
Piotr Pavlenski : profane et sacré, remède et poison...

Le récit de la bouche scellée par l'aiguille

Aude Ziegelmeier

[🔗 https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=158](https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=158)

DOI : 10.57086/radar.158

Référence électronique

Aude Ziegelmeier, « Piotr Pavlenski : profane et sacré, remède et poison... », *RadaЯ* [En ligne], 5 | 2020, mis en ligne le 01 janvier 2020, consulté le 18 avril 2023. URL : <https://www.ouvroir.fr/radar/index.php?id=158>

Droits d'auteur

Licence Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-SA 4.0).

Piotr Pavlenski : profane et sacré, remède et poison...

Le récit de la bouche scellée par l'aiguille

Aude Ziegelmeier

PLAN

Le fil, rouge : la censure à même la peau

Motus et bouche cousue : blessure sociétale

De bouche en bouche : entre profane et sacré

TEXTE

- 1 Dans la mythologie nordique, neuf mondes se départagent les rameaux, le tronc et les racines de l'arbre sacré Yggdrasil. Au niveau supérieur trône Asgard, le royaume des dieux et déesses. Un jour, le dieu de la discorde, Loki, parie sa tête aux nains Brokk et Eitri qu'ils sont incapables de forger des objets plus précieux que ceux qu'il a commandé aux fils d'Ivaldi. Les forgerons répliquent en façonnant un sanglier aux soies d'or, un anneau et le marteau de Thor, Mjolnir. Ce dernier est jugé comme la meilleure arme qui soit et la victoire est attribuée aux nains. Alors que Brokk s'apprête à récupérer son gain, Loki l'arrête. Certes, sa tête est à lui, mais le nain n'a pas la permission d'abîmer son cou. Cette partie de son anatomie n'est pas incluse dans le pari ! Incapable de déroger à la règle, le nain décide de se venger. Il se saisit d'un lacet de cuir et d'une alêne et d'un mouvement de la main agile, il scelle les lèvres de Loki. Mutilé et humilié, celui-ci s'enfuit.
- 2 Cet épisode de la diégèse mythologique nordique, sobrement intitulé *Le Pari de Loki*, provient de *La Prose Edda*, une œuvre littéraire islandaise rédigée en vieux norrois au début du XIII^e siècle. Comme punition, mais également comme remède (temporaire – puisque Loki parviendra à se défaire du lacet) au mal, la suture des lèvres est au cœur de l'anecdote contée. Ce remède au mal est ambivalent : se vengeant d'avoir été dupé par le dieu, le nain Brokk exprime une cruauté disproportionnée face à cette farce relativement innocente. Cette suture

des lèvres fait ressortir la notion de *pharmakôn* (du grec *φάρμακον*), qui représente symboliquement le remède par le mal, le poison guérisseur et invoque le concept de bouc-émissaire. Le *pharmakôn*, symbolisé dès l'Antiquité par le caducée d'Hermès – bâton sur lequel deux serpents forment un équilibre parfois précaire – est théorisé par Jacques Derrida, à partir de la définition de Platon, comme le remède-poison, l'action et l'espace de production d'opposés réversibles¹. Lieu d'oppositions, de « cette non-identité à soi² », la suture est autant positive que destructrice, elle permet l'aliénation de l'un et la satisfaction de l'autre. Dans le récit, le remède se trouve dans le fait que Loki ne peut plus duper qui que ce soit par la parole ; le poison réside dans la blessure, le dieu est mutilé, rendu muet et incapable de se nourrir ; et le bouc émissaire fait référence au rituel de sacrifice humain exutoire et à la victime expiatoire, dans la violence physique exercée en réaction à l'humiliation. Cette troisième fonction représente celui qui subit et engendre cette violence, Loki. L'ambivalence constitutive de ce remède relève également du désir moral d'enseigner une leçon, le dieu étant censé apprendre de cette mésaventure et ne plus reproduire les mêmes exactions. Pourtant, ce *pharmakôn* n'est pas gage d'une efficacité thérapeutique, puisque la blessure temporaire ne suffira pas à changer la nature du dieu farceur.

Le fil, rouge : la censure à même la peau

- 3 *Le Pari de Loki* est également le seul récit mythologique qui fait usage de cette pratique corporelle mutilatrice. Chez les grecs, si le travail du fil est central à bon nombre de récits, seule la naissance de Dionysos, cousu à la cuisse de Zeus pour le maintenir en vie hors du ventre de sa mère, se démarque des histoires de tisseuses comme celles des Moires, de Pénélope ou encore d'Arachné. Toutefois, pas de trace de lèvres ou de bouches cousues. Il en va de même dans les récits égyptiens, mésopotamiens, japonais, chinois, russes... On y retrouve des démons à la bouche fendue, dépourvus de langue, mais pas de lèvres cousues. Pourtant, la couture existe depuis que l'Homme a eu besoin de concevoir des abris et des vêtements à l'Ère Paléolithique. Et contrairement aux récits mythologiques, le motif de la bouche cousue se retrouve fréquemment au sein de nos fictions contemporaines.

