

Living and dead bodies. Performing Ceaușescu, 1978-2007 Corps animés et inanimés. Jouer Ceaușescu, 1978-2007

Juliane Debeusscher

Numéro 79, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69757ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

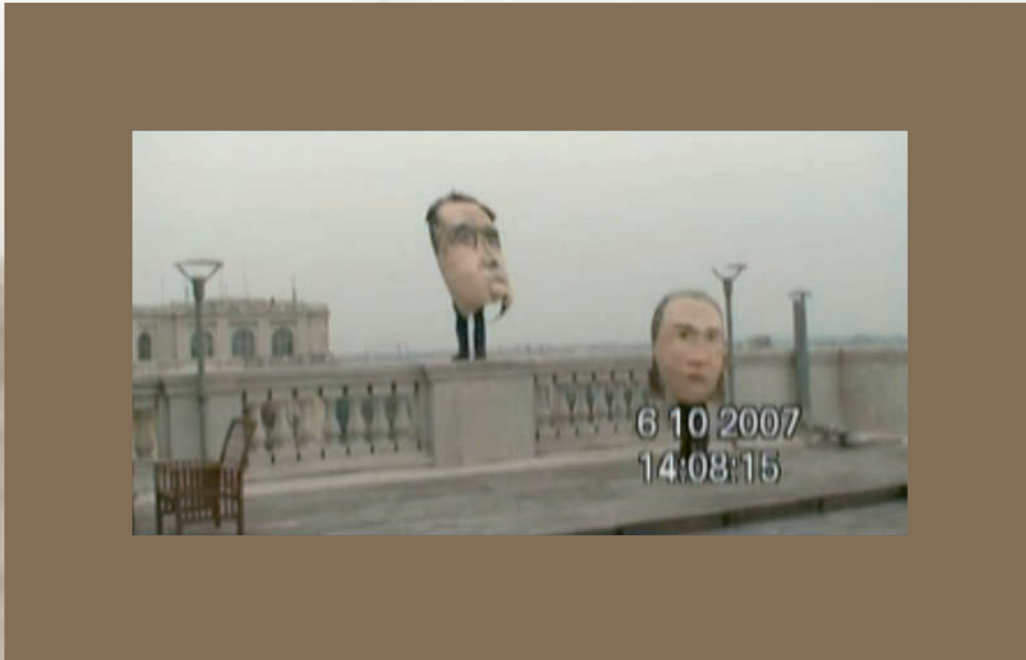
Debeusscher, J. (2013). Living and dead bodies. Performing Ceaușescu, 1978-2007 / Corps animés et inanimés. Jouer Ceaușescu, 1978-2007. *esse arts + opinions*, (79), 34–39.

JULIANE DEBEUSSCHER

**CORPS ANIMÉS ET INANIMÉS.
JOUER CEAUȘESCU,
1978-2007**

JULIANE DEBEUSSCHER

**LIVING AND DEAD BODIES.
PERFORMING CEAUȘESCU,
1978-2007**



ION GRIGORESCU, *POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU*, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
PERMISSION DE GALERIJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA

ION GRIGORESCU, *POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU*, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
COURTESY OF GALERIJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA

**1978-2007
JOUER CEAUȘESCU,
CORPS ANIMÉS ET INANIMÉS.**

JULIANE DEBEUSSCHER

**1978-2007
PERFORMING CEAUȘESCU,
LIVING AND DEAD BODIES.**

JULIANE DEBEUSSCHER

Dans un court métrage réalisé en 1978, l'artiste roumain Ion Grigorescu abordait le contexte historique et géopolitique particulier du centre de l'Europe de l'Est durant la période allant de la fin du socialisme à l'après-socialisme. Presque trente ans plus tard, une nouvelle version de ce film a été réalisée dans des circonstances fort différentes. L'examen des deux œuvres – la première produite alors que la Roumanie était encore dirigée par le régime communiste de Nicolae Ceaușescu et la deuxième, après la période communiste – suscite de nombreuses réflexions touchant à la fois les aspects techniques et conceptuels de la reconstitution et l'histoire récente de la Roumanie.

