



**HAL**  
open science

## Grands hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires

Julien Bonhomme, Nicolas Jaoul

► **To cite this version:**

Julien Bonhomme, Nicolas Jaoul. Grands hommes vus d'en bas. L'iconographie officielle et ses usages populaires. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 2010, n°11 (Grands hommes vus d'en bas), p.5-29. halshs-00801616

**HAL Id: halshs-00801616**

**<https://shs.hal.science/halshs-00801616>**

Submitted on 17 Mar 2013

**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.

**GRANDS HOMMES VUS D'EN BAS**  
**L'iconographie officielle et ses usages populaires**

**Julien Bonhomme et Nicolas Jaoul**

« Quoi qu'il en puisse coûter à notre amour-propre, il faut reconnaître que Dieu a fait deux espèces d'hommes bien différentes : il y a les grands, et il y a les petits. On n'a jamais beaucoup discuté pour déterminer quel est ici-bas le rôle des petits et des humbles. Hélas ! nous ne le savons que trop ; pour la plupart notre seule fonction est de vivre, de perpétuer la race, de fournir une matière à des créations nouvelles, de tenir la scène pendant que d'autres événements et de nouveaux acteurs se préparent. – Mais les autres, à quoi servent-ils ? À quelles fins sont-ils destinés ? » (Durkheim 1975 [1883] : 409)

Né de la rencontre fortuite entre un masque Jacques Chirac faisant irruption au milieu d'un rituel au Gabon et les statues bariolées d'un homme d'État en costume-cravate installées dans des quartiers populaires en Inde, ce dossier aborde les représentations des grands hommes sous une perspective inédite. Alors que de nombreuses analyses ont déjà été consacrées à l'iconographie officielle, nous proposons ici de décaler le regard pour examiner comment la figure des hommes d'État fait l'objet d'appropriations qui échappent au registre de l'officiel tout en prenant appui sur lui. Qu'advient-il en somme de ces icônes politiques lorsqu'elles se mettent à fonctionner dans un régime non officiel de représentation ? Afin de souligner l'ancrage mais aussi l'originalité de notre approche, il faut commencer par la replacer dans le champ plus large des travaux classiques sur les images et les mises en scène du pouvoir. C'est ce que nous proposons de faire dans cette introduction, en croisant la présentation des contributions réunies dans le dossier avec d'autres exemples de figuration des grands hommes tirés de sociétés et d'époques très différentes. La diversité des références abordées vise avant tout à faire jouer des résonances et à suggérer des pistes au sein d'un vaste chantier de recherches au carrefour disciplinaire de l'anthropologie, de l'histoire, de l'histoire de l'art et des sciences politiques.

### **La fabrique officielle des grands hommes**

Ce qui fait la « grandeur » des « grands hommes » varie selon les sociétés et les époques. Maurice Godelier (1982) distingue par exemple en Mélanésie les « sociétés à grands hommes », où la grandeur est fondée sur l'initiation masculine et la guerre, des « sociétés à *big men* », qui reposent sur l'accumulation et la redistribution de richesses dans le cadre d'échanges cérémoniels. Concernant la fabrique des grands hommes dans les sociétés modernes, l'intérêt de distinguer les hommes d'État des héros populaires a été

souligné (Centlivres, Fabre et Zonabend 1999). Le héros est avant tout défini par le charisme que lui confèrent ses exploits (traditionnellement par le fait des armes) plutôt que par l'officialité de sa fonction, même s'il peut éventuellement faire l'objet d'un culte officiel. Le héros politique, sauveur de la nation qui accède au pouvoir, se distingue alors par une grandeur mixte qui associe le charisme et la fonction, comme le montre le culte national des *caudillos* en Amérique latine au XIX<sup>e</sup> siècle (Brunk et Fallaw 2006). Les contributions réunies ici portent plus spécifiquement sur des grands hommes dont la grandeur leur a été conférée par le fait d'occuper une fonction d'État : il s'agit de figures d'hommes d'État<sup>1</sup>. Ce dossier participe en ce sens d'une réflexion sur les « poses de la grandeur d'État », pour reprendre l'expression créée à propos de la mise en scène des chefs d'État lors des voyages officiels (Dereymez, Ihl et Sabatier 1998 : 12).

Historiens et anthropologues ont bien montré que l'exercice du pouvoir est indissociable de ses aspects symboliques (Frazer 1981 [1935] ; Bloch 1983 [1924]). La reconnaissance de l'autorité et de sa légitimité exige un ordre symbolique que viennent ratifier des rites et des cérémonies politiques (Kertzer 1988 ; Rivière 1988). C'est en ce sens que le spectacle est essentiel au pouvoir (Balandier 2006 [1980] ; Abélès 2007). Au sein de ces liturgies politiques, le corps des dirigeants occupe souvent le devant de la scène (Carlier et Nollez-Goldbach 2008). Dans l'Europe médiévale, le corps du souverain possède, selon la théologie politique, une double nature : c'est un corps naturel, mais aussi un corps politique dont l'immortalité permet d'assurer la continuité de la royauté (Kantorowicz 1989 [1957]). L'itinérance royale manifeste bien cette importance du spectacle du corps en majesté dans la construction de la souveraineté politique. Les rois de France sont des princes migrants jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Leurs tours de France sont une façon de « saturer le royaume de l'image du roi » (Sabatier 1998 : 31-32), notamment au cours des entrées solennelles du souverain dans la ville, rituel de représentation de la majesté politique qui emprunte au modèle antique des triomphes romains<sup>2</sup>. De telles mises en scène du corps du souverain, loin d'être une spécificité européenne, se retrouvent dans la plupart des royautés sacrées. Dans les Grassfields du Cameroun, le corps imposant du roi constitue le gabarit avec lequel tout le royaume est conçu par analogie (Warnier 2009) : à l'occasion des festivals de fin de cycle agricole, le corps du souverain se donne en spectacle, plein des substances vitales des ancêtres qu'il dispense généreusement à ses sujets à travers des pulvérisations de son souffle et de sa salive mêlés au vin de raphia.

Le souverain, même absent de la scène, peut maintenir une certaine forme de présence à travers ses effigies. Autour de ces représentations se joue l'articulation entre images du pouvoir et pouvoir des images<sup>3</sup>. La conception juridique des deux corps du roi élaborée dans l'Angleterre des Tudor trouve une

---

<sup>1</sup> Les cas de Gandhi et de Che Guevara sont quelque peu à part : le premier n'a jamais occupé de fonction officielle, même s'il a été consacré père de la Nation indienne après son assassinat ; le second abandonne ses fonctions dans le gouvernement castriste pour retourner à sa vie de guérillero. Nous revenons plus loin sur ces liens ambigus entre la figure du grand homme et le héros politique, généralement rebelle, qui peut faire l'objet d'un processus d'officialisation par l'État.

<sup>2</sup> Sur le nomadisme royal, cf. également Boutier, Dewerpe et Nordman 1984. Sur les entrées royales, cf. Blanchard 2003.

