

Éclairage de Piotr Pavlenski : un manifeste révolutionnaire

Michaël La Chance

Number 133, Fall 2019

Manifestes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91858ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (2019). *Éclairage de Piotr Pavlenski : un manifeste révolutionnaire*. *Inter*, (133), 18–24.



ÉCLAIRAGE DE PIOTR PAVLENSKI : UN MANIFESTE RÉVOLUTIONNAIRE

► MICHAËL LA CHANCE

> Piotr Pavlenski, *Menace*, action aussi connue comme *Les portes brûlantes de Loubianka*, devant les portes du FSB (Service fédéral de sécurité de la Fédération de Russie, 2015.

À partir d'une photographie d'*Éclairage*, une action de Piotr Pavlenski, place de la Bastille le 16 octobre 2017, je propose un questionnement sur les régimes de visibilité : comment la photographie peut-elle rendre visible le pouvoir, et pas seulement la violence ? Et quand la photographie montre la violence, peut-elle en différencier les différentes formes ?

METTRE EN LUMIÈRE LA VIOLENCE FONDATRICE

Le 10 janvier 2019, dans l'enceinte du tribunal où Piotr Pavlenski sera condamné à deux ans de prison pour son action *Éclairage*, l'artiste dédie son procès au marquis de Sade et salue les Gilets jaunes dont le mouvement a pris forme pendant sa détention : « Je dédie ce procès au marquis de Sade qui a montré la vraie nature du pouvoir. »

Son action à la Banque de France se veut un « éclairage » du pouvoir. Pour la plupart d'entre nous, celui-ci représente la présidence et les institutions de l'État, les services d'ordre, les débats politiques...

Ces représentations nous rendent aveugles au véritable fondement, nous restons ignorants et dupes, enfermés dans des cages d'illusion comme dans des chambres photographiques où tout est renversé. Marx faisait remarquer, dans *L'idéologie allemande* (1845), que « les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés tête en bas comme dans une caméra obscure »¹.

Une question de philosophie politique : quel est le fondement du pouvoir ? Une question d'épistémologie de la photographie : comment le montrer sans rejouer le spectacle de ses affrontements ? Pasolini l'avait affirmé catégoriquement dans ses *Écrits corsaires*, que le vrai pouvoir ne se montre pas². En effet, les pouvoirs des employeurs et des banques, des multinationales et des fonds de placement, exercent une violence sociale, mais restent silencieux. À propos des visées politiques des Gilets jaunes, André Gunthert analyse leur contestation, soulignant l'« invisibilisation du pouvoir managérial, présenté comme la simple incarnation de la raison économique »³. Les Gilets jaunes dénoncent, parmi autres

doléances, les effets du néolibéralisme sur les classes moyennes, l'endettement et le coût de la vie, l'inégalité des richesses, l'asservissement de la classe politique par les intérêts des grandes entreprises. Ils dénoncent une violence sociale qui se cache sous le voile démocratique. Ils contestent le Pouvoir qui est derrière le Pouvoir⁴.

Le vrai pouvoir est invisible, il s'exerce à travers un modèle gestionnaire et ses rationalités économiques. C'est une violence interne et silencieuse qui s'étend sur toute la société et se présente comme un rempart contre la violence toujours imminente de l'insurrection et de la guerre. L'économie politique nous explique que l'argent serait une accumulation de travail et un équivalent de la marchandise, mais l'argent serait peut-être autre chose : la circulation dispersive de ce que Benjamin appelle le non-être de la société. L'argent serait une façon de faire circuler le négatif, de monnayer le potentiel d'une violence illimitée et d'en opérer le renversement⁵.

De telles analyses ne manqueront pas de puiser dans la pensée et les écrits du marquis de Sade et de Georges Bataille, ou encore de Pierre Clastres et de Claude Lefort, mais j'ai pris le parti de poursuivre ce questionnement à partir d'un texte lu et commenté ces derniers temps, dans le milieu des Gilets, *Critique de la violence* (1921), où Walter Benjamin propose trois axes de la violence : la violence des masses, de l'individu et de la police.

Du point de vue des forces de l'ordre, la puissance pure de la masse ne doit pas être montrée, parce que, comme le fait remarquer Benjamin, « la grève [...] est en état de fonder et de modifier le droit »⁶. Il y a une puissance fondatrice de la masse, un déploiement de ses violences, que s'efforcent de capter des photographes comme Marc Chaumeil, pour *Libération* et Divergence Images, ou encore Yann Merlin, photographe indépendant. Certains reconnaissent dans ces photos une puissance fondatrice, d'autres n'y voient que destruction.

Selon Benjamin, le droit de grève n'en est pas un de violence, c'est plutôt un répit accordé à l'ouvrier par l'État pour lui permettre de se soustraire à la violence des patrons. L'État voit bien que la violence des patrons est excessive, l'âpreté au gain sans limites, et qu'il doit jouer un rôle de régulateur, accorder à l'ouvrier la possibilité de se mettre à distance de l'employeur, d'échapper à son esclavage socioéconomique, aux dettes, aux hypothèques, au chômage, à la pénibilité des tâches, à la fiscalité trop lourde, etc., ce que des économistes reconnaissent comme une violence sociale sourde et insidieuse. Cependant, dès qu'il y a violence dans les grèves, l'État envisage de retirer le droit de grève et décrète des mesures d'exception : il craint que la violence immédiate (de la masse) vienne effectivement surpasser celle fondatrice du droit dont il a le monopole⁷.

