



HAL
open science

**La rue comme palette. Une Pietà sud-africaine,
Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest**

Anne Volvey, Myriam Houssay-Holzschuch

► **To cite this version:**

Anne Volvey, Myriam Houssay-Holzschuch. La rue comme palette. Une Pietà sud-africaine, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest. Travaux de l'Institut de Géographie de Reims. Spatialités de l'art , 2009. hal-02934595

HAL Id: hal-02934595

<https://hal.science/hal-02934595>

Submitted on 9 Sep 2020

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.

La rue comme palette¹

Une Pietà sud-africaine, Soweto/Warwick, mai 2002, Ernest Pignon-Ernest

Anne VOLVEY²

Myriam HOUSSAY-HOLZSCHUCH³

Résumé

En Mai 2002, Ernest Pignon-Ernest, installe sur les murs de Warwick (Durban) et de Kliptown (Soweto), les sérigraphies grandeur nature d'une Pietà noire portant un homme noir malade du Sida. Ce déplacement géographique d'un contexte d'action et d'installation habituellement méditerranéen à un contexte sud-africain, met en exergue le rapport au lieu que construit l'art *outdoors in situ* depuis les années 1960, et offre au géographe une très belle occasion de travailler la dimension spatiale de la pratique artistique contemporaine pour refondre l'appareil théorique et conceptuel qui permet d'appréhender adéquatement ces œuvres. L'élaboration théorique et conceptuelle des spatialités de cette œuvre particulière, permettra d'une part, d'évaluer les apports et les limites des concepts forgés dans les champs de l'esthétique, de l'histoire et de la critique d'art pour construire l'intelligibilité de ce type d'œuvre, et d'autre part, de promouvoir une conception relationnelle, dite chôresique, des lieux avec les choses qui les occupent contre une conception positionnelle centrée sur les objets d'art, traditionnellement défendue par ces disciplines. L'élaboration de cette conception relationnelle de l'œuvre d'art contemporaine s'appuie non seulement sur le recours à des concepts et des approches propres à la géographie, mais met aussi en évidence le rôle heuristique de démarches et de procédures communes à l'art et à la géographie dans le dégagement de cette autre intelligibilité de l'art. En effet, parce que le terrain et le dessin sont les « fabriques » spatiales de *La Pietà*, ils fonctionnent comme les accroches et les opérateurs d'une pensée nouvelle de l'art contemporain en géographie. Ils sont aussi les opérateurs de son fonctionnement comme œuvre politique sur le modèle du *land claiming*.

Abstract

In May 2002, French artist Ernest Pignon-Ernest glued on the walls of Warwick (Durban) and Kliptown (Soweto) a serie of life-sized serigraphies representing an African Pietà carrying the body of a male, African, AIDS sufferer. In so doing, Pignon-Ernest made a move out of his usual, Mediterranean, context of intervention. This geographical displacement showcases the relationship that contemporary, outdoors and in-situ art entertains with the notion of place, and offers geographers a unique opportunity to both analyze and theorize the spatial dimension of artistic practices. By scrutinizing the spatialities of this specific work of art, we assess the various concepts elaborated by aesthetics, art history and critique. We also promote a relational conception of place and the objects within - a conception we call, following A. Berque, chôresic - over a more positional conception, traditionally centred on the work of art. This relational conception owes to several geographical concepts and highlights the fact that art and geography do share a lot - a finding of heuristic value. As fieldworking and drawing construct the Pietà, they simultaneously show the way towards a new geographical approach of contemporary art and the political significance of an artwork that draws on the model of land claiming.

¹ Le titre de cet article est tiré d'une citation d'Ernest Pignon-Ernest, elle-même convertie en intitulé du troisième entretien de l'artiste avec C. Pont-Humbert pour l'émission radiophonique *A Voix Nue* (AVN – Pour les abréviations des entretiens, voir les sources primaires de la bibliographie).

² MCF en géographie, Université d'Artois (France, Arras), anne.volvey@bluewin.ch

³ MCF en géographie, Université de Lyon, ENS-LSH (France), myriam.houssay@normalesup.org

Mots-clés : Ernest Pignon-Ernest, Soweto, Warwick, Afrique du Sud, art, *in situ*, outdoors, VIH/SIDA, chôra, topos

Keywords: Ernest Pignon-Ernest, Soweto, Warwick, South Africa, art, in situ, outdoors, HIV/AIDS, chôra, topos

« Donc voilà, en gros pour préambule : j'étudie les lieux, de cette étude, cette appréhension, naissent des images que je viens coller dans les lieux que j'étudiais. Et mes images doivent jouer dans les lieux où je viens les mettre un peu comme un révélateur, faire apparaître des choses. » (ACC).