<sup>3</sup> Sur la présence des images, cf. Belting 1994 ; sur le pouvoir des images, cf. Freedberg 1989. Ces deux ouvrages classiques s'intéressent cependant davantage aux icônes religieuses qu'aux icônes politiques.

traduction visuelle directe dans les funérailles royales de la France du XVI<sup>e</sup> siècle (Giesey 1987). Pendant toute la période liminale qui sépare la mort du roi de son enterrement, une effigie du défunt tient la place du souverain en l'absence de son successeur, qui reste caché dans le palais. On traite cette effigie comme si elle était le roi encore vivant, par exemple en la nourrissant. La séparation spatiale entre le cercueil et l'effigie met en scène la distinction entre le corps naturel du roi et son corps politique. L'effigie donne ainsi à voir que « le roi ne meurt jamais ». Ce cérémonial entre en crise au début du XVII<sup>e</sup> siècle, au moment où la conception des deux corps du roi s'efface devant de nouvelles représentations du pouvoir (Fonseca Brefe et Gualdé 2008). C'est à la même époque que le nomadisme royal prend fin, lorsque la cour se sédentarise à Versailles. Pour compenser cette absence, Louis XIV affirme son pouvoir à travers les arts et multiplie les représentations de sa personne, par la peinture et la statuaire notamment. Le portrait du roi, dont le plus célèbre est sans doute celui peint par Hyacinthe Rigaud en 1701, respecte un style officiel en montrant le souverain en costume d'apparat et entouré de ses *regalia* (Beaurain 2008). Il s'agit d'un portrait de la fonction royale elle-même, ce qui fait dire à Louis Marin que « le roi n'est vraiment roi, c'est-à-dire monarque, que dans des images » (1981 : 12). Cette iconographie officielle, à travers son esthétique et sa symbolique, participe d'une entreprise de légitimation du pouvoir par lui-même (Ellenius 2001).

L'esthétique de la grandeur d'État n'est évidemment pas l'apanage des monarchies, même si celles-ci l'ont élevée à un rare degré de raffinement. Maurice Agulhon (1978) a bien montré que le folklore républicain passe également par la production d'une iconographie officielle spécifique. La « statuomanie » de la France du XIX<sup>e</sup> siècle participe en effet d'une pédagogie républicaine centrée sur le culte des grands hommes de la nation<sup>4</sup>. Alors que les statues de l'Ancien Régime sont avant tout celles des rois et des saints, la République se met à statufier tous les « grands hommes » qui peuvent être donnés en exemple aux citoyens, qu'ils soient hommes d'État, de science ou de lettres. Comme le note Mona Ozouf (1984 : 162), il y a un lien privilégié entre le grand homme et la statue : l'érection de la statue sur la place publique consacre le grand homme en officialisant sa grandeur. Cette statuaire se caractérise par son esthétique conventionnelle : placée sur un socle qui la surélève, la statue du grand homme, représenté de pied en cap et de manière réaliste, est sculptée dans un matériau durable comme la pierre ou le bronze, qui évoque l'immortalité que confère la consécration officielle.

Les représentations des hommes d'État abondent ainsi dans l'imagerie politique des sociétés contemporaines (Gourévitch 1980). Les images de propagande sont particulièrement présentes dans les sociétés totalitaires, où le culte du chef joue un rôle central. Au sein de cette iconographie officielle, les statues monumentales du leader peuvent côtoyer des représentations en miniature plus facilement reproductibles à l'infini : la République populaire de Chine a par exemple produit plusieurs milliards d'insignes de Mao, selon une esthétique soigneusement contrôlée qui montre toujours le même profil, le gauche, par analogie politique (Wang 2008). Dans le Cameroun à l'ère du parti unique, l'effigie de l'autocrate est également omniprésente : « Elle appartient au mobilier, et figure parmi les objets qui servent

---

<sup>4</sup> Sur le culte des grands hommes, cf. également Bonnet 1998 ; Gaegtens et Wedekind 2010. Sur le rite républicain de la panthéonisation, cf. Ben-Amos 1990.

à décorer les maisons. On la retrouve dans les bureaux, le long des avenues, dans les salles d'embarquement des aéroports et sur les lieux de torture. On la porte sur soi. Elle est tout près, sur le corps des personnes, comme dans le cas des femmes qui portent la robe du parti unique.» (Mbembe 1995 : 97) Affichant l'image du chef d'État sur le corps même de ses sujets, les pagnes politiques sont une tradition bien ancrée sur le continent africain (Ayina 1987) ; et les pagnes Barack Obama n'ont pas été longs à faire leur apparition, célébrant la nouvelle figure du grand homme messianique.

La prise en compte de leur réception hors de la sphère officielle a ouvert de nouvelles perspectives à l'étude des icônes politiques. Les travaux sur la réception ont montré que les images du pouvoir ne sont jamais reçues de manière passive, mais sont souvent susceptibles de faire l'objet d'une appréhension critique par ceux-là mêmes auxquelles elles sont destinées. L'académisme de la statuaire républicaine a souvent été raillé, de même que la dévaluation de la grandeur entraînée par une statuomanie qui en est rapidement venue à consacrer des grands hommes de chef-lieu de canton. Toute une tradition de dérision s'est ainsi développée aux dépens des grands hommes, à travers le détournement grotesque de leurs statues ou des parodies d'inauguration (Agulhon 1978 : 158). De même, sous l'Ancien Régime, « l'image du roi génère sa contre-image » (Duprat 2002 : 10). Ces caricatures inversent l'esthétique officielle de la grandeur en peignant les souverains sous les traits d'un bestiaire monstrueux. Le monde animal fournit encore un riche répertoire à la caricature politique contemporaine, comme en témoigne l'émission télévisée du *Bébête Show*<sup>5</sup> (Collovald 1992). Aux mises en scène officielles du corps des dirigeants répondent des satires elles aussi centrées sur le corps. La propagande soviétique a ainsi donné naissance à toute une tradition d'histoires drôles et de légendes qui tournent en dérision le culte de Lénine et de Staline en leur inventant des difformités corporelles (Regamey 2008). Au Cameroun, la fétichisation officielle du corps de l'autocrate est reprise par la caricature, qui pousse à l'excès cette fétichisation grotesque pour en dévoiler la vacuité (Mbembe 1996).

### **Les grands hommes vus d'en bas**

L'imagerie populaire ne saurait se réduire à une alternative tranchée entre la caricature et l'édification : elle exprime un rapport aux figures du pouvoir autrement plus complexe et ambivalent, comme le montrent bien les six contributions réunies ici. Celles-ci ne portent pas sur la fabrique esthétique de la grandeur officielle et sa réception, mais sur les répliques populaires que ces icônes officielles suscitent : elles s'intéressent à l'appropriation populaire de la figure des hommes d'État en tant que ressource symbolique efficace. Il s'agit de montrer la façon dont la culture visuelle des sociétés contemporaines est affectée par l'iconographie officielle et comment cette dernière est retravaillée à nouveaux frais par des artistes ou des artisans anonymes<sup>6</sup>. L'intégration de la symbolique officielle à la

---

<sup>5</sup> Sur la caricature du *Bébête Show* et des *Guignols de l'Info*, cf. également Neveu et Collovald 1996 ; Coulomb-Gully 1997.

<sup>6</sup> Sur le lien entre culture visuelle et iconographie officielle, cf. Andermann et Rowe 2006.

culture populaire offre en outre une entrée pertinente pour étudier le rapport populaire à l'État. Comme le note Achille Mbembe, les signes du pouvoir « sont constamment repris et utilisés, aussi bien par ceux qui commandent que par ceux qui sont supposés obéir, dans des opérations de refabulisation du pouvoir » (1995 : 83). Nous proposons ainsi un changement de perspective : il s'agit de voir les grands hommes revus et corrigés « par le bas ». Cette formulation fait écho à l'approche du « politique par le bas » de Jean-François Bayart (1981), qui nous invite à aborder le politique du point de vue des acteurs subordonnés plutôt que de celui du pouvoir. L'entrée par les images s'avère alors particulièrement intéressante, car le changement de perspective s'y manifeste parfois de manière littérale. Une représentation populaire de Mobutu le montre par exemple de dos, les yeux cachés par des lunettes de soleil (Jewsiewicki 2003 : 87) : cette image inverse l'iconographie officielle qui montre habituellement le grand homme de face et révèle ainsi le côté occulte du pouvoir et son origine sorcellaire. L'iconographie qui scande le dossier comprend nombre d'images qui jouent sur de tels effets de perspective. Elle évoque les opérations visuelles sur lesquelles repose l'appropriation subalterne des grands hommes : retourner, rapetisser, peinturlurer, flouter, déformer, défigurer, etc.

