

IMAGES
re-VUES

Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

2 | 2006

L'image abimée

Les « vivants haillons » d'Ernest Pignon-Ernest

Aurélie Barre et Olivier Leplatre



Édition électronique

URL : <http://imagesrevues.revues.org/310>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts,
Groupe d'Anthropologie Historique de
l'Occident Médiéval, Laboratoire
d'Anthropologie Sociale, UMR 8210
Anthropologie et Histoire des Mondes
Antiques

Référence électronique

Aurélie Barre et Olivier Leplatre, « Les « vivants haillons » d'Ernest Pignon-Ernest », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 5, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://imagesrevues.revues.org/310>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Tous droits réservés

Les « vivants haillons » d'Ernest Pignon-Ernest

Aurélie Barre et Olivier Leplatre

« Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un
rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir »
(Baudelaire, « Une Charogne »)

Coller des images

- 1 Comme le jour se lève sur la ville, sur Naples ou Paris, Lyon, Martigues ou Santiago du Chili, des habitants nouveaux, tout un peuple, se tiennent dans les rues, ou peut-être faudrait-il dire se tiennent aux rues, aux parois transparentes des cabines téléphoniques, aux murs des maisons effondrées ou aux façades encore droites, le long des cheminées d'usines ou à même les marches du métro Charonne. A la faveur de la nuit tombée et dans le



vacillement de ses silhouettes, Ernest Pignon-Ernest a collé partout ses images, selon les marques d'un repérage diurne. Il a rythmé le grand support de la ville de ses trompe-l'oeil fantomatiques. Il a, traversant en sens inverse le fleuve des morts, fait revenir des ombres, des chairs et des visages décolorés. Il a répété dans la ville des séries d'hommes et de femmes, des figures martyrisées, des avortées, des Rimbaud en habit de départ, des expulsés, des Pasolini apposés sur des véroniques, des anonymes, des souvenirs de peinture, des icônes, des traces.

Fragiles vêtements d'espace et de temps

- 2 Nés d'une illusion de présence qui favorise leur intégration dans l'espace, ces êtres impromptus apparaissent et viennent habiter un lieu, le nôtre devenu aussi le leur. Ils adviennent dans l'espace de la ville qui les recueille et les distribue, tels de nouvelles cartes d'existence. L'intervention d'Ernest Pignon-Ernest dégage des lieux pour les images. Elle se fait selon l'évidence d'une « iconotopie » (une topographie de l'image) proposée par la ville elle-même comme un profond et nécessaire héritage¹, puis appropriée, et finalement habitée par le présent de l'événement. Dans ce lieu, l'action de l'artiste impose ses « résons » d'êtres ; là, grâce à lui, de l'être résonne, sous sa forme épurée et dramatique de dessin et de papier, disposée pour le regard. Coller une image, c'est lui faire épouser un espace qui à son tour, réactif à la matière qui le couvre, la pénètre et adhère à elle. C'est susciter l'espace comme lieu sensible, c'est faire consonner dans la ville les points de contact d'une certaine « esthésique », celle qui concerne l'émotion de l'image à son lieu². Avec leur présence, s'élèvent dans la ville la rumeur d'un dialogue, le bruissement des voix oubliées, disparues, le grand souffle des images repris dans la vibration des traits et des formes pour qu'elles accèdent de nouveau à l'écoute, par l'écho de l'oeil. Toutes les images collées évoquent avec familiarité un passé, celui de la ville et de ses habitants. De leur histoire commune, elles sont les témoignages. Elles ont attrapé dans la colle et les grains du papier les grumeaux du temps, temps en deçà ou au-delà du temps, temps archivé, de nouveau résurgent. Les images affluent à la cadence de son ressac. Venues d'ailleurs, de l'ailleurs de l'espace et du temps, elles offrent le « présent immobile de la mémoire » (Maurice Blanchot) ; venues de loin, elles parlent du lointain, qui n'a pourtant cessé d'être là. Toutes, elles sont les intermédiaires d'une spectaculaire représentation de la mémoire, à fleur de pierres.
- 3 Les séries d'Ernest Pignon-Ernest habitent le lieu parce qu'elles parlent du temps. L'« iconochronie » (l'oeuvre du temps dans les images qui les fait exister et en légitime la présence) tresse le temps de la mémoire, celle de l'histoire, des légendes et des mythes,

des savoirs et des croyances, de l'art bien sûr qui les recoupe, tout cet immense imaginaire qu'une ville peut avoir en dépôt et qui fonde son identité, et l'actualité où cette mémoire fait retour pour s'afficher. A Naples, la colle et le papier décèlent ce que les toiles du Caravage ont capturé des sensations de la ville, nourries de souvenirs religieux et de mythes, condensées partout dans les pierres. Pablo Neruda réapparaît, grave, hiératique dans son grand poncho, et il hante Santiago, comme une âme transmise par ses murs. L'univers débordant de sensualité de Boccace se tend, accroché au lierre du désir, sous les fenêtres de Certaldo : des hommes et des femmes y pendent nus comme sur des rectangles blancs (les draps de leurs plaisirs interdits)³.

- 4 Et ce temps, auquel les images sont suspendues, est soumis au risque du temps, à sa déflation qui entraîne au néant ce qui pourtant est remonté avec lui. Ernest Pignon-Ernest soumet son travail à l'épreuve de la temporalité, à sa puissance de révélation comme à son pouvoir de destruction. Il fait des expériences d'images, selon un certain mouvement du temps qui les amène à l'existence et les retire jusqu'à leur disparition, quand elles ont fini de s'effondrer et de retourner à la poussière des murs.
- 5 Ces figures qui se dressent dans la ville sont étrangement portées par une immense fragilité⁴, par ce qu'elles contiennent dans leur présence même, et qui agit partout en elles, déchirant leur fond et leur surface, menaçant de les renvoyer vers le néant, quand, trop friables, trop fragiles, elles céderont aux intempéries, aux griffures de la ville⁵ et du temps qui y passe, et à la malveillance des hommes (fig. 1).

Fig. 1



Ernest Pignon-Ernest, *Martéguale*, Martigues, 1982, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Icônes tragiques

- 6 De quoi sont faites les images qui peut ainsi les rendre disponibles pour la mort et le temps de son emprise ? A la différence de la peinture pariétale et des fictions sur l'origine du dessin qui montrent l'artiste agir à même le mur, Ernest Pignon-Ernest intercale un support où le travail a lieu. Ce sont de simples papiers, de grandes nappes de papiers si fines qu'elles moulent parfaitement le temps et l'espace, qu'elles entretiennent avec eux la plus ténue des intimités pour que rien ne fasse obstacle au contact et qu'elles enregistrent, grâce à leur extrême porosité, le sismographe des agressions. Alors, à ce degré d'enveloppement, le papier est aussi quelque chose comme un tissu ; à ce degré d'adhérence, il est quelque chose comme une peau, membrane à la jonction de l'intérieur et de l'extérieur, de l'organisme et de l'environnement. A Martigues, un enfant s'approche du portrait de la veuve et glisse son doigt dans la déchirure du support située du côté droit, sous le sein⁶. L'enfant curieux soulève le tissu du chemisier, la peau du papier pour voir ce qu'il y a derrière. Il répète sans le savoir le geste de saint Thomas, tel qu'il est par exemple représenté dans L'Incrédulité de saint Thomas du Caravage : il enfonce lui aussi son index dans une plaie, celle de la veuve qui a, dans cette « icône païenne »⁷, remplacé le Christ.
- 7 Le papier pend aux parois des villes à la manière dont pleuvent les linges à sécher, les pavois, les drapeaux, destinés à devenir haillons, lambeaux. A mesure que les papiers s'écornent, se soulèvent, ils dégagent en eux leurs virtualités de plis : le papier perd sa surface unie, il abandonne toute tenue, et sa rigide verticalité, toute provisoire, qui lui donnait l'illusion de la station debout, de la stature d'homme, s'affaisse vers sa chute. La colle cède, inégalement, la raideur minérale transférée à l'image ne suffit plus ; l'image se boursoufle, se tord, se déforme, elle invente ses variations de plis. Ce sont de plus en plus de drapés qui chiffonnent la ville, avatars du devenir-mort dont le papier est l'expression dramatique par l'action déplorable du temps.
- 8 Des drapés, des plis, des rides, tant le dessin a pu faire croire à la présence, tant il a pu se rendre vivant pour mieux inscrire en lui les marques de la mort. Le papier pèle, il desquame, se nécrose, ses chutes sont des cellules mortes. En 1984, Ernest Pignon-Ernest installe dans des arbres des sculptures vivantes, il accroche des corps d'hommes et de femmes constitués de plus d'un milliard de cellules végétales : des cellules qui sont des sortes d'éponges ou de moules plastiques et qui réclament du soleil et de l'eau. Une incroyable statuaire créée par photosynthèse, en peau de micro-algues, voilà, dans l'oeuvre de l'artiste, le stade ultime de l'image vivante. Ces « Arbrorigènes », moulés à partir de corps nus vivants, puis convertis en empreintes végétales, étaient visibles dans les Landes ou au Jardin des plantes à Paris, à la faveur d'une promenade dans la nature, comparable aux déambulations citadines qu'exigent ses autres images. On les voyait agripper les arbres avec lesquels ils partageaient la vie et dont ils se sont petit à petit décrochés, tels des feuilles mortes, des branches pourries, des pluches de mousse ou d'écorce : « Que sont devenus ces Arbrorigènes aujourd'hui ? Plusieurs sont morts à Venise durant la Biennale de 1986. Je les ai installés à vingt mètres de haut. Ils n'ont pu être assez arrosés et se sont décomposés »⁸. Il n'en va pas différemment des fibres du papier, de ses plis et de son derme, eux aussi ils tombent de la vie. Dans ces conditions d'existence, les images n'en sont plus tout à fait : elles se rapprochent, troublantes, de