Qu'il s'agisse de films, de livres, de musiques, de séries, le genre de l'horreur s'est approprié cette pratique longtemps reniée par les récits. Dans *Murders in the Zoo* (1933), *Hocus Pocus* (1993), *The Wicker Man* (2006), *Saw IV* (2007), *Orphan Black* (2013), *Ouija* (2014), *The Handmaid's Tale* (2017) et bien d'autres, les lèvres cousues font office de punition ambigüe, souvent préventive au mal ou au péché. Si, dans la fiction, la couture des lèvres est pratiquée de manières diverses et variées, c'est sur son usage comme automutilation et matériau artistique dans le contexte socio-politique russe actuel au travers des actions performatives de Piotr Pavlenski, que je vais me tourner.

- 4 Héritier de l'art non-officiel russe et figure majeure de l'actionnisme russe, Piotr Pavlenski est mondialement connu pour ses actions artistiques controversées par la violence qu'elles mettent en œuvre ainsi que pour son implication dans des faits d'actualité politiques, revendiqués artistiques. Réfugié politique en France depuis le 4 mai 2017, il a été incarcéré pendant plusieurs mois pour avoir mis le feu à l'entrée d'un bâtiment filière de la Banque de France. Une action artistique intitulée *Éclairage* critiquant la carrière passée de banquier du président français Emmanuel Macron : « les banquiers ont pris la place des monarques³. » Cette redéfinition arbitraire de concepts (présidence et royauté) en usant de discours grandiloquents (« La Bastille a été détruite par le peuple révolté ; le peuple l'a détruite comme symbole du despotisme et du pouvoir. Sur ce même lieu, un nouveau foyer d'esclavage a été bâti⁴ ») est consécutive à ses opérations. Ainsi qu'aux méthodes de propagande.
- 5 Pourtant, ses premières actions, réalisées dans des lieux symboliques du patrimoine soviétique, dénonçaient le régime politique de Vladimir Poutine, réélu en 2018 pour un quatrième mandat à la Présidence de la Fédération de Russie. Le sol russe est un territoire où les relations entre patrimoine et art sont complexes. En 1974, par exemple, l'*Exposition bulldozer* moscovite a fait date, tirant son nom de l'utilisation de bulldozer pour expulser les artistes exposant leurs œuvres sur la voie publique, à défaut de trouver leur place dans les institutions. Dès 1918, le gouvernement avait mis en place un « système centralisé de protection des bâtiments », des monuments prérévolutionnaires dont est soustrait leur nature capitaliste pour « s'inscrire dans un système idéologique nouveau, celui du marxisme-léninisme [...] investi de valeurs et de sens nouveaux, notamment celui de la continui-

té historique et de la rupture idéologique⁵. » Selon Julie Deschepper, ce paradoxe entre rejet et appropriation, destruction de la fonction mais protection du bâtiment, présente des symptômes « communs à la Révolution russe et à la Révolution française. La distinction fondamentale qui peut être faite entre ces deux phénomènes réside dans la volonté créatrice de la Russie durant toute la période soviétique⁶. » En particulier, puisque la révolution a donné naissance au concept d'esthétisme soviétique : un art expérimental producteur (et produit) d'une idéologie au service du socialisme. Dans la seconde moitié des années 1980, avec la *perestroïka*⁷, les frontières entre l'art officiel et non-officiel sont levées et l'art contemporain intègre réellement la société. La stratégie de l'actionnisme soviétique dont Pavlenski fait partie, un courant émergent dans les années 1990, vise à soulever les masses vers la révolution en mêlant l'action à la parole, considérée comme « transgression de l'ordre établi⁸. » L'actionnisme russe est une quête utopique revendiquant l'absurdité de ses attentes. Lorsqu'en 1994, est publié son premier programme, la *Revue du programme révolutionnaire concurrent Netsezioudik*, ce dernier terme fait référence à une langue auxiliaire internationale, le *volapük*, conçue en 1879-1880 par un prêtre catholique allemand, qui se traduit par « superflu⁹. » Cette utopie chaotique, cet art du scandale, à la croisée de l'actionnisme viennois et du dadaïsme, se matérialise au travers d'actes artistiques violents. Les rituels théâtraux mis en œuvre par Pavlenski témoignent d'oppressions sociétales, de rapports de force, rejoués symboliquement sur le corps de l'artiste. Actuellement, trente ans après la chute de l'Union des républiques socialistes soviétiques, le parti Russie Unie détient la majorité absolue au Parlement tandis que l'opposition au gouvernement est l'objet de nombreuses attaques, dont des poursuites judiciaires, des interdictions de manifester et la réglementation des médias¹⁰.