La Pietà dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest

En mai 2002, en Afrique du Sud, l'artiste français Ernest Pignon-Ernest colle sur les murs des quartiers de Warwick à Durban et Kliptown à Soweto (Johannesburg), plusieurs centaines de sérigraphies. Elles présentent la même scène dessinée au fusain et sérigraphiée sur du papier journal vierge récupéré [Photo. 1]. L'image, une piéta, s'inscrit à la fois dans l'histoire de l'art religieux européen et dans l'histoire politique de l'apartheid pour donner à voir une crise sanitaire contemporaine : la population sud-africaine décimée par le VIH/SIDA. La scène se détache sur fond blanc : une femme noire, debout, de face, immobile, porte dans ses bras un homme émacié et inerte, noir lui aussi. Une photographie placée en médaillon dans le coin supérieur gauche de la composition montre une image de l'apartheid que le dessin reprend [Photo. 2] : un cliché photographique d'un collégien de 12 ans, abattu par les forces de l'ordre lors des révoltes lycéennes de Soweto en juin 1976. L'enfant est porté par un jeune homme qui court devant la foule vers d'impossibles secours. La photographie est devenue emblématique de l'apartheid et Hector Pieterse, la victime, une figure martyre de l'ancien régime et une icône révolutionnaire. Aujourd'hui, cette image et le nom d'Hector Pieterse sont les principaux attributs du Mémorial de Soweto célébrant le rôle de la jeunesse dans la lutte contre l'apartheid. Cette œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, à l'origine sans titre, est aujourd'hui désignée par un nom d'usage, *La Pietà sud-africaine*⁴.

Ernest Pignon-Ernest est un artiste français contemporain né en 1942 à Nice, dans le quartier populaire du port. Autodidacte, il a d'abord gagné sa vie en dessinant des plans de maisons pour des architectes et des affiches pour le cinéma ou des organisations (syndicats, partis politiques...). Depuis le milieu des années 1960, il intervient principalement dans l'espace urbain en installant des images d'hommes et de femmes à taille réelle dans des lieux publics, en dehors de musées. Une de ses premières œuvres est installée en 1966 sur les routes conduisant au Plateau d'Albion, au moment de la construction des silos souterrains prévus pour abriter les missiles. Elle consiste en une série de pochoirs dérivés des ombres portées d'Hiroshima et de Nagasaki, ces silhouettes humaines projetées sur les murs par le flash nucléaire. L'artiste est particulièrement connu pour ses interventions à Naples entre 1988 et 1990 (*La mort de la Vierge*, dessin collé en 1990 à Spacca Napoli) et pour *Derrière la vitre*, une série de silhouettes de papier collées dans des cabines téléphoniques parisiennes et lyonnaises (1997-1999). Il a également réalisé des installations d'images de « saints laïcs » (AVN) : Rimbaud, Neruda, Maurice Audin, Jean Genet, etc. Ces figures anonymes ou pas

⁴ Outre les illustrations insérées dans le texte, les photographies des œuvres d'Ernest Pignon-Ernest sont facilement accessibles sur le site Internet dédié à l'artiste ou dans les catalogues des différentes expositions qui lui ont été récemment consacrées (voir Sources primaires).

incarnent sous les traits de la Passion des événements historiques ou des drames sociaux pour les donner à voir dans leur contexte de pertinence. Ainsi, à l'occasion de la commémoration de la Semaine sanglante en 1971, Ernest Pignon-Ernest a rapproché deux répressions politiques en collant des sérigraphies de cadavres de Communards sur les escaliers conduisant au Sacré-Cœur et sur les marches du métro Charonne. En 1975, il a traité de l'avortement en installant l'image d'une femme nue, assise par terre, les jambes écartées, image qui évoque les avortements sur le trottoir des militantes féministes. Les sérigraphies sont collées à la jonction du mur et du sol de sorte qu'elles s'inscrivent précisément dans cette stratégie militante : exposer dans l'espace public un fait social caché.

La Pietà n'est pas l'unique œuvre qu'Ernest Pignon-Ernest a conçue autour de l'Afrique du Sud, même si elle est sa première œuvre en Afrique. En 1974, il élabore à partir d'une photographie un dessin d'une famille noire représentée de face derrière un grillage, puis colle les sérigraphies sur la Promenade des Anglais empruntée par le cortège officiel, pour dénoncer le jumelage des villes de Nice et du Cap sous le régime de l'apartheid. Elle n'est pas non plus l'unique œuvre traitant de souffrances physiques (*Les agressions*, Grenoble, 1976-77), d'épidémies et de mort (*Epidémies*, Naples, 1990). *La Pietà* est par conséquent représentative des modalités formelles, des motifs thématiques, comme du *modus operandi* d'une œuvre dont la visée est éminemment politique. En revanche, sa localisation est plus singulière en ce qu'elle sort des contextes français et méditerranéen dans lesquels l'artiste intervient d'ordinaire. Elle constitue l'aboutissement de son intérêt soutenu pour la question sud-africaine (cf. *infra*). Ce déplacement géographique et les problèmes consécutifs de conception et de réalisation de l'œuvre qui lui sont posés, mettent en exergue le rapport au lieu que construit l'art *outdoors* et *in situ* depuis les années 1960, et offrent au géographe une très belle occasion de travailler la dimension spatiale de l'action artistique pour refondre l'appareil théorique et conceptuel permettant d'appréhender adéquatement ces installations. Nous allons dans un premier temps présenter ce rapport au lieu et les outils de son intelligibilité, pour les faire travailler, dans un second temps, sur l'exemple de la *Pietà sud-africaine*.