Figure importante du milieu artistique roumain des années 1970-1980, Ion Grigorescu (né en 1945) crée, depuis ses débuts à la fin des années 1960, des œuvres qui reflètent subtilement certains aspects de la vie privée et collective dans le contexte du socialisme d'État ainsi que les changements sociaux et urbains qui ont caractérisé le régime de Ceaușescu et ses lendemains. Les projets portant sur son travail et proposés récemment par certains musées et commissaires ont surtout mis en valeur ses expérimentations sur le corps, d'une part, et ses œuvres évoquant l'omniprésence de la politique dans la vie quotidienne, d'autre part. Ces choix ne devraient toutefois pas faire oublier les autres aspects remarquables de la production aux multiples facettes de Grigorescu, notamment ses œuvres, foisonnantes de références religieuses et littéraires, où il est question de l'évolution de la spiritualité et de la vie psychique.

La chute du système communiste en Union soviétique et en Europe de l'Est a fait l'objet d'un vaste éventail d'interprétations, notamment celle fondée sur le point de vue téléologique de la « fin de l'histoire », à laquelle de nombreuses personnes ont adhéré. De fait, la division radicale entre l'« avant » et l'« après » est bien faite pour nourrir l'idée voulant que l'expérience de vie sous le socialisme d'État soit définitivement chose du passé, sans aucune possibilité de retour. Que cette cassure soit réelle ou non, il est certain que les artistes des anciens États communistes ont eu à faire face à la désintégration d'un système qui avait influencé et orienté leur travail, de façon positive ou négative. La fin de la guerre froide a marqué le passage vers une ère radicalement différente en ce qui a trait à l'exposition et à l'interprétation des productions culturelles.

Que devrions-nous alors penser de la réitération ou de la reconstitution de quelque chose qui ne peut revenir, ou du moins pas dans les mêmes circonstances ? La reconstitution d'un geste, d'un produit ou d'une situation requiert-elle nécessairement des connaissances préalables ? Le cas échéant, quel type de connaissances ? S'agit-il de connaissances découlant directement de l'expérience d'un témoin, ou médiatisées par des photographies, des vidéos, des souvenirs couchés sur papier, des témoignages ? Il est également important de faire la distinction entre une reconstitution réalisée par un même auteur, comme dans le cas de Grigorescu, et la réappropriation d'une production artistique par une tierce personne ou par un groupe. Dans un cas comme dans l'autre, la reconstitution peut-elle être évaluée selon des critères d'exactitude et de véracité ?

Ces questions constituent toutes des pistes d'investigation, mais je suggérerais néanmoins que l'idée selon laquelle il y aurait une « bonne » façon de reprendre une action artistique est problématique, en particulier lorsqu'elle contribue à draper la figure de l'auteur « original¹ » d'un héroïsme exagéré. La réussite d'une reconstitution est parfois vue comme le symptôme de l'effet homogénéisant des parcours imposés par nombre d'établissements d'enseignement du domaine des arts. En effet, les reconstitutions d'actions marquantes de l'histoire de l'art récente – en particulier celles des néo-avant-gardes des années 1960-1970 – sont souvent un passage obligé de la formation en art, au même titre que la

1. À propos de l'apparition de la performance individuelle et de sa relation avec les politiques capitalistes néolibérales, voir le dernier chapitre du livre de Bojana Cvejić et Ana Vujanović, intitulé *Public Sphere by Performance*, Berlin, b_books, en collaboration avec Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2013.

Addressing the particular historical and geopolitical context of central Eastern Europe over the late- and post-socialist period, a short film made by Romanian artist Ion Grigorescu in 1978 was remade nearly thirty years later under different circumstances. The examination of the two works—the first produced while Romania was under the Communist leadership of Nicolae Ceaușescu, the second after Communism—gives rise to numerous considerations that cross the technical and conceptual aspects of re-enactment with Romania's recent history.

An important figure of the Romanian art scene of the 1970s and 80s, Ion Grigorescu (b. 1945) has, since his beginnings in the late 1960s, subtly reflected in his work some aspects of private and collective life under state socialism, as well as the social and urban changes that characterized Ceaușescu's regime and its aftermaths. The museographic and curatorial narratives that have recently incorporated his work have mostly highlighted his body experiments on the one hand and, on the other, works pointing to the omnipresence of politics in daily life. This focus shadowed other remarkable aspects of Grigorescu's multifaceted production rich in religious and literary references related to the development of spirituality and psychic life.

