovie et le Théâtre du Huitième Jour à Poznan. En 1970, le Théâtre 77 problématisa la relation entre l'art et la révolution dans le spectacle *Rosjo, żono moja* (*Russie ! Ma femme*), adapté du texte d'Alexandre Blok⁵⁷ ; deux ans plus tard, le groupe critiqua la propagande socialiste dans *Kolo czy tryptyk* (*Cercle ou triptyque*). L'Académie du mouvement partageait une attitude similaire. En 1976, ils jouèrent en public *Europa* (*Europe*) basé sur le poème futuriste éponyme de l'écrivain communiste Anatol Stern (1929). Des membres de l'Académie du mouvement coururent dans les rues avec des banderoles affichant des fragments du poème, dans les phares des voitures et le bruit des klaxons. Cette représentation fut controversée, car elle rappelait au gouvernement ses principes oubliés.

Mais le Théâtre du huitième jour fut peut-être plus connu pour son engagement politique. Il évolua en une communauté anarchiste sous l'influence de la gauche radicale occidentale, comme la Fraction armée rouge et les Brigades rouges ; le critique Tadeusz Nyczek le considérait comme un essai « paradoxal » de création d'un « communisme » hors du contrôle de l'État⁵⁸. Les membres rejetaient l'ancien style symbolique et contestaient l'authenticité des rituels transculturels du théâtre Jerzy Grotowski. Selon eux, les expériences de Grotowski avec le corps des acteurs et la recherche

57. Il s'agit du poème « Na pole Kulikowom » (« Sur le champ de la bataille de Koulikovo »), composé en 1908.

58. Tadeusz Nyczek, « Studencki, alternatywny, otwarty. Rzecz o teatrze » [Étudiants, alternatives et ouvertures. Le cas du théâtre], in Edward Chudziński (éd.), *Kultura studencka. Zjawisko – twórcy – instytucje*, op. cit., p. 97.

de spontanéité légitimaient l'ordre politique. Ils affirmèrent que Grotowski, en tant que bénéficiaire des subventions publiques et étant donné la position qu'il occupait, avait fermé les yeux sur les injustices sociales, tout en offrant au public un vague mysticisme plutôt qu'une image réaliste des relations socio-économiques⁵⁹. Les polémiques autour de la dimension anthropologique des mouvements alternatifs étaient un signal clair de l'attitude politique des « huitièmes ». Le groupe s'intéressait à l'authenticité de la vie quotidienne des citoyens polonais. En période de conflits politiques et de grèves, il prenait parti pour la classe ouvrière contre la bureaucratie. Leurs spectacles mettaient en scène la pénurie de nourriture et de marchandises, et le mensonge de la propagande d'État. Le Théâtre du huitième jour dénonçait l'exploitation des travailleurs et les échecs de la politique sociale de gauche. Pour démontrer la vacuité des déclarations progressistes et humanistes sur le progrès économique, les acteurs utilisaient des drapeaux rouges, des bannières et des slogans socialistes. Le groupe se positionnait aussi sur le terrain culturel avec sa dépendance à l'égard des institutions et des infrastructures de l'État. Les exemples de cette critique furent les émissions *Przecena dla wszystkich* (*Réductions pour tous*) de 1977, et *Poezja na ulice* (*Poésie dans les rues*) de 1978. En raison de ce point de vue radical de gauche, l'utilisation des platitudes socialistes par le Théâtre du huitième jour était ambiguë : d'un côté, c'était une réfutation de la propagande officielle, de l'autre, un rappel des valeurs socialistes.