Le deuxième axe de cette violence, selon Benjamin, c'est celle de l'individu. Le plus souvent elle apparaît avec les grands criminels. Nous éprouvons une fascination pour les assassins et sociopathes dont la violence saurait fonder un nouveau droit. Soudain, cette violence révèle une puissance fondatrice : nous croyons reconnaître des héros mythiques dans les grands criminels⁸. Les actions de Pavlenski rappellent le combat archaïque d'un seul contre tous. Pavlenski dédie son procès au marquis de Sade, tandis que sa compagne d'alors, Oksana Chaliguina, complice d'*Éclairage*, se réclame de Jacques Mesrine : « Lors de l'incendie, la femme blond platine portait lunettes de soleil et perruque noire. "C'était en hommage à Jacques Mesrine", célèbre pour ses braquages et évasions spectaculaires⁹. »

Jacques Mesrine (1936-1979), l'ennemi public numéro un en France et au Québec, était devenu un symbole de liberté. Il incarnait la puissance fondamentale de chaque individu de se donner ses propres lois, de se créer un monde, de s'inventer sa propre vie. Cette invocation de Mesrine par Oksana Chaliguina ne sera pas du goût des Gilets jaunes se passeraient bien de ce passé criminel. Cependant, elle a le mérite de mettre en évidence la dimension individuelle de cette violence. Par son action *Éclairage*, Pavlenski donne un nouveau visage à la violence de l'individu, quand celle-ci

devient le combat d'un seul contre tous. Est-ce que cela fait de Pavlenski le délinquant culturel numéro un, le Mesrine de l'art ? À la différence des criminels, il ne prend pas la fuite. La perruque d'Oksana suggère une prestation théâtrale, tandis que le dénuement de Pavlovski, qui attend les policiers avec ses allumettes à la main, exhibe l'individu qui ne cède pas à la peur ni à la corruption. Pavlenski insiste sur ce point : « Le totalitarisme, ce n'est pas les camps, mais des milliers d'individus prêts à signer une lettre de délation¹⁰. » Ce qui arrête le totalitarisme, c'est l'individu qui maintient sa dignité. Il est seul contre tous, seul contre le despote, ce qui rappelle *Le Contr'un* de La Boétie¹¹.

Troisième axe : la police. Benjamin est particulièrement éloquent sur le chapitre de la violence policière : cette institution de l'État moderne possède les droits de disposition et d'ordonnance, ce qui devient inquiétant lorsqu'il n'y a « aucune séparation entre la violence qui fonde le droit et celle qui le conserve »¹². Ce qui rend la violence policière ignominieuse, c'est qu'elle émet des décrets qui compenseront l'impuissance de l'État, une puissance qui croît avec l'effondrement du droit dont elle tire sa légitimité. D'une certaine façon, les trois années de violences policières que la France a connues récemment seraient la mise à jour des trente dernières années de violences sociales.

Benjamin nous met en garde : il est vain de s'enliser dans un combat contre la police. La ville est devenue un espace de surveillance policière, elle est devenue un spectacle permanent pour les médias. Ce n'est pas la caméra de surveillance placée au-dessus de la porte de la Banque de France qui a déclenché l'alarme : la présence policière autour de la Bastille a été en mesure d'intervenir dès les premières flammes¹³. Pavlenski a eu tout juste le temps de se poster devant la porte de la Banque. Chaliguina a également été appréhendée.

Le lecteur de la *Critique de la violence* se voit rappeler à l'ordre : s'il faut descendre dans la rue, dans une véritable « grève générale révolutionnaire »¹⁴, ce n'est pas pour lutter contre la police, ou s'en prendre aux lois ; c'est plus fondamentalement pour affronter le droit¹⁵. Benjamin n'aurait pas approuvé une insurrection poly-céphale de Gilets jaunes réclamant une liberté informelle ; il aurait déploré une couverture photographique ne montrant que le visage destructeur de la violence.

Poursuivons l'analyse avec Benjamin. Au XIX^e siècle, les ouvriers n'avaient pas d'exutoire pour exprimer leur mécontentement, alors ils mettaient le feu aux usines. À notre époque, l'État accorde le droit de grève afin d'enrayer le sabotage¹⁶. Bien sûr, il envisage retirer ce droit de grève lorsqu'il ne parvient pas à éviter les attentats contre les usines et les banques. Ainsi, lorsque Pavlenski met le feu à la façade de la Banque de France, il fait usage d'une liberté d'expression qui a été accordée dans son principe pour prévenir le sabotage de la production industrielle. Il enfonce ce contrat tacite, tout en le mettant en lumière ! Les journaux ont énuméré avec minutie tout ce que l'action de Pavlenski avait retardé, comment les employés n'avaient pu rentrer au travail, les tâches dont ils étaient responsables... La banque est un rouage emblématique de la machine néolibérale que Pavlenski entreprend de saboter. De plus, en menant cette action à place de la Bastille, Pavlenski enfonce un autre contrat : celui qui le liait implicitement à certains groupes qui l'avaient soutenu dans sa demande d'asile politique en France. Par cette action, l'artiste commet une forme de suicide social, certaines personnalités du milieu culturel voulant reconsidérer leurs positions le concernant.

Benjamin s'intéresse aux différents visages de la violence : il y a celle qui fonde le droit, qui le conserve ; il y a des violences prédatrices, administrées, immédiates, mythiques, divines, pures – elles ne sont pas toutes visibles. Il envisage aussi – ce qui se veut d'une grande actualité, à un siècle de distance (1921-2021) – la violence du faux. Plus encore, il essaie d'en imaginer une d'un genre nouveau : il faudrait « envisager une violence d'une autre sorte », qui échapperait à notre imagination et au langage, et serait

par conséquent non photographiable. Elle ne se laisserait pas connaître, comme la matière noire en physique. Quand cette violence obscure, appelée tout simplement l'Obscur, serait élucidée, « [a]lors une lumière tomberait sur l'expérience étrange et d'emblée décourageante du caractère finalement indécidable de tous les problèmes du droit »¹⁷.

C'est ainsi que, de rendre visibles le fondement du pouvoir et les différentes formes de la violence, nous jetons un éclairage sur l'obscur et l'indécidable qui enveloppent et traversent la société, qui sont une dimension même de la société. Le pouvoir ne se laisse jamais photographier parce que la photographie ne montre que la casse, le grabuge, le vandalisme... C'est tout le défi de la photographie, de montrer la puissance fondatrice de la foule, créatrice du droit et conservatrice de ce droit. Photographier le peuple dans la rue, c'est le plus souvent perpétuer un spectacle de la violence, un spectacle en plusieurs actes, mais c'est parfois donner à voir comment cette populace est « en position de faire l'histoire »¹⁸.

ÉCLAIRAGE : UNE CAMERA OBSCURA DU NÉOLIBÉRALISME
Violence fondatrice, violence individuelle... Je comprends pourquoi le texte de Benjamin est particulièrement lu et commenté ces derniers temps. Ce texte est d'une étrange actualité. J'en ai pris connaissance dans le cadre de discussions autour des Gilets jaunes et de Pavlenski. Après Benjamin, je veux maintenant aller chercher quelques notions chez Vilém Flusser.

