HAL open science

Renoncement à l'art comme fin ou politisation de l'art

Karine Pinel

To cite this version:

Karine Pinel. Renoncement à l'art comme fin ou politisation de l'art : Les clefs de la contre-culture ?. Séminaire de recherche du programme Pratiques Plastiques Contemporaines "La contre-culture", Université Paul-Valéry, Montpellier, 3 mai 2018, 2018, Montpellier, France. hal-02107803v2

HAL Id: hal-02107803

https://hal.science/hal-02107803v2

Submitted on 12 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Renoncement à l'art comme fin ou politisation de l'art : les clefs de la contre-culture ?

Karine Pinel

RIRRA 21, Université Montpellier III Paul Valéry
route de Mende, 34199 Montpellier cedex 5, France.
karine.pinel@univ-montp3.fr

< RESUME >

Quelle possibilité pour l'œuvre d'art in situ dans l'espace public d'être contre-culturelle ? La question est de savoir si elle peut permettre la discussion pour le renversement des lois en cours en vue de la production d'autres lois et, en ce sens, être progressiste. L'analyse de l'œuvre de Ernest Pignon Ernest « Jumelage Nice/Le Cap » soutiendra la réflexion.

< ABSTRACT >

What possibility for the work of art in situ in the public space to be counter-cultural?The question is whether it can allow for discussion of the overthrow of existing laws for the production of other laws and, in that sense, be progressive. The analysis of Ernest Pignon Ernest's work «Jumelage Nice/Le Cap» will support the thinking.

< MOTS-CLES >

Politisation de l'art, art in situ, oeuvre d'art « autonome », contre-culture.

< KEYWORDS >

Politicization of art, art in situ, work of art «autonomous», counter-culture.

---

1. Introduction

En 1974 le maire de Nice Jacques Médecin prend la décision de jumeler la ville de Nice avec Le Cap, capitale parlementaire de l'Afrique du Sud, pays dont le régime en cours à l'époque depuis alors vingt-six ans est celui de l'apartheid[1]. Le jumelage intervient juste après la résolution de l'Organisation des Nations Unies en 1973 d'éliminer et de réprimer ce régime qualifié de « crime contre l'humanité » par des embargos militaires et pétroliers, des boycotts sportifs et culturels et des sanctions économiques dans le cadre d'une Convention internationale.

Jacques Médecin est en poste depuis déjà neuf ans[2]. Il est le nouveau président d'une association de parlementaires d'extrême droite nommée « Amitié France Afrique du Sud ». Le jumelage, qui constitue son premier acte fondateur en tant que président de l'association, va être honoré d'un match de rugby qui met à l'honneur l'équipe d'Afrique du sud des Springboks, en tournée en France dans un climat général d'hostilité[3].

La nuit précédant les festivités prévues pour le jumelage, en toute illégalité, tout le long du parcours officiel de la place Masséna au centre-ville jusqu'aux abords du stade Méarelli où est prévu le match, Ernest Pignon Ernest originaire de Nice et un commando d'une dizaine d'indignés placardent sur les murs des rues de la ville de Nice quelques huit cents affiches sérigraphiées. Chacune d'elle montre la même image faite à partir de dessins de Ernest Pignon Ernest : sur un fond blanc se détache en noir un portrait en pied d'une famille noire de quatre personnes derrière un grillage surmonté de barbelés.

---

[1] Régime fondé sur la ségrégation raciale.
[2] Il le restera jusqu'en 1990, année pendant laquelle il choisira l'exil en Uruguay suite à de nombreuses mises en examen dans le cadre de son activité d'homme d'affaires. Il décèdera en Uruguay en 1998.
[3] Dossier « Le match France-apartheid ». Revue mensuelle du Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP) (association française non gouvernementale, créée en 1949) n°335 décembre 1974-janvier 1975 p 12-21.
https://archives.mrap.fr/mediawiki/images/5/58/Dl75_335aparth.pdf

Quelles significations et quelle portée Ernest Pignon Ernest a-t-il voulu donner à cette œuvre en la proposant au regard dans l'espace public à l'occasion d'un tel événement ?

2. L'œuvre in situ, une œuvre autonome ?

Dans la logique artistique dominante, l'œuvre in situ est une œuvre qui a été produite pour un lieu définit et qui perd sa signification si elle est déplacée. Mais si la définition semble claire, l'articulation réelle et concrète entre l'œuvre et le lieu n'est pas si évidente : nombreuses sont les œuvres qui sont désignées comme in situ et qui ne font qu'intégrer le lieu comme un nouvel espace d'exposition ou comme un espace permettant de créer un autre espace, celui de l'œuvre, ou encore comme un espace que l'œuvre va englober. Le lieu et le contexte n'ont alors pas d'importance fondamentale.