Cependant, les réformes économiques néolibérales de la fin des années 1980, ainsi que la « nouvelle contre-réforme » ou la « révolution conservatrice » entraînèrent un changement dans la culture de la jeunesse. Dans les années 1988 à 1991, on assista à une radicalisation politique des jeunes qui considéraient de manière critique le passage du socialisme d'État au capitalisme de marché. De nombreux groupes anarchistes, trotskistes, socialistes démocrates, écologistes et pacifistes apparurent. La résistance politique passait par l'imagination radicale et les joyeuses répétitions orchestrées par Alternative orange depuis 1986. La Galerie Działań Maniakalnych (Galerie des activités maniaques) établie à Lodz par Krzysztof Skiba était un relais informel d'Alternative orange. Étant donné que le groupe était très critique à l'égard des réformes néolibérales initiées

59. Ewa Wójciak, Marcin Kęszycki & Krystyna Jagiełło, « Teatr Ósmego Dnia » [Le Théâtre du huitième jour], in Krystyna Jagiełło, *Dziedzicze bez-prawnej wolności*, Varsovie, In Plus, 1990, p. 178.

par le gouvernement de Mieczysław Rakowski, ses manifestations furent différentes de celles d'Alternative orange à Wrocław, elles étaient plus proches du théâtre de guérilla (non-conventionnel) que des cortèges carnavalesques. Tandis que les événements à Wrocław appelaient à inverser la hiérarchie sociale par les excès du carnaval et la lutte contre l'autorité, décrit par Mikhaïl Bakhtine, les événements à Łódź furent des actes politiques de désapprobation de l'accord passé entre les élites de Parti et *Solidarność*. En 1989, la galerie mit en scène les discussions de la Table ronde, dans la performance *Bicie piany przy okrągłym stole* (*En battant les blancs en neige à la Table ronde*), le 24 février 1989, pour se moquer du conformisme des sommets communistes dans *Czysta partyjna* ou *Rajd szlakiem rzuconych legitymacji partyjnych* (*La purge du Parti ou Expédition sur les traces des cartes de membres du Parti abandonnées*), le 21 mars 1989, accompagné de slogans satiriques tels que « Vive Karl Marx et ses versets sataniques » et « Que Dieu bénisse les communistes ». La Galerie mit en évidence la paupérisation croissante de la société polonaise (à laquelle les dirigeants des deux camps politiques semblaient indifférents), malgré les nouvelles mesures économiques. Le 21 avril 1989, l'événement *Klepanie biedy* (*Le battage de la pauvreté*) avait pour slogan : « La réforme apporte l'espoir d'une pauvreté meilleure ». En 1990, Skiba, le dirigeant de la Galerie et leader d'un cabaret punk appelé Big Cyc, descendit dans les rues de sa ville natale, Ostrów Wielkopolski. Il brandit avec ses camarades une bannière qui proclamait « Les concerts de rock volent la classe ouvrière », en scandant des slogans socialistes afin de protester contre le gouvernement nouvellement élu.

Alternative orange diffusait aussi ses messages par des affiches et des graffitis, son esthétique et ses canulars. Ce moyen se répandit chez les jeunes à la fin des années 1980, lorsque les bombes de peinture devinrent accessibles. On pouvait sortir dans la rue et peindre quelque chose sur un mur. Les membres de *Solidarność* et d'autres groupes d'opposition taguaient des slogans politiques, pro-démocratiques et anti-communistes. Les jeunes graffeurs créèrent de nouvelles images et des slogans amusants. Ils en avaient assez des critiques sévères du Parti et de la martyrologie nationale. Ils proposaient un changement révolutionnaire, de la négation à l'affirmation. Ainsi, dans leurs slogans, ils faisaient l'éloge des héros communistes : « Que Lénine soit avec vous ! », « Général Jaruzelski – le père de la nation », « La police – c'est ça », « Les communistes sont les maîtres », « Ne touchez pas au Général ! », « Le Parti ouvrier unifié polonais se bat », « Le communisme est l'espoir du

monde ! », ou même « Nous voulons la liberté sans solidarité ! », parodie du proverbe « Il n'y a pas de liberté sans solidarité ! » (ou *Solidarność*). Andrzej Miastowski, dit Egon Fietke, un artiste graffeur, membre de Galerie des activités maniaques à Lodz et de la communauté Lyyying expliqua plus tard :