notre humanité parce que, pour Ernest Pignon-Ernest, il est question qu'elles partagent notre exposition à la mort jusqu'à la défiguration.

- 9 Ces mises en situation de fragilité qui reproduisent la vie, ces situations de soumission et presque d'offrande à la mort, dans lesquelles l'artiste place les images ne se réduisent pas au destin de leurs supports. Elles concernent aussi les sujets qu'il choisit, le contenu des images où reviennent, comme à Naples, en une trame obsédante, les suppliciés, les écorchés, les corps blessés, les muscles décharnés, les bouches tordues par les appels de souffrance. La nudité en tous lieux s'étire, fait saillie, menace de se rompre ; partout elle parle avec des draps, des pans de tissus, qui reprennent dans les sillons de leur dessin les veines des bras et des jambes, les torsions du visage. Les corps font effort pour ne pas tomber, pour se relever, se hisser. Ils sont portés à bout de bras. Ils ont l'ambiguïté tactile des plis, leur impondérable fugacité ou leur lourdeur, résultant ici du supplice grave qui les affecte. Les traits du visage se confondent avec un chiffon recroquevillé, ils s'assombrissent en écho avec le ventre noir qui se creuse dans le gouffre des pliures ; un suaire fait sortir dans ses ombres et ses rehauts de lumière la silhouette d'une figure ou bien il accouche de ramifications inquiétantes qui agitent les cheveux de Méduse et qui s'allient avec les racines de sang sorties à foison de son cou coupé...
- 10 La coïncidence entre la tragédie qui assaille l'oeuvre et celle que vivent les êtres de papier est le sens même de ces images adhérentes et drapées : elle résulte de la relation mimétique que la représentation entretient avec elle-même puisque l'image représentée, ce qu'elle nous montre et raconte, épouse son processus de représentation, puisqu'ils échangent un même destin, sont ensemble abîmés, se mettent réciproquement, solidairement en abîme de mort. Sur les murs de Certaldo, dans la ville haute, pendent, crucifiés à l'envers, plusieurs Pasolini (fig. 2).

Fig. 2



Ernest Pignon-Ernest, *Pasolini*, Certaldo, 1980, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 11 Les figures y sont en instance de chute et de mort ; l'oeuvre ploie vers le sol, parce qu'elle n'a pas pu vaincre le temps ni rester debout. Dans leur commune fragilité, dans leur correspondance, les corps et les oeuvres qui les contiennent s'absentent ensemble pour n'avoir pu demeurer présents.

Figures filées / Figures figées

- 12 Sur ses papiers collés, Ernest Pignon-Ernest écrit au fil du temps. Les dessins à la pierre noire sont instables, bien davantage que les solides pierres des murs plus rétives à l'usure. Leur écriture est de celles qui ne veulent rien retenir tout à fait, qui acceptent au contraire l'éphémère et en épousent le cours. Ses séries ne seront donc pas admirables comme des statues imposantes érigées voire fossilisées contre le passage du temps, avec des voeux d'immortalité. Elles n'ajoutent aucun monument à la ville, elles ne font pas croire au temps sans mouvement. Et ces oeuvres précaires ne seront pas plus protégées par le musée, autre tombeau du temps arrêté. Elles n'existent que dans la ville où les rues sont autant de salles de musée : « Le musée va à l'objet et non l'objet au musée »⁹.
- 13 Pourtant, de ces installations, nous avons des photographies, des dessins préparatoires, frappant aux portes des musées. Arrachées à la ville, à la rue qui les abîme, ces traces restantes semblent hors de toute avancée vers la mort, elles paraissent figer leur sort. Chacune est une découpe atemporelle qui nous fait croire à une emprise sur le temps. Mais seule la poussière des images passées s'est laissée prendre ; devant nous, seule une illusion d'immobilité s'affiche. Car la photographie n'est là que pour dire qu'un événement a eu lieu et qu'aujourd'hui nous ne pouvons plus le voir. Les figures sont encore renvoyées à leur destin de mort. La photographie est uniquement un reportage, un instantané qui, au-delà de la présence, impressionne l'absence sur sa pellicule. De même, dans la foule des dessins préparatoires, au fusain ou à l'encre, Ernest Pignon-Ernest reproduit cette vie toujours en partance : au fil de sa série, Pasolini ne cesse de tomber et ne cesse de mourir¹⁰, mu par la répétition de ses formes et de ses ombres.
- 14 De même qu'elles ne sauraient se confondre avec des photographies, où le temps se leurre dans la forme d'une instantanéité en quête de durée, les images murales se décollent de la grande icône d'empreinte, de l'image matrice qu'est, pour notre culture du regard, le suaire du Christ. Ernest Pignon-Ernest en a pourtant multiplié les occurrences mais sans en retenir la transcendance. Sans doute, les images de l'artiste arrivent-elles à nous, elles aussi, par un accès d'illumination venu de la nuit et la perçant ; sans doute, en ces circonstances, reconnaît-on la force d'irradiation, c'est-à-dire de manifestation donnant naissance au tatouage du visage christique sur le suaire (comme aux ombres éclairées de la photographie). Surgies intempestivement, les images des villes pourraient ne pas être faites de main d'homme et avoir donc le statut merveilleux des icônes acheiropoïétiques (la première d'entre elles est la Sainte Face imprimée). Il est certain encore que dialoguent en elles les bords de l'absence et de la présence, du visible et de l'invisible et que ce dialogue même est une introduction au mystère si intense pour nous qu'est l'Incarnation, où le sens se marque dans le visible.
- 15 Effectivement, l'image incarne la mémoire de la ville. A cette invisible présence, elle accorde une chair fragile, douloureuse, une relique éminemment sensible. Chaque image reprend la valeur d'une figure, faisant signe au-delà d'elle-même dans la direction d'un temps profond et immémorial. Et pourtant, si comme le suaire, l'image d'Ernest Pignon-Ernest est un signe ou une empreinte, le temps ne s'y déprend pas de sa contingence,

n'espère aucune résurrection éternelle. Jamais l'image ne reviendra. Et il n'est plus possible de la contempler. Car aussi énigmatique soit le suaire, aussi insaisissable soit-il pour le regard, il impose encore, avec insistance même, la veille d'une visibilité à adorer. Avec les images de papier, la transcendance chute, elle tombe comme une survivance lointaine. Ou plutôt, elle s'intègre à la matière même du temps, elle la conduit à une dialectique nouvelle et interne, qui ne récupère pas la déchéance du corps au-delà d'elle-même vers le salut de sa rédemption dont le suaire évoque le souvenir et fournit l'évidence à qui croit. Il s'agit d'une autre dialectique : elle accueille dans l'Incarnation des images, rejouées jusqu'au terme de leur mort suppliciée, le mouvement d'une résurrection continuée. Rien n'aura lieu après la chute des images que le retour des surfaces débarrassées de leurs voiles. Toutefois, dans le temps que les images ont agonisé, elles n'ont cessé de produire d'autres images, autant d'images qu'il y eut de moments dans leur décomposition. C'est de ce matérialisme absolu de la transcendance dont nous voudrions suivre maintenant les étapes, selon les termes d'une solution esthétique, et certainement existentielle, qui n'éloigne pas le sacré de la prose du monde mais qui la situe plutôt en elle, au cœur de sa fragile épaisseur.

