

## Détruire le corps charismatique : Une mise en perspective des dessins de Manolo Millares

*Martine Heredia*

**Résumé :** Quand le leader a cessé d'être aimé, juste au moment de sa mort, et plus précisément devant son cadavre, il s'agit de savoir comment en finir avec le charisme. Si les archives nous ont permis de connaître, à travers diverses photographies, l'image de la mort de Mussolini, il se trouve qu'en Espagne, Manolo Millares (1926-1972) a travaillé sur le thème en produisant une série de dessins. Ce texte vise à mettre en perspective l'œuvre du peintre canarien afin de rechercher le sens de la destruction de l'image du corps charismatique, en considérant le geste qui la produit.

**Mots-clés :** charisme, image, Millares, peinture du XXème siècle.

**Resumen:** Cuando el líder ha dejado de gustar, en el momento de su muerte y más precisamente ante su cadáver, lo que se plantea es saber cómo deshacerse del carisma. Si los archivos nos dieron a conocer, mediante varias fotografías, la imagen de la muerte de Mussolini, en España Manolo Millares (1926-1972) trabajó el tema realizando una serie de dibujos. En el presente texto se trata de poner en perspectiva la obra del pintor canario para buscar el sentido de la destrucción de la imagen del cuerpo carismático y, por eso, considerar el gesto que la produce.

**Palabras claves:** carisma, imagen, Millares, pintura siglo XX.

Lors d'une des séances de travail autour du projet « Charisme et image politique<sup>1</sup> », Renato Moro a montré comment s'est construit le charisme de Mussolini et comment il a évolué<sup>2</sup>. À l'occasion de la séance consacrée au thème de « *La mort du leader charismatique*<sup>3</sup> », je me suis intéressée, pour ma part, au corps charismatique de Mussolini à travers son cadavre, et ceci à double titre, en analysant à la fois l'événement et sa représentation. Ainsi, les circonstances particulières de la mort du *Duce* seront l'occasion d'étudier, d'abord, comment ceux qui sont dominés charismatiquement décident de l'invalidité du charisme ; de là découlera mon hypothèse de travail qui est de savoir, alors, comment en finir avec le charisme. Ensuite, comme en dehors des récits et commentaires des historiens, la connaissance que nous avons de l'événement passe aussi par deux media – la photographie et la peinture – cet angle d'approche nous invitera à considérer comment la mort devient image.

Si les archives historiques disposent d'images prises par des photographes de presse italiens attestant la mort du dictateur, il se trouve qu'en Espagne, Manolo Millares (1926-1972), plus connu pour ses

1. La présentation du projet peut être consultée à l'adresse : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Projet-innovant-charisme-et-image.html>, [28/04/2013].

2. MORO, Renato, « Il carisma alla luce delle religioni. Culto del papa e culto del capo », *Seminario internacional Imagen y Carisma político. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, 14 juin 2011. Le programme du séminaire est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Imagen-y-carisma-politico-III.html>, [28/04/2013].

3. Le séminaire *La mort du leader charismatique : la dernière image* eut lieu le 24 février 2012 à la Maison de la Recherche de l'Université de Paris-Sorbonne. Le programme est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/La-mort-du-leader-charismatique-I>, [28/04/2013].

*Arpilleras* et ses *Homoncules*, a réalisé une série de dessins, à l'encre de chine sur papier<sup>4</sup>, évoquant son cadavre. C'est pourquoi il sera question, ici, de rechercher le sens de la destruction de l'image du corps charismatique, en considérant le geste qui la produit, sous ses trois aspects particuliers : le geste profanateur, le geste photographique et le geste pictural.

### Vers la négation du corps charismatique

Selon Max Weber, si celui qui possède la grâce charismatique paraît abandonné de son dieu, de sa puissance magique ou de sa puissance héroïque, alors son autorité charismatique risque de disparaître<sup>5</sup>. Dans le cas de Mussolini, comme le montre Pierre Milza, tant que la politique du *Duce* est couronnée de succès, celui-ci obtient l'adhésion des masses italiennes, qu'elle soit passive pour les uns, ou enthousiaste pour les autres<sup>6</sup>. Le temps du désenchantement ou du désamour naît avec son entrée précipitée dans la guerre en juin 1940, puis avec les fiascos de l'attaque contre la Grèce, contre l'Égypte ou encore avec les pertes de la Somalie italienne et de l'Éthiopie. Les désillusions apparaissent, alors, pour ceux qui pensaient que la citadelle fasciste et les propos triomphalistes du *Duce* étaient invulnérables. Autrement dit, la guerre, et surtout la défaite, brisent le lien entre le chef et le peuple qui ne croit plus en son pouvoir charismatique. Si bien que – Gustave Lebon l'avait lui aussi énoncé auparavant – le héros que la foule acclamait la veille est bien conspué par elle le lendemain, si le sort l'a frappé<sup>7</sup> ; la réaction sera d'autant plus vive que le prestige aura été plus grand.