6 En 2012, Pavlenski réalise sa première action d'automutilation, *Suture*. Il se coud les lèvres avec une aiguille et du fil rouge en soutien aux Pussy Riot devant la cathédrale du Christ-Sauveur de Saint-Petersbourg, dans le but de représenter le citoyen idéal aux yeux du régime politique russe : « un citoyen à la bouche cousue. » Puis, vêtu de noir¹¹, il s'affiche avec un panneau sur lequel est inscrit son soutien au groupe féministe militant, dont des membres ont été condam-

nées pour avoir réalisé une prière-punk au sein de la cathédrale. Son affiche lui a été arrachée des mains par un passant.

Piotr Pavlenski, *Suture*, 2012

- 7 Ce rejet de la monstration de la blessure auto-infligée, découle des règles instaurées par l'Église et la religion chrétienne, orthodoxe en Russie. L'Église y maintient une forte autorité et a grandement contribué au développement de l'identité nationale russe, par le biais de la *perestroïka*. Le christianisme, la seule religion où la figure de Dieu s'est incarnée sous forme humaine, fait ainsi la différence entre la blessure du corps pour se rapprocher de la souffrance du Christ et suivre sa voie, et la blessure du corps voué à son propre intérêt – sa modification esthétique, ou une blessure à caractère sexuel, sadomasochiste. La sauvegarde du corps et de l'âme est ainsi, selon Michel Erlich : « Mutilation pour les uns, purification pour les autres. Tout acte de portée sociale s'inscrit dans un contexte culturel déterminé : la destruction d'une partie du corps et la suppression d'une fonction ne revêtent de signification que par référence à un code socioculturel donné. Qu'il s'agisse d'un geste profane ou religieux, thérapeutique ou expiatoire, il ne prendra le sens d'une usurpation de l'autorité divine que s'il viole la téléologie immanente du corps et de ses parties conforme à l'éthique de la culture en question¹². »
- 8 Dans nos sociétés européennes contemporaines, l'automutilation se définit comme l'acte de blessure corporelle infligée à soi n'entraînant pas la mort. En pathologie psychiatrique, ce phénomène est décrit comme symptôme de troubles psychotiques, identitaires ou de la personnalité. La blessure indique la recherche d'une sensation, variant selon les individus. Les psychiatres et sociologues notent plusieurs raisons à ce geste, à l'étude de patients se scarifiant et se mutilant : « Pour certains, la volonté de ressentir la douleur prime ; pour d'autres, l'envie de voir son sang couler prédomine. C'est la raison consciente pour laquelle ils se blessent : faire changer leur état mental initial, vécu comme insupportable, à l'aide de l'atteinte du corps¹³. » Le changement de l'état mental initial signifie un besoin d'altérer le mal-être, par un geste blessant, mais maîtrisé pour reprendre le contrôle sur son état mental ou physique. La suture des lèvres, tout comme les scarifications, est généralement perçue

comme un dysfonctionnement. Pourtant, le besoin de revivre un traumatisme est inhérent à la pulsion freudienne, puisque celle-ci cherche à réparer l'individu, à le ramener à son état antérieur au trauma. Au prisme de notre regard européen, la blessure du corps est « mauvaise » puisqu'elle blesse ce corps conditionné à être préservé et amélioré. À l'ère de la virtualisation et de la commercialisation du corps, l'automutilation est une forme d'inscription corporelle rituelle visant à se réapproprier la corporéité de son corps, dans le but de remodeler les relations entretenues entre celui-ci et ce qui lui est extérieur. Face à la globalisation écrasante, gage de néantisation et de dysfonctionnement des corps et de leurs relations, l'ouvrir pour affirmer de son aspect charnel, n'est peut-être pas symptomatique d'un problème individuel psychologique, mais plutôt d'une véritable crise de l'identité sociétale.

- 9 La notion de *pharmakôn* est intéressante dans ce contexte, puisqu'elle rend compte des mécanismes de l'addiction. Le poison comme remède, selon Derrida, peut être compris comme substitut au mal et pose la question de la nature réelle de ce *pharmakôn* : une autre drogue substitutive à la première, ou un véritable remède ?