The fall of the Communist system in the Soviet Union and Eastern Europe fostered a large range of readings, of which many adopted the “end of history” teleological perspective. The radical division between “before” and “after” sustained the idea that the experience of life under state socialism was definitely remote, without any possibility of return. Whether such a breach was real or not, it is certain that artists in former Communist states had to face the disintegration of a system that had influenced their work, whether as a positive or negative blueprint. The end of the Cold War introduced a radically distinct regime of exposure and interpretation for cultural production.

How then should we consider, the reiteration or re-enactment of something that cannot return, or at least not under the same circumstances? Does the re-enactment of a gesture, a product, or a situation necessarily require prior knowledge, and if so, what kind of knowledge? Is it the witness's direct experience, or knowledge mediated by photographs, videos, written memories, testimonials? It is also important to distinguish a re-enactment performed by the same author, as in the case of Grigorescu, and the re-appropriation of an artistic production by a third person or group. In either case, can re-enactment be evaluated through criteria of accuracy and truthfulness?

While these questions formulate possible lines of inquiry, I would nevertheless suggest that the idea of a “right” way to recreate an artistic action is problematic, especially when it contributes to over-heroicizing the figure of the “original” author.¹ In other cases, the success of re-enactment appears as a symptom of the homogenizing path imposed by numerous educational art structures. Re-enactments of referential actions drawn from recent art history—especially the neo-avant-gardes of the 1960s and 70s—often occur as an inevitable part of art training, the equivalent of copying great masters in traditional fine arts academies.

Despite these reserves, re-enactment is an interesting method of displacement and re-socialization of past experiences, and also an arena where individual and collective histories can intersect. Any attempt to reflect on these practices in relation to post-Socialist Eastern Europe should take account of the sense of disappearance, loss, and even death which underlie them. I am not arguing here in favour of a compassionate or condescending reading, but rather for a greater acknowledgement and exploration of the cathartic dimension of re-enactment, often expressed through theatrical forms and manifestations of bodies and voices. As the following example seeks to illustrate, re-enactment has a central role in the elaboration of social and individual memory and its use in the present.

1. Concerning the rise of solo performance and its relation to capitalist neoliberal politics, see the last chapter of Bojana Cvejić and Ana Vujanović's book *Public Sphere by Performance* (Berlin: b_books, in collaboration with Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2013).

reproduction des toiles des grands maîtres dans les écoles des beaux-arts traditionnelles.

En dépit de ces réserves, la reconstitution reste une méthode intéressante de déplacement et de resocialisation d'expériences passées, de même qu'une arène où les histoires individuelles et collectives peuvent s'entrecroiser. Toute tentative de réflexion sur ces pratiques dans le contexte de l'Europe de l'Est postsocialiste devrait tenir compte du sentiment de disparition, de perte et même de mort qui les sous-tend inévitablement. Je ne propose pas ici une lecture guidée par la compassion et la condescendance, mais plutôt une plus grande reconnaissance et une exploration approfondie de la dimension cathartique de la reconstitution, souvent exprimée par des formes théâtrales et des manifestations corporelles et vocales. Comme l'exemple qui suit se propose de l'illustrer, la reconstitution joue un rôle central dans la construction de la mémoire sociale et individuelle et dans son utilisation présente.

En 1978, Ion Grigorescu a réalisé *Dialogue with Ceaușescu*, film tourné en 8 mm qui met en scène une conversation avec Ceaușescu, leader du Parti communiste roumain depuis 1965 et chef de l'un des régimes les plus répressifs du bloc soviétique. Les deux personnages du film étaient incarnés par l'artiste lui-même grâce au procédé technique de la surimpression, également utilisé par Grigorescu dans certaines de ses autres œuvres comme le film *Boxing* (1977) et les séries photographiques *Self Superposed* (1977) et *Super-position* (1979). Ceaușescu est reconnaissable

ION GRIGORESCU, POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
PERMISSION DE GALERIAJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA



ION GRIGORESCU, POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
COURTESY OF GALERIAJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA

en raison du masque de papier à l'effigie du dictateur appliqué sur le visage de l'artiste, mais Grigorescu, lui, garde le visage à découvert. Les deux figures se détachent sur un arrière-plan sombre qui fait ressortir leur visage et leurs mains, tandis que leurs mouvements scandent la conversation qui se déroule entre eux. Toutefois, il est impossible d'entendre ce qu'ils disent, car le film est complètement muet, comme une pantomime. Ces caractéristiques et cette esthétique ont probablement été dictées par les ressources que Grigorescu avait alors à sa disposition. Pour résoudre le problème du son, le dialogue est incorporé directement à l'image, sous la forme d'un texte compact en caractères blancs qui défile vers le haut. La vitesse de défilement du texte ainsi que son chevauchement occasionnel avec les visages des personnages rendent le dialogue difficile à déchiffrer.