Les récits historiques rapportent qu'alors qu'il fuit Milan pour tenter d'aller en Suisse avec sa maîtresse Claretta Petacci, Mussolini est reconnu et arrêté par des partisans italiens près de Dongo. Ces derniers livrent le couple à un officier communiste des Volontaires de la Liberté (le colonel Valerio), lequel, après un simulacre de procès, exécute de sa main le *Duce* et sa compagne, thèse qui, cependant, n'a jamais été vraiment confirmée. Ce qui en ressort, c'est que le couple a été exécuté sommairement. Puis, le colonel Valerio serait retourné à Dongo où il fait fusiller 15 autres hiérarques du régime. Bien que les détails échappent encore et qu'il existe plusieurs versions sur la mise à mort, le 27/28 avril 1945, les expertises balistiques ont révélé que les balles qui ont tué Claretta Petacci avaient été tirées par deux armes et un pistolet, et que la maîtresse de Mussolini, avant d'être abattue, avait reçu plusieurs coups au visage avec un objet contendant<sup>8</sup>. D'où l'hypothèse de deux fusillades et non une seule, une en sortant de la voiture, une autre sur les lieux où ont été déposés les cadavres, avant la mise en scène macabre que nous renvoient les photographies. Les cadavres de Mussolini et de Claretta restèrent deux heures sous la pluie avant d'être jetés dans un camion avec ceux des autres dignitaires fascistes fusillés, pour être déposés ensuite dans un angle de la piazza Loreto, le lendemain matin, le 29 avril 1945. Selon les récits, la foule vint hurler et se livrer à de nombreux sévices sur les corps du *Duce* et de sa maîtresse. Pour faire reculer la foule et mettre fin au massacre, des partisans aspergeaient l'assistance avec des lances à incendies ; finalement, les cadavres furent hissés, pendus par les pieds à la poutre d'une station service, Mussolini en premier, puis Claretta et les autres dignitaires fascistes, sous les huées de la foule. Cet homme, qui fut adulé dans les années 1930, subit ainsi le sort des personnes vouées aux gémonies et, comme dans la Rome antique, la mort est à la fois un châtement, un supplice et un spectacle. La mise à mort de Mussolini ayant été réalisée subrepticement, l'exposition du corps tient lieu de simulacre d'exécution du

---

4. *Mussolini*/ Manolo Millares, 1971, encre de chine sur papier, 50 x70 cm, Madrid, collection Elvireta Escobio.

5. WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1995, p. 321-322.

6. MILZA, Pierre, *Mussolini*, Paris, Fayard, 2003.

7. LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, [1895] 2009, p. 82.

8. MILZA, Pierre, *Mussolini, op. cit.* p. 879.

chef devant son peuple : il faut que l'exécution sommaire devienne exécution exemplaire. Cependant, à défaut de pendaison réelle, telle qu'on la fera subir par exemple en novembre 1945 à Göring lors du procès de Nuremberg, on procède, pour le *Duce*, à une pendaison par les pieds. Le symbolisme de l'exposition des corps a son rôle à jouer : le monarque est renversé ; contrairement à la décapitation qui sépare le corps de son chef – au sens propre comme au sens figuré, pour reprendre la métaphore des deux corps du Roi de Kantorowicz – la pendaison ne supprime pas l'unité du corps supplicié. C'est pourquoi, ici, le corps charismatique souffre et meurt avec lui.