Motus et bouche cousue : blessure sociétale

- 10 La suture des lèvres, très pratiquée comme acte militant, est signe d'une restriction de la liberté, ou d'une dénonciation de cette privation. Michel Erlich va jusqu'à parler de l'automutilation comme une manière de traiter le mal par le mal : « La guérison passe parfois par la création d'une lésion moindre que la lésion initiale¹⁴. » Les différences étymologiques et terminologiques entre la couture (« l'action de coudre, d'assembler des pièces par une suite de points réguliers exécutés avec du fil et une aiguille, l'ensemble apparent des points par lesquels deux pièces sont cousues¹⁵ ») et la suture (« couture consistant à raccorder des tissus généralement séparés par accident ou par intervention chirurgicale¹⁶ ») signalent la nécessité pour l'artiste russe de réparer, de faire admettre la blessure et le besoin de réparation.

David Wojnarowicz, *Untitled*

Poster image for the Rosa von Praunheim film *Silence=Death*, 1989.

Photographed by Andreas Sterzing.

- 11 Pavlenski, qui a reçu une éducation artistique d'abord dans une école d'art traditionnel puis dans une école supérieure d'art contemporain, et qui lutte pour les droits des personnes LGBT, est certainement familier de l'œuvre photographique *Untitled*, de David Wojnarowicz, réalisée en 1989 durant la crise du Sida. Sur ce portrait en noir et blanc, l'artiste et militant homosexuel est photographié la bouche cousue. L'image témoigne de la différence entre une suture volontaire¹⁷ et une suture forcée, puisqu'une main tenant l'aiguille et le fil relié à sa chair sont visibles. Bien que cette suture des lèvres soit auto-infligée, la composition de l'image indique la présence d'une force extérieure manipulatrice. Dans le documentaire *Silence=Death* (1989) du réalisateur allemand Rosa von Praunheim, l'artiste explique : « Je pense que ce que je crains le plus à propos de la mort, c'est que ma voix se taise. » Wojnarowicz et Pavlenski produisent des images très similaires : des portraits d'hommes aux visages émaciés, presque cadavériques. Ils fixent leur public, tandis qu'une aiguille, cet objet du quotidien qui coud, lie, renforce, qui évoque un travail codé comme féminin et familial, entaille, crée des béances dans leurs chairs. Le fil rouge, tout en faisant écho du côté de Pavlenski au rouge russe (le rouge, *красный* est ambivalent, puisqu'il signifie à la fois rouge et beau), parle du sang, de la passion, du fil rouge du destin. Tandis que l'action de nouer implique « l'intention de bloquer¹⁸ », et que la présence du sang, en particulier chez Wojnarowicz, raconte la crise du Sida et cette peur de la contamination par le fluide. De la blessure chargée symboliquement, de l'enfermement de la voix, l'artiste fait couler le sang d'une plaie qui dépasse la simple corporéité du corps et se fait sociétale.

David Wojnarowicz, *A Fire in My Belly*, 1986-1987

21 min, color and b&w, silent, Super 8mm film on video

- 12 Pavlenski attribue à ses actions la vocation de convoquer un partage d'expérience de cette violence pour sortir la population russe de « son apathie citoyenne¹⁹ » et « mettre à nu la mécanique de pou-

voir. » Ce recours à l'acte corporel lui donne la possibilité de revivre, en public, la violence d'un événement traumatique – de lui donner de la visibilité pour parer à ce qu'il considère comme une absence de réaction face à la gravité des situations vécues. La performance réactive la trace symbolique d'une blessure (celle de la violence sociale) sur le corps, l'agir vient ainsi pallier un défaut de compréhension d'une expérience douloureuse, d'une violence restée impunie ou non verbalisée. Pavlenski explique : « Mon travail est un écho d'une réalité qui peut être monstrueuse. Je cherche à abîmer la propagande²⁰. » En 2013, l'artiste s'enroule nu dans du fil barbelé devant le siège du Parlement de Saint-Pétersbourg. L'action intitulée *Morceau de viande* conteste les nouvelles lois interdisant tout contenu faisant la « propagande » de l'homosexualité (considérée comme une offense religieuse) promulguées dans son pays. Il décrète : « Ce que je montre par ces actions, c'est la position de l'homme, du corps humain et du corps social dans ce régime. Je montre ce que nous ressentons, ce à quoi nous sommes réduits. J'ai formulé, par les images mises en œuvre, ce ressenti dans un pays qui se transforme en un état pénitencier²¹. » La même année, il se dénude et se cloue la peau du scrotum devant le Mausolée de Lénine, sur les pavés de la Place rouge. L'action, *Fixation*, est une « métaphore de l'apathie, de l'indifférence et du fatalisme politique dans la société russe contemporaine, habituée à rester le cul assis devant la télé » et représente la condition de l'homme de manière plus générale : « Un homme nu, sur une place, qui n'a rien. C'est comme ça que le pouvoir transforme la société et en fait un état policier²². »