Ce changement de perspective permet de faire émerger une autre histoire des grands hommes : une petite histoire des grands hommes vus d'en bas, pour filer la double métaphore du bas et du haut et du grand et du petit. Dans son étude sur l'imagerie populaire en Inde, Christopher Pinney (2004) a bien montré que, si on prend les images au sérieux et non comme de simples illustrations de ce que l'on sait par ailleurs, l'étude des cultures visuelles subalternes permet d'écrire une histoire fort différente de celle de l'historiographie traditionnelle, davantage centrée sur le point de vue des élites. Le courant des *subaltern studies* a cependant tendance à camper de manière trop rigide les classes populaires en opposition à la modernité politique et à l'État (Pouchepadass 2000). Cela les amène à lire dans la culture populaire la sourde expression d'une résistance clandestine à l'État qui vise à subvertir ses formes de contrôle (Scott 2009). L'usage que nous faisons ici de la catégorie « populaire » reste délibérément sous-déterminé et nous sert simplement à qualifier les destinataires de l'iconographie officielle : selon les cas, cela désignera les gouvernés face aux gouvernants, les populations colonisées face au pouvoir colonial ou encore les classes populaires face aux élites. Il s'agit donc moins de définir les termes de l'opposition entre l'officiel et le populaire, le haut et le bas, le grand et le petit, que de réfléchir aux modes d'articulation entre deux pôles mutuellement constitués : comme le souligne Bayart, « l'essentiel se joue dans cet entre-deux qui sépare la culture de l'élite de celle des classes populaires » (1985 : 346). Le double écueil du « populisme », qui célèbre l'autonomie de la culture populaire, et du « misérabilisme », qui la réduit au contraire à un pur effet de la domination symbolique, a bien été souligné à propos du rapport du savant au « populaire<sup>7</sup> » (Grignon et Passeron 1989). Nos « grands hommes vus d'en bas » offrent alors un matériau de premier ordre pour étudier les ressorts de la créativité populaire : ils témoignent de la perméabilité réciproque entre la sphère officielle de l'État, avec sa grandeur, sa pompe et sa part d'intimidation, et la sphère des gouvernés, à qui cette esthétique et ces rituels s'adressent. Les usages populaires de la figure du grand homme

---

<sup>7</sup> Sur les ambiguïtés de la notion de « populaire », cf. également Bourdieu 1983 ; Martin 2000.

s'accompagnent souvent de pratiques empruntées au répertoire officiel. L'installation dans les milieux populaires indiens de répliques artisanales de la statue d'Ambedkar, leader intouchable et principal auteur de la Constitution indienne, s'accompagne ainsi d'inaugurations officielles avec invités de marque issus de la fonction publique qui président de façon solennelle la cérémonie, comme le montre Nicolas Jaoul dans sa contribution. La danse de Gaule au Gabon, au centre de la contribution de Julien Bonhomme, pousse quant à elle le simulacre de la bureaucratie coloniale et de sa manie réglementaire jusqu'à l'outrance. Dans son film *Les Maîtres fous* (1955), Jean Rouch montrait déjà avec une intensité toute particulière ce mélange surprenant de la satire et de l'édification de l'administration coloniale en Afrique, en soulignant ses aspects à la fois technologiques et technocratiques.

La circulation entre la sphère officielle et la culture populaire n'est toutefois pas à sens unique, de la première vers la seconde, mais procède parfois en sens inverse. C'est ce que montre Béatrice Fraenkel dans sa contribution consacrée à l'affiche de campagne de Barack Obama, qui offre un contrepoint inversé aux autres articles. Il ne s'agit pas d'un usage populaire de l'officialité, mais à l'inverse d'une reprise de l'esthétique populaire par un candidat à la plus haute fonction d'État. L'affiche *Hope*, dont le style sérigraphique s'inspire entre autres du pop art d'Andy Warhol, a été créée par Shepard Fairey en dehors des quartiers généraux officiels. Ce graphiste appartenant au monde du *street art* était jusque-là davantage familier de l'affichage sauvage d'une propagande parodique que du marketing politique d'une campagne présidentielle. Les stratèges de campagne d'Obama décident cependant de faire de son affiche le portrait officiel du candidat, moyennant quelques aménagements de l'image originale : suppression du logo de l'artiste et utilisation de la police de caractères officielle du candidat. La reprise de l'esthétique du *street art* pour l'affiche de campagne donne ainsi au candidat une image à la fois jeune et populaire : il s'agit là d'une stratégie éprouvée de communication politique. Dans le cadre d'élections démocratiques, où il faut recueillir le vote populaire pour accéder à une fonction officielle, les candidats doivent jouer sur deux registres à la fois : donner à voir par anticipation leur capacité à incarner la fonction officielle tout en mettant en scène leur légitimité populaire. Lors de la campagne présidentielle française de 1974, Valéry Giscard d'Estaing a su jouer de cette alliance entre l'officiel et le populaire en proposant deux affiches de campagne : la première le montre en costume-cravate sombre ; la seconde, davantage remarquée, le met en scène avec sa fille dans un style plus « décontracté » (Delporte 2001). De même, le président bolivien Evo Morales se distingue par son pull-over rayé en alpaga, symbole de sa fidélité au syndicalisme et aux mouvements indigènes par opposition au costume-cravate, symbole des élites blanches. Il continue de porter son chandail une fois élu, y compris parfois lors de déplacements à l'étranger, ce qui lui vaut les critiques de détracteurs qui lui reprochent le manque d'officialité de son accoutrement<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Nous remercions Gabriela Zamorano pour ces informations.

## Les grands hommes et leurs doubles

Par rapport à l'iconographie officielle, plus contrôlée, les figurations populaires héritent des intentions et des représentations d'une chaîne complexe d'agents. La façon de représenter le grand homme – et les luttes symboliques que cela suppose – sont alors un enjeu primordial de la reformulation de l'esthétique officielle. Nous mettons ainsi l'accent sur l'écart, plus ou moins grand selon les situations, entre ces régimes de figuration. Les situations d'écart maximal permettent de faire apparaître le grand homme sous une perspective inédite et souvent surprenante. Le masque Chirac et la danse de Gaulle au Gabon reposent sur une série de décalages contextuels : les chefs d'État français, transposés dans une (ancienne) colonie, se retrouvent dans des cérémonies rituelles où ils voisinent avec les ancêtres autochtones. Ces écarts contextuels introduisent également des écarts esthétiques : le Chirac gabonais, portant un masque venant d'un magasin de déguisements français, ressemble de manière troublante à son modèle ; mais il est inséré au sein d'un costume de feuilles qui lui donne une touche d'autant plus insolite qu'il danse en agitant sa parure végétale. L'écart entre la figure officielle et sa représentation rituelle est tel que le grand homme en ressort métamorphosé, « tropicalisé » pourrait-on dire.