Cette cérémonie macabre nous renseigne d'abord sur la versatilité des masses. Le charisme perdu, la foule considère le chef comme un égal et se venge, dit Gustave Le Bon, de s'être inclinée devant une supériorité qu'elle ne reconnaît plus<sup>9</sup> ; dans le cas de Mussolini, elle le fait en détruisant l'image du corps visible par des coups portés au visage. L'idéologie mussolinienne reposant sur une sur-identité – celle du surhomme poussée à l'extrême – la foule y répond par une négation de sa personne. Ainsi, elle s'en prend à ce corps que, de son vivant, Mussolini entretenait par des exercices physiques, pour en faire celui d'un homme hors du commun, en vue de participer à la création de cet Italien nouveau que voulait engendrer le fascisme ; elle s'attaque à ce corps que le peuple désirait toucher quand il apparaissait, comme on le fait pour les reliques. Le fait est que Mussolini était devenu un saint, bénéficiant d'un culte quasi religieux. D'où les sentiments extrêmes quand l'adoration se transforme en haine ; et parce que le sentiment reste d'essence religieuse, les méthodes seront celles de vrais convaincus, celles d'une horde se livrant à ses instincts. La frénésie populaire est aussi nécessaire que l'était l'obéissance au défunt. C'est dans la communion que cette foule a porté Mussolini au pinacle ; c'est dans la communion qu'elle le cloue au pilori. C'est pourquoi la mise à mort de Mussolini prend l'allure d'un sacrifice et que, devant son spectacle, l'expérience qui en est faite – par les participants comme par les spectateurs – est de l'ordre de l'érotisme : il s'agit de regarder la mort en face et d'en jouir, la volupté étant dans la certitude de faire le mal. On rejoint ici l'univers de Sade décrit par Bataille : au mouvement de l'amour porté à l'extrême correspond un mouvement de la mort. La volupté est d'autant plus forte, dit Bataille, qu'elle est dans le crime et, plus insoutenable est le crime, plus grande est la volupté. L'excès voluptueux conduira à la négation d'autrui, dans une rencontre entre profanation et transgression : déchu de son privilège divin, la foule retire à Mussolini le culte qu'elle lui a voué, par la mort et par la profanation, car profaner c'est précisément violer le caractère sacré, c'est dégrader.

Le geste profanateur s'exprime d'abord dans le déchaînement de la violence qui donne une satisfaction immédiate : les récits rapportent qu'une mère tira cinq coups de feu sur le cadavre de Mussolini pour venger ses cinq fils morts. Le geste profanateur se traduit ensuite dans la destruction de l'identité : la réalité ne correspondant plus à l'image que les adeptes se faisaient du chef, il ne reste plus qu'une pâle copie que l'on malmène et que l'on défigure *post mortem*, comme si la mort ne suffisait pas. En piétinant et en mutilant le corps et le visage du *Duce*, la foule le rend méconnaissable afin de s'éloigner de la ressemblance de celui qui a été un modèle. En faisant de lui un pantin grotesque, elle détruit l'image vivante ; alors, le corps charismatique disparaît avec le corps mutilé qui ne ressemble plus au corps vivant. Le geste profanateur s'exprime, enfin, dans la souillure : si, dans la mort, le héros défaillant perd la particularité qui le rendait inaccessible, en redevenant un homme quelconque, il ne reste plus qu'à bafouer sa virilité en souillant sa maîtresse : quand Claretta fut pendue, un partisan attachait sa jupe autour de ses jambes nues, la disparition de sa culotte laissant supposer qu'elle ait pu être violée.

9. LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, op. cit., p. 82.

## De la mise à mort et sa mise en scène

Le spectacle promis par le chef charismatique ayant cessé de plaire et de répondre aux vœux de la foule, pour en finir il faut, pour le dire comme Bataille, un « bouquet final ». Les photographies, représentant la scène des 23 cadavres pendus par les pieds, ont valeur de preuve irréfutable du décès du *Duce* : le tyran est bien mort et, avec lui, le système qui avait abouti à la guerre et à la ruine de l'Italie. Ces photographies fonctionnent comme archives et attestent la réalité de sa mort : c'est le « ça a été » et l'image est là pour en témoigner. Le temps du geste photographique montre ce qui est devant l'objectif : la première photo a été prise de toute évidence après le déchaînement de la foule, au moment où les partisans sont en train de hisser les cadavres qu'ils ont soustraits à la violence populaire. On y voit civils et militaires en pleine action, pendant qu'au fond, certains contiennent ou repoussent la foule. Le désordre des cadavres, l'absence de pose des personnages, occupés à des tâches diverses dans des directions différentes, nous mettent en présence d'une image qui, parce qu'elle est prise sur le vif, tient lieu d'image vérité. L'horreur qu'elle nous montre est l'horreur vraie, non manipulée. C'est le détail du premier plan de la photographie – l'escabeau – qui met l'accent sur l'acte qui l'a fait être ; il est point de jonction entre le personnage en chemise blanche qui semble inventorier les cadavres et celui qui est assis en haut de la poutre dans l'attente de la pendaison, seconde exécution. Autrement dit, l'objet en bois, dans sa prosaïque dimension utilitaire, a pour fonction de situer le passage transitionnel entre la mise à mort et sa mise en scène, matérialisé sur le cliché par l'opposition des deux plans : à l'horizontal, les cadavres mutilés et baignant dans le sang qui jonchent encore le sol en attendant de rejoindre, à la verticale, les autres corps pendus par les pieds. La photographie sert ici de trace et d'indice de la pendaison qui est événement ayant existé quand on l'a photographié. L'organisation de la scène nous donne à voir non pas le dernier hommage rendu au défunt, mais la préparation de son dernier outrage : le corps devenu viande que l'on pend aux crochets du boucher.

Alors que dans cette scène aucun regard ne semble se diriger vers les cadavres, en revanche, la deuxième photographie, par son cadrage, met l'accent sur les corps pendus en même temps que sur la foule qui les regarde. Parce que nous les regardons regarder, nous nous plaçons sur le même plan qu'eux, nous sommes à la fois devant et dans la photographie, devant l'espace et le temps vivant d'un peuple. Nous participons au spectacle, alors que nous n'avons pas été présents à l'événement, tout comme nous communiquons avec la fascination de la multitude, ce qui nous renvoie au regard que nous-mêmes nous portons sur le cadavre. Regarder l'horreur c'est plonger dans notre potentiel de brutalité non avouée. Nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme, il nous attire, car, comme dit Bataille, la mort nous fascine<sup>10</sup>. Dans ce jeu de perception qui tend vers le symbolique, l'image-document se transforme alors en image mentale ; car, si le geste photographique se charge de produire de la réalité, si sa fonction est de transmettre une image souvenir, ici il sert également à témoigner de ce qui est advenu au corps charismatique. Au lieu de capturer la vie comme il le fait habituellement, dans ce cas-là le geste photographique capture la mort et oblige à la regarder en face. Devant les mutilations infligées aux cadavres du dictateur et de ses acolytes, il nous force à regarder l'irregardable, de sorte que Mussolini donne l'impression d'être doublement mort : l'image photographique devient à la fois la preuve et la négation du corps charismatique, autrement dit, elle donne à voir l'idole et, en même temps, son enveloppe charnelle.

Si la photographie rappelle souvent la pratique du masque mortuaire quand elle fixe l'image de corps morts, il semble qu'ici elle fonctionne à l'inverse. Dans l'Antiquité, en effet, le masque permettait de stabiliser une image du défunt comme ultime souvenir pour les proches ; pour cela, il faisait en sorte de dissimuler le visage anonyme de la mort sous un autre visage de substitution, afin de faire barrage

---

10. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, [1957] 1979, p.19.

à la dissolution d'identité, en fixant un corps qui se voudrait immortel. Ici, en exposant les visages et corps détruits, les photographies de la mort de Mussolini, au contraire, anticipent la décomposition au lieu de la protéger du regard. Le cadavre étant une image éphémère, voué à la disparition puisqu'il est amené à se putréfier, le geste photographique rend présent et publique le processus de destruction qui aura raison du corps physique du leader et en fait un souvenir visible, afin d'anéantir l'image mentale inspirée par l'image charismatique. Ainsi, ceux qui assistent au spectacle produisent une autre image qu'ils opposent à celle qu'ils s'en étaient faite. Toutefois, les photographies du cadavre de Mussolini continuent d'être des images de vrais corps : elles sont bien copies de la réalité, non pas invention. À l'ère de la reproductibilité technique, l'image de Mussolini a même été multipliée, tirée sur papier, voire reproduite sur cartes postales comme le rapportent certains historiens ; néanmoins, elles ne cessent de montrer Mussolini. Parce qu'ils constituent un document, tous ces tirages ne font que reproduire le même et unique corps charismatique. Il en est autrement pour la peinture qui semble aller plus loin dans la question de savoir comment en finir avec le charisme.