Une action performative peut avoir plusieurs niveaux de sens : littéraire, iconographique, philosophique... Photographier cette action, telle *Éclairage* de Pavlenski, est-ce provoquer une mise à plat, une banalisation de l'action ? L'action a été caractérisée comme « fait divers » par de nombreuses publications, notamment *Le Parisien*. Pour avancer dans ma réflexion, j'emprunte quelques notions à Flusser qui commence par distinguer, de façon très simple, les propriétaires et les non-propriétaires d'appareils photo : il y a des propriétaires de machines et il y a des exécutants qui travaillent avec ces machines. Une corrélation s'établit ainsi entre la banque comme appareil qui programme le travail et l'appareil photo ou vidéo qui déploie et découpe des plages de visibilité¹⁹.

Il est donc significatif que Pavlenski ne possède pas d'appareil photo pour la captation et l'archivage de ses actions. Il invite des photographes, des journalistes, des activistes, à se rendre sur les lieux de l'action, devant la Banque, en leur offrant une indication sommaire de l'action. C'est un vrai photographe, au sens de Flusser : « Le photographe ne joue pas avec son appareil, mais contre lui pour mettre en lumière les intrigues qui s'y trament²⁰. »

Pavlenski se fait complice de la presse pour mieux subvertir le programme médiatique qui perpétue un spectacle de la violence. L'événement n'est plus un *fait divers*, mais le *lieu d'une action*, le lieu d'enchevêtrement d'une multitude de tissus référentiels, comme il apparaît avec l'entrée en scène des policiers. Ceux-ci permettent effectivement à Pavlenski de chorégraphier un Caravage, de rejouer un chapitre de l'histoire sainte, d'ouvrir un nouveau chapitre de l'histoire des révolutions... Outre ces trajectoires historiques, le lieu de l'action est également traversé par des trajectoires de vies, celles d'Oksana Chaliguina, de Sarah Constantin, de Capucine Henry, de Marc Chaumeil... Il est donc traversé par de multiples faisceaux de références littéraires, artistiques, politiques et, comme nous le verrons, éthiques aussi.

Sur ce dernier point, lorsque la photographie d'*Éclairage* a commencé à circuler, un débat s'est engagé sur les médias sociaux concernant la pertinence de la cible : est-ce une attaque frontale contre le système ou une simple mascarade de transgression ? Au-delà de sa portée symbolique, cette action a-t-elle affaibli la banque ? D'abord, Pavlenski n'a pas incendié la Banque, mais des fenêtres de façade, quoique, les vitres ayant été brisées, les flammes ont pénétré à l'intérieur. Les médias ont dit qu'il avait incendié la banque, comme si la Banque de France valait pour toutes les banques : la métonymie fonctionne de la partie vers le tout.

Ensuite, la Banque de France n'est pas le cœur du système européen de la finance. Bref, « C'est pas Goldman Sachs ». Nous savons que Goldman Sachs est le *select club* de l'oligarchie néolibérale et donc, aussi, celui de l'Europe – il suffit de mentionner José Manuel Barroso et Romano Prodi²¹. Nous savons qu'avec le traité de Lisbonne de 2007, les banques centrales ont vu leur pouvoir considérablement diminuer, que ce sont les banques privées qui sont au cœur de la création monétaire de l'Europe²². Ainsi, derrière les portes de la Banque de France, il n'y a pas de trésor, mais seulement des machines à calculer, des transits de comptes, des mouvements de la masse monétaire. « Devant la Loi », disait Kafka ; « Devant la Banque », dirait Pavlenski. Derrière les portes se trouvent des emboîtements de portes. Le chapiteau de la porte d'entrée arbore cinq drapeaux : quatre drapeaux français avec un drapeau européen au milieu. La Banque de France n'est qu'un maillon dans la construction de l'Europe, pourtant Pavlenski en fait le lieu de son action, pour le mettre en relief comme lieu de pouvoir. En convoquant les photojournalistes et autres « filmeurs » – c'est ainsi que Pavlenski appelle les photographes –, Pavlenski utilise l'appareil médiatique pour révéler un appareil politico-économique qui reste caché²³.

L'INSPIRATION DE COURBET

Dans cette photographie, il y a un défi lancé à l'autorité de l'État, une posture très frontale, mais aussi des parcours obliques, des allégeances et des filiations diverses. La venue de Piotr Pavlenski en France, en tant que réfugié politique, s'explique par de nombreuses références historiques : la Révolution de 1789, Donatien Alphonse François de Sade et Gustave Courbet, des personnages auxquels peut être ajouté Jean-Jacques Rousseau. Le déplacement géographique d'un réfugié vers son pays d'accueil devient une immersion dans son histoire.

En 2016, Pavlenski s'exprime devant la caméra de Radio France international, en interview avec Anya Stroganova²⁴. Il affirme que le renversement de la colonne Vendôme (1872) a été la plus grande œuvre de Courbet. Je ne saurais dire si, s'exprimant ainsi, l'artiste russe avait présent à l'esprit le fait que le bronze de la colonne a été obtenu de la fonte de centaines de canons russes vaincus à Austerlitz. La colonne est assurément un symbole impérial, le symbole de l'assise du pouvoir dans la guerre, de l'assise de l'État dans la violence. Gustave Courbet a rédigé l'un des premiers manifestes artistiques. En 1855, il a en effet rédigé le *Manifeste du réalisme* dans une volonté de cesser d'idéaliser la réalité, dans un refus d'embellir le monde par l'art. Il est plus connu par son tableau *L'origine du monde* (1866), mais surtout il a abattu la colonne Vendôme et est devenu l'une des premières figures de « l'artiste emprisonné », comme nous avons pu le voir de son *Autoportrait à Sainte-Pélagie* (1872).

Piotr Pavlenski vient incarner cette figure de l'artiste emprisonné. Ainsi, même lorsque remis en liberté, Pavlenski bénéficie du recul du prisonnier en raison du retrait de la prison par rapport à la société. Grâce à ce recul, il regarde le monde sans complaisance : avec « réalisme ». Il voit une vérité dans les choses ordinaires, il reconnaît une esthétique dans les sensations élémentaires. Il est dehors, mais au fond il est en dedans. Le dehors, c'est le dedans du dedans, ce que Foucault appelait l'expérience de la limite²⁵.