Les situations d'écart minimal entre le grand homme et son double peuvent s'avérer tout aussi intrigantes. La contribution d'Emmanuel Grimaud porte ainsi sur un singulier sosie de Gandhi, qui touche une pension du gouvernement et que l'on sollicite pour incarner le père de la Nation indienne lors de cérémonies officielles. Le rapport du sosie à son modèle dépasse la seule ressemblance physique. L'incarnation de Gandhi passe également par certains attributs iconiques tels que les lunettes, l'habit et la canne, qui permettent d'identifier au premier coup d'œil le grand homme, mais qui évoquent aussi l'idéologie et les valeurs éthiques du gandhisme. Il s'agit donc moins de ressembler à Gandhi que d'incarner le gandhisme à travers cette ressemblance physique. Mais il y a plus encore : le sosie est en fait la « copie humaine d'une photographie », ce qui le place dans un rapport direct non pas à son modèle, mais à ses représentations iconographiques. Par rapport aux innombrables statues et chromolithographies de Gandhi, le sosie offre en effet un mode de représentation inédit qui permet de remédier à l'épuisement de l'iconographie traditionnelle en lui conférant une présence vivante, un surplus d'âme et de corps.

La question de l'écart entre les figurations populaires et leur modèle implique donc de prendre en compte une série de rapports enchâssés les uns dans les autres, qui incluent également l'imagerie officielle mais aussi les valeurs que le grand homme incarne et que son iconographie met en scène. Les statues artisanales d'Ambedkar, en Inde, illustrent bien ce rapport complexe entre réplique populaire, iconographie officielle et idéologie politique. La créativité des artisans est souvent contrainte par l'exigence de conformité à certains attributs du modèle officiel chargés d'une forte valeur symbolique : les lunettes, la Constitution à la main et le stylo dans la poche de la veste sont quasi obligatoires pour satisfaire aux définitions populaires d'une bonne représentation d'Ambedkar. Ces attributs permettent d'identifier aisément le modèle, en dépit des déformations introduites par l'esthétique artisanale. L'écart entre la statue artisanale et le modèle officiel ne réside alors pas tant dans ce qui est représenté, mais plus prosaïquement dans les contraintes liées aux matériaux et aux techniques disponibles. Le paradoxe consistant pour des

milieux très défavorisés à faire d'un homme en costume-cravate un symbole identitaire a souvent été souligné par l'intelligentsia indienne issue des hautes castes, qui y voit un signe d'aliénation. Cette appropriation par le bas des attributs de l'officialité a pourtant permis aux militants dalits (« intouchables ») de sortir de l'ornière de l'illégitimité pour faire une entrée « respectable » dans l'espace public, jouant ainsi la carte de la modernité et de la loi officielle contre celle de la tradition brahmanique qui justifie l'intouchabilité. Dans des milieux privés de pouvoir et de légitimité culturelle, une telle invocation de la grandeur est une façon de compenser ce déficit et de parer le discours des attributs socialement reconnus de l'autorité. Prise avec le plus grand sérieux, l'image du pouvoir officiel sert dès lors à nourrir des critiques du pouvoir et même des modèles de contre-pouvoirs. Le choix de symboles de la modernité et de la légitimité plutôt que d'attributs prolétariens fait d'ailleurs des représentations populaires d'Ambedkar une image inversée de Gandhi, partisan d'un modèle politique fondé sur la communauté villageoise et le retour à la tradition.

Les programmes iconographiques qui président à la figuration des grands hommes en font souvent des images doubles. Les représentations impliquent en effet des processus de condensation iconique : les images condensent d'autres figures qui servent de modèle au grand homme et contribuent à lui conférer sa grandeur. Dans les sociétés chrétiennes, ce sont par excellence des figures bibliques qui assument ce rôle. Le sacre des rois de France fait par exemple référence à l'onction du roi David par Samuel (Le Goff, Palazzo, Bonne et Colette 2001). L'image du Christ – la seule « vraie » icône – fait également partie des archétypes qui servent de modèle aux icônes politiques. L'imitation du Christ est au centre du programme iconographique de la théologie politique médiévale (Kantorowicz 1989 [1957]). Lors des voyages des rois de France au Moyen-Âge, l'entrée du souverain dans la ville est calquée sur celle du Christ à Jérusalem le jour des Rameaux (Sabatier 1998 : 34). L'image du Christ martyr est en outre au centre de l'iconographie des héros. Les représentations de Patrice Lumumba dans la peinture populaire congolaise en font un héros associé au Christ qui accepte librement son calvaire, mais aussi à Moïse qui libère son peuple de l'esclavage (Jewsiewicki 2003 : 135-157). La contribution de Frédéric Maguet porte sur une autre figure héroïque, celle de Che Guevara. Comme dans le cas de Lumumba, le visage du Christ apparaît derrière celui du Che : l'icône du *Guerrillero Heroico* évoque en effet un Mandylion, cette image de la sainte Face miraculeusement imprimée sur un linge. Cette figure christique est si prégnante qu'elle réapparaît encore dans la photographie du cadavre du Che autour duquel posent ses assassins, image qui rappelle un Christ mort de Mantegna. Alors que les militaires boliviens voulaient témoigner de leur victoire à travers une photographie mettant en scène un trophée de chasse, ils ont en réalité produit une image christique où ils tenaient le mauvais rôle – image qui a alors pu être réappropriée par les partisans du Che. Ces processus de condensation iconique ne sont évidemment pas réservés au monde chrétien. Au Gabon, les figures rituelles de Jacques Chirac et du général de Gaulle cachent derrière elles la figure des ancêtres autochtones : cette condensation paradoxale entre le grand homme blanc et l'ancêtre produit une chimère qui autorise une double lecture du rituel. La figure de Gandhi constitue un autre bon exemple de condensation politico-religieuse : comme le note Emmanuel Grimaud, les plateformes construites à l'occasion des fêtes religieuses sont peuplées de Ganesh « gandhisés » ou de Gandhi « éléphantisés ». Dans

un registre voisin, l'invocation quotidienne par les villageois dalits d'une future victoire d'Ambedkar rappelle la façon dont, à l'époque coloniale, les paysans insurgés invoquaient celle du dieu-roi hindou Ram<sup>9</sup>.

La récurrence de tels hybrides politico-religieux pose la question de savoir s'il s'agit là d'une constante des cultes populaires des grands hommes. L'appréhension par le bas des icônes politiques leur confère-t-elle nécessairement une aura religieuse, au sens où l'on peut par exemple parler de « religion napoléonienne » à propos du culte populaire de Bonaparte (Boudon 1998) ? À partir de l'étude de la culture visuelle indienne, Pinney reprend un thème majeur des études subalternistes des révoltes paysannes indiennes qui soulignent l'importance d'un « messianisme populaire » négligé par l'historiographie nationaliste (2004 : 202). En analysant l'iconographie à l'aune de l'hindouisme populaire et de son rapport spécifique à l'image, l'auteur court cependant le risque de gommer les spécificités des usages proprement politiques de ces images. Le « messianisme populaire » – et la façon dont il articule le religieux et le politique – se décline en réalité de manière fort variable selon les contextes, comme le révèle la comparaison entre le culte rastafarien de Hailé Sélassié I<sup>er</sup> et le culte d'Ambedkar en Inde. Depuis son couronnement en 1930, et plus encore depuis la guerre italo-éthiopienne de 1935-1936, l'empereur d'Éthiopie fait l'objet d'un culte sous la figure de Jah Rastafari, en Jamaïque notamment, mais aussi en Afrique et parmi les autres diasporas noires (Anglès, Hensley et Martin 1994). Reprenant la tonalité prophétique des discours de Marcus Garvey, le rastafarisme place la figure théologico-politique de l'empereur éthiopien (Roi des rois, Lion conquérant de la tribu de Juda, Lumière de l'univers, élu de Dieu) au centre d'une utopie millénariste d'inspiration biblique : Hailé Sélassié est le messie noir annonçant la rédemption des Africains exilés loin de leur terre originelle, l'Éthiopie. S'y mêlent également des thèmes sociaux et politiques plus contemporains, inspirés notamment du socialisme.