Epreuves (l'image-temps 1)

L'humble supplice

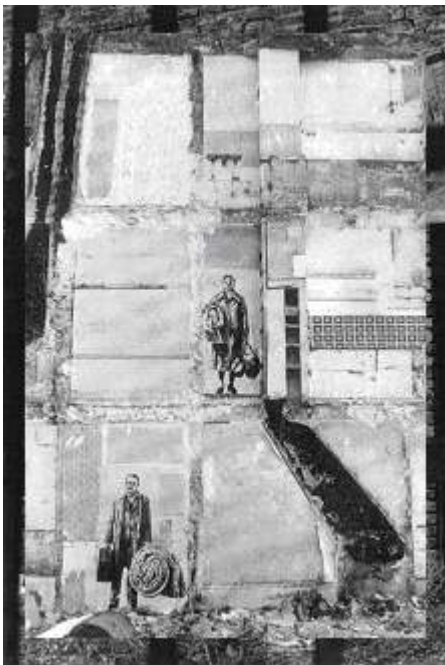
- 16 « Ceci est mon corps ». Face aux images collées d'Ernest Pignon-Ernest, nous sommes confrontés à la souffrance et à la mort, et à nos regards mortels. A travers elles, se déclinent des séries de vanités en souffrance, c'est-à-dire en attente d'un temps auquel elles ne peuvent se soustraire et que, au contraire, elles ont pour sens d'incarner jusqu'au point où il niera leur existence même. Le temps s'y enfuit, et les corps amaigris, décomposés de tristesse, de drame incisif indiquent déjà que la mort est en eux pour réduire la chair à sa sécheresse d'os et de muscles. Ils ne sont pas, ces corps accablés, si différents des citrons à la peau détachée traçant dans l'air leurs volutes, des pains tranchés à la mie faite poussière, des fruits frappés de pigments de pourriture ou des grenades généreusement explosées lâchant leur intériorité à vif, bref de tous ces objets du monde que la peinture de vanité autopsie afin d'y traquer la signature visible de la mort. Et le support où ils adoptent leurs formes ténébreuses, où ils chantent leurs « leçons de ténèbres », comme a pu l'écrire Marie-José Mondzain¹¹, rime avec cette finitude en l'accompagnant de la même douleur.
- 17 Sur les murs qui les écartèlent comme la croix déchira le Christ, donnant à son incarnation une présence à tous les points de l'univers, les images de papier sont ouvertes au temps ; il les prend et les dilacère. Chair qui recueille d'autres chairs, celles des dessins, dont il redouble les meurtrissures des corps et des âmes, le papier couvre et il ouvre, de ce même mouvement que synthétisent les images-temps voulues par Ernest Pignon-Ernest. Mais comme il s'abîme jusqu'au bout, puisqu'il meurt tout à fait, il reprend les images où elles se sont arrêtées et les entraîne plus loin encore. L'événement saisissant qui les a figées (peur, violence, exil...), tel qu'il a médusé leurs traits et marqué comme d'un coup extrêmement violent leurs corps, cet événement est de nouveau enroulé dans le flux du temps. Ce que l'image dessinée a drainé et fixé par la main de l'artiste et qu'elle a continué de retenir en se collant, le voilà emporté, et alors remis dans le temps, à lui.

- 18 Un double régime de temporalité est ce à quoi, en réalité, Ernest Pignon-Ernest veut nous rendre sensibles. A la fois les images meurent au ralenti, au rythme minutieux d'une décomposition qui se perçoit en ses moindres détails. D'abord minces éraflures, minuscules déchirures, peut-être commencées là où la colle a mal pris, qui s'amplifient, emportent avec elles des parcelles de papiers, de plus en plus. Le papier, progressif corps morcelé, s'étoile, se ramifie, gondole, son tissu se troue comme sous l'action de mites ou il se vérole s'il est bien aussi une peau ; il fabrique une multitude de petits territoires. Ces localités en créent d'autres à leur tour, et, de fractions en fractions, l'image se soustrait définitivement. Ce premier régime de temporalité s'attarde dans une lenteur, une lenteur qui provient d'une diffraction de l'espace, c'est-à-dire d'un temps de l'espace qui freine le temps du temps en se dispersant et en se fouillant lui-même. Il en résulte la mesure d'une agonie paresseuse du lieu propre à l'image. Mais, en même temps, la mort de l'image offre un prodigieux et inquiétant raccourci : celle d'une vie qui s'est accrochée sans tenir, à peine plus dense que l'air qui l'entoure, la pluie qui la mouille ; une vie qui a à peine duré.
- 19 Le support absorbe ce qui est posé sur lui. D'abord, il lui transmet sa propre vie ou la vie qu'il lui donne en partage. Entre les aspérités du mur et les traits noirs sur la blancheur des figures, le papier est là, en effet, qui fait revivre au corps une situation de vie. La matière collée infuse de son corps les corps qu'elle montre, elle tire du mur aussi sa puissance de chairs, de peaux et de plis. Relayée par les surfaces minérales et végétales, par leurs grains puis par la transition poreuse de la colle, par le frémissement des traces graphites, toute une substance vivante entre en relation avec ce que les images contiennent de vital et de virtuellement humain. Le dessin est accueilli et il germe, il éclôt. Il naît du miracle d'une conception qui transparait sur l'hymen des murs et qui va bientôt se fendre pour la mort. C'est alors que, infligeant aux corps ses propres stigmates, le support les fait transiter de l'intégrité à l'émiettement, de la vie à la mort. L'être recueilli est emmené vers sa perte déchirante, sa venue va vers son abîme.
- 20 En 1975, Ernest Pignon-Ernest mène une campagne d'images pour le droit à l'avortement. Ses femmes, la main repliée sur la légère rondeur du ventre, montrent un corps en fuite et apparemment démembré, les jambes comme sectionnées, et pour tout dire, arrachées, sous le genou, par les bords coupants du papier¹². En réalité, le dessin passe du plan vertical au plan horizontal : les jambes, ayant perdu tout leur volume, se prolongent à plat, sur le sol, brisées et évidées. Le papier ne fait plus qu'un avec le corps, recueillant son sang échappé, placenta noirci et aqueux par où, par les jambes, par les hachures du sexe, s'écroule une vie informe, déversée sur le trottoir et prête à couler vers toute la ville. De même, sur les murs de Certaldo en Toscane, la sérigraphie réalisée à partir du Saint Barthélemy de Michel-Ange (tirée d'elle ainsi qu'on tire une peau) se froisse et se déchire comme la peau écorchée du saint¹³. Par sa seule fragilité, par la fluidité qu'il fait atteindre à la compacité de la chair, l'état de mollesse flottante ou, moins fantomatique, la sécheresse de ses lambeaux arrachés, le support porte en lui un supplice qu'il fait vivre aux figures. La peau de saint Barthélemy peut être vue comme l'un des modèles exemplaires du dépouillement de l'image, qu'il faut comprendre aussi, avec Ernest Pignon-Ernest, comme l'expression d'une pauvreté touchante.
- 21 La radicale humilité des images de l'artiste, écho de celle de l'Incarnation qui a abaissé Dieu vers l'homme dans sa chute d'image, est accentuée par le choix du papier, « papier très ordinaire, du papier journal, récupéré des chutes de rouleaux sortis vierges des rotatives », et par son traitement en sérigraphies imprimées « simplement et sans tramage »¹⁴. Quant aux personnages de l'image, s'ils proviennent souvent des icônes de

l'histoire de l'art, ils ont aussi bien l'allure de silhouettes anonymes. Car tous doivent être des essences humaines, croisant leurs différentes destinées et les appelant à se regarder : tel homme plaqué contre un mur d'usine à Grenoble fait penser à Tantale, à cause de ses entrailles dévorées¹⁵ ; inversement, Rimbaud n'est qu'un mendiant¹⁶ ; les avortées sont d'autres Marie-Madeleine, déroulant leur drap foetal ensanglanté, et, à Naples, le Christ lui-même, sorti de la mise au tombeau du Caravage, paraît, soutenu par les bribes placentaires de son linceul, n'être qu'un fœtus adulte¹⁷. Pour Ernest Pignon-Ernest, ramener les tableaux dans la rue, et les toiles au papier, préférer à la couleur la maigreur exclusive du dessin, ces gestes d'ascèse doivent faire sortir hors du cadre d'une oeuvre une simple humanité. En sens inverse (mais si proche) du Caravage qui réincarnait les images bibliques par les corps et les visages de la rue, l'artiste moderne reverse ces mêmes grandes images dans la rue (et ainsi, par une boucle, dans la Naples du Caravage avec ses propres sujets), il les replace d'où elles proviennent, il les resitue dans un contexte où elles peuvent être regardées comme nos semblables, et, finalement, comme les figures d'une condition commune.