Avec ce recul, Pavlenski entreprend d'exposer la nature du pouvoir, il nous donne à voir la Banque de France incendiée dans une mise en abyme de notre *camera obscura* idéologique. Nous pouvons nous demander : « Qu'est-ce que la photographie de l'action *Éclairage* donne à voir ? » En premier lieu, elle constitue l'« archive »²⁶ d'un geste. En tant qu'archive, elle ne compose pas un savoir sur la nature du pouvoir, mais – selon Foucault encore – elle met en évidence les conditions politiques et sociales pour qu'un tel savoir puisse se former. Elle met en abyme les conditions de visibilité créées par le pouvoir et dans lesquelles il ne saurait apparaître. Il s'agit pour nous de voir et de comprendre la scène qui se joue dans cette photographie. Mentionnons que Piotr Pavlenski a dis-

tribué un manifeste aux photojournalistes qui se sont présentés sur les lieux : la première ligne se lit comme suit : « Mettre le feu dans la Banque de France, c'est mettre l'éclairage sur la vérité que les autorités nous ont forcés à oublier²⁷. »

C'est comme si l'action performative elle-même ouvrait une chambre dans le visible, comme si elle était une captation photographique, une captation qui va à rebours de la machine spectacle, avec l'ambition de mettre en lumière l'obscurité du fondement. Nous savons aujourd'hui, depuis Debord et Foucault, que la machine socioéconomique est une machine à images. Il ne s'agit pas seulement d'images de surveillance et de consommation ; en fait, tout devient image ou produit, signal ou information. Comment pouvons-nous montrer la puissance et les rouages du métaprogramme qui contrôle la machine spectacle, puisque c'est le même programme qui contrôle l'émergence des images ? Nous sommes limités par l'appareil, qu'il soit bancaire ou linguistique, juridique ou cognitif, policier ou photographique... C'est ce que Vilém Flusser a développé dans sa *Philosophie de la photographie* : nous ne pouvons créer des images qu'à l'intérieur d'un programme ; chaque photographie est prélevée dans la somme totale des possibilités d'images qu'offre le programme de l'appareil photo, cet appareil étant lui-même enchâssé dans une multitude de macroappareils²⁸.

Une continuité s'y discerne : l'appareil socioéconomique programme le parc industriel, lequel programme l'industrie photographique, laquelle programme l'appareil photo²⁹. Aujourd'hui, les banques peuvent fonctionner sans intervention humaine, elles sont de véritables machines à calculer ; de même, la société peut produire des images sans intervention humaine. La vue (notre expérience du visible) est surdéterminée par la culture visuelle mise en place et commandée par les médias et les « filmeurs ». Nous ne pouvons contester l'univers photographique sans attaquer l'ordre socioéconomique et, derrière celui-ci, l'appareil du pouvoir.

L'action de Pavlenski met en lumière que la banque, en tant que machine à calculer, contribue à la métaprogrammation de notre société³⁰, ce qui se vérifie plus que jamais à l'ère numérique, lorsque les dispositifs de captation des images, les appareils photo mais aussi le calcul et les transmissions, sont surdéterminés par une « pensée en nombres » qui s'étend, niveau par niveau, programme par programme, dans toutes les sphères de la société. Une raison calculante a subverti toute la société pour faire de nous les esclaves des banques, les prisonniers des normes, incapables de nous libérer de nos conventions sociales, comme les naufragés de *L'ange exterminateur* (1962) de Luis Buñuel. Pavlenski attend la police de pied ferme devant la porte, il ne s'en va nulle part, comme on dit – c'est qu'il n'existe pas d'ailleurs. Derrière la banque, il y a d'autres banques, et chaque banque est un appareil à enregistrer des images et

des informations, à transiter des *signaux de commandement*, disait Deleuze, dans une circulation de signes qui nous fait croire en une valeur intrinsèque des choses.

En mettant le feu aux portes et aux fenêtres, Pavlenski rappelle que nous sommes dans la chambre obscure, il dénonce l'illusion que le réel est dehors, resplendissant dans sa « lumière originaire ». Nous ne quittons pas la chambre obscure, celle-ci est fermée : pas de trou de serrure – ou de sténopé –, pas d'orifice pour les objectifs ; il n'y a que le théâtre que nous sommes les uns pour les autres. Pavlenski nous lance un défi de vérité, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau qui disait – notez ce passage tout à fait extraordinaire : « [J]e vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure, [...] je dirai chaque chose comme je la sens³¹ [...] »

Ce que dit Rousseau se résume à ceci : « Nous croyons que la vraie réalité, brute et sans filtre, dans sa plus grande clarté, est dehors. Ici, tout est ombres et grisailles, pourtant je vais tâcher d'être vrai ici même. » Pavlenski se réclame de la Révolution de 1789, il renoue avec l'idéal révolutionnaire – rousseauiste – de l'homme qui met son âme à nu, qui s'expose sans déguisement ni représentation flatteuse. Le défi de la vérité se révèle un moyen



> Piotr Pavlenski, *Éclairage*, entrée d'une succursale de la Banque de France, Place de la Bastille, Paris, 2017.

de combat contre les despotes. Si « mon nom doit durer parmi les hommes »³², disait encore Rousseau, il doit tout dévoiler, révéler mon caractère sans fard ni crainte³³.

Le délinquant prend la fuite, mais Pavlenski se campe devant les portes embrasées. Une attitude que certains interprètent, dans l'action de la Loubianka, comme un défi personnel adressé au président Poutine. Pavlenski exhibe qu'il n'a pas peur, qu'il ne donne pas prise au chantage ni à la corruption³⁴. C'est le défi de vérité, de celui qui s'expose à la grande nudité, qui ouvre le « point de vue de l'indécence »³⁵. Encore une fois, l'*Éclairage* de Pavlenski serait plus obscène que *L'origine du monde* de Courbet.