Le culte dalit d'Ambedkar participe lui aussi d'un messianisme populaire. Les récits populaires à son propos se focalisent sur la proclamation de la Constitution de l'Inde indépendante, dont il dirigea les travaux : abolissant officiellement l'intouchabilité, cette nouvelle loi est présentée comme une rupture dans un destin millénariste. Les honneurs, les charges officielles et les diplômes étrangers obtenus par Ambedkar sont énumérés de façon solennelle dans ces récits populaires qui font de lui un messie doté des armes de la modernité. L'articulation entre le messianisme populaire et la modernité politique se fait ainsi de façon très différente dans les deux cultes. Alors que le rastafarisme est hostile à tout ce qui peut rappeler la société dominante, sa bureaucratie et ses conventions, le culte populaire d'Ambedkar valorise l'éducation, le droit et l'organisation politique. Cette divergence est entre autres liée à l'existence d'un contrôle par certains agents. Le culte populaire d'Ambedkar est contrôlé par les militants dalits, qui veillent à ce que la dévotion ne l'emporte pas sur le rationalisme du grand homme. Cette synthèse a été facilitée par la conversion au bouddhisme initiée par Ambedkar : en redéfinissant le bouddhisme à l'aune des Lumières pour en faire une « religion civile » coupée de sa filiation avec l'hindouisme, celui-ci a anticipé

---

<sup>9</sup> Béatrice Fraenkel examine quant à elle la filiation implicite entre le Barack Obama de l'affiche *Hope* et la figure populaire du catcheur André le Géant, sur lequel Shepard Fairey a fondé sa célébrité en affichant son portrait de manière sauvage dans l'espace urbain.

une potentielle dérive religieuse de son mouvement. Hailé Sélassié, devenu objet d'un culte à son corps défendant, représente un cas diamétralement opposé : lors de son voyage officiel en Jamaïque en 1966, il est accueilli sur le tarmac de l'aéroport de Kingston par une foule de rastafariens en liesse et, surpris par cette manifestation de dévotion à son égard, se réfugie dans son avion (Bonacci 2008 : 293-298). L'empereur a tout de même su laisser planer une certaine ambiguïté vis-à-vis des rastafariens en leur offrant des terres en Éthiopie ou en décorant certains d'entre eux en Jamaïque.

Le partage entre usage dévotionnel et militant des représentations du grand homme est indissociable des prises de position des acteurs qui cherchent à leur assigner une signification et une fonction légitimes. On ne peut donc faire l'impasse sur ce que « disent » les images ou, plutôt, sur ce qu'on leur fait dire. Cette articulation entre les images et les énoncés que l'on tient sur elles – ce que W.J. Thomas Mitchell (1986) appelle une « iconologie » – est au centre de plusieurs contributions. Nicolas Menut s'intéresse à une étonnante figure d'Abraham Lincoln sculptée au sommet d'un mât totemique des Tlingit d'Alaska. Il met en perspective les interprétations divergentes données du totem Lincoln depuis son érection dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle en les replaçant dans le contexte de l'histoire coloniale des États-Unis et de sa perception par les Indiens. Les premières interprétations sont le fait de Blancs qui attribuent aux Tlingit une attitude révérencieuse à l'égard du président américain et légitiment ainsi la mise sous tutelle des Indiens d'Alaska. Mais cette explication est bientôt mise à mal par les Indiens eux-mêmes, qui donnent une version plus négative – ou en tout cas plus ambiguë – de la présence d'Abraham Lincoln au sommet du totem, allant jusqu'à suggérer qu'il s'agirait d'une façon de tourner en ridicule le grand homme et de lui faire honte. C'est ainsi l'articulation entre une image surprenante – et donc potentiellement ambivalente – et les énoncés que l'on peut tenir sur elle qui est en jeu dans cette affaire : qui, des Blancs ou des Indiens, a le monopole de l'interprétation de la signification de la perception indigène du grand homme blanc ?

Frédéric Maguet s'intéresse lui aussi à l'articulation entre image et idéologie à propos de Che Guevara : comment, à travers les discours, se nouent, se dénouent et se renouent les liens entre une série d'images et le modèle qu'elles représentent ? Le célèbre portrait photographique du Che en *Guerrillero Heroico* s'est rapidement imposé comme une icône de la révolution, unissant étroitement un homme, son image et l'idéal politique qu'il incarne de manière exemplaire. Cette image a été reprise et déclinée à l'infini, sous forme d'affiches militantes, de sérigraphies à l'esthétique pop art, mais aussi d'innombrables articles commerciaux, des t-shirts aux cartes postales. Ces déclinaisons commerciales du portrait en érodent progressivement la signification politique : d'icône révolutionnaire, le *Guerrillero Heroico* se transforme alors en une icône de la « pop culture ». Si le discours militant considère que l'image du Che ne peut être dissociée de l'homme et de ses idées, cette icône populaire se met pourtant à servir à de toutes autres fins, jusqu'à devenir le support de publicités vantant les mérites d'une banque ou d'une marque de vodka. C'est alors qu'intervient l'auteur du cliché original, le Cubain Alberto Korda, qui prend publiquement la parole pour dénoncer de telles exploitations publicitaires. Il entend contrôler les usages du portrait du Che, invoquant à la fois son droit moral sur l'image, mais aussi le respect de la mémoire du modèle. Contre la reproduction commerciale du *Guerrillero Heroico* qui en a fait une icône flottante, une image

autoréférentielle désormais dissociée du héros de la révolution autrement que sur le mode du clin d'œil ironique, la prise de position de l'auteur renoue le lien qui unit le portrait à son modèle et à l'idéal politique qu'il incarne.

### À quoi servent les grands hommes ?

Les écarts contextuels entre la figure officielle du grand homme et ses représentations populaires induisent également des écarts d'usage. Cela nous amène à reprendre, de manière décalée, la question d'Émile Durkheim citée en exergue : à quoi peuvent servir les grands hommes, dès lors qu'ils se dédoublent hors de la sphère officielle ? Pour comprendre en quoi ces usages décalés du grand homme constituent une ressource symbolique efficace, il convient de prendre en compte les contextes précis dans lesquels les représentations se trouvent prises et au sein desquels elles produisent des effets. Il s'agit d'étudier, à la manière d'Alfred Gell (1998), ce que les gens font avec ces figurations du grand homme et ce que ces dernières leur font faire<sup>10</sup>. Gell revient sur le portrait de Louis XIV par Rigaud en soulignant que le talent du peintre – son *agency* spécifique – est subordonné à l'*agency* du roi que l'œuvre magnifie aux yeux des spectateurs (*ibid.* : 37). Ce complexe relationnel – matrice opératoire de l'iconographie officielle – se trouve repris, décalé et détourné dans des usages qui font servir les grands hommes à d'autres fins. Le musée de Madame Tussauds à Londres, modèle du musée Grévin et des autres musées de cire, illustre bien ce détournement des grands hommes (Vidal 2010). Si le musée Tussauds est une galerie de grands hommes, c'est en un tout autre sens que le Panthéon : l'un et l'autre s'opposent comme les pôles populaire et officiel de la représentation du grand homme. Le parcours muséal du musée Tussauds n'invite pas tant le visiteur à admirer les grands hommes à distance respectueuse qu'à se faire prendre en photographie avec eux sur le mode de la familiarité. Il s'agit, le temps d'une pose, de donner l'accolade au pape ou à Winston Churchill. Le musée de cire permet ainsi de jouer avec les célébrités en se mettant en scène avec leurs effigies. C'est en cela qu'il est un spectacle populaire – sinon démocratique, du moins dans ses intentions d'origine<sup>11</sup>. Ce n'est en réalité pas le grand homme qui est au centre de la scène (il n'est qu'un prétexte), mais le visiteur, qui n'est donc pas un simple spectateur puisqu'il est incité à prendre une part active au spectacle. C'est ce qu'illustre bien l'un des dispositifs scénographiques du musée : les effigies de Tony Blair et George W. Bush encadrent une tribune vide de l'ONU où le visiteur est invité à s'installer pour y délivrer un faux discours officiel qui sera immortalisé en photographie. Contrairement au portrait du roi, qui donnait à voir le pouvoir du monarque, les effigies de cire ne pointent pas vers les modèles célèbres qu'elles représentent. Mais elles ne pointent pas non plus vers l'auteur qui les a fabriquées, car elles ne sont

---

<sup>10</sup> Sur Alfred Gell, on pourra consulter la note critique d'Olivier Allard parue dans ce même numéro : « Objets, personnes, esprits : Alfred Gell, *L'Art et ses agents* ».