À cette époque, la lutte contre les graffitis critiquant le système avait une signification sérieuse, pieuse et patriotique. Les écrits étaient « À bas le communisme », ou « Rentrez chez vous les Soviétiques ». Un tel pathos ne nous convenait pas, nous avons donc écrit « À bas la communion », « Nos excuses, camarade Edward », « Liberté, fraternité, coït », « Merci à la Volga », « La culture au fumier », « Inséminez Mère Thérèse », « Révélez la vie sexuelle du primate », « Intronisez Wojtek I », « Les cendres du général à Wawel ». Nous visions de façon humoristique à la fois ceux au pouvoir et ceux qui s'y opposaient, y compris les soi-disant « artistes indépendants » de Lodz⁶⁰.

En 1988 et 1989, Fietke créa des pochoirs sur lesquels on pouvait lire : « Emprisonnez les politiciens » et « Le communisme est un espoir pour le monde ». Il peignit une bannière portant la date de 1917. Peu après, en 1990, alors que Les Artistes pour la République organisaient des concerts de soutien au gouvernement démocratique de Tadeusz Mazowiecki, Fietke créa spontanément avec d'autres artistes de l'underground une galerie de street art appelée par esprit de contradiction Les artistes contre la République.

Les pochoirs représentant des dirigeants socialistes ne se faisaient pas seulement à Lodz. À Varsovie, Jaruzelski apparaît en Superman sur un graffiti au pochoir créé par Towarzystwo Malarzy Pokojowych (La société des peintres d'intérieur). Ce dernier créa également un pochoir avec un célèbre slogan socialiste « Qu'avez-vous fait pour achever le plan ? ». Les tracts faisant la promotion de *Wielkie zarcie* (La grande bouffe), un événement organisé par Alternative orange qui eut lieu à Varsovie le 29 novembre 1988. Ils représentaient Lénine à l'oreille percée, vêtu d'une veste en cuir punk, et tenant un croissant à la main. Krzysztof Raczyński, membre d'Alternative orange à Lodz, créa le célèbre pochoir de Lénine portant un chapeau de nain. Ensuite, il y eut *Lenin z irokezem* (Lénine

60. Egon Fietke (Andrzej Miastkowski) cité dans Tomasz Sikorski & Marcin Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce, 1940-2010* [Les graffitis en Pologne, 1940-2010], Varsovie, Carta blanca, 2011, p. 82.

à la crête), créé par Dariusz Paczkowski, un militant antifasciste pour la liberté et l'écologie alors âgé de seize ans, fondateur du Front de libération des animaux et de Troisième vague. Paczkowski revient sur l'histoire de ce pochoir populaire de Lénine :

Lénine à la crête [...] figurait initialement sur un dépliant portant l'inscription : « Si la jeunesse n'est plus révolutionnaire, ce sera une mauvaise nouvelle pour la jeunesse et pour la révolution ». J'ai envoyé des exemplaires aux gars de Gdansk, et lorsque je suis arrivé dans cette ville quelques mois plus tard, ils étaient peints sur tous les murs. C'était une expérience très positive, nous avons échangé nos pochoirs et les avons estampés dans nos villes, ils n'étaient pas signés – c'était une règle tacite⁶¹.

Selon Marcin Rutkiewicz, conservateur de musée et promoteur du street art, Lénine est « désormais une figure emblématique du street art polonais⁶² ». Puis il disparut des murs, des vestes, des tee-shirts et des fanzines. Un dessin très similaire le représentant avec une coiffure punk illustrait la couverture du 33 tours des Big Cyc en 1990, *Avec les félicitations des partisans*. Par la suite, « grâce aux contacts établis entre les milieux underground et anarchistes des deux rives de l'Oder à la frontière entre la Pologne et l'Allemagne, *Lénine à la crête* pénétra à l'Ouest, il fut détourné de sa signification initiale et devint en Allemagne le symbole d'un renouveau de la gauche⁶³ ». Selon Rutkiewicz, Banksy a pu s'inspirer de Paczkowski pour créer son pochoir de Lénine avec coiffure punk. Le pochoir *Lénine au skateboard*, créé en Pologne à la fin des années 1980, est antérieur à l'œuvre de Banksy. Le détournement de sens de ce pochoir n'est peut-être pas aussi radical que l'affirme Rutkiewicz ; en Pologne, à l'aube des années 1990, les courants néo-anarchistes et gauchistes étaient fortement inspirés par la jeunesse d'Allemagne de l'Ouest, en particulier celle de Berlin, et le discours anticommuniste n'était pas encore aussi dominant qu'il ne l'est aujourd'hui en Pologne.