### Vider le corps charismatique de sa substance

Avec la série des six dessins de petit format (50 x70 cm), intitulés *Mussolini*<sup>11</sup>, qu'il réalise sur papier à l'encre de chine en 1971, Manolo Millares crée une distanciation. Il est vrai qu'ici l'image change de statut. L'observateur la regarde à présent comme une peinture ; elle passe avant l'événement. Malgré le titre, ce n'est pas une peinture d'histoire ; à la limite cela pourrait être une vision sur l'histoire, si l'on prend en considération le résultat de deux regards, celui du peintre, celui du spectateur. Mais la liberté que prend Manolo Millares rompt tout lien avec les photographies du cadavre de Mussolini et, donc, avec l'événement, l'artiste canarien ne prétendant pas raconter l'histoire, ni la représenter en une seule image ou en plusieurs. Manolo Millares va orienter autrement le regard et, par là, la lecture. Pour l'artiste, détruire le corps charismatique revient à détruire le corps de la peinture.

Le recul par rapport à l'événement se traduit plastiquement par l'écart vis-à-vis de la norme. D'abord, Millares s'éloigne de la ressemblance et convoque les valeurs opposées à l'esthétique classique afin que le contraire du Beau, la rupture avec la *mimêsis* soient l'occasion de bousculer le traitement traditionnel de la figure et de brouiller les codes de la perception. Symboliquement représentée ici par son inversion, tout se joue autour de la négation de la figure, comme moyen de se libérer des normes de la représentation, en l'occurrence la représentation de la mort dans l'art. En posant la figure la tête en bas, Millares brave les règles de l'art académique et introduit dans son œuvre une nouvelle tension. La représentation de la mort de Mussolini – ou du moins la forme obtenue – fait obstacle à l'idéal de l'art. Millares nous en donne une vision brutale parce que la violence est contraire à la convention. En vérité, le motif de la pendaison donne l'occasion d'inverser l'image au sens large afin de valoriser la non-figure et, par là, de nier la valorisation du sujet.

Ensuite, pour en finir avec l'idole, Millares évacue le tragique ; à l'obscénité visuelle, il lui substitue une nouvelle économie plastique, une indigence du signe. La fin de Mussolini devient une scène d'indifférence, sans rapport avec la réalité. Son cadavre est frappé d'insignifiance et devient une image déformée, griffée de coups de plume et de pinceau. Enfin, Millares introduit le vide et réévalue l'image événement par son travail. En vidant l'espace, l'artiste défait un dispositif conventionnel, met à distance l'événement historique et donne au regard la possibilité de retourner vers l'œuvre en soi, vers le trait associé à l'encre, en même temps que vers le geste qui, tout à la fois, s'affirme, en griffant le

11. *Mussolini*/ Manolo Millares, 1971, encre de chine sur papier, 50 x70 cm, Madrid, collection Elvireta Escobio.

support comme une peau, et se nie, en le raturant. Le vide donne à voir la trace qui impose sa présence matérielle en même temps que la présence de l'artiste. De l'encre de chine, à coups de traits hachurés, de signes qui occultent ou effacent, de taches sur la surface blanche du papier comme s'il s'agissait de brouillon ou d'esquisse, jaillissent des silhouettes hâtives, créatures à mi-chemin entre l'humain et l'animal, s'avançant par deux ou par groupes compacts, parcourues de mouvements rapides. Le rythme est nerveux, empreint d'automatisme ; c'est la vie de la matière qui est prédominante et qui devient mémoire. Lorsque Millares laisse aller sa main pour libérer le geste, la force transparaît dans l'action visible de la rature : Manolo Millares nous donne à voir l'effort qu'il fait pour effacer et gommer le trait, en même temps que l'œuvre en train de se faire. La violence en résultant est une base qui stimule l'acte de créer du peintre espagnol qui poursuit le voyage qu'il a entrepris depuis qu'il essaie de donner forme à l'informe. C'est là que la démarche de Millares est singulière : alors que pour le geste profanateur ou pour celui de la photographie, les formes du vivant sont destinées à retourner à l'informe, le peintre espagnol fait du corps informe la matrice qui donnera naissance à la forme picturale, permettant à celle-ci de s'inventer.