<sup>11</sup> La collection de Madame Tussauds naît dans le contexte révolutionnaire. Les premières effigies de cire de Marie Tussaud sont celles de Voltaire et de Rousseau. Après avoir elle-même risqué la guillotine, Marie Tussaud fut chargée de réaliser les masques mortuaires des victimes de la Terreur.

pas conçues comme des œuvres d'art exaltant le génie de l'artiste<sup>12</sup>. Elles pointent en réalité vers le visiteur dont elles mettent en scène, sur un mode humoristique, le quart d'heure de gloire photographique.

Si le musée Tussauds détourne l'image des grands hommes, ce n'est jamais sur le mode de la caricature : les célébrités ne sont pas tournées en ridicule, mais seulement mises au service d'un spectacle populaire. Il ne faudrait donc pas penser que ces représentations jouent sur le mode unique de la subversion par la dérision, comme peuvent le laisser croire certaines conceptions de la culture populaire inspirées de Mikhaïl Bakhtine (1990 [1965]). Les figurations populaires des grands hommes ne se réduisent pas à leur « carnavalisation<sup>13</sup> ». L'opposition entre le sérieux du monde officiel et le comique du monde populaire reconduit de manière réductrice le grand partage entre le haut et le bas. Les représentations populaires du grand homme impliquent en réalité un jeu ambigu avec les attributs et les mises en scène du pouvoir officiel, si bien qu'elles peuvent souvent faire l'objet d'une double lecture. On peut d'ailleurs reprocher à Julius Lips, précurseur de l'étude des représentations du pouvoir colonial par les peuples colonisés dans un livre paru en 1937, *The savage hits back*, de ne pas avoir été assez attentif à l'ambivalence de ces représentations. L'auteur plaque sur un vaste corpus d'images une même grille de lecture : les peuples colonisés prendraient une revanche ironique sur la colonisation en caricaturant les Blancs dans leurs productions artistiques. Le fait qu'une sculpture du Togo figurant, selon lui, un administrateur allemand puisse tout aussi bien représenter un Africain revêtu d'attributs européens invalide pourtant *ipso facto* une interprétation en termes de caricature (Lips 1966 [1937] : 205-206). Il s'agit plutôt d'une appropriation par les colonisés de la « panoplie de la puissance » des colons (Centlivres 1997 : 76). Comme le souligne Pierre Centlivres, « les figures que d'aucuns trouvent grotesques et où Lips voit l'arme du mépris et de l'ironie doivent plutôt être interprétées comme des moyens d'en découdre avec les colonisateurs, et avec ceux qui aujourd'hui leur ont succédé, et cela non pas en les caricaturant ou en les ridiculisant, mais par le fait même de les représenter et de les intégrer dans l'univers symbolique autochtone » (*ibid.* : 84). L'ambivalence de ces représentations du pouvoir reflète ainsi la dialectique de l'émergence de sujets subalternes, constitués à la fois *par* et *contre* la domination.

Les modalités de l'appropriation de l'officialité par le bas peuvent en définitive être très diverses. Elles vont de l'imitation révérencieuse à la caricature subversive en passant par le détournement ludique, mais aussi toute une gamme de simulacres plus ambigus. Selon les cas, il s'agira alors de capter, de cannibaliser, de moquer, d'accommoder ou d'appriivoiser le pouvoir à travers ses effigies. Les rituels centrés autour de la figure du général de Gaulle apparus à la fin de l'époque coloniale en Afrique centrale illustrent bien les « mille façons auxquelles les indigènes recourent pour se rebiffer, biaiser, ruser et, proprement, jouer avec la domination au lieu de la brutaliser » (Mbembe 1995 : 103). Comme le montre Julien Bonhomme, le rapport de ces rituels au pouvoir colonial échappe à l'alternative simpliste entre subversion et aliénation. Ces parodies sérieuses du pouvoir colonial ne tournent pas celui-ci en ridicule, mais marquent au contraire une attitude révérencieuse à son égard. Elles ne glorifient cependant de Gaulle

---

<sup>12</sup> Sur la fabrication sociohistorique de la grandeur singulière de l'artiste, cf. Heinich 1991.

<sup>13</sup> Il est notable que la mise en scène des relations sociales dans le carnaval, loin de tout subvertir par une dérision corrosive, juxtapose l'ordre et le désordre de manière ambiguë (Da Matta 1983).

que pour détourner son autorité prestigieuse en l'enrôlant au service d'intérêts autochtones. La figure du grand homme blanc représente une ressource symbolique efficace dans une surenchère entre nouveaux rituels : de Gaulle apparaît comme un « fétiche » plus puissant que les autres. Ces rituels sont également une façon de domestiquer le pouvoir colonial en le rendant plus « proche, et surtout, manipulable » (Bernault 1996 : 192), de le « déforcer<sup>14</sup> » comme le dirait Mbembe : « Les gens du commun inscrivent le fétiche [du pouvoir] dans l'univers ludique, afin de mieux l'appivoiser, l'envelopper et le déforcer. Ce procès de déforçement acquis, on peut alors l'enfermer dans le statut d'idole qu'il revendique. Mais il s'agit alors d'une idole conviviale, bien familière et tout intime et qui, désormais, fait partie de la domesticité aussi bien des dominants que des dominés. » (1995 : 84)

Cette transformation d'un pouvoir lointain et intimidant en une petite idole domestique, plus intime et conviviale, passe par un travail esthétique de « vernacularisation » du grand homme. L'esthétique officielle du pouvoir d'État se caractérise par une monumentalité qui vise à impressionner ceux à qui elle s'adresse. La grandeur officielle est en effet une affaire littérale : lors de tournées de De Gaulle en Afrique, la grandeur du grand homme, déjà soulignée par sa haute stature, est encore rehaussée par un fauteuil surélevé, une estrade ou encore la station debout (Clayes 1998). Reconduisant jusqu'à l'excès ces mises en scène de la grandeur politique, le pouvoir postcolonial produit une esthétique « gullivérienne » reposant sur une « stylistique de la démesure et de la disproportion » (Mbembe 1995 : 93). À l'inverse, les figurations populaires consistent souvent à rapetisser la grandeur pour la ramener à une taille plus humaine et ainsi dédramatiser le pouvoir. Par rapport à l'esthétique sévère et monumentale des statues officielles, les répliques populaires d'Ambedkar sont des sculptures de petite taille aux couleurs vives et bariolées dans le style de la statuaire hindoue de bazar, ce qui donne au grand homme un air aimable et gentil. Ces petites idoles incarnent de la sorte la revendication d'un pouvoir d'État accessible et bienveillant. Le nom donné à Ambedkar dans les milieux populaires – « Doctor Babasahab » – constitue d'ailleurs un équivalent langagier de ce déforçement esthétique. Ce nom condense deux registres contradictoires : *sahab* est un terme de déférence qui était réservé aux maîtres blancs (la déférence due au statut étant redoublée par le terme « docteur »), tandis que *baba* désigne le grand-père, figure familiale dont l'autorité bienveillante repose sur l'affection et le respect, contrairement à l'autorité étatique, derrière laquelle se profile toujours le spectre de la coercition.