Sur quoi ce dialogue porte-t-il? Grigorescu critique les politiques de Ceaușescu en tenant des propos qui étaient strictement interdits en Roumanie à l'époque, que personne ne se serait même jamais permis d'exprimer en privé. L'artiste ne manifeste aucune forme de complaisance envers le dirigeant alors qu'il dénonce les conséquences catastrophiques des expériences menées par Ceaușescu dans le but de créer un « homme nouveau ». Grigorescu met en évidence les visées mégalomanes du dictateur en faisant état des conditions de vie déplorables imposées à la société roumaine et des dommages irréparables infligés à

In 1978, Ion Grigorescu realized *Dialogue with Ceaușescu*, an 8mm film staging a conversation with Ceaușescu, leader of the Romanian Communist Party since 1965 and head of one of the most repressive regimes in the Soviet bloc. The two characters in the film were embodied by the artist himself, thanks to the technical device of superimposition, also used by Grigorescu in other works such as the film *Boxing* (1977) and the photo series *Self Superposed* (1977) and *Super-position* (1979). While Ceaușescu is recognizable from the paper mask on his face, Grigorescu keeps his face uncovered. Both figures stand out against a dark background that highlights their faces and hands, their movements chanting a conversation between them. Their utterances are, however, inaudible; the film is completely deprived of sound, like a pantomime. These characteristics and their aesthetics were presumably dictated by the resources Grigorescu had at his disposal. To resolve the problem of sound, the dialogue is incorporated directly into the image, in the form of a white, compact script that moves upward. The scroll's speed, as well as its occasional overlap with the faces of the characters, makes it difficult to decipher.

What is the dialogue about? Grigorescu criticizes Ceaușescu's politics in a way no one in Romania was allowed to—or would even dare—do at that time. The artist does not show any kind of complaisance toward the leader while he denounces the catastrophic consequences of Ceaușescu's experiments aimed at creating a “new man.” Grigorescu contrasts the dictator's megalomaniacal will by outlining the dramatic living conditions

imposed on Romanian society and the irreparable damage to the psychic conditions and well-being of its people. He doesn't hesitate to compare Ceaușescu with a “great employer thirsty with speculation in a stock exchange in which [he is] the only investor,” projecting his actions onto the framework of the capitalist machinery.²

When *Dialogue with Ceaușescu* was made at the end of the seventies, Grigorescu's attitude of accusation and his insistence on pointing to the regime's obvious failings were nothing but the expression of a great fantasy, which had to be cautiously maintained out of the authorities' sight. In such an autocratic and authoritarian regime, nobody was allowed to put himself on the same level as the leader, much less criticize his politics. From this perspective, *Dialogue with Ceaușescu* is a heretical piece, a criminal attack on the cult of Ceaușescu's personality. Yet, at the same time, the omnipresence of his image in public and private spaces made him familiar to every citizen, as though he could have knocked at any family's door and sat with them for dinner, debating life and politics.³

2. Based on the English translation by Dana Chetrescu Percec of *Dialogue with Ceaușescu* <http://subversive.c3.hu/en/Ion%20Grigorescu.php>.

3. See Jan Verwoert, “Life as it is lived. Art, ethics and the politics of sharing all of life's aspects,” in *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim 1969—2008*, ed. Marta Dziewanska (Warsaw: Museum of Modern Art in Warsaw, 2009), 45.

l'équilibre psychique et au bien-être des citoyens. Il n'hésite pas à comparer Ceaușescu à un « important employeur obsédé par la spéculation qui règne sur un marché des valeurs où il est le seul investisseur », en projetant les actions du dictateur sur une grille d'interprétation propre à la machine capitaliste².