Cette conception dominante de l'in situ[4] trouve son origine dans la notion anglaise *site specificity*[5]. formulée par l'artiste Vito Acconci connu en tant que performeur pour ses expérimentations à partir des années 1969. Pour lui l'œuvre doit être liée à son contexte spatial et social *hic et nunc* :

> *L'idée d'in situ – faire quelque chose qui soit conçu spécialement pour un endroit particulier – avait beaucoup d'importance aux yeux des gens de ma génération. [...] faire quelque chose de spécifique en un lieu, parce qu'ainsi cette chose n'affirme aucune prétention à l'universalité. C'est une manière de dire que cela signifie quelque chose ici et maintenant. Ailleurs et en d'autres circonstances, cela ne signifie rien ou cela signifie quelque chose de très différent. C'est l'aspect de* site specificity *que j'aime bien.*[6]

---

[4] Urlbeger (Andrea), *L'œuvre in situ : spécificité ou contexte ?,* Nouvelle revue d'esthétique, janvier 2008 (n° 1), p. 15-19. URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm. DOI : 10.3917/nre.001.0015

[5] Poinsot (Jean-Marc). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, (nouvelle édition revue et augmentée), Les presses du réel, 2008, p. 102.

[6] Claude Gintz, « Vito Acconci. L'impossible art public », *Art Press*, février 1992, p. 12

Mais Vito Acconci se positionne lui-même dans sa pratique artistique de façon hésitante vis-à-vis de l'attachement ou de l'implication de l'œuvre vis à vis du site ou du contexte : il s'agirait de relier l'art au « monde réel », certes, mais tout en gardant une autonomie de l'œuvre vis-à-vis du fonctionnement de l'institution et de sa portée idéologique.

Sa réflexion s'inscrit dans un héritage issu des débats qui ont travaillé le monde de l'art au cours du XXe siècle à partir des années 30 au lendemain de la première guerre mondiale et qui se sont prolongés après la seconde guerre mondiale[7] : la question de l'autonomie de l'art fait écho aux positions prises par Theodor W. Adorno en particulier dans son texte « Engagement » de 1962 dans lequel il réaffirme son postulat que l'œuvre autonome, qui n'a pas d'autre finalité qu'elle-même, peut servir la critique de la même manière que *l'œuvre engagée* mais en évitant l'impair que celle-là commet par une forme de complicité avec la cause même qu'elle dénonce :

> *La littérature qui se met au service de l'homme[…] trahit l'homme en trahissant la cause qui ne pourrait l'aider que si elle n'affectait pas de le faire. […] l'art qui est un moment de la société, même en s'y opposant, doit se boucher les yeux et les oreilles devant elle.*[8]

Il s'agirait donc pour l'œuvre in situ d'établir un lien essentiellement esthétique avec le lieu mais dans une démarche autonomiste pour maintenir sa valeur en soi, celle d'objet esthétique.

L'œuvre de Ernest Pignon Ernest est-elle une œuvre in situ au sens où l'entend cette conception dominante ?

Au vu des clichés photographiques disponibles[9], elle entretient une liaison plastique très intime avec le parcours investi : elle se déploie dans l'espace de circulation de la rue, qu'il soit piétonnier ou routier, dans une répétition horizontale du motif que constitue la famille. Celui-ci va s'accumuler dans des zones géographiques visuellement

---

[7] Jimenez (Marc). *Qu'est-ce que l'esthétique*. Ed. Gallimard, 2007.
[8] Adorno (W. Theodor). « Engagement » (extraits), 1962 in Harrison (Charles) et Wood (Paul) *Art en théorie 1900-1990 une anthologie*, Paris, éditions Hazan, 1997, p. 838, 839.
[9] pignon-ernest.com/

stratégiques : palissade de chantier sur la place Massena, jetée sur la promenade des anglais. Une scène spécifique est également structurée dans une interaction avec une infrastructure architecturale close par des grillages et un panneau de signalisation sur un portail.