Ces appropriations populaires de la figure officielle du grand homme posent en dernier lieu la question de leurs effets en retour : comment ces images sont-elles reçues par les autorités ? Il arrive que le grand homme « vernacularisé » retourne dans le monde officiel auquel il avait d'abord échappé. Après l'arrivée au pouvoir du parti dalit en Uttar Pradesh, de nouvelles statues d'Ambedkar apparaissent : si ces statues monumentales reprennent le modèle officiel du Parlement indien qui avait inspiré les répliques populaires, elles héritent cependant inconsciemment de ces dernières certains attributs typiques. Le populaire et l'officiel, loin de s'opposer, peuvent ainsi se combiner de façon créative et engendrer de nouveaux types hybrides. Ce processus de ré-officialisation se retrouve aussi dans le cas du totem Lincoln :

---

<sup>14</sup> Le « déforçement » désigne l'opération qui consiste à neutraliser une violence symbolique (à la vider de sa force) en la représentant de façon mimétique.

une réplique du mât a été placée à l'entrée de l'Illinois State Museum à Springfield, ville où Lincoln est enterré. Objet de curiosité exotique et gage folklorique de légitimité populaire, le totem tlingit s'ajoute aux nombreux autres monuments à la gloire du président américain dans cette ville qui est devenue un haut lieu de pèlerinage pour les admirateurs du grand homme. La présence du totem à Springfield attribue ainsi aux Indiens l'opération de fétichisme que constitue, de façon plus inavouable, le culte national de Lincoln. La question de la réception se pose également dans le cas de la caricature, qui est en réalité souvent plus ambivalente qu'on ne le pense : la caricature politique africaine mêle ainsi l'outrage et l'admiration, si bien que les dirigeants caricaturés la reprennent parfois à leur compte (Daloz 1996). De même, on a pu avancer que la marionnette de Chirac aux *Guignols de l'info* aurait contribué à le faire élire à la présidence de la République en 1995 : le capital de sympathie de la marionnette aurait été transféré au candidat réel. La question du rapport entre le grand homme et ses doubles n'est donc pas à sens unique. Il faut également envisager la possibilité que le double puisse affecter le modèle en retour.

L'affaire de la « poupée Sarkozy », analysée par Jeanne Favret-Saada (2009), constitue de ce point de vue un cas intéressant de réception officielle d'une figuration populaire du chef d'État : elle illustre la façon très étrange dont peut se nouer la relation entre le grand homme et ses doubles. En 2008, sort dans le commerce un coffret intitulé *Nicolas Sarkozy. Le Manuel vaudou*, qui contient une poupée à l'effigie du président de la République, un jeu d'épingles ainsi qu'un mode d'emploi qui invite l'acheteur à piquer l'effigie. Ce gadget qui joue sur l'imaginaire populaire de la poupée vaudou n'est pas du goût du président, qui porte plainte contre l'éditeur du coffret. Il ne parvient pas à faire interdire la vente de l'objet, mais le jugement en appel impose tout de même que soit collé sur la boîte un bandeau portant la mention : « Il a été jugé que l'incitation du lecteur à piquer la poupée jointe à l'ouvrage avec les aiguilles fournies dans le coffret, action que sous-tend l'idée d'un mal physique, serait-il symbolique, constitue une atteinte à la dignité de la personne de M. Sarkozy. » Reprenant la plaidoirie de l'avocat du président, cette formulation étrange, pour ne pas dire alambiquée, suppose ainsi que les épingles plantées dans l'effigie de Sarkozy atteignent sa personne, ou du moins « blessent » sa dignité. Tout se passe donc comme si le jugement du tribunal validait l'existence d'une causalité magique reliant le chef de l'État à son effigie à travers la notion abstraite de dignité de la personne.

En regardant les grands hommes par le bas et non plus par le haut, nous proposons en définitive d'inverser la perspective du pouvoir afin de faire apparaître ces figures sous un nouveau jour, souvent plus ambigu. Les icônes politiques constituent en effet une ressource symbolique dont on peut s'emparer pour la faire servir aux fins les plus inattendues. Ces détournements de la figure des grands hommes constituent des actes d'invention qui ne laissent pas indemne le modèle officiel.

## RÉFÉRENCES

ABELES, Marc

2007 *Le Spectacle du pouvoir*. Paris, L'Herne.

AGULHON, Maurice

1978 « La “statuomanie” et l'histoire », *Ethnologie française* 8(2-3) : 145-172.

ANDERMANN, Jens et ROWE, William (éd.)

2006 *Images of power. Iconography, culture and the State in Latin America*. New York, Berghahn Books.

ANGLÈS, Éric, HENSLEY, Chris et MARTIN, Denis-Constant

1994 *Les Tambours de Jah et les sirènes de Babylone. Rastafarisme et reggae dans la société jamaïcaine*. Paris, Fondation nationale des sciences politiques (« Les Cahiers du CERI 9 »).

AYINA, Egbomi

1987 « Pagnes et politique », *Politique africaine* 27 : 47-54.

BAKHTINE, Mikhaïl

1990 (1965) *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.

BALANDIER, Georges

2006 (1980) *Le Pouvoir sur scènes*. Paris, Fayard.

BAYART, Jean-François

1981 « Le politique par le bas en Afrique noire : questions de méthode », *Politique africaine* 1 : 53-82.

1985 « L'énonciation du politique », *Revue française de science politique* 35(3) : 343-373.

BEAURAIN, David

2008 « Le grand portrait peint du roi », in Ana Claudia Fonseca Brefe et Kristel Gualdé (dir.), *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen-Âge à nos jours*. Paris, Somogy-musée du Château des ducs de Bretagne : 115-129.

BELTING, Hans

1994 *Likeness and presence. A history of the image before the era of art*. Chicago, University of Chicago Press.

BEN-AMOS, Avner

1990 « La “panthéonisation” de Jean Jaurès. Rituel et politique pendant la III<sup>e</sup> République », *Terrain* 15 : 49-64.

BERNAULT, Florence

1996 *Démocraties ambiguës en Afrique centrale. Congo-Brazzaville-Gabon : 1940-1965*. Paris, Karthala.

BLANCHARD, Joël

2003 « Le spectacle du rite : les entrées royales », *Revue Historique* 627 : 475-519.

BLOCH, Marc

1983 (1924) *Les Rois thaumaturges : étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*. Paris, Gallimard.

BONACCI, Giulia

2008 *Exodus ! L'histoire du retour des rastafariens en Éthiopie*. Paris, Scali.

BONNET, Jean-Claude

1998 *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*. Paris, Fayard.

BOUDON, Jacques-Olivier

1998 « Grand homme ou demi-dieu ? La mise en place d'une religion napoléonienne », *Romantisme* 28(100) : 131-141.

BOURDIEU, Pierre

1983 « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales* 46(1) : 98-105.

BOUTIER, Jean, DEWERPE, Alain et NORDMAN, Daniel

1984 *Un tour de France royal : le voyage de Charles IX (1564-1566)*. Paris, Aubier.

BRUNK, Samuel et FALLAW, Ben (éd.)

2006 *Heroes and hero cults in Latin America*. Austin, University of Texas Press.

CARLIER, Omar et NOLLEZ-GOLDBACH, Raphaëlle (dir.)

2008 *Le Corps du leader. Construction et représentation dans les pays du Sud*. Paris, L'Harmattan.

CENTLIVRES, Pierre

1997 « Julius Lips et la riposte du sauvage. L'homme blanc à travers le regard indigène », *Terrain* 28 : 73-86.