Lorsque *Dialogue with Ceaușescu* a été réalisé, à la fin des années 1970, l'attitude accusatrice de Grigorescu et son insistance à montrer du doigt les défauts évidents du régime étaient essentiellement l'expression d'un énorme fantasme, qui devait être soigneusement dissimulé aux autorités. Dans un régime aussi autocratique et autoritaire que celui de la Roumanie, personne n'était autorisé à se placer sur un pied d'égalité avec le chef, et encore moins à critiquer ses politiques. De ce point de vue, *Dialogue with Ceaușescu* est une œuvre hérétique, une attaque criminelle à l'encontre du culte de la personnalité entretenu par Ceaușescu. Mais en même temps, l'omniprésence de son image dans les espaces publics et privés avait fait rendre le dirigeant familier à tous les citoyens, comme s'il avait pu frapper à la porte de n'importe quelle famille et s'inviter à dîner, pour discuter de la vie et de la politique³.

De toutes les œuvres de Grigorescu, *Dialogue with Ceaușescu* est probablement la plus ouvertement critique, en raison de l'interpellation

Among Grigorescu's works, *Dialogue with Ceaușescu* is probably the most openly critical, for the direct, frontal interpellation it performs. Other productions were less ostentatious in pointing at the invisible hand of the state, like the photographs from the series *Electoral Meeting* (1975), pointing at the presence of secret agents in a state-organized propaganda meeting. Documenting social and family life, *Snagov* (1971) revealed the ambiguous limits of privacy, where even family games at a lake where the party members spend their holidays are construed as suspicious activities.

On the one hand, the dialogue between Grigorescu and Ceaușescu epitomizes the frustration facing an immutable system whose leader is deaf to critique and imposes an inexorable economic and social regression on Romanians in the name of a self-made ideology. The abstract concepts and virtues invoked by Ceaușescu—transformation, the Revolution, progress, the forces of production—contrast with Grigorescu's arguments, relying on concrete examples of the intense privations suffered by the Romanian people. The artist extensively documented the transformation of rural and urban spaces and the growth of poverty in works such as *City in Socialism* (1974—1987), *My beloved Bucharest* (1977), and *Balta Alba* (1979), among others. On the other hand, the dialogue fulfils the dream of questioning the leader, holding him accountable for his actions. Regarding

ION GRIGORESCU, *DIALOGUE WITH CEAUȘESCU*, 1978.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
PERMISSION DE GALERIEJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA



ION GRIGORESCU, *DIALOGUE WITH CEAUȘESCU*, 1978.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
COURTESY OF GALERIEJA GREGOR PODNAR, BERLIN/LJUBLJANA

directe et frontale qu'elle met en scène. Les autres productions dénoncent la main invisible de l'État de façon moins ostentatoire, comme les photographies de la série *Electoral Meeting* (1975), qui attirent l'attention sur la présence d'agents secrets lors d'un rassemblement de propagande organisé par l'État. Ou *Snagov* (1971), qui documente la vie sociale et politique et révèle les limites ambiguës de l'intimité, dans un pays où même les jeux en famille sur les bords d'un lac où les membres du parti passent leurs vacances sont vus comme une activité suspecte.

D'une part, le dialogue entre Grigorescu et Ceaușescu illustre parfaitement la frustration que suscite un système immuable dont le leader, sourd à toute critique, impose une régression économique et sociale inexorable à son peuple au nom d'une idéologie qu'il a inventée. Les vertus et les concepts abstraits invoqués par Ceaușescu – la transformation, la Révolution, le progrès, les forces de production – sont aux

this aspect, Grigorescu later observed: "I did what they did at Ceaușescu's trial: Why did you make people live in cold homes? Why didn't you give them food? I told him he had destroyed the intelligentsia and he replied that as an artist I did not have a social foundation, I was up the tree, and the people connected with him, not with me."⁴

The verbal contest exposed in *Dialogue* is unbalanced as it involves two discursive forms that will never meet: doctrinal and abstract on the one hand, and materialist and based on concrete facts on the other. Despite the reality of Grigorescu's arguments—the catastrophic state of the country and the political and economic actions that led to it—his discourse collides with the dictator's rhetoric of justification in an endless attempt to deliver the truth to a deaf but speaking machine. We could suggest that Ceaușescu's deaf rhetoric is performed by Grigorescu as a living—yet mute—body. This articulation of "deaf speech" combined with a living body is particularly significant if we consider it in the light of the dialogue's re-enactment, as realized in 2007.⁵

2. D'après la traduction anglaise effectuée par Dana Chetrinescu Percec de *Dialogue with Ceaușescu*, <http://subversive.c3.hu/en/Ion%20Grigorescu.php>.