Lorsque nous regardons les photos d'*Éclairage*, nous sommes à l'extérieur de la Banque, mais nous ne sommes pas sortis de la *camera obscura* de l'idéologie. La place de la Bastille, ce lieu où le siège d'une banque centrale est venu se substituer à l'ancienne forteresse, est devenue une chambre sur les parois de laquelle nos images sont projetées. Nous sommes des images à l'intérieur de cette aire de surveillance, des numéros dans des bases de données bancaires, des figures de cette scène. En éclairant la porte, Pavlenski nous montre la sortie. D'un côté de la porte, il y a « une masse gluante de corps disparates »³⁶ liquéfiés par la peur. De l'autre côté de la porte, il y a un individu qui se tient debout, qui exhibe son caractère : Pavlenski met en scène sa sortie du FSB (Service fédéral de la sécurité de la fédération de Russie), de la Banque, tout comme il mettra en scène ses sorties de prison quelques mois plus tard. Ses actions sont effectivement des sorties, des sorties d'un genre particulier, des sorties sur place.

Le foyer de toutes les révolutions – La Boétie au XVI^e siècle, Rousseau au XVIII^e... –, c'est un individu qui se tient debout, qui ne cède pas à la peur, à la délation, au chantage. Cette stance est incen-

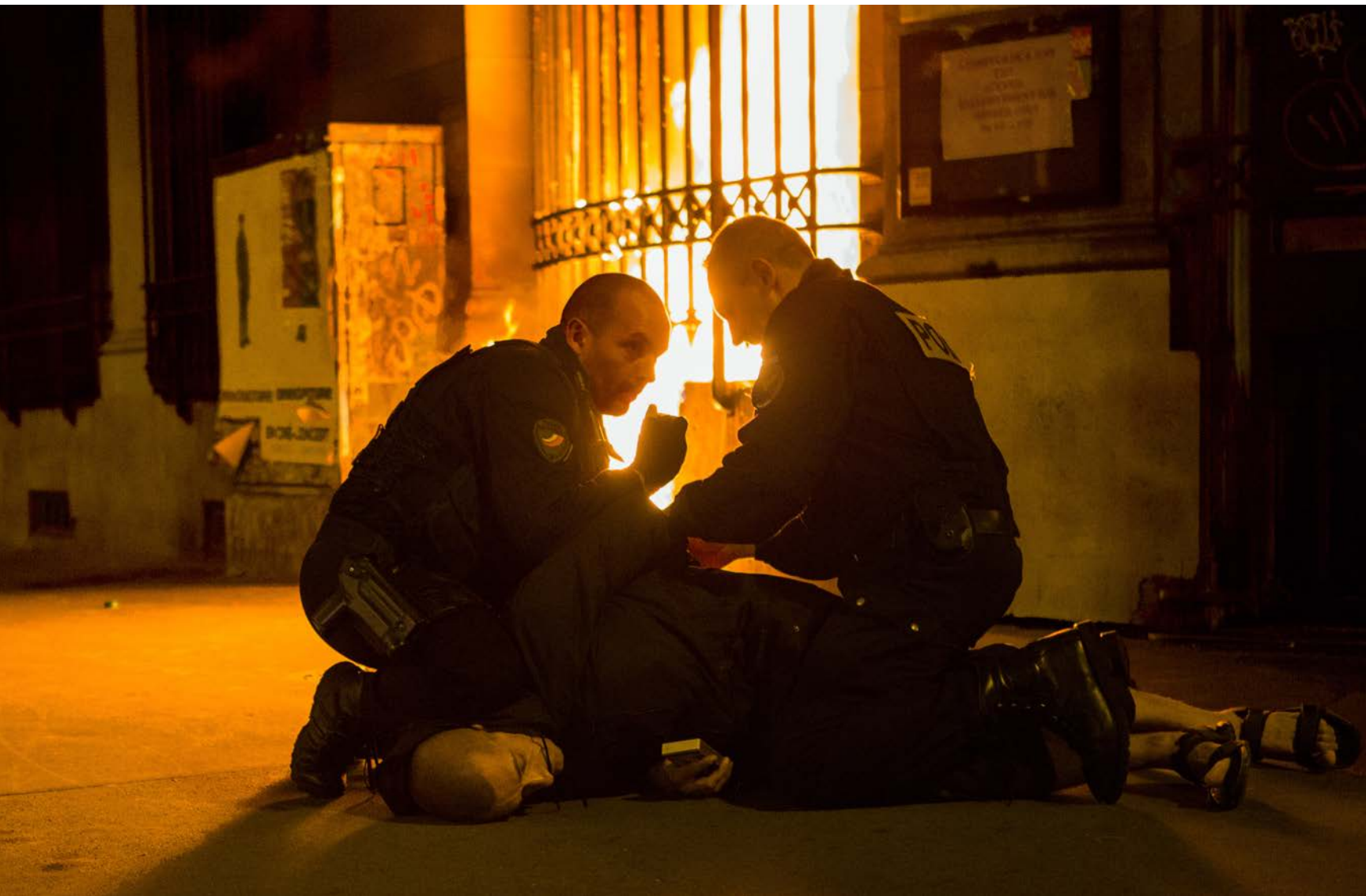
daire, le manifeste qui complète l'action le rappelle : la révolution se propage comme un incendie et retrouve ses moments de plus grande virulence. C'est le même brasier qui court en 1789 à la Bastille, en 1917 à la Révolution russe, en 2017 pour *Éclairage* : la sortie d'un seul, qui l'expose à l'incarcération.

AUTO PORTRAIT EN SAINT JEAN-BAPTISTE : MISE EN SCÈNE OU EXPÉRIENCE ?

Pavlenski est donc un metteur en scène pyromane : non seulement les photographes reçoivent ses directions pour composer le tableau qu'il a en tête³⁷, mais aussi les policiers participent involontairement à cette chorégraphie, lorsqu'ils se saisissent de Pavlenski qui les attend debout devant la façade enflammée. L'artiste fait quelques pas avant de s'allonger pour reproduire la posture corporelle de Jean-Baptiste lors de sa décollation dans les prisons d'Hérode ; il rejoue le sacrifice du prophète qui a été victime des colères d'Hérode, lequel avait cédé aux frivolités d'Hérodiade il y a 2000 ans. Les barreaux de la Banque rappellent les barreaux de la prison d'Hérode. Un des premiers *tweets* résume bien la situation : « L'artistie [*sic*] russe qui avait été emprisonné en Russie a mis le feu devant la Banque de France. » Prison et banque, chambre carcérale et chambre obscure, sont associées ; FSB et Banque de France, place Loubianka et place de la Bastille, sont toujours les mêmes grilles de fer forgé.