Mais l'œuvre de Ernest Pignon Ernest va plus loin qu'un simple rapport formel : elle est conçue dans une articulation plastique et sémantique complexe non seulement vis-à-vis du rapport au lieu investi, mais également vis-à-vis de la situation événementielle et du contexte politique. Dans une interview avec Christian Gerini l'artiste indique qu'il ne fait pas des œuvres in situ mais qu'il fait « de la situation » des œuvres

> *Un article disait que je faisais des œuvres* in situ*, des œuvres « en situation ». Non. Je fais des œuvres* de *la situation. J'essaie de faire de toute la situation une œuvre.*[10].

3. Politisation et renoncement à l'autonomie pour une contre-culture ?

D'abord réalisés au fusain, Ernest Pignon Ernest a fait reproduire ses dessins sur papier selon la technique de la sérigraphie pour ensuite pouvoir les intégrer à plusieurs exemplaires dans l'espace public. Les sérigraphies sont ensuite collées sur les murs de la ville aux endroits stratégiques du parcours emprunté par les officiels pour la cérémonie du jumelage.

L'artiste joue volontairement avec la technique de reproduction utilisée qui induit une perte de détail du dessin d'origine et renforce le contraste entre le noir et blanc : le rendu global rend difficile la perception de la couleur de peau des personnes représentées. La transfiguration artistique renforce ainsi le principe d'une famille générique. Représentés de manière réaliste, à taille réelle, le père, la mère et les deux enfants debout sont mis face au spectateur. Ils sont

---

[10] Gerini (Christian). *Ernest Pignon-Ernest. L'éloge du lieu* (entretien avec l'artiste). In Street Art Magazine #4, 4e trimestre 2016, p 92.

dignes et nous regardent dans les yeux. Il ne s'agit pas de montrer la violence physique ni la misère mais la violence symbolique et morale. Il s'agit de proposer une narration explicite sur la condition des sud-africains noirs en montrant l'autre comme l'alter ego et en faisant éprouver au spectateur, par le grillage représenté au premier plan, *hic et nunc* le principe de ségrégation. Il s'agit pour Ernest Pignon Ernest de rendre visible à travers l'œuvre ce que nous avons en commun pour mieux dénoncer le crime commis. La scène spécifique construite dans une interaction avec le panneau surmonté de l'inscription « Ville de Nice. Entrée interdite sans autorisation » propose une narration fictionnelle particulièrement claire : le scénario d'un transfert potentiel du régime d'apartheid dans la ville de Nice.

Pour Ernest Pignon Ernest l'œuvre artistique est un outil et non une fin en soi dans le cadre d'une situation spécifique, en l'occurrence pour manifester son indignation vis-à-vis d'un événement contre lequel il se positionne d'abord comme citoyen. L'objectif est d'interpeller les passants mais aussi les officiels en transposant la réalité quotidienne des rues du Cap à Nice. Il s'inscrit dans ce sens dans une vision à l'opposé de la logique artistique dominante c'est-à-dire dans une vision non autonome de l'art dans la ligne de pensée de Walter Benjamin[11].

« Jumelage Nice/Le Cap »est une œuvre politique. Elle est liée à l'histoire de la ville de Nice et au contexte politique et idéologique de l'époque dans laquelle elle a été produite. Elle ne relève pas du processus d'esthétisation de la vie politique[12] et n'en est pas complice dans la mesure où d'une part elle force la discussion sur la place publique du droit des masses tout autant que de la reconnaissance de leur humanité et d'autre part parce que sa modalité d'existence empêche toute forme de récupération institutionnelle : elle est in situ et éphémère. Son authenticité (son origine, son témoignage historique, sa durée) et son *hic et nunc*[13] n'ont de sens que dans le temps et l'endroit

---

[11] Benjamin (Walter). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Paris, Allia, 2012.
[12] Ibid, p. 89 à 91.
[13] Ce que Walter Benjamin nomme aura. Ibid, p. 22, 23.

du jumelage. Elle est progressiste[14] car produite pour montrer les opprimés et dévoiler les conditions qui leurs sont faites, mais également pour montrer de façon plus générale des conditions humaines inacceptables à des citoyens, ceux de la ville de Nice, eux-mêmes dominés.

Mais l'œuvre de Ernest Pignon Ernest a-t-elle permis le renversement des lois en cours en vue de la production de lois plus justes et d'être dans cette mesure actrice dans la réalisation d'une démocratie délibérative ?

Si l'œuvre n'a pas empêché le jumelage, si l'artistes a été ostracisé dans sa ville pendant la totalité des mandats successifs de Jacques Médecin jusqu'en 1990, il a néanmoins participé à l'ensemble des initiatives de boycott culturel décidé par l'Organisation des Nations Unies contre le régime d'apartheid comme l'ont fait à l'époque de nombreux artistes de France et du monde entier.