- 22 Pour les *Expulsions* de 1977, cet homme et cette femme qui ont été collés contre les parois des immeubles éventrés ressemblent à des Christ ou des saint Barthélemy d'aujourd'hui : le baluchon qu'ils ont roulé sous le bras, en signe d'exil forcé, ou le matelas suspendu au bout de la main, recroquevillé en coquille d'escargot, sont semblables aux peaux meurtries des grands suppliciés (fig. 3)

Fig. 3



Ernest Pignon-Ernest, *Expulsions*, Paris et banlieue, 1977, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

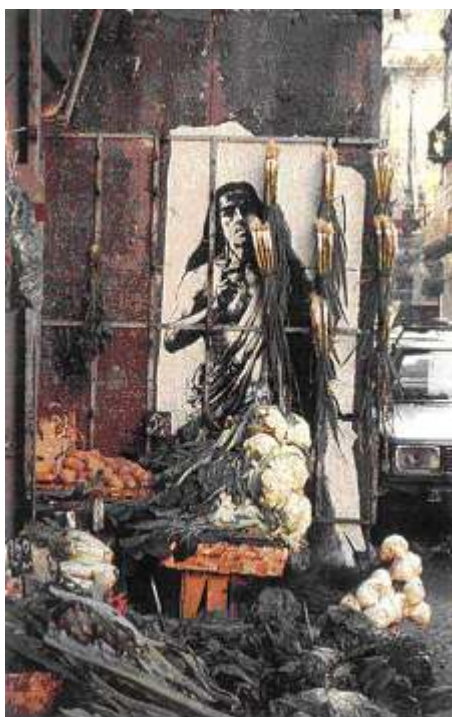
- 23 C'est leur misère qu'ils ont ainsi enveloppée et qui circule encore dans les ondes molles de leurs imperméables, dans le négligé de leurs vêtements dont les plis prolifèrent comme autant de chemins d'errance. Ils sont directement issus des murs abattus, des restes des tapisseries de toutes couleurs et de toutes formes qui habillaient l'intérieur des logements. Alors ces deux vagabonds, à qui Ernest Pignon-Ernest accorde le sursis de

rester non pas dans leurs murs, mais simplement sur eux, reprennent leur intimité violentée. Leur martyre est ordinaire, ce sont des crucifiés modernes. Ils sont les ombres des tapisseries qu'ils ont dû quitter. Toute leur pauvreté prend sens dans la pauvreté de leurs images, et cependant, cette pauvreté est nourrie de la richesse de l'existence des opprimés dont ils participent, et dont les séries d'Ernest Pignon-Ernest depuis longtemps chantent la mélodie. Aussi peut-on se souvenir de l'un des dessins de Naples (1990), inspiré par le groupe de sculpture *O lamiento* de Guido Mazzoni : une femme penchée, la bouche béante, les bras écartés de tristesse et d'impuissance poussait sa plainte muette dans la ville. Elle exprimait, de manière déchirante, la déploration des images, l'ouverture associée des bras et de la bouche suggérant pour toutes les images leur simple douleur¹⁸.

Les bouches de la ville

- 24 Ce sont donc des Passions que l'artiste recrée : chaque dessin la rejoue pour lui-même, à chaque étape de sa courte existence, et les séries encore la déroulent, ensemble. L'histoire de leurs usures, si variées et polymorphes qu'elles sont incomparables, suit les aléas du temps et de l'espace qui s'en prennent au papier, de toutes les manières : vent, pluie, pollution... abrasent la surface ; la colle perd de son adhérence, le mur même donne l'impression de sillonner les images. Une fois encore, les sérigraphies se comportent à l'instar de la peau, adoptant sa position, à la jonction entre l'organisme et son environnement, « lieu primordial et privilégié », selon l'expression de Fr. Dagognet : « Nous n'habitons pas vraiment une profondeur cachée mais au carrefour complexes des informations, des influences, des reconnaissances »¹⁹.
- 25 Ce carrefour est celui des lieux de la ville. Car, dans le processus de la mort, la ville a le premier rôle. C'est elle qui ordonne le cycle, vomissant les images et les mangeant, semblant d'elle-même accoucher des figures et, d'un même élan, les assimiler pour les dévorer. Voilà pourquoi un Christ napolitain a pu, ainsi que le certifie une photographie, se retrouver couvert par l'étalage d'un maraîcher (fig. 4), le nez bouché par les radicelles d'un poireau !

Fig. 4



Ernest Pignon-Ernest, *Résurrection*, Naples, 1988, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 26 L'image fait partie du marché, elle est comestible, à l'égal des choux ou des carottes, et elle participe du même grand drapé de la ville montré ici sous les formes plissées, noueuses, échevelées des empilements de légumes, ce tribut dont la ville se repaît. De toutes ses bouches d'ombre, à travers le derme de ses murs, la rue écoule ses substances de papiers et de dessins, elle les fait suinter. Et elle mêle ses propres onctions, coulures, graffitis, baves de crasse, d'eau, taches, déjections à tout ce qui s'épand des images elles-mêmes : jets de sang, jaillis de la gorge d'un agneau ou des plaies de la flagellation à Naples, du ventre des avortées à Tours ou Nice, larmes de misère versées à Calais²⁰, flaques de mélancolie qui nimbent Marie-Madeleine à Naples, qui enserrant les épaules de la Martéguale en habit de deuil ou qui ont remplacé les yeux crevés, ou mieux : caves, de Pasolini en Toscane. Ces humeurs confondues les unes dans les autres, cette mixtion, telle une semence commune à l'origine des choses qui rend possible l'image et lui donne vie, sont aussi ce qui va la conduire à sa liquéfaction, à son devenir de charpie et à son retour dans le corps de la ville où elle disparaîtra. L'interface du papier réalise cette inversion de la vie en mort, elle est le milieu de l'expérience physiologique des humeurs, drap de lit souillé, linge sale, peau fendue...
- 27 De Naples, par exemple, Ernest Pignon-Ernest parle comme d'un corps creux : ventre, matrice, aisselle, bouche ; d'un corps qui se déploie à partir de ses ombres : « Pour parler de Naples, c'est évidemment au corps que l'on fait référence : Sartre la disait "sombre comme le creux d'une aisselle", Carlo Levi à propos de ses rues parle de "parois intestinales", Schifano de "noires et visqueuses entrailles". Tous invariablement parlent de corps et d'ombre »²¹. La ville a connu les tremblements de terre, les éruptions du Vésuve : son sous-sol, où se comprime son histoire, contient aussi le souvenir de la terre

qui se craque et s'ouvre. La lave, crachée par la gueule du volcan, pave les rues, de la même noirceur que la pierre noire dont se sert l'artiste pour imprégner ses hantises dessinées. Le soleil modalise, comme un « projecteur » affirme Ernest Pignon-Ernest, les circulations des ombres dans les rues, leur assurant des reliefs saillants, qui découpent les images, les divisent et les géométrisent variablement, ou des zones magnétiques qui les absorbent. Toute la ville s'active, et depuis longtemps, à la venue des images et à leur fin.