Le Russe Pavlenski s'identifie à l'Italien Caravage. Mieux encore, il propose un autoportrait en saint Jean-Baptiste : « *Éclairage*, c'est toujours contre obscur [*sic*] et c'est aussi une communication avec la peinture de Caravage³⁸. » Pavlenski ferait référence à *La décollation de saint Jean-Baptiste* (1604) dans une remédiation de la pein-

- > Dans la nuit du 15 au 16 octobre, Piotr Pavlenski met le feu, à deux fenêtres à l'entrée d'une succursale de la Banque de France. Interpellé sur place avec Oksana Chaliguina, l'artiste est transféré dans la section psychiatrique de la préfecture de police, puis placé en détention provisoire jusqu'en septembre 2018, l'artiste ayant été libéré et placé sous contrôle judiciaire. Il est condamné, en janvier 2019, à trois ans de prison, dont 18 mois avec sursis et 24 000 euros en dommages et intérêts.



ture du XVII^e siècle en photographie, dans un projet plus large de transformer la peinture occidentale en mémoire, de faire du Caravage un expérientiel performé par un geste au présent. Ces points, intéressant l'archéologie, renvoient au questionnement sur la vérité d'une photographie³⁹. *Éclairage* est-elle la captation d'une expérience (dignité, défi, courage, incorruptibilité...) ou plutôt le résultat d'une mise en scène inspirée par des tableaux et des actions antérieures ? Il est à noter que le « contre obscur » dans le langage de Pavlenski évoque la lutte contre l'obscur du pouvoir, mais aussi l'effet de contre-jour créé par les flammes. L'artiste emprunte ses figures au Caravage. Il lui emprunte également son éclairage latéral, exploitant la valeur axiologique d'une lumière rasante venue de la gauche.

Quels sont les déplacements et les figurations – voire les transférations – qui se dissimulent sous l'apparence photographique ? Pavlenski renvoie à ses actions antérieures, tout comme il renvoie à un tableau du Caravage, à un brasier révolutionnaire ou à une imprécation du marquis de Sade⁴⁰ lorsque celui-ci s'écriait en 1785 : « Français, encore un effort... » Composée par de multiples figures, la photographie décline ses filiations et donne l'aperçu d'une expérience qui fonde la vérité.

Devant la photographie d'*Éclairage*, il est difficile d'établir la vérité de l'image, à savoir s'il y a mise en scène ou prise directe de l'expérience⁴¹. La photographie révèle/dissimule le caractère indécidable de l'expérience elle-même, qu'elle soit la jouissance, la peur ou la simulation⁴². La photographie d'*Éclairage* pose la question de la mise en scène dans la photographie de la performance. Ici le geste prend une valeur prophétique, il transforme l'iconographie en mémoire, il offre une figuration de la légende dorée : saint Jean-Baptiste, mais aussi saint Luc qui rapporte ces paroles de Jésus-Christ (ch. XII, v. 49-53) : « Je suis venu apporter un feu sur la terre. » Soudain les photographes et les policiers sont devenus les figurants dans une scène infigurable, soudain la *camera obscura* est mise en abyme : Pavlenski crée un moment de vérité dans l'expérientiel et tout à la fois se constitue comme icône en convoquant des régimes de représentation, qui rappellent notamment la peinture de la Renaissance et les icônes russes, fortement codés sur les plans éthique et axiologique⁴³.

CAPTATION ET CONSTRUCTION

La valeur d'archive de la photographie dépend de la captation directe de l'événement. Il faut cependant considérer l'archive en tant que construction. Pavlenski propose des mises en scène à différents photographes (S. Constantin, C. Henry...), il rédige aussi un manifeste et accorde des entrevues. Il s'entretient longuement avec le photographe Yann Merlin qui propose des superpositions de photos, ce qui constitue une autre façon de « monter » l'événement, de construire l'archive⁴⁴. Un des « montages » (diptyques) de Yann Merlin, *Clair/obscur : communication avec Caravage*, superpose le saint Jean-Baptiste du Caravage à une photographie des policiers qui ont immobilisé Pavlenski au sol devant la Banque, selon une notion de « communication » qui évoque en fait un transfert affectif et mental, un *channeling*.

Un autre montage, intitulé *Symétrie*, superpose trois photos. En haut est positionnée *Éclairage* (2017) à Paris et, en dessous, *Les portes brûlantes de Loubianka* (2015) à Moscou. La symétrie, c'est la répression en Russie et en France. D'un côté ou de l'autre, nous subissons l'oligarchie des banquiers et la répression policière. Partout le pouvoir se cache, la démocratie n'est qu'un voile. Au milieu de ce montage, entre Paris et Moscou, il y a un tableau de la Renaissance, de l'École du Pérugin, qui représente saint Nicolas de Tolentino, patron des opprimés, qui aurait soutenu par la plante de leurs pieds deux condamnés, pendus injustement, pour leur permettre de survivre à leur supplice⁴⁵. Nicolas de Tolentino symbolise comment un seul « juste » peut s'ériger contre un monde aux injustices sans nombre : à lui seul il sauve deux pendus. Les bras tendus, il symbolise une balance : il pèse les pendus et leur rend justice.

Les montages photographiques de Yann Merlin contribuent à la construction de l'action, qui devient une mise en scène multifacétée se déployant depuis le fondement obscur de la société. Ces montages contribuent à mettre en lumière l'enjeu éthique des images : Pavlenski a recours au Caravage pour construire sa mise en scène. Inversement, il apparaît qu'aujourd'hui, nous avons besoin du Caravage et d'une certaine iconographie historique, de la Renaissance et de l'Église orthodoxe, pour mettre en évidence la dimension axiologique de l'image : l'affirmation et l'affrontement des valeurs, l'affirmation aussi du caractère. C'est comme si, pour jouer d'une assonance, nous ne pouvions voir le courage sans Caravage. Comme si nous ne pouvions voir la violence de l'individu qui affronte l'État qu'à devenir nous-mêmes icônes.