- 13 Dans chacune des performances de Pavlenski, les policiers et les médias sont des acteurs du processus de création. Les photographies de ses œuvres sont prises par la presse et non pas par l'artiste. Et, sans la présence des forces de l'ordre, le sens de ses actions serait perdu. Son arrestation est nécessaire au sein de son processus artistique : « Les autorités objectivent les gens. L'homme obéissant est un objet. Lorsqu'une action est réalisée, outre le fait qu'au départ ce sont des objets qui remplissent une fonction, ils deviennent des objets d'art. Leur tâche est de neutraliser l'événement, d'éliminer, de nettoyer la rue ou la place. Mais cela les oblige à servir le but opposé. Ils deviennent acteurs. Tout est construit sur eux. Mon action est minimisée. Je m'assois, je ne fais rien ou je me lève²³. » À la question de sa-

voir ce qu'il ferait si les autorités ne venaient pas le déloger de la place qu'il occupe au cours de sa performance, il répond : « La police, l'ambulance, ou simplement les gens qui m'attaqueraient, font tous partie du corps social. La situation hermétique : je viens, puis je repars, n'aurait pas de sens²⁴. » La redondance expressive et structurale de ses actions répétant la blessure dans des formes rituelles identiques (la monstration de la souffrance sur un lieu du patrimoine russe symbolique) révèle plusieurs éléments de discours : l'indication scénique, la spatialisation de l'artiste performeur dans un lieu choisi, et la parole de ce dernier, souvent entravée ou s'exprimant par l'écriture. Ce modèle de spectacle permet de percevoir les rapports de force entre les différents « personnages » (Pavlenski, le lieu, le public, les forces de l'ordre et le gouvernement, les médias).

- 14 Très récemment, après avoir réalisé l'action *Éclairage*, Piotr Pavlenski a fait parler de lui avec la publication²⁵ d'une vidéo à caractère sexuel du candidat à la mairie de Paris, Benjamin Griveaux²⁶. Si les répercussions de ses actions en Russie sont complexes à déterminer, puisque peu de sources peuvent en témoigner. L'artiste affirme : « beaucoup de gens m'écrivent des lettres de soutien disant que leur vision du monde a été transformée à cause de mon travail. Souvent, ils s'excusent d'avoir d'abord pensé que j'étais fou²⁷. » En 2016, Pavlenski, le « terroriste autoproclamé²⁸ » alors emprisonné, a été récompensé par le prix Václav Havel des Droits de l'Homme. Cependant, selon le *Moscow Times*, s'il suscite un fervent soutien du monde de l'art, « un segment des critiques et une grande partie des Russes ordinaires le considèrent comme fou, scandaleux ou dangereux²⁹. » Bien que la pression gouvernementale russe soit à prendre en compte, il semble que les médias européens aient tendance à instrumentaliser le travail de l'artiste pour parler du sensationnel, sans donner de critique ou de point de vue quant à son travail, tandis que le caractère artistique de ses actions est le point le plus critiqué par les auteurs issus de son pays natal, qui ne remettent pas nécessairement en question sa défiance des autorités – ce qui, au contraire, est avant tout mis en avant dans les articles européens. En France, à la suite de la publication de la vidéo ce 12 février 2020, revendiquée comme action artistique et intitulée *Pornopolitique*, des articles (*LCI*, *Paris Match*, *L'Obs...* à partir d'informations partagées par *Médiapart*) sont apparus quant à une enquête policière pour « des violences avec

arme blanche commises par Pavlenski le 31 décembre 2019³⁰. » L'artiste, quant à lui, affirme que ces accusations ont été orchestrées par la police en collaboration avec les deux personnes blessées. D'autres encore, s'étonnent de voir l'actionniste user des mêmes méthodes diffamatoires, l'art du « Kompromat », que celles des services de sécurité russes contre lesquels il lutte.