3. Voir Jan Verwoert, « Life as it is lived. Art, ethics and the politics of sharing all of life's aspects », dans Marta Dziewanska (dir.), *Ion Grigorescu: In the Body of the Victim 1969-2008*, Varsovie, Musée d'art moderne de Varsovie, 2009, p. 45.

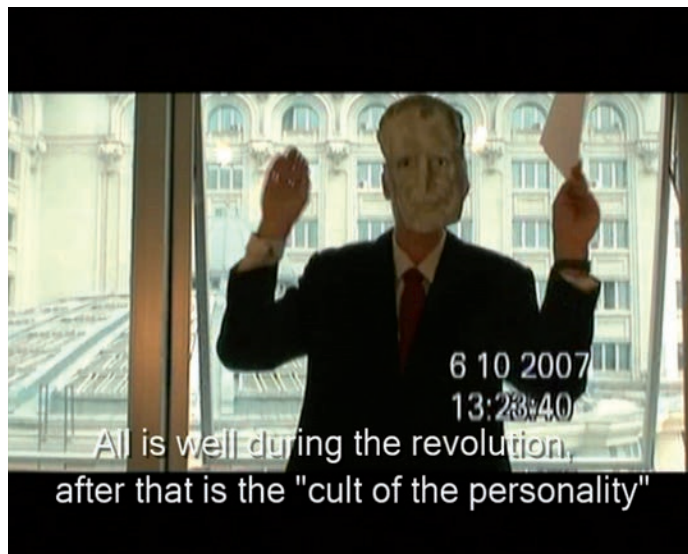
4. Ion Grigorescu, "A Child of Socialism," *Plural*, no. 2 (1999): 72.

5. On the use and meaning of voice under Fascist and Communist leaderships, see chapter 5, Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More* (Cambridge, MA: MIT Press, 2006).

antipodes des arguments de Grigorescu, qui s'appuient sur des exemples concrets illustrant les intenses privations subies par les Roumains. L'artiste a documenté dans le détail la transformation des espaces urbains et ruraux et la progression de la pauvreté dans des œuvres telles que *City in socialism* (1974-1987), *My beloved Bucharest* (1977) et *Balta Alba* (1979), entre autres. D'autre part, le dialogue permet de réaliser un rêve, celui d'interroger le dictateur et de lui demander des comptes pour ses actions. Pour ce qui est de cet aspect, Grigorescu a fait plus tard l'observation suivante: « J'ai fait ce qu'ils ont fait lors du procès de Ceaușescu: pourquoi avez-vous laissé les gens vivre dans des maisons non chauffées? Pourquoi ne leur avez-vous pas donné de quoi manger? Je lui ai dit qu'il avait détruit l'intelligentsia et il m'a répondu qu'en tant qu'artiste, je n'avais aucun ancrage dans la société, que j'étais juché en haut d'un arbre, et que le peuple se sentait lié à lui et non à moi⁴. »

La joute verbale qui se déroule dans *Dialogue* est déséquilibrée, car elle met en présence deux formes discursives qui ne se rencontrent jamais: doctrinaire et abstraite d'un côté, matérialiste et fondée sur des faits concrets de l'autre. En dépit de la réalité des arguments de Grigorescu – l'état catastrophique dans lequel se trouve le pays et les actions politiques et économiques qui ont mené à cette situation –, son discours se heurte à la rhétorique justificatrice du dictateur, dans une interminable tentative de dire la vérité à une machine sourde mais

ION GRIGORESCU, POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
PERMISSION DE KALMAR KONSTMUSEUM 2011, KALMAR



ION GRIGORESCU, POST-MORTEM DIALOGUE WITH CEAUȘESCU, 2007.
PHOTO: © ION GRIGORESCU
COURTESY OF KALMAR KONSTMUSEUM 2011, KALMAR

douée de parole. Nous pourrions considérer Grigorescu, quand il exécute la rhétorique sourde de Ceaușescu, comme un corps en vie, bien que muet. Cette association d'un « discours de sourd » avec un corps animé est particulièrement significative si nous la considérons à la lumière de la reconstitution du dialogue, réalisée en 2007⁵.