- 28 Par quelques trompe-l'oeil, Ernest Pignon-Ernest déclenche des ombres supplémentaires, accuse davantage celles dont la ville se maquille d'elle-même. Mais il s'agit du même travail : ce qui est ajouté est inséparable de ce qui s'engendre, tout se rejoint par l'opération préliminaire du collage. L'artiste dessine des espaces transitionnels, des seuils (balcons, portes, fenêtres, soupiraux) placardés aux murs, pour de nouvelles possibilités de passage. Il écarte les frontalités et les résistances minérales, il perce l'architecture et il libère des accès en autant de zones intermédiaires où le support et la surface ne font plus qu'un. Le dessin provoque des entrées murales, il les tire de leur latence et il signifie que le support est comme par lui-même dessiné pour ces voies. Le dessin n'est pas surnuméraire : il révèle l'écriture de la ville, il profite de ce que chaque trait de la rue inclut de réserves de traits ; il éclaire le texte dont elle est le brouillon. Sous Paris, V. Hugo voyait grouiller un vertigineux organisme, dont l'écriture des Misérables a voulu être la dictée sténographique. Ce corps d'entrailles, comme celui du Ventre de Paris de Zola, y est précisément la promesse, à la fois vitale et mortifère, d'un texte composé par les sédiments et les ordures obscures de la cité : « Sous le Paris actuel, l'ancien Paris est distinct, comme le vieux texte dans les interlignes du nouveau »²². Chez Ernest Pignon-Ernest, l'héritage de cet imaginaire des villes, du texte de son corps, dont le XIX^e siècle, inventant les mythes de la modernité, crée l'obsession, agit en permanence et nourrit son oeuvre.
- 29 A Naples, se renforce l'impression que de la ville, traversant sa chair, apparaissent des images, remontées des Enfers, des souterrains, des fondations, libérées de la pierre, glissées dans ses rainures, les volutes de ses colonnes, les interstices de ses brèches, c'est-à-dire tout les lieux par où une ville parle et enfante. Cette impression n'est pas un vulgaire artifice, les trompe-l'oeil n'ont rien d'ornemental : ils interrogent dans l'architecture urbaine ce que W. Benjamin, lui-même chantre de Naples, nommait « la mythologie latente »²³ d'une ville et de ses rues, ses couches sous-jacentes, son « archéologie spécifique »²⁴ (« meurtres et rébellions, les noeuds sanglants dans le latices des rues, gisements de l'amour et chaleurs ardents »)²⁵.
- 30 La digestion de la mémoire urbaine passe dans les images. Elle est comparable à l'activité intense d'un refoulé qui se fraie un chemin dans les cavités du papier, lui-même faisant respirer les trous des murs. Le fouillis des ombres, les secousses des traits (la série d'après Rubens à Anvers - 1982 - en fournit une des manifestations les plus exacerbées)²⁶, le brouhaha du dessin rendent visibles les viscères de la ville. Ils communiquent son intériorité, le réseau de son existence discrète dont les papiers collés sont les reflux. Le nombre lui-même des sérigraphies qui remuent la ville renforce cette prolifération : elle confine à l'orgie d'images, à une poussée séminale : 500 expulsés à Paris, 400 Pasolini dans le petit village de Certaldo, 800 avortées à Nice, 400 Rimbaud à Charleville... Des armées d'ombres s'éveillent partout. Sur l'escalier du Sacré-Coeur où, en 1971, Ernest Pignon-Ernest avait tendu ses cadavres, on pouvait imaginer littéralement marcher sur des images, écraser des hommes, comme ils avaient pu être autrefois piétinés par les charges

des soldats ; et alors marcher sur les images pouvait être l'opération d'engendrement par laquelle, nées des éclaboussures des chairs, les images graphitaient le sol²⁷.

- 31 Du film de leur détérioration, s'extraient des restes, des résidus, des squames et des lambeaux. Ils rejoignent les haillons de la ville, murs, affiches, poubelles... Dans une photographie prise à Naples (fig. 5), le premier plan est occupé par les banderoles d'une fête de la Vierge, brandies par des enfants colorés ; une femme de profil se détache au milieu et sur le fond d'une descente au tombeau installée sur un mur voûté noirci.

Fig. 5



Ernest Pignon-Ernest, *Mise au tombeau*, Naples, 1988, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 32 Le papier plisse, il est déjà largement entamé, dentelé. À droite, des sacs d'immondice forment un tas sur les pavés : ils contiennent par avance ce qui tombe du mur, et ils sont aussi la poche d'où les dessins ont pu être comme dépliés. Sur une autre photographie, on voit qu'il est impossible de distinguer si le papier froissé, abandonné là, provient du Christ ou s'il est un simple déchet de la ville.
- 33 En plongeant ainsi par les bouches et les regards des personnages dessinés, qui ne sont pas si différents des bouches d'égout et des regards des eaux²⁸, l'artiste touche à l'âme des lieux et ses créatures en sont les génies. Le dessin, sa sublime maîtrise et le chaos dont il est encore proche, son dénuement et son explosivité permettent cet étrange paradoxe qui consiste à dire la poésie la plus intime d'un espace par le carnage organique de son corps. Les marques de la pierre noire et les formes qu'elles organisent assemblent en elles un corps agité, débordé, lié à la fange et au labyrinthe et à toute l'âme qui les inspire.

Images suicidées, compassion

- 34 Mais le paysage des images dévorées, parant les murs, n'est pas uniquement le produit de la ville vorace et de ses éléments ; elle n'est pas seulement due à la faiblesse du papier, matière triviale et corruptible. Il apparaît que ce paysage dépend aussi de la désintégration voulue par le dessin lui-même. L'image se martyrise, elle retourne contre soi son essor vital (il se peut par exemple que, décollée, l'image se rabatte complètement sur elle-même et ne fasse plus voir qu'un indice, un bout de tissu, une mince opacité locale). Qu'elle s'abîme est la conséquence d'un suicide de ses formes et de sa propre

intention. Le drapé des corps et des linges, répercuté dans les plis du papier, module le sentiment du vivant, mais il provoque aussi des endroits de coupure, de fracture : son travail d'ombre creuse et égratigne. Il n'en va pas autrement du squelette qui pointe la peau et des muscles, saillants, qui la soulèvent, du drap qui peut aussi figurer une musculature élongée ou des bris d'os ; les cheveux que David agrippe pour soupeser et exhiber la tête décollée de Goliath se réverbèrent de la même manière dans les traits émaciés des faces et les ondoiements du péplos²⁹.

- 35 Dans l'oeuvre d'Ernest Pignon-Ernest, on retrouve, comme un thème récurrent et une suggestion « méta-esthétique », la représentation de la main qui arrache, brandit, se retient, se hisse, s'élève. À chaque fois, elle accentue l'élasticité des drapés, de la chair et finalement la tunique de l'image. Elle évoque aussi les gestes de l'artiste, appliqué à lisser ses sérigraphies, à les tirer pour qu'elles collent suffisamment et que d'abord elles soient lisses. La circulation des motifs montre l'intense action du sacrifice. Dans tous les cas, l'image se déchaîne de l'intérieur, ses ouvertures au visible sont aussi ses plaies. Partout le pli a une fonction de segmentation interne, de tactilité inversée et se montre capable « d'accueillir un large éventail d'"inversions dynamiques" », selon les termes croisés de G. Didi-Huberman et de W. Benjamin³⁰. Le pli grave un supplice. La pierre noire a laissé l'écriture de son tranchant, elle a gratté de son style aigu la surface du papier et l'a rendue pathétiquement mobile. Pour qu'elle prenne mieux la souffrance, elle a aéré cruellement l'écran des formes.
- 36 Puis l'image suicidée se tend et se brandit, elle distribue sa matière et fait circuler ses formes. Elle s'arrache du pli et du mur pour venir habiter la ville, s'y installer et rencontrer ceux qui, en chemin, l'ont regardée. Les gens de la rue qui voient ces figures peuvent se reconnaître tout à fait dans ces voisins éveillés de la pénombre et penchés vers la mort parce qu'ils sont, comme eux, faits des entrailles de la ville et des mêmes guenilles ; ils ont la même peau, ils sont constitués du même tissu périssable. C'est sans doute l'un des effets surnaturels des photographies que prend l'artiste et où paraissent les spectateurs de passage : témoigner de l'intégration de ses séries au point d'établir l'identique identité des habitants et des images, insérés ensemble au même corps de la ville, nés d'elle et mourant d'elle. Ce que les images renvoient aux passants, selon la leçon des vanités, est leur chair de papier, animée par l'organisme de la ville, épaissie à la vie par ses humeurs profondes et les réseaux de son histoire, c'est cette vérité d'images abîmées dans laquelle les passants puisent la conscience d'eux-mêmes et le rapport au lieu où ils s'enracinent. À l'image de ces enfants qui posent devant l'objectif et devant l'un des Christ ressuscités de Naples les doigts placés justement pour les bénir³¹ ; ou comme ces femmes pensives assises à côté de leur étal de rue où s'amoncellent les piles de linges (nappes, serviettes...) pendant que la Vierge du Caravage repose, morte, sur son rocher de tissu dans le prolongement du mur contre lequel elles s'adossent³². Tous habitent la même ville qui les a construits de ses méandres et de ses respirations brutales et mortifères.
- 37 Le contact a d'abord eu lieu à travers la pénétration intime de la ville qui anime de son sang les veines des passants et celles des images. À l'origine : une familiarité, une proximité intérieure³³. Puis avec la réception des images : un accueil, une compassion. Dans leur présence empreinte d'humanité, s'est effectuée une rencontre, engendrée par la conscience de leur être fragile au monde. Car, à chaque moment, sous les yeux des passants, les vivants d'Ernest Pignon-Ernest signalent leur défaillance intime, l'extinction inexorable de leur humanité. À peine venues à la vie, errant dans Charleville ou à Paris, à