De bouche en bouche : entre profane et sacré

- 15 L'usage de la violence comme médium artistique interroge quant au rapport entretenu avec cette violence et sa monstration dans notre société. La violence, pulsion décrite par Freud comme issue d'un refoulement, d'un rejet et d'un manque dont l'origine provient des premières expériences (entre la mère et l'enfant), resurgit dans l'art comme manifestation de cette pulsion première, comme nécessité de combler le manque. La création artistique déployant la violence vers l'autre ou vers soi est symptomatique d'un besoin d'exercer cette force pulsionnelle, cette expression de la colère. Suzanne Ferrières-Pestureau soutient l'hypothèse selon laquelle « cette violence primaire irréductible, non assimilée, est aussi la possibilité de l'art dans sa capacité à sublimer les pulsions incompatibles avec les exigences de la civilisation. L'art en effet récupère une violence qui se manifeste comme intériorité, comme sensation ou sentiment de la douleur³¹. » Cette nécessité de transgresser l'humanité au travers de ce type de modification corporelle ambivalente, s'apparente également à un geste thérapeutique, de purification, d'emprisonnement du mal. Si la couture des lèvres empêche l'individu de parler, de communiquer, de manger, le prive de sa liberté la plus fondamentale, celle de s'exprimer, elle admet aussi l'acte religieux, esthétique, protestataire ou expiatoire. Le profane et le sacré s'y entrecroisent en fonction du sens qu'est donné au corps au regard de l'autorité divine et de son empreinte sur la société où il se déploie. Hippocrate, rejetant la mystification de la maladie dans la médecine antique, avait entrepris de montrer que celle-ci n'a rien d'une punition divine mais prend son origine dans le corps à cause d'un déséquilibre naturel³². Il conseillait l'automédication pour restaurer l'harmonie perdue, et invitait les malades à ne pas prendre de remède s'il leur était inconnu. Il souhaitait

mettre en avant l'ambivalence du *pharmakôn*, ni bon, ni mauvais, mais dont l'usage définit les effets et l'efficacité.

- 16 Inéluctablement ambivalente, la couture des lèvres était utilisée par les employés de pompes funèbres, il y a quelques années, pour empêcher les lèvres des personnes décédées de changer de forme en se desséchant. Les lèvres, délicatement cousues ensemble, redonnaient une expression apaisée aux défunts. Aujourd'hui, cette pratique a été remplacée par un morceau de plastique incurvé inséré derrière les lèvres ou par un trait de colle. Cette altération du corps mort dédiée à apaiser les vivants, se retrouve également dans les sociétés d'Amérique du Sud avec la fabrication de têtes réduites *tsantzas*. Toutefois, il ne s'agit pas là d'offrir aux familles des défunts une vision sereine et en paix de leur proche, mais de rassurer les vivants quant à l'incapacité du mort de revenir. Les *tsantzas* sont apparues il y a plusieurs milliers d'années et leur création révèle une quête initiatique rituelle. Cet acte doit être réalisé après avoir tué celui dont on cherche à se venger, l'avoir décapité et avoir fait réduire sa tête tout en cousant ses lèvres de sorte à emprisonner son *muisak*, l'esprit vengeur. Les Shuars (anciennement connus sous le nom de Jivaros, nom qui leur avait été attribué par les conquistadors et qui signifiait « barbare »), peuple américain, considéraient que réduire la tête de son ennemi consistait également à s'approprier sa force. Les guerriers Shuars auraient sûrement pu aiguiller le nain Brokk dans son affaire avec Loki, puisqu'eux-mêmes faisaient très attention à décapiter leur victime au plus près du buste, afin de préserver toute la peau du cou. Le « scalp » est ensuite incisé en deux parties. Les sourcils, le nez, les lèvres, les oreilles et les cheveux sont préservés dans le but de reconstituer au plus proche la tête du défunt. Une fois la tête réduite de moitié, ses yeux et sa bouche sont cousus et la bouche est scellée à l'aide de pitons en bois, les *chountas*, qui empêchent les esprits vengeurs de s'échapper. Enfin, la *tsantza* est bourrée de pierres chaudes et de sable. Le visage est frotté au charbon pour le rendre étanche et une machette chauffée est appliquée sur les lèvres pour les sécher et retirer les *chountas*, alors remplacés par des ficelles. Cette étape permet de réduire encore la tête et de faire définitivement obstacle aux mauvais esprits.

Fig4

Commissaires-Priseurs Associés Castor-Hara, Shuars, Haute Amazonie, frontière Equateur Pérou. Hauteur sans les cheveux : 14 cm. Hauteur avec les cheveux : 27 cm. Provenance : Acquis dans une galerie parisienne par le mari de son actuel propriétaire dans les années 1960 / 1970.