CENTLIVRES, Pierre, FABRE, Daniel et ZONABEND, Françoise (dir.)

1999 *La Fabrique des héros*. Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme.

CLAYES, Anne-Sophie

1998 « La symbolique de la hauteur dans les voyages du général de Gaulle en Afrique noire, 1958-1959 », in Jean-William Dereymez, Olivier Ihl et Gérard Sabatier (dir.), *Un cérémonial politique : les voyages officiels des chefs d'État*. Paris, L'Harmattan : 271-292.

COLLOVALD, Annie

1992 « Le *Bébête Show*, idéologie journalistique et illusion critique », *Politix* 5(19) : 67-86.

COULOMB-GULLY, Marlène

1997 « *Bébête Show* et *Guignols de l'info* : de l'émission à la réception, parcours comiques et portraits de rieurs », *Réseaux* 15(84) : 139-148.

DALOZ, Jean-Pascal

1996 « Les ambivalences dans la caricature des dirigeants politiques. Illustrations africaines », *Mots* 48(1) : 74-86.

DA MATTA, Roberto

1983 *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*. Paris, Seuil.

DELPORTE, Christian

2001 « Incarner la République. Les affiches présidentielles de François Mitterrand, Valéry Giscard d'Estaing et Jacques Chirac (1974-1995) », *Sociétés et Représentations* 12 : 71-88.

DEREYMEZ, Jean-William, IHL, Olivier et SABATIER, Gérard (dir.)

1998 *Un cérémonial politique : les voyages officiels des chefs d'État*. Paris, L'Harmattan.

DUPRAT, Annie

2002 *Les Rois de papier : la caricature de Henri III à Louis XVI*. Paris, Belin.

DURKHEIM, Émile

1975 (1883) « Le rôle des grands hommes dans l'histoire », in *Textes I. Éléments d'une théorie sociale*. Paris, éditions de Minuit : 409-417.

ELLENIUS, Allan (dir.)

2001 *Iconographie, propagande et légitimation*. Paris, PUF.

FAVRET-SAADA, Jeanne

2009 « On y croit toujours plus qu'on ne croit. Sur le manuel vaudou d'un président », *L'Homme* 190 : 7-25.

FONSECA BREFE, Ana Claudia et GUALDÉ, Kristel (dir.)

2008 *Pouvoirs. Représenter le pouvoir en France du Moyen-Âge à nos jours*. Paris, Somogy-musée du Château des ducs de Bretagne.

FRAZER, James George

1981 (1935) « Le roi magicien dans la société primitive », in *Le Rameau d'or*. Paris, Robert Laffont.

FREEDBERG, David

1989 *The Power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago, University of Chicago Press.

GAEHTGENS, Thomas W. et WEDEKIND, Gregor

2010 *Le Culte des grands hommes, 1750-1850*. Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme.

GELL, Alfred

1998 *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon Press.

GIESEY, Ralph E.

1987 *Le roi ne meurt jamais*. Paris, Flammarion.

GODELIER, Maurice

1982 *La Production des grands hommes : pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*. Paris, Fayard.

GOUREVITCH, Jean-Paul

1980 *L'Imagerie politique*. Paris, Flammarion.

GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude

1989 *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris, Gallimard-Seuil.

- HEINICH, Nathalie  
1991 *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, éditions de Minuit.
- JEWSIEWICKI, Bogumil  
2003 *Mami Wata. La peinture urbaine au Congo*. Paris, Gallimard.
- KANTOROWICZ, Ernst  
1989 (1957) *Les Deux Corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen-Âge*. Paris, Gallimard.
- KERTZER, David I.  
1988 *Ritual, Politics and Power*. New Haven, Yale University Press.
- LE GOFF, Jacques, PALAZZO, Éric, BONNE, Jean-Claude et COLETTE, Marie-Noël  
2001 *Le Sacre royal à l'époque de Saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BNF*. Paris, Gallimard.
- LIPS, Julius E.  
1966 (1937) *The savage hits back*. New York, University Books.
- MARIN, Louis  
1981 *Le Portrait du roi*. Paris, éditions de Minuit.
- MARTIN, Denis-Constant  
2000 « Cherchez le peuple... Culture, populaire et politique », *Critique internationale* 7 : 169-183.
- MBEMBE, Achille  
1995 « Notes provisoires sur la postcolonie », *Politique africaine* 60 : 76-109.  
1996 « La "chose" et ses doubles dans la caricature camerounaise », *Cahiers d'études africaines* 36(141) : 143-170.
- MITCHELL, W.J. Thomas  
1986 *Iconology: image, text, ideology*. Chicago, Chicago University Press.
- NEVEU, Erik et COLLOVALD, Annie  
1996 « Les *Guignols* ou la caricature en abîme », *Mots* 48(1) : 87-112.
- OZOUF, Mona  
1984 « Le Panthéon, l'école normale des morts », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire I. La République*. Paris, Gallimard : 139-196.
- PINNEY, Christopher  
2004 *Photos of the Gods. The Printed Image and Political Struggle in India*. London, Reaktion Books.
- POUCHEPADASS, Jacques  
2000 « Les *subaltern studies* ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme* 156 : 161-185.
- REGAMEY, Amandine  
2008 « Les cornes de Lénine et le sixième doigt de Staline. Représentations populaires et culture politique soviétique », in Omar Carlier et Raphaëlle Nollez-Goldbach (dir.), *Le Corps du leader. Construction et représentation dans les pays du Sud*. Paris, L'Harmattan : 133-149.

RIVIERE, Claude

1988 *Les Liturgies politiques*. Paris, PUF.

ROUCH, Jean

1955 *Les Maîtres fous*, film de 36 min. Paris, Les Films de la Pléiade.

SABATIER, Gérard

1998 « Les voyages des rois de France », in Jean-William Dereymez, Olivier Ihl et Gérard Sabatier (dir.), *Un cérémonial politique : les voyages officiels des chefs d'État*. Paris, L'Harmattan : 15-44.

SCOTT, James C.

2009 *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*. Paris, éditions Amsterdam.

VIDAL, Denis

2010 « Anthropomorphism at Madame Tussaud. An elementary form of social cognition », communication au séminaire *Art et Performance*, 21 janvier. Paris, musée du quai Branly.

WANG, Nora

2008 « Autour du Grand Timonier », in Omar Carlier et Raphaëlle Nollez-Goldbach (dir.), *Le Corps du leader. Construction et représentation dans les pays du Sud*. Paris, L'Harmattan : 39-68.

WARNIER, Jean-Pierre

2009 *Régner au Cameroun. Le Roi-Pot*. Paris, Karthala.

**Mots-clés :** aspects symboliques du politique, hommes d'État, iconographie officielle, usages populaires, politique par le bas.

**Résumé :**

Cet article propose d'aborder les images des grands hommes sous une perspective inédite. Par contraste avec les analyses déjà nombreuses consacrées à l'iconographie officielle, il s'agit de décaler le regard pour examiner comment la figure des hommes d'État fait l'objet d'appropriations qui échappent au registre de l'officiel tout en prenant appui sur lui. Ce changement de perspective permet de saisir les grands hommes non plus « par le haut », tels qu'ils se donnent à voir dans leur grandeur officielle, mais « par le bas », du point de vue des acteurs subordonnés. Ces usages populaires des icônes politiques impliquent un jeu souvent ambigu avec le monde officiel. Selon les cas, il pourra s'agir de capter, de cannibaliser, de moquer, d'accommoder ou d'appriivoiser le pouvoir à travers ses effigies. Les usages populaires de la figure du grand homme constituent en définitive des actes d'invention qui ne laissent pas indemne le modèle officiel.