Et si le regardeur continue peut-être de reconnaître, plus ou moins distinctement, les traits et les formes distordues de plusieurs corps, le geste pictural produit des images qui ne peuvent pas se transformer en vrais corps, qui n'ont rien de réel. Contrairement aux photographies, dans les dessins de Manolo Millares, le corps de Mussolini n'a plus rien à voir avec le corps physique ou le corps charismatique ; le peintre le vide de sa substance. Privé de corps, le mort ne saurait par conséquent projeter une aura au sens spirituel ; l'image charismatique se transforme alors en ombre, en fantôme qui n'est plus ni corps ni image. La mort absolue serait donc l'absence d'image, le blanc, le vide. Et même si l'observateur peut lire encore les noms de Mussolini et de sa compagne inscrits au-dessus de ces formes informes, c'est que leur présence tient lieu autant de renvoi que d'invitation à dépasser les apparences ; d'ailleurs, l'écriture illisible qui entoure les autres dessins est là pour nier la référence au réel et affirmer que ce qui s'y passe est au-delà du caractère anecdotique, et donc de la caricature.

Ainsi, avec les dessins de Manolo Millares, l'aura cède la place à la trace qui rend manifeste la présence de l'acte, en même temps qu'elle nous met en présence de « l'abominable réalité », celle qui renvoie à des images appartenant à un patrimoine commun : celui, bien sûr, de notre mémoire, la mémoire historique, mais aussi celui d'un musée imaginaire de l'horreur. Si les photographies de la mort de Mussolini sont destinées au souvenir et à la postérité, la série des dessins de Millares est une mise en relation dynamique entre mémoire et imagination ; elle plonge dans la mémoire collective pour nous faire comprendre que, certes, l'histoire et la mémoire restent entremêlées, mais elle plonge aussi dans l'archaïsme – le nôtre et celui de l'humanité. L'image présentée permet de faire remonter à la surface les couches qui sont profondément enfouies au fond du regardeur. L'image de Millares est active ; elle forme une étincelle pouvant déclencher une secousse chez le regardeur qui doit sortir du confort de ses habitudes de perception, sortir de lui-même, de son conditionnement visuel, psychologique ou moral, pour cesser d'être un voyeur, un témoin passif. Ainsi, le geste pictural est susceptible d'opérer la destruction aussi bien que le dévoilement. Il nous donne à voir une forme qui ne peut être identifiable, nous signifiant qu'il ne s'agit pas de reproduire du reconnaissable mais de présenter devant le spectateur un rapport à soi.

En somme, pour en finir avec l'image charismatique, si le geste profanateur la viole, si le geste photographique la fixe, si le geste pictural la dépasse, dans tous les cas, le geste est processus nécessaire pour reconstruire. Il s'agit de détruire pour créer un ordre culturel nouveau. En même temps que facteur de cohésion, le principe de la négation du corps charismatique est affirmation de soi ; l'homme tire de ce travail de destruction le commencement d'une énergie véritable, c'est pourquoi il veut un monde renversé,

un monde à l'envers – « l'excès même nous rachète<sup>12</sup> » dit Bataille. Ainsi s'élabore une mort créatrice de forme, le cadavre de Mussolini étant le support autour de quoi tout s'organise, à la fois le responsable du déchaînement et ce qui permet de retrouver la paix. De même que les gémonies contribuaient à dégoûter les hommes du culte politique d'un autre homme et servaient d'enseignement au peuple, de même la violence exercée sur le corps de Mussolini permet la mise en place d'une distanciation en même temps qu'une renaissance : à la fécondité pour la communauté, à la création pour l'artiste. En conséquence, au paroxysme de la crise charismatique, intervient bien un mécanisme salvateur qui conduit à être un autre permettant de dépasser la réalité et de s'ouvrir à de nouvelles images.

---

12. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, *op. cit.*, p. 284.

### Références bibliographiques

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, [1957] 1979.

MORO, Renato, « Il carisma alla luce delle religioni. Culto del papa e culto del capo », *Seminario Internacional Imagen y Carisma politico. Figuras carismáticas del mundo hispánico en el siglo XX*, Casa de Velázquez, Valencia, 14 juin 2011. Le programme du séminaire est disponible sur <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Imagen-y-carisma-politico-III.html>, [28/04/2013].

MILZA, Pierre, *Mussolini*, Paris, Fayard, 2003.

LE BON, Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, [1895] 2009.

WEBER, Max, *Economie et société*, Paris, Plon, [1921] 1995.