Comme l'indique le titre, *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* a lieu après la mort du dictateur, qui a coïncidé avec la chute du régime en 1989. Les protagonistes de *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* sont, encore une fois, Grigorescu et Ceaușescu. Cette fois-ci, ils sont incarnés par deux acteurs portant d'immenses masques de papier qui couvrent la presque totalité de leur corps. Les figures se déplacent lentement dans un environnement urbain extérieur, tantôt sur le toit de la colossale Maison du peuple, à Bucarest, tantôt devant ce monument, visible en arrière-plan. Dans ce paysage urbain, l'architecture apparaît comme un rappel persistant et obscène du désir de grandeur de Ceaușescu, et des innombrables victimes qu'il a faites.

« Je m'exprime à travers l'art comme un homme qui a compris son jugement dernier », dit Ceaușescu au début de la vidéo. Sa voix résonne

4. Ion Grigorescu, « A Child of Socialism », *Plural*, n° 2, 1999, p. 72. [Trad. libre]

5. Sur l'utilisation et le sens de la voix sous les régimes communistes et fascistes, voir Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA, MIT Press, 2006, chap. 5.

As its title specifies, *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* takes place after the dictator's death, which was concomitant with the fall of the regime in 1989. The protagonists of *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* are, again, Grigorescu and Ceaușescu. This time they are embodied by two actors wearing large paper masks that cover almost their entire bodies. The figures slowly move in an external urban environment, which happens to be the roof, against the background of the colossal House of the People in Bucharest. The architecture appears in the urban landscape as a persistent and obscene record of Ceaușescu's desire for grandeur and of his innumerable victims.

"I am speaking through art as a man who understood his last judgement," starts Ceaușescu in the video. His voice resonates from a megaphone. The "last judgement" evoked here might refer to the hasty military trial, after which, on December 25, 1989, he and his wife, Elena, were executed. While watching *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* and hearing the arguments through which Ceaușescu organizes his own defence, it is difficult not to think about the actual trial. The sequence of events that led to the death of the Ceaușescus is probably one of the most iconic scenes of the end of the Cold War. Recorded on video and later broadcast on television, it is still engraved in the collective memory of Romanians, together with the scene of the unexpected collapse of the leader, literally deprived of words and silenced by the crowd in his last public discourse, a few days before.

Whereas the first sentence pronounced by Ceaușescu in Grigorescu's video seems to express repentance, the discourse that follows instead retroactively legitimizes his actions through two arguments. Firstly, as in the first *Dialogue*, Ceaușescu insists on his duty to impose "good" on the Romanian people against their will, since they were unable to become revolutionaries by themselves. Secondly, he compares his own leadership with the democratic regime that followed, arguing that the political change did not improve the country's welfare but, on the contrary, cemented the same dynamics of corruption and oppression, the only difference being that they served capitalist purposes. Both regimes are, in his discourse, equal systems of opportunism and hyper-productivism that benefit a small oligarchy.

In conclusion, what can be said about the two speeches and their relation to the systemic transformations? In both cases, the artist speaks in place of someone who has or had power, reproducing his discourse. While Grigorescu stands in for himself—as an artist, as a subject of a Communist dictatorship, and then of a democracy—and assumes his own ideas, the dictator inevitably appears as a deaf puppet, repeating his autistic, inconsistent discourse with neither remorse nor apology.

Between the first and the second dialogue, we witness a transformation from a living yet mute dictator into his speaking yet dead body. The

à travers un mégaphone. Le « jugement dernier » évoqué ici pourrait faire référence au procès militaire expéditif au terme duquel, le 25 décembre 1989, lui et sa femme Elena furent exécutés. Lorsqu'on regarde *Post-mortem dialogue with Ceaușescu* et qu'on entend les arguments utilisés par Ceaușescu pour formuler sa propre défense, il est difficile de ne pas penser au procès. Les images de la séquence d'événements qui a culminé avec la mort des Ceaușescu figurent probablement parmi les plus marquantes de la fin de la guerre froide. Enregistrée sur vidéo puis diffusée à la télévision, cette scène d'exécution est encore profondément ancrée dans la mémoire collective des Roumains, au même titre que celle de la chute inattendue du leader, littéralement privé de parole et réduit au silence par la foule lors de son dernier discours public, quelques jours plus tôt.