TERMINONS AVEC L'ÉCLAIRAGE

Mais je dois conclure : je reviens à ma lecture du début, *Critique de la violence*, où Benjamin se préoccupe des situations politique, juridique et historique de l'homme. Avec *Destin et caractère* de la même année (1921), il se soucie de la situation intérieure de l'homme, dans ce qu'il appelle le « caractère » : chacun cherche à échapper à son esclavage dans la société ; chacun veut quitter ce que Benjamin appelle la « vie condamnée »⁴⁶. C'est un mouvement vers la vie simple, la recherche de l'« existence juste »⁴⁷ ou, le terme ne saurait être mieux choisi, l'« éclairage du caractère »⁴⁸. Benjamin dit de ces gens en recherche d'une existence juste : « Le caractère se déploie en eux comme un soleil dans son unique éclat qui n'en laisse aucun autre visible »⁴⁹.

Pavlenski croit dans l'individu et sa dignité, dans sa capacité de se confronter directement au pouvoir. C'est cet engagement en tant qu'individu qui lui fait dire, après Benjamin – vous excuserez son ton emphatique –, qu'il « est le flambeau sous les rayons duquel la liberté de [nos] actes devient visible »⁵⁰.

APPENDICE

« Mettre le feu dans la Banque de France, c'est mettre l'éclairage sur la vérité que les autorités nous ont forcés à oublier.

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 bâti, la banque, qui trahit les révolutionnaires et qui sponsorisa le Versailles criminel. La Banque de France a pris la place de la Bastille, les banquiers ont pris la place des monarques.

La grande Révolution française a fait de la France un symbole de liberté pour le monde entier.

En 1917, grâce à ce symbole, la Russie s'est élancée vers la liberté. Mais cent ans plus tard, la tyrannie règne de nouveau, partout.

La renaissance de la France révolutionnaire déclencherà l'incendie mondial des révolutions.

Dans ce feu, la Russie commencera sa libération. »

– Piotr Pavlenski, manifeste *Éclairage*, 16 octobre 2017 ◀

Photos : courtoisie de l'artiste.

Michaël La Chance est philosophe (Ph. D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique à l'Université du Québec à Chicoutimi et chercheur au CÉLAT. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel*, il a publié des essais sur la fonction de l'art dans l'État technoeconomique, la mondialisation culturelle et l'échec de civilisation, la censure en photographie, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et la performance, la répression antiterroriste contre les artistes. Il a publié sept recueils de poésie, autant de recueils de prose et un roman. En 2015, il recevait le Prix d'excellence de la SODEP (texte d'opinion critique sur une œuvre littéraire ou artistique).