Nice ou à Grenoble, toutes ces images soumettent leur perdition : devant nous, elles avancent pour la mort, atteintes par leur précarité essentielle. Le destin se tient dans la ville ; le drame a son décor partout sur ses murs. Comme une apparition furtive, il déclenche l'émotion de la vie, la peur de la perte. L'image imprime sa douleur, la transmet aux hommes et aux femmes dont les regards se sont posés sur elle. Les corps martyrisés, écorchés déclenchent terreur et pitié, les émotions archaïques du tragique ; par leur promiscuité, ils font naître, au sens le plus plein, la sympathie .

- 38 Dans cet acte de présence, s'élèvent ainsi des forces d'approche et des promesses de lien sondant l'irréversible disparition. Devant les images mourantes d'Ernest Pignon-Ernest, le regard, travaillé par le manque qui à chaque instant dégrade l'image, ne saurait s'user, il ne peut se détourner des corps qui l'ont pénétré. Cette émotion de la perte s'est fait sentir à Uzeste où Ernest Pignon-Ernest a collé des musiciens apparaissant à des fenêtres en trompe-l'oeil. Dans ses entretiens, il raconte l'hostilité première des villageois et du maire, la méfiance du paysan apprenant qu'on va « coller Wagner sur sa maison ». « Ensuite curieusement les villageois les ont adoptés, les ont protégés »³⁴. Les habitants ont ici accueilli les nouveaux venus ; ailleurs, ils ont reçu, par le regard, leur misère et leur souffrance, leur vagabondage et leur exil. Dans l'affection née de ces visions, une charité des yeux répond au généreux don de présence des images collées en nombre dans la ville.
- 39 Comme l'image se déchire, s'émiettant au fil du temps, les passants recueillent d'elle une manne, une poussière d'êtres qui s'invite à l'incorporation telle une substance eucharistique. Et cette manne se fractionne encore par la détérioration qui pulvérise le papier. A travers l'image donnée, le passant goûte à une matière sacrée, il reçoit en partage la semblance d'une hostie et il la partage aussi avec ceux qui, comme lui, empruntent la ville et ses rues. Mais, avec Ernest Pignon-Ernest, la communion célébrée à ciel ouvert n'est pas verticale, tendue vers une transcendance. Bien plutôt, elle se joue dans l'horizontalité du secours et de l'échange : d'homme à homme, de passant à image.
- 40 S'accomplit l'événement d'une reconnaissance, l'effroi d'un lointain qui subitement se rapproche et qui à tout moment fait éprouver le frisson de la mort, la gêne aussi ou la charge d'une responsabilité. La sérigraphie à taille humaine fait voir aux habitants ce qu'ils ont commis, ou laissé commettre, d'exclusions, de meurtres³⁵. Les figures revendiquent être des icônes politiques. Les morts de la Commune, du métro Charonne, les expulsés sont là pour nous rappeler à notre conscience sociale et à notre dette de mémoire. A Grenoble, en 1976, l'artiste choisit de montrer les agressions insidieuses « qui rognent l'organisme pendant des années : fumée, bruit, pollutions diverses... »³⁶. A quelques pas d'une sortie d'usine, collé-aliéné sur un mur, un ouvrier se tient crispé, la tête renversée vers l'arrière et la bouche ouverte. Un projectile invisible paraît l'avoir touché en plein cou, ou légèrement au-dessus : sur l'oreille. Une flèche noire désigne l'impact ; tout autour, comme le mince papier se déchire, le visage est meurtri. Et, plus bas, une photographie prise par l'artiste lui-même montre que les jambes aussi sont blessées, tranchées à l'endroit où le papier a été arraché³⁷. Les larges flèches désignent avec force les violences quotidiennes, elles donnent au personnage le corps de saint Sébastien percé de pointes. Elles ont pour charge de mettre sous les yeux, ici les atteintes du bruit sur l'appareil auditif, là l'incidence de la fumée respirée sur les poumons. L'image indique un quotidien volontairement occulté, réservé dans les non-dits de la conscience et de la mémoire. Elle dénonce les fractures du lien, ce que ces drapés et ces

linges abîmés nous obligent à appeler un « tissu social » ; elle appelle le passant à lever les yeux sur nos blessures, en mendiante, elle lui demande l'aumône des yeux³⁸.

- 41 Une année avant les collages de Grenoble, à Nice (1975), Ernest Pignon-Ernest dispose côte à côte, derrière un grillage qui force à voir une prison, un couple d'Africains accompagné de ses deux enfants³⁹. Les deux êtres se tiennent face à nous ; ils nous regardent. Et leurs yeux interrogent notre indifférence, accusent notre mémoire oublieuse de l'apartheid, notre mémoire et sa faculté insidieuse à s'user. A travers ses images, Pignon-Ernest veut interroger la responsabilité, il exhorte à la charité et à l'hospitalité. Quelque chose se passe comme si l'artiste se faisait saint Martin, donnant à ceux qui n'ont plus de quoi se vêtir, à ceux qui se déchirent, la moitié de son humble manteau fait des larges chutes du papier d'imprimerie.

Résurrections (l'image-temps 2)

Survivances et modernités

- 42 Pourtant la mort n'est pas le seul terme des images d'Ernest Pignon-Ernest. Bien sûr les images ne dureront pas, on les sait d'avance sacrifiées et levées en offrande ; leur pli ultime sera assurément ce retour à l'enfoui d'où elles ont été mises en chantier. Alors leur dernière pliure, au stade de l'effacement, sera lourde, et pourtant intangible, de l'explication du temps, du dépliage de tout ce qui l'habite et qu'elles ont voulu déchiffrer. Et entre-temps, au cours de cette histoire, des séries de plis, « pli sur pli, pli selon pli »⁴⁰ seront nées (déchirures, rognures, outrages...), venues de la double tension dialectique du déploiement et de l'enveloppement qui constitue le dynamisme de l'abîmé. Tout ce qui sera arrivé aux images en relève.
- 43 Deux formes de survivances repliées l'une sur l'autre correspondent donc au destin des images : une survivance du passé , d'un passé intense emmuré dans la ville et partout latent, que redonnent les figures et, dans leur battement pathétique, remettent à l'absence, après nous l'avoir communiquée. Les sérigraphies ramènent à la surface des murs, brusquement, comme une épiphanie, des images mémorielles. Le Caravage et Ribera renaissent à Naples ; Boccace et Rubens reviennent hanter Certaldo et Anvers. Cette survivance du passé est inséparable d'une survivance interne , du propre élan des images, agonisantes et pourtant ne cessant de se montrer différentes, interminablement créatives : survivance à travers des séries de spasmes du visible en train de s'éteindre.
- 44 On évoque souvent le classicisme des dessins d'Ernest Pignon-Ernest. Cela n'a de sens, à la vérité, que si l'on perçoit dans cet hommage esthétique à la tradition - renforcée par la reprise d'icônes de l'histoire de l'art et thématifiée par le leitmotiv hypnotisant de l'un de ses défis : le drapé - si l'on voit donc dans cette fidélité et cette épure la volonté de lier l'ancien dans le nouveau, de questionner la modernité au regard du passé. Si l'image, comme on l'a compris, s'intéresse aux archives de la mémoire, alors elle ne saurait être complètement le reflet de son temps, quels que soient les événements d'actualité qui émeuvent l'artiste. Si Ernest Pignon-Ernest en repasse par les images d'art, s'il les recompose, et d'ailleurs les déforme, le simple geste du dessin et de la figuration doit, à ses yeux, éviter l'obsession d'un modernisme qui masque à tout prix la relation intime du maintenant et de l'autrefois. Laisser s'abîmer les images permet aussi que « le moderne met[te] le mort - le démodé, le suranné, l'antique, le révolu, le cadavérique, l'immémorial, le survivant - à la mode »⁴¹. C'est à ces conditions, que l'artiste (« démodé ») peut se dire