Même si la première phrase prononcée par Ceaușescu dans la vidéo de Grigorescu semble exprimer le repentir, le discours qui suit procède à une légitimation rétroactive de ses actions au moyen de deux arguments. Premièrement, comme dans le premier *Dialogue*, Ceaușescu insiste sur son devoir d'imposer le « bien » au peuple roumain contre son gré, parce que celui-ci était incapable de devenir révolutionnaire par lui-même. Deuxièmement, il compare son propre leadership avec le régime démocratique qui a suivi sa chute, affirmant que ce changement politique n'a pas amélioré la situation du pays, mais qu'il a au contraire cimenté la dynamique de corruption et d'oppression, à cette différence près que cette dynamique est dorénavant au service du capitalisme. Selon ce discours, les deux régimes représentent des systèmes équivalents, caractérisés par l'opportunisme et l'hyperproductivisme, qui servent les intérêts d'une petite oligarchie.

En conclusion, que peut-on dire des deux discours et de leur relation avec les transformations systémiques ? Dans les deux cas, l'artiste parle à la place de quelqu'un qui détient ou a détenu le pouvoir, en reproduisant son discours. Si Grigorescu joue son propre rôle – en tant qu'artiste et sujet d'une dictature communiste, puis d'une démocratie – et assume ses propres idées, le dictateur apparaît inévitablement comme une marionnette sourde qui répète son discours autistique et incohérent, sans exprimer ni remords ni excuses.

Entre le premier et le second dialogue, nous assistons à la transformation d'un dictateur qui est d'abord à la fois vivant et muet et dont, par la suite, le corps sans vie devient doué de parole. L'appropriation et l'utilisation symboliques des corps à des fins de projections politiques ont constitué une pratique récurrente durant les périodes communiste et postcommuniste. Aujourd'hui, il apparaît urgent de se demander quelles sont les stratégies de légitimation politique qui sont liées à ces différentes formes, ainsi qu'aux processus qui président au deuil, à l'oubli, à la vénération et à l'érection de monuments. Dans un paysage social en cours de réorganisation, elles constituent en effet des mécanismes contradictoires d'écriture et de réécriture de l'histoire. En utilisant ce procédé et en le radicalisant au moyen du discours *post mortem*, Grigorescu attire l'attention sur les fantômes qui subsistent. En faisant parler les morts à travers le corps d'un autre, il expose la persistance des expériences passées et leur réitération cyclique.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

Juliane Debeusscher est une historienne et une chercheuse indépendante qui vit à Barcelone, en Espagne. Son champ de recherche et de production critique porte principalement sur les pratiques culturelles dans les sociétés du centre de l'Europe de l'Est à l'époque de la fin du socialisme. En 2010, elle a reçu une bourse du Centre national des arts plastiques (CNAP), en France, pour réaliser un projet de recherche sur la scène culturelle non officielle des années 1980 à Budapest. Elle collabore régulièrement avec les revues *Springerin* et *Critique d'art* (articles à venir dans les prochains numéros), a publié des articles dans *Afterall*, *ArtMargins online*, *Nolens Volens* et *Memory Studies* et rédigé des essais parus dans des catalogues d'exposition et des recueils en Allemagne, en Slovénie et au Royaume-Uni.

symbolic appropriation and use of bodies for political projections has been a recurring practice in Communist and post-Communist periods. It appears urgent to ask what strategies of political legitimization are connected with those specific forms and the processes of mourning, oblivion, veneration, and monumentalization. In a social landscape in the process of reorganization, they are competing devices of historical (re)writing. Using this device and radicalizing it through *post-mortem* speech, Grigorescu points to the ghosts that still remain. Making the dead speak through another's body, he exposes the persistence of past experiences and their cyclic reiteration.

Juliane Debeusscher is an art historian and independent researcher based in Barcelona, Spain. Her field of research and critical production focuses mainly on cultural practices in late-Socialist central Eastern Europe. In 2010, she received a grant from the Centre National des Arts Plastiques (CNAP), France, for a research project on the unofficial cultural scene of the 1980s in Budapest. She regularly collaborates with *Springerin* and *Critique d'Art* (upcoming issues) and has published articles in *Afterall*, *ArtMargins online*, *Nolens Volens*, *Memory Studies*, as well as essays in exhibition catalogues and books in Germany, Slovenia, and the UK.