- 17 La transformation de la représentation de la mort, du cadavre, devient une nouvelle image religieuse, « un objet fétiche³³ », pour le vivant – qu'il s'agisse de la famille du défunt ou de l'ennemi, du meurtrier. C'est par la bouche que le dernier rempart se forme.
- 18 L'action *Suture* questionne les rapports de force exercés dans la société russe tout en amenant une réflexion quant aux rôles que les acteurs de ces performances, le public (également médias, par le biais des réseaux sociaux), les médias, les autorités, tiennent également au sein de notre société européenne et française. Tandis qu'en Russie Pavlenski blessait le corps intime, en France, il blesse le corps politique. Entre corps politique et corps social, la réflexion que propose ce déplacement de son intérêt n'est pas à négligée, bien qu'entachée par l'impression qu'il est plus simple de « faire tomber » un député français, plutôt que le président russe.
- 19 À la manière du *pharmakôn*, Pavlenski use de méthodes ambiguës, reprenant les codes des systèmes totalitaristes propagandistes. En instiguant la peur, en usant de termes solennels imprécis, fondés sur des stéréotypes et une simplification des situations qu'il critique, il fait réagir et questionne des faits de société et de véritables injustices qui mériteraient davantage qu'une couverture médiatique de l'ordre du scandale. Piotr Pavlenski est en ce sens le parfait représentant du dieu Loki. Il est la victime auto-désignée comme sacrificielle, mutilée, exutoire et expiatoire, donnant une leçon opportuniste à la morale superficielle. *Le Pari de Piotr*, ni gagnant, ni perdant, est à observer attentivement.

NOTES

1 Derrida, Jacques, *La pharmacie de Platon*, coll. Tel Quel, n° 32 et 33, Seuil, 1968 repris dans J. Derrida, *La Dissémination*, coll. Tel Quel, Paris, Seuil, 1969, p. 136

2 *Ibid.*

3 Vitkine, Benoît, « L'artiste russe Pavlenski arrêté à Paris pour avoir mis le feu à la Banque de France », *Le Monde*, 16 octobre 2017. https://www.lemonde.fr/culture/article/2017/10/16/l-artiste-russe-pavlenski-arrete-a-paris-apres-avoir-mis-le-feu-a-la-banque-de-france_5201602_3246.html.

4 *Ibid.* Viktine.

5 Deschepper, Julie, « Le patrimoine soviétique de l'URSS à la Russie contemporaine, généalogie d'un concept », *Vingtième Siècle, Revue d'histoire, Patrimoine, une histoire politique*, sous la direction de Pascale Goetschel, Vincent Lemire et Yann Potin, 2018/1 n° 137, p. 77-98.

6 *Ibid.*

7 La *perestroïka* correspond à la restructuration de 1985 à 1991 de l'économie et de la politique de l'URSS par le président russe Mikhaïl Gorbatchev.

8 Mitenko, Pavel. « Une insurrection déplacée, maintenant ! » *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, n° 36, 20 juin 2019. <https://doi.org/10.4000/ilcea.7243>.

9 *Ibid.*

10 France Diplomatie, Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères. <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/russie/presentation-de-la-russie/>.

11 En référence à la première performance des actionnistes russes, le noir symbolisant le bâtiment en feu. Mitenko, Pavel, « Une insurrection déplacée, maintenant ! », *ILCEA* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 21 juin 2019.

12 Erlich, Michel, *La Mutilation*, Les Champs de la santé, Paris, 1990.

13 Brossard, Baptiste, « L'auto-mutilation, un rituel à même la peau ? » *Enfances Psy* n° 49, 2010, p. 53-64.

14 *Ibid.*

15 Définition du CNRTL. <http://www.cnrtl.fr/definition/couture>.

16 *Ibid.*

17 Comme celle de Pavlenski, des 65 prisonniers politiques à Belgrade en 2006 protestant contre la lenteur des procédures judiciaires et les mauvaises conditions de vie, celle de J. Theodore Carson, étudiant américain militant contre l'invasion de l'Irak en 2003 ou encore des militants LGBT reproduisant l'œuvre de Wojnarowicz en 2010 lorsque celle-ci est retirée

d'une exposition historique consacrée à l'art LGBT au Smithsonian, à la suite de plaintes de la part de la Ligue catholique.

18 Maurizio, Bettini, « Homéophonies magiques, Le rituel en l'honneur de Tacita dans Ovide, Fastes, 2, 569 sq, » *Revue de l'histoire des religions*, n° 2, 1 juin 2006, 149-72. <https://doi.org/10.4000/rhr.5142>.

19 Erner, Guillaume, « Piotr Pavlenski : Tout art qui dérange le régime russe est qualifié d'art dégénéré ou criminel », émission *L'invité des matins*, 7 février 2017. <http://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins-2eme-partie/piotr-pavlenski-tout-art-qui-derange-le-regime-russe-est>.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 Beliaeva, Anastasia, « Pyotr Pavlensky on Russian actionism », Moscow, Russie, Angedoniya, *The ART Newspaper Russia*, 2016, [Traduction de l'auteur depuis le russe]. <http://www.theartnewspaper.ru/posts/2549/>.