Notes

- 1 Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande* (1846, pub. 1932), R. Cartelle et G. Badia (trad.), Paris, Les Éditions sociales, 1952, p. 50.
- 2 Cf. Pier Paolo Pasolini, « Le vide du pouvoir en Italie », *Écrits corsaires*, P. Guihon (trad.), Paris, Flammarion, 1976, p. 184-189.
- 3 André Gunthert, « Dépolitiser les Gilets jaunes » [billet de blogue], *L'image sociale*, 21 février 2019, www.imagesociale.fr/7225.
- 4 « Peut-être émergera-t-il la conscience que, derrière le président contesté et sa politique, derrière les éconocrates et les technocrates des cabinets ministériels, il y a les énormes puissances économiques qui ont colonisé un Pouvoir qui obéit à leur Pouvoir. » Edgar Morin, « La couleur jaune d'un gilet a rendu visibles les invisibles » [billet de blogue], *Mediapart*, 24 décembre 2018, www.blogs.mediapart.fr/edgar-morin/blog/241218/la-couleur-jaune-d-un-gilet-rendu-visibles-les-invisibles.
- 5 Cf. Pierre Clastres, *Archéologie de la violence* (1977), La Tour-d'Aigues, L'Aube, coll. « L'Aube poche », 2016, p. 33.
- 6 Walter Benjamin, *Critique de la violence* (1921), N. Casanova (trad.), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012, p. 66.
- 7 Cf. W. Benjamin, op. cit., p. 64, 65.
- 8 Cf. *ibid.*, p. 90-91.
- 9 « Faits divers », *Le Parisien* et *AFP*, 11 janvier 2019.
- 10 Piotr Pavlenski, « Discours de présentation », *Sonnons l'alarme ! [soirée publique]*, *Mediapart*, Théâtre du Rond-Point, 23 janvier 2017.
- 11 Étienne de La Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, ou *Le Contr'un* (1576), Paris, Dubuisson et cie, 1863, 191 p.
- 12 W. Benjamin, op. cit., p. 74.
- 13 La caméra a pour fonction d'exercer ce que Yann Merlin appelle une « surveillance factice » (communication personnelle, 26 février 2019). Aucune vidéo de surveillance n'a été présentée au procès.
- 14 W. Benjamin, op. cit., p. 65.
- 15 « [C]ette contestation livrée au nom d'une "liberté" informe [...] n'attaque pas l'ordre du droit lui-même [...], mais des lois ou des coutumes particulières que le droit prend sous la protection de sa puissance. » *Ibid.*, p. 71.
- 16 *Ibid.*, p. 82.
- 17 *Ibid.*, p. 88.
- 18 F. Lordon, « Réponse de Frédéric Lordon à Emmanuel Macron » [billet de blogue], *Mediapart*, 18 mars 2019, www.blogs.mediapart.fr/paeonia/blog/180319/.
- 19 Cf. Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* (1983), Belval, Circé, 1996, p. 26. En fait, tous les « hommes fonctionnent en fonction des appareils ».
- 20 *Ibid.*, p. 29.
- 21 José Manuel Barroso, président de la Commission européenne entre 2004 et 2014, passe ensuite chez Goldman Sachs. Avant lui, Romano Prodi était conseiller de Goldman Sachs de 1990 à 1993. Après 1997, sur les questions internationales, il est à la tête de la Commission entre 1999 et 2004. Peter Sutherland, commissaire européen à la concurrence entre 1985 et 1989, devient directeur général du Gatt, puis de l'OMC de 1993 à 1995 et président non exécutif de la filiale européenne de la banque (Goldman Sachs International) entre 1995 et 2015. Mario Monti, commissaire européen au marché intérieur, puis à la concurrence entre 1995 et 2004, devient conseiller international de Goldman Sachs dès 2005. Il reste « conseiller spécial » auprès de la commissaire au Budget Kristalina Georgieva en tant que président du groupe de haut niveau sur les ressources propres de l'Union européenne. Mario Draghi, président de la Banque centrale européenne (BCE) depuis 2011, est le vice-président de Goldman Sachs pour l'Europe entre 2002 et 2005. Nommé associé, il est chargé des « entreprises et pays souverains ». Carlos Moedas, commissaire à la recherche, la science et l'innovation depuis 2014, travaille chez Goldman Sachs au début des années 2000. Et ainsi de suite.
- 22 Premier acte : la France privatise la création monétaire lorsque, en 1973, le ministre de l'Économie et des Finances Valéry Giscard d'Estaing (sous la présidence de Pompidou, ancien directeur général de la Banque Rothschild) modifie les statuts de la Banque de France avec la loi 73-7 pour lui interdire de faire des avances ou des prêts à l'État. Deuxième acte : cette règle est européenne. En 1992, l'article 104 du traité de Maastricht interdit à la BCE et aux banques centrales nationales de consentir des avances ou des prêts aux États ou aux collectivités publiques. Cette loi s'étend donc à toute l'Europe. Troisième acte : la règle passe dans la proposition de Constitution européenne. L'article 123 du traité de Lisbonne reprend mot pour mot le libellé de l'article 104 du traité de Maastricht.
- 23 Voir à ce sujet les propos de l'économiste Étienne Chouard et le 2^e Zeitgeist, Addendum, du réalisateur militant Peter Joseph (2008, 119 min 29 s, www.youtube.com/watch?v=1gKX9TWRyfs).
- 24 Anya Stroganova, à la rédaction russe de *rfi.fr*, a tweeté l'action de 2015 devant les portes de la Loubianka. Elle a un blogue sur *mediapart.fr*.
- 25 Cf. notamment Michel Foucault, « Préface » (1961), *Dits et écrits*, vol. I, D. Defert et F. Ewald (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 187-195.
- 26 « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'accumulent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes. [L'archive] est le système général de la formation et de la transformation des énoncés. » M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2002, p. 170-171.
- 27 Extrait du texte ayant valeur de manifeste, distribué par Pavlenski aux journalistes sur les lieux d'éclairage.
- 28 Cf. W. Flusser, op. cit., p. 28.
- 29 Cf. *ibid.*, p. 31.
- 30 Cf. *ibid.*, p. 33.
- 31 Jean-Jacques Rousseau, « Ébauches des Confessions », *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 1154. Le préambule a été rédigé vers 1767.
- 32 *Ibid.*, p. 1153.
- 33 Cf. Sarah Kofman, *Camera obscura de l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973, p. 55-56.
- 34 Dans la culture du bushido, le samouraï fait seppuku : il s'ouvre le ventre pour exhiber qu'il est sans lâcheté et peut ainsi défier ses supérieurs.
- 35 S. Kofman, op. cit., p. 58.
- 36 Pavlenski a justifié son action à la place Loubianka ainsi : « Le FSB fonctionne par la terreur et détient le pouvoir sur 146 millions de personnes. La peur transforme les hommes libres en une masse gluante de corps disparates. »
- 37 « Nous étions quatre ou cinq, dont deux cartes de presse, relate le photographe de l'agence Divergence Images. Je ne le connaissais pas avant, et un contact m'a proposé hier de venir à Bastille dans la nuit. » Marc Chaumeil, cité dans Benoit Vitkine, « L'artiste russe Pavlenski arrêté à Paris pour avoir mis le feu à la Banque de France », *Le Monde*, 16 octobre 2017. Outre Marc Chaumeil, il y avait aussi Sarah Constantin et Capucine Henry.
- 38 P. Pavlenski, cité dans Y. Merlin, « "Je dédie ce procès au marquis de Sade qui a montré la vraie nature du pouvoir." », *Inter*, art actuel, no 132, printemps-été 2019, p. 29.
- 39 Cf. Catherine Russell, *Archiveology : Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham, Duke University Press, 2018, p. 12.
- 40 Sade réclame un éclairage qui montre que tout est mouvement : « [À] mesure que l'on s'est éclairé, on a senti que, le mouvement étant inhérent à la matière, l'agent nécessaire à imprimer ce mouvement devenait un être illusoire. » Donatien Alphonse François de Sade, *La philosophie dans le boudoir*, vol. II, Londres, Aux dépens de la compagnie, 1795, p. 80.
- 41 Question importante lorsque les logiciels de deepfake sont en avance sur les logiciels de dépistage de manipulation de l'image vidéo.
- 42 Dans une réflexion sur les textes évangéliques (Le royaume, Paris, P.O.L., 2014, 630 p.), Emmanuel Carrère entreprend de distinguer ce qui est fabriqué à partir de conventions iconographiques de ce qui est saisi dans la nature, d'après modèle vivant. Il prend pour exemple une vidéo porno, Brune qui se fait plaisir et qui a deux orgasmes (p. 390-395), qu'il analyse en détail. Il demande : est-ce une vidéo d'amateur ou une production commerciale ? Cette vidéo lui paraît naturelle en raison du caractère non prémédité de l'action érotique (une masturbation), le quant-à-soi de la jeune femme. Carrère lui prête un niveau de langage, une identité socioculturelle qui correspond à son entourage... Le visage n'est pas caché, la caméra est fixe... Est-ce une actrice de la porno qui se prête à une mise en scène ? Si ce n'est pas une actrice, cette scène serait pour elle un « suicide social » (p. 396).
- 43 Cf. Jean-Marie Floch, *Petite mythologie de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 2000, p. 50-59.
- 44 Cf. Y. Merlin, op. cit., p. 26-32.
- 45 Ce tableau, intitulé *Le miracle des pendus* (Il miracolo degli impiccati, 1500, 26,7 x 51,8 cm), se trouve présentement au Musée national du Palais royal à Pise. Il est partiellement attribué au jeune Raphaël. À la figure sacrificielle de saint Jean-Baptiste succède la figure illuminée de saint Nicolas.
- 46 W. Benjamin, op. cit., p. 112.
- 47 *Ibid.*, p. 99.
- 48 *Ibid.*, p. 116.
- 49 *Ibid.*, p. 117.
- 50 *Ibid.*, p. 118.