À la suite des collages de ses sérigraphies à Nice, le comité des Nations unies contre l'apartheid l'a invité à monter un projet. En 1979 Ernest Pignon Ernest, le peintre espagnol Antonio Saura et le philosophe Jacques Derrida ont été à l'origine d'une exposition nomade nommée « Artistes du monde contre l'apartheid » qui a circulée dans plus de cinquante pays. Elle réunissait une centaine d'œuvres d'artistes du monde entier (dont Arman, Tapiès, Soulages, Rauschenberg, Lichtenstein). L'idée était que ces œuvres appartiennent in fine au premier gouvernement démocratique sud-africain. C'était le principe d'un musée en exil qui ne pourrait prendre place qu'une fois le régime de l'apartheid aboli.

Le musée a circulé jusqu'en 1996, Nelson Mandela était alors président de l'Afrique du sud depuis 2 ans. La collection d'œuvres a été

---

[14] Largui (Hédia). « Sur l'autonomie de l'art. A propos d'un débat inachevé entre Adorno et Benjamin » in Ouelbani (Mélika) (sous la dir. de) *Centenaire d'Adorno et de l'Ecole de Francfort*, colloque, Faculté des sciences humaines et sociales du 5-6 décembre 2003, Tunis : Faculté de sciences humaines et sociales, Université de Tunis, 2004, p. 164, 165.

accueillie dans la contrée de Mandela, au Cap, a encore fait le tour du pays puis a été définitivement installée au Cap.

4. Conclusion

Au regard de l'œuvre de Ernest Pignon Ernest, il serait possible d'identifier alors que la possibilité pour l'œuvre d'art in situ dans l'espace public d'être contre-culturelle pourrait dépendre de sa capacité à être certes non autonome plastiquement vis-à-vis du lieu dans lequel elle s'inscrit mais surtout à transfigurer la situation de ce lieu (situation considérée comme l'ensemble des conditions historiques, politiques, économiques et sociales), non pas dans une quête de transcription d'une universalité ou à l'opposé d'un localisme, mais dans la volonté de donner une visibilité à ce qui nous est commun. La condition serait que l'œuvre non autonome se propose comme un processus de sublimation progressiste au sens ou l'entend Walter Benjamin c'est-à-dire au profit de l'opprimé, dans une fonction révolutionnaire et participant à une lutte des classes.

Bibliographie.

Adorno (W. Theodor). « Engagement » (extraits), 1962 in Harrison (Charles) et Wood (Paul) *Art en théorie 1900-1990 une anthologie*, Paris, éditions Hazan, 1997.

Benjamin (Walter). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935), Paris, Allia, 2012.

Dossier *Le match France-apartheid*. Revue mensuelle du Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP) (association française non gouvernementale, créée en 1949) n°335 décembre 1974-janvier 1975 p 12-21.https://archives.mrap.fr/mediawiki/images/5/58/Dl75_335aparth.pdf

Gerini (Christian). *Ernest Pignon-Ernest. L'éloge du lieu* (entretien avec l'artiste). In Street Art Magazine #4, 4e trimestre 2016.

Gintz (Claude), *Vito Acconci. L'impossible art public*, *Art Press*, février 1992.

Jimenez (Marc). *Qu'est-ce que l'esthétique*. Ed. Gallimard, 2007.

Poinsot (Jean-Marc). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, (nouvelle édition revue et augmentée), Les presses du réel, 2008.

Roubaud (Jean-François). *Quand Jacques Médecin, maire de Nice, soutenait les ennemis de Mandela* publié le vendredi 06 décembre 2013. http://archives.varmatin.com/france/quand-jacques-medecin-maire-de-nice-soutenait-les-ennemis-de-mandela.1507185.html

Urlbeger (Andrea), *L'œuvre in situ : spécificité ou contexte ?,* Nouvelle revue d'esthétique, janvier 2008 (n° 1), p. 15-19. URL : http://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm. DOI : 10.3917/nre.001.0015.

Largui (Hédia). « Sur l'autonomie de l'art. A propos d'un débat inachevé entre Adorno et Benjamin » in Ouelbani (Mélika) (sous la dir. de) *Centenaire d'Adorno et de l'Ecole de Francfort*, colloque, Faculté des sciences humaines et sociales du 5-6 décembre 2003, Université de Tunis, 2004.