peintre de la vie moderne traquant l'éternel au sein du transitoire : « pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite »⁴². Toutes les opérations physiques et esthétiques d'Ernest Pignon-Ernest consistent à parvenir à cette décantation : les images dessinées et adhésives démoulent le cadavre du temps et deviennent les « réceptacles inépuisables de ressouvenirs »⁴³, le papier balafré et érodé accroche la mémoire et la filtre, tout en signalant sa décrépitude. Ainsi les images possèdent, comme la nomme Georges Didi-Huberman, cette « valeur d'anachronisme » dont peut se vêtir l'abîmé quand il prend au passé un « intérêt passionné »⁴⁴ et se marque des « estampilles du temps »⁴⁵.

Accouchements

- 45 C'est pourquoi l'image qui s'abîme est aussi une image féconde, prodigue. Quand Ernest Pignon-Ernest revient à Naples en 1990, il sait qu'il désire compléter les premières sérigraphies de 1988, sérigraphies de la mort, par une déclinaison de la ville féminine : « Cette ville poreuse, sombre et palpitante est une ville-femme, une ville-mère »⁴⁶. Les deux collages successifs séparent alors chronologiquement ce qui est intrinsèquement l'unité de chaque image, en tous les lieux où l'artiste est intervenu : sa dialectique de vie et de mort, de perte et d'enfantement. « Ce sentiment d'imbrication vie/mort, naturelle et symétrique, presque physique que l'on découvre dans ces enlacements corps/corps morts qui peuplent les peintures de Mattia Pretti ou Spadaro, c'est cela, entre autre [sic], que j'ai voulu aborder avec cette nouvelle sérigraphie »⁴⁷. Le décès des images suppose, au préalable et pour le rendre possible, une résurrection, une ouverture au monde des formes dont elles sont les médiatrices. Sans doute la force particulièrement intense de leurs souvenirs précipite-t-elle plus encore à la mort, par dépense de leur énergie de mémoire. Mais, palpitant de l'éruption du Vésuve, avec ces « entrailles vives, ces seins de mer qui la dessinent, ces milliers de grottes, de cavités »⁴⁸, le palimpseste du temps, à Naples comme ailleurs, est expulsé par le ventre des plis et les lèvres des drapés. La Madone aux serpents, empruntée au Caravage, soutirée de son tableau par ses plis mêmes, est resserrée à l'endroit sombre du ventre : le cadre en trompe-l'oeil isole le détail, le densifie si bien que l'image verticale réussit à s'épancher par les plis sur le sol de la rue, comme une flaque ou le début d'un ruisseau rejoignant le caniveau. Elle sort du cadre étant déjà sortie du mur, elle glisse, fruit de tout son pouvoir de travail en direction de la ville et de la vie, et en direction du regard des hommes qu'elle fait naître⁴⁹. Cet effet d'illimité est fréquent chez l'artiste, il utilise la capacité d'étirement des plis (« un maximum de matière pour un minimum d'étendue » selon la règle deleuzienne)⁵⁰ et leur puissance d'intensification (autonomie et ampleur, selon A. Warburg), c'est-à-dire qu'il joue de leur remarquable plasticité.
- 46 Une fois l'image procréée, il ne lui reste plus qu'à déchoir. La résurrection ne transige pas avec le temps, elle ne le surmonte pas. Il est possible de rappeler des images, il est impossible de les conserver complètement et d'ailleurs de les restaurer, dans l'aire du visible. Elles doivent bien plutôt revenir à chacun et à tous, dans le creux des mémoires individuelles et des mémoires collectives. C'est là peut-être qu'elles restent ou circulent, non à l'état d'image fixe (ce serait un contre sens du souvenir) mais à l'état d'image muable, disposée à mourir, n'ayant pas oublié la vie et rendant la mort plus vitale encore. C'est dans le regard de ceux qui les ont vus, et d'abord des habitants de la ville (tous les

autres sont des tard venus), que les images ont cette capacité de renaître et de mourir encore, dans un cycle sans fin. Quand l'image disparaît, il semble qu'un dernier drapé, un dernier cri des plis, vient la couvrir. Le geste final que le drapé permet est celui d'un ensevelissement, et avec lui, d'un deuil. Les images sont remises au tombeau des murs, elles ont accompli leur chemin.

- 47 Dans l'intervalle, elles ont prouvé que leur altération était la chance d'un affolement créatif. Au fur et à mesure de la mort des images, de multiples résurrections décomposent le support ; elles font se succéder des séries d'images toutes différentes, toutes nouvelles, toutes « invues ». De chaque infime violence jusqu'aux plus désastreuses, le temps invente une foison de formes. Cette genèse incessante inverse la mort et pourtant elle est inséparable de son mouvement, elle procède même de son énergie compulsive. A tout instant, l'image partiellement détruite, constamment épelée, se transforme en un nouvel objet. Sa régression, à force d'agressions, se dépasse elle-même en déformations, reformulations visuelles, elle rouvre le tumulte primitif des matières : liquéfactions, dessèchements, agglomérations, convulsions.... Les images ne se ressemblent plus, leur film enchaîne dissemblances sur dissemblances. Ce désastre, par lequel les formes sont en débat avec elles-mêmes, est interne : l'inflation visuelle dont il est le processus gît au coeur des éléments, du support, du subjectile et de ce qui l'entoure et agit sur lui. Le dépassement de la représentation auquel il aboutit est ainsi au service d'une matérialité où s'est déposé le geste résurrectionnel. Si Ernest Pignon-Ernest dessine le Christ sous les traits de Pasolini et s'il le pend par les pieds, le corps vers le sol, il nous adresse peut-être la direction de sa création : non une hauteur inaccessible mais l'horizon des formes où elles se renouvellent, se métamorphosent et se transmuent (fig. 2). Les mains pendantes de Pasolini ramènent humblement les images à terre pour s'y irriguer, cette source fût-elle celle des humeurs les plus sales de la ville. Elles sont une invitation à regarder l'épanouissement d'une transcendance où l'humanité est à elle-même sa propre fin et la vie un au-delà de ses images.
- 48 Les figures d'Ernest Pignon-Ernest sont des images dialectiques qui oscillent dans leur temporalité entre la vie et la mort, l'élévation et la chute, la présence et l'absence. Dans leur apparition-disparition essentielle, elles incarnent le temps, la mémoire, l'humilité de l'être au monde. Les images revenues à fleur de pierre dans les villes bruissent toutes de ce frêle murmure dans lequel revient l'infini des regards et des paroles accumulées sur la vie, la ville, la mort, sur l'art aussi. Grâce à leur pluralité, elles se rendent disponibles à la rencontre, se réalisent en médium tissant des liens entre ce qui est, nous qui passons dans les rues, et ce qui n'est plus, ce qui a passé, en ne laissant qu'une trace trop peu visible. Toutes les images ramènent la proximité des êtres oubliés, elles les tendent avec violence rappelant leur supplice, leur faisant à nouveau éprouver une déchéance. Alors les êtres incessamment s'abîment dans la ville occupée. Mais les figures ne sont pas dépositaires seulement de violence et de mort. Les images d'Ernest Pignon-Ernest recueillent une douce sagesse et transmettent une acceptation du temps. La Martéguale porte sa noire tristesse de veuve, néanmoins sa pose simple et silencieuse, ses yeux perdus dans le vague, ses mains sereinement placées sur ses jambes apaisent et consolent. Malgré l'abîme, la douceur de la pose promet l'humanité (fig. 1).
- 49 L'image collée drapé le mur abîmé, elle l'habille, le protège. Elle est comme un linge auquel on peut se retenir pour ne pas rester déchu, au sol, et déjà pour ne pas tomber. Comme une représentation de cette retenue, à Naples, la façade de l'église de la Zecca s'est recouverte d'une bande de papier. Une âme encore alourdie du poids de son corps se

tient à un linge descendu du ciel et, de son bras tendu, elle tire une autre âme du Purgatoire (fig. 6)⁵¹.