61. Dariusz Paczkowski, cité dans Tomasz Sikorski & Marcin Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940-2010, op. cit.*, p. 74.

62. Marcin Rutkiewicz, « Wild graphics. Five decades of visual subversion on the streets of Poland », in Michał Warda (éd.) *Wild graphics. Half a century of visual street diversion in Poland 1967-2017*, Varsovie, Poster Museum at Wilanów, 2017, p. 40.

63. *Ibid.*, p. 40.

Il convient de mentionner que certains participants éminents à Alternative orange étaient également des militants de gauche. Ce fut le cas de Józef Pinior, leader de *Solidarność* dans la région de Basse-Silésie et membre de la direction nationale du Syndicat. À partir de 1987, Pinior participa aux événements d'Alternative orange et représenta le mouvement dans les médias étrangers en tant que membre de son Conseil des commissaires du peuple. Il popularisa le nom d'Alternative orange. D'un point de vue idéologique, il se positionna en faveur du trotskisme ; en 1987, il adhéra à un groupe socialiste démocratique qui renouvela le Parti socialiste polonais sur la base de *Solidarność* de gauche. Historiquement, le Parti socialiste polonais était un parti social-démocrate d'avant-guerre axé sur l'indépendance de la Pologne. Après la guerre, il fusionna avec le Parti ouvrier polonais communiste, pour créer le Parti ouvrier unifié polonais – au pouvoir jusqu'en 1989. Lorsque Pinior s'engagea dans les activités du Parti socialiste polonais, son collègue Fydrych réagit en annonçant la renaissance du Parti ouvrier. Fydrych et Krzysztof Albin d'Alternative orange lancèrent la publication de journaux et de dépliants du Parti ouvrier polonais, avec des manifestes révolutionnaires, et en peignant dans les rues l'acronyme du nom du Parti. Pour Alternative orange, il s'agissait d'un simple canular, mais pour *Solidarność*, c'était un acte de vandalisme politique.

Alternative orange réalisa dans la ville de Lublin l'un de ses spectacles les plus tristement célèbres, après l'accession au pouvoir des dirigeants de *Solidarność*. La transition politique, définie par Fydrych comme « le passage d'une joyeuse dictature à une triste démocratie⁶⁴ » eut un impact dans l'espace public : les entreprises privées commencèrent à diffuser leur publicité et les nouvelles autorités introduisirent des politiques de « décommunisation ». Ils rebaptisèrent les rues, les places, les écoles, les usines et les institutions publiques. Au début des années 1990, à Lublin, la statue de Bolesław Bierut, l'ancien président stalinien de Pologne, fut déboulonnée, pour dénoncer les répressions politiques « totalitaires » et le culte de la personnalité. La réaction d'Alternative orange, au nom du Parti politique polonais, fut rapide et amusante. Les artistes underground construisirent un nouveau monument en bois dédié à B. Bierut et ils le placèrent au même endroit que la statue d'origine.

64. Waldemar Fydrych, *Krasnoludki i gamonie* [Les Nains et les ploucs], Varsovie, Wydawnictwo Pomarańczowa Alternatywa, 2006, p. 9.

Małgorzata Bierut, la petite-fille du chef communiste, participa à la cérémonie de dévoilement de la statue, L'événement choqua les citoyens et la mairie, et le nouveau monument fut rapidement détruit.