24 *Ibid.*

25 Sur son site pornopolitique.com, la « première ressource pornographique avec la participation de fonctionnaires et représentants politiques. »

26 Dans le cadre du récent retrait de Benjamin Griveaux à la candidature de la mairie de Paris causé par l'artiste, Pavlenski explique : « Maintenant, je suis français, j'habite Paris et je prends mes responsabilités dans cette ville. » S'il se déclare français, il n'en est légalement rien, puisqu'il n'a pas pour autant reçu ni demandé la nationalité française. « Retrait de Benjamin Griveaux : Piotr Pavlenski, l'activiste russe qui a révélé les vidéos, s'explique », *France Culture*, 14 février 2020. <http://www.franceculture.fr/politique/retrait-de-benjamin-griveaux-piotr-pavlenski-lactiviste-russe-qui-a-revele-les-videos-sexplique>.

27 Nechepurenko, Ivan, « How Russia's "most Controversial Artist" Persuaded His Interrogator to Change Sides ». *The Guardian*, 28 juillet 2015, sect. World news : cet article a originellement été publié par le *Moscow Times*. <http://www.theguardian.com/world/2015/jul/28/petr-pavlensky-artist-scrotum-red-square-interrogator>.

28 Pavlensky, Piotr, « "Try Me For Terrorism" - Pyotr Pavlensky on Art Op-Ed », *The Moscow Times*, 25 December 2015. <http://www.themoscowtimes.com/2015/12/25/try-me-for-terrorism-pyotr-pavlensky-on-art-op-ed-a48344>.

29 Hartog, Eva, « Art, Madness or Terrorism? Pyotr Pavlensky and the Art of Weakness », *The Moscow Times*, 11 November 2015. <http://www.themoscowtimes.com/2015/11/11/art-madness-or-terrorism-pyotr-pavlensky-and-the-art-of-weakness-a50709>.

30 La rédaction de LCI, « L'artiste sulfureux Piotr Pavlenski visé par une enquête pour violences avec arme », *LCI*, 14 février 2020. <http://www.lci.fr/police/retrait-de-griveaux-piotr-pavlenski-vise-par-une-enquete-pour-violences-avec-arme-2145542.html>.

31 Ferrières-Pestureau, Suzanne, « Figures de la violence dans l'art pictural ». *Cahiers de psychologie clinique* n° 39, n° 2, 28 août 2012, p. 11-30

32 Le Person, Gwenaëlle, *Soigner l'épilepsie*, Hippocrate, *Maladie sacrée : Existe-t-il une opposition entre la médecine « populaire » des magoi et la médecine « rationnelle » des Hippocratiques dans le traitement de la maladie ?* In : *Chemin faisant : Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l'honneur de Pierre Brulé*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009. <https://books.openedition.org/pur/103043>.

33 De La Cruz Lichet, Virginie, « Image de la mort et la mort en images. Représentations et constructions visuelles ». *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, n° 9, 20 décembre 2013. <https://doi.org/10.4000/amerika.4228>.

RÉSUMÉ

Français

L'artiste russe Piotr Pavlenski affirme que ses actions performatives sortent le peuple russe de son « apathie citoyenne. » Par l'usage d'actes d'automutilation issus de l'histoire de la performance, l'actionniste se met en scène au cœur de lieux symboliques du patrimoine soviétique pour dénoncer le régime politique actuel. Ces rituels théâtraux témoignent d'oppressions sociales et de rapports de force, rejoués symboliquement sur le corps de l'artiste. En se focalisant plus particulièrement sur le motif de la bouche cousue (action intitulée *Suture*, réalisée en 2012), cet article cherche à décrypter le modèle et les impacts, avérés ou non, de cette forme de spectacle.

INDEX

Mots-clés

actionnisme, automutilation, parole, résurgence, Russie

AUTEUR

Aude Ziegelmeier

Diplômée de la licence arts plastiques de l'université de Strasbourg, Aude Ziegelmeier a intégré le Master Critique-Essais, écritures de l'art contemporain à l'Université de Strasbourg afin d'acquérir de l'expérience dans le domaine de l'écriture et de la critique d'art contemporain. En tant que journaliste, elle a publié pour les magazines culturels NOVO, Zut, la Revue culturelle du Département de la Meuse – Courant(s) et Rue89 Strasbourg. Son intérêt pour le marquage du corps comme outil artistique engagé de revendication sociopolitique, de construction identitaire et de témoignage de soi l'a amenée à orienter son travail de recherche autour des modifications corporelles et des automutilations.

IDREF : <https://www.idref.fr/265099994>