Fig. 6



Ernest Pignon-Ernest, *Purgatoire*, Naples, 1990, dessin éphémère sur papier.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 50 Ainsi agissent les figures d'Ernest Pignon-Ernest qui nous présentent leur support de linge pour nous tirer à elles. Dans la furtivité de leur présence, elles veulent nous sauver ; elles nous font le don d'une beauté qu'elles n'ont pu soutenir et sous le poids de laquelle elles se sont effondrées.

« Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'en noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor ! »
(Baudelaire, « Harmonie du soir »)

NOTES

1. « Puis j'ai imprimé ces images en sérigraphie, sur place à Martigues, avec un groupe qui s'est impliqué dans le projet. Ensuite je les ai collées dans des lieux où elles se glissent comme des évidences » (Ernest Pignon-Ernest, préface de Paul Veyne, propos recueillis et postface par Elisabeth Couturier, Hercher, 1990, p. 88, à propos du travail à Martigues en 1982).
2. « Quand je colle mes images sur un escalier de Paris ou un mur d'église napolitaine, il y a interaction entre mon image et l'espace-temps où je l'insère. L'image n'existe plus pour elle-même : le Caravage ne m'intéresse pas, il ne compte que par et pour Naples » (Ernest Pignon-Ernest, op. cit., p. 6).

3. E. Pignon-Ernest raconte même que c'est à Certaldo que son projet a été le mieux compris et reçu : « Les quelques vieux de la cité qui connaissaient mon projet n'avaient qu'une inquiétude : voir le dessin d'un homme à leur fenêtre. " Una donna, una donna ! " , une femme, une femme ! disaient-ils, ou bien ils m'indiquaient la fenêtre d'une voisine ou je devrais coller " molto uomi, molto uomi ! " , beaucoup d'hommes, beaucoup d'hommes ! » (Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 117).
4. « Je me souviens de ces fabuleuses sculptures que sont les piles de l'auto-pont qui surplombe la ville [il s'agit de Martigues] et combien, lorsque j'y ai collé la première image, celle-ci devenait fragile au pied de ces colonnes de cinquante mètres de béton » (Ibid., p. 88).
5. A Martigues, les yeux de la veuve sont griffés, dans *Un autre regard, une autre image*. A propos d'une intervention d'Ernest Pignon-Ernest , photographies de C. Poulain, Marseille, La Mandragore, 1984.
6. La photographie figure dans *Un autre regard, une autre image*. A propos d'une intervention d'Ernest Pignon-Ernest , op. cit..
7. D'après le titre donné par M. Onfray à son ouvrage sur E. Pignon-Ernest : *Les Icônes païennes* , Paris, Galilée, 2003.
8. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 56.
9. Ibid., p. 88.
10. Voir *ibid.*, pp. 108-109.
11. Voir M.-J. Mondzain dans Ernest Pignon-Ernest , *Repères 110* , Galerie Lelong, 2000.
12. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., pp. 138-141.
13. Ibid., p. 107.
14. Ibid., p. 121. Très exactement, E. Pignon-Ernest utilise les fins de rouleaux des rotatives du Monde dont l'imprimerie est près de son atelier.
15. Ibid., p. 137.
16. Ibid., pp. 121-127.
17. Ibid., p. 25.
18. Ibid., p. 35.
19. Fr. Dagognet, *La Peau découverte* , Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, « Collection Les Empêcheurs de penser en rond » , 1993, p. 35.
20. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 144.
21. Ibid., p. 12.
22. V. Hugo, Paris , dans *OEuvres Complètes* , éd. Y. Gohin, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 11.
23. W. Benjamin, Paris, capitale du XIX e siècle. Le livre des passages , Paris, Les éditions du Cerf, 1989, p. 832.
24. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna*. Essai sur le drapé tombé , Paris, Gallimard, « Art et artistes » , 2002, p. 47.
25. W. Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit., p. 108.
26. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., pp. 98-101.
27. Ibid., p. 155.
28. Voir G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna* , op. cit., pp. 57-64.
29. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 13.
30. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna* , op. cit., p. 21.
31. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 12.
32. Ibid., pp. 40-41.
33. Voir les « Notes furtives sur la présence » de J.-L. Chrétien, dans *Promesses furtives* , Paris, Les Editions de Minuit, « Paradoxe » , 2004, pp. 15-23.
34. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 72.
35. Car « la réception toujours est lourde d'avenir, et la contemplation grosse d'une tâche » (J.-L. Chrétien , *L'Effroi du beau* , Paris, Les éditions du Cerf, « La nuit surveillée » , 1997, p. 89).

36. Ibid., p. 133.
37. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 133.
38. M. Onfray entend au loin l'appel des figures : « Vous qui regardez, voyez ce qu'il faut voir » , dans *Les Icônes païennes* , op. cit., p. 50.
39. Ernest Pignon-Ernest , op. cit., pp. 146-147.
40. G. Deleuze, *Le Pli , Leibniz et le baroque* , Paris, Les Editions de Minuit, « Critique » , 1988, p. 5.
41. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna* , op. cit., p. 49.
42. Ch. Baudelaire, « *Le Peintre de la vie moderne* » , dans *OEuvres complètes* , édition de Y.-G. Le Dantec, Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » , 1951, p. 885.
43. W. Benjamin, *Paris capitale du XIX e siècle* , op. cit., p. 370.
44. Ibid., p. 379.
45. Ch. Baudelaire, « *Le Peintre de la vie moderne* » , op. cit., p. 886.
46. Ernest Pignon-Ernest , op. cit. p. 34.
47. Ibid., p. 34.
48. Ibid., p. 34.
49. Ibid., p. 49.
50. G. Deleuze, *Le Pli* , op. cit., p. 166.
51. Détail d'une photographie reproduite dans Ernest Pignon-Ernest , op. cit., p. 44.

RÉSUMÉS

Comme le jour se lève sur la ville, sur Naples ou Paris, Lyon, Martigues ou Santiago du Chili, des habitants nouveaux se tiennent dans les rues, ou plutôt se tiennent aux rues, aux parois transparentes des cabines téléphoniques, aux murs des maisons effondrées ou aux façades encore droites, le long des cheminées d'usines ou à même les marches du métro Charonne. A la faveur de la nuit tombée et dans le vacillement de ses silhouettes, Ernest Pignon-Ernest a collé partout ses images. Il a rythmé le grand support de la ville de ses trompe-l'œil fantomatiques. Il a, traversant en sens inverse le fleuve des morts, fait revenir des ombres, des chairs et des visages décolorés. Il a répété dans la ville des séries d'hommes et de femmes, des figures martyrisées, des Rimbaud en habit de départ, des expulsés, des Pasolini apposés sur des véroniques, des souvenirs de peinture, des icônes, des traces. Par cette présence menacée, ces vivants haillons nous disent l'acceptation d'un temps et la fragilité de l'être au monde.

INDEX

Index chronologique : XXe siècle

Thèmes : dessin, réception

Index géographique : France

Mots-clés : art public, Pignon-Ernest (Ernest), temporalité

Keywords : public art, temporality

AUTEURS

AURÉLIE BARRE

Aurélie Barre est docteur en Littérature et Langue médiévales. Elle a édité un manuscrit original du Roman de Renart. Elle travaille actuellement sur l'iconographie renardienne et notamment sur les relations entre le texte et l'oralité. Elle est membre du CEDIC (Lyon 3).

oreliebarre@hotmail.com

OLIVIER LEPLATRE

Maître de conférences en littératures des 17ème et 18ème siècles à l'université de Lyon 3 Jean-Moulin. Il a notamment publié plusieurs articles sur la confrontation du texte et de l'image aux siècles classiques et sur l'art contemporain. olivierleplatre@hotmail.com