Les événements, les performances, les affiches et les graffitis étaient intégrés dans le glissement performatif du socialisme tardif ; ils modifièrent avec humour et de façon inattendue la signification des images des dirigeants de la révolution socialiste, adaptèrent la poésie d'avant-garde et déformèrent légèrement les slogans et les déclarations du discours autoritaire. Au fil du temps, ces pratiques évoluèrent : les jeux et les plaisanteries innocentes se transformèrent en une forme d'action politique aiguë de la jeunesse rebelle, selon l'anthropologue Barbara Fatyga, une « orientation anarchiste-environnementaliste de gauche », émanant du « camp des punk-anarchistes⁶⁵ ». La jeune génération se radicalisa dans les années 1988 et 1989, avec la mise en place du Parti et du mouvement *Solidarność*, et des organisations de la jeunesse à tendance de droite. Malgré leurs différences, les groupes anarchistes, antimilitaristes, socialiste-démocratiques et écologistes critiquaient tous la démocratie parlementaire, le capitalisme et ses effets dévastateurs sur la société et la nature. Ils tentaient de polariser le conflit social et de désavouer les élites politiques. La vision politique de cette « orientation gauchiste-anarchiste-environnementaliste » était plutôt anticapitaliste et libertaire, elle prônait l'autogouvernance des ouvriers, le refus de la privatisation, tout en étant anticommuniste. Évidemment, le nouvel ordre fut bientôt établi, et la révolution n'eut pas lieu – ou se réduisit à un événement joyeux, à un défilé de rue carnavalesque ou à une Zone Autonome Temporaire.

Conclusion

À l'origine, l'utilisation de slogans, d'images et de symboles socialistes n'était pas une simple déclaration anticommuniste de la part de la jeunesse. Il s'agissait d'un élément ambigu de la culture du socialisme tardif. C'était la preuve que la jeune génération était familière avec les images et les monuments de Lénine, Staline, et des dirigeants communistes polonais : Bierut, Dzierżyński ou bien Wojciech Jaruzelski. Les étoiles rouges, les faucilles, les marteaux et les drapeaux rouges, devinrent une partie commune de l'espace visuel des villes polonaises. La révolution d'Octobre, le cuirassé

65. Barbara Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy*, op. cit., p. 201-233.

Potemkine, le croiseur Aurore, la rébellion de Cronstadt, la radiation de Trotski du Parti communiste et son expulsion de l'Union soviétique semblaient être, non seulement des épisodes bien connus de l'histoire, mais aussi des éléments de l'imagination sociale. De plus, les emblèmes familiers de la Révolution n'étaient pas seulement utilisés de façon parodique, ils contribuèrent à la création d'une nouvelle langue de la culture populaire dans un État socialiste, mêlant les slogans du Parti et les paroles de chansons pop. Dans la culture de la jeunesse des longues années 1980, les figures révolutionnaires de Vladimir Lénine et de Che Guevara, ainsi que des héros populaires Bruce Lee, Marilyn Monroe ou Mickey Mouse, possédaient le même statut et avaient les mêmes connotations positives. Enfin, le mouvement Alternative Orange utilisa ces symboles rhétoriques pour se moquer de la classe politique, divisée entre le Parti ouvrier unifié polonais et le syndicat *Solidarność*, qui en réalité avaient les mêmes objectifs nationalistes, conservateurs, et néolibéraux. Pour s'y opposer, la jeunesse radicalisée utilisa à nouveau la rhétorique, les symboles et les icônes, dérivées du dictionnaire et de l'iconographie révolutionnaires. Les héros furent renversés et les symboles exorcisés et revinrent en force pour signifier le grand ménage. Bierut revint sur la place principale de la ville, les marins de Cronstadt fournirent un modèle de résistance sociale, et *Lénine à la crête* apparut lors de la grève des étudiants. Néanmoins, le processus de suridentification joint au discours autoritaire socialiste se perdit peu après la fin du socialisme d'État.

Institut de la culture polonaise, Université de Varsovie

Traduit de l'anglais par Yann Lacouturière et Alexane Péréon