Empreinte du lieu, image du corps : les outils du politique

« Esprit du lieu, logique de l'espace » dans l'objet et l'œuvre d'art

« *Ce qui compte surtout dans mon travail au de-là du dessin, ce sont les endroits où je les place. Au fond mon vrai matériau plastique, poétique, dramatique, ce sont les lieux.* » (SW).

La question du lieu dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest peut être d'abord pensée en recourant aux catégories usuelles de l'esthétique et de la critique artistique contemporaines : installation, *ready-made*, *in situ*, *outdoors*. Leur application à la démarche artistique d'Ernest Pignon-Ernest en montrant leurs limites pour construire une intelligibilité de la dimension spatiale de l'objet d'art, appelle le recours aux concepts de la géographie contemporaine.

L'installation désigne, selon Atkins (1992 : 79), des objets d'art temporaires conçus pour un lieu donné ou adaptés à ce lieu, et constituant des « environnements » qui sollicitent un engagement actif de leurs spectateurs. Le terme, utilisé par Ernest Pignon-Ernest pour désigner ses objets d'art, met l'accent sur le fait que le construit de l'activité artistique est un objet matériel doté d'une actualité spatiale et temporelle. Loin des produits de l'art dit conceptuel, l'objet d'art est une idée concrétisée qui émerge quelque part dans une forme pour constituer la condition d'une expérience esthétique. Les idées d'Ernest Pignon-Ernest se

fixent dans des images à taille humaine et se matérialisent dans des séries sérigraphiques distribuées dans l'espace urbain. Les images qu'il colle dans les rues sont sérigraphiées sur un support fragile, le papier. L'apparition de l'objet d'art, qui dépend d'un encollage nocturne des sérigraphies, est soudaine. Sa durée d'existence matérielle, limitée par son exposition à l'action des éléments et des passants, est indéterminée et aléatoire. L'objet est temporaire : sa disparition est inscrite dans la conjonction du subjectile* papier et du site. Cette disparition impose sa récupération dans une édition documentaire* – ouvrage, film, exposition – (Volvey, 2003 : 160-208), qui a vocation à représenter l'objet disparu sur le principe du « reportage » photographique (Onfray, 2003 : 80). La spatialité de l'objet est liée à sa qualité de multiple. Chaque objet d'art constitue un dispositif, fondé d'une part, sur l'encollage de centaines d'exemplaires de la même image sur les murs (plus rarement, au sol) d'un ou de plusieurs quartiers urbains, et d'autre part, sur l'agencement spatial de ces encolllements. Il est doté d'une extension et d'une configuration particulières. Ces caractéristiques spatiales en font un « environnement » pour une expérience esthétique, au sens que lui donne l'art contemporain depuis A. Kaprow (1966) – soit un espace en trois dimensions dans lequel le spectateur est totalement inclus et impliqué par une multitude de stimulations (Chilvers, 1999 : 194). Le spectateur n'est jamais en situation d'appréhender l'ensemble de l'objet d'art d'un seul coup : faire le tour de l'objet suppose l'association de la marche et du regard. Le parcours permet la multiplication des points de vue sur l'objet comme mode d'accession à sa globalité. Cependant, le dispositif permet aussi la rencontre avec une sérigraphie en particulier sur le mode du face-à-face et de la prise de contact visuelle et tactile. Ainsi cet environnement conditionne deux dispositifs de réception esthétique : l'un, multi-site, décentré, dynamique ; l'autre, mono-site, centré et statique. Pour l'un, le spectateur est placé à l'intérieur du dispositif dont l'échelle le dépasse, pour l'autre, il est dans un rapport d'extériorité à l'image qui est à la même échelle que lui. Il combine donc deux modes d'appréhension de l'objet : cubiste dans le parcours et classique (celui de la perspective linéaire) dans le face-à-face.

Du point de vue spatial qui nous intéresse, il convient d'analyser la part du lieu et de l'espace dans ces objets d'art qu'on ne peut réduire à une collection d'images sérigraphiées indifférentes aux endroits de leur mise en vue. Comme l'affirme Ernest Pignon-Ernest (in AVN), ses œuvres s'apparentent à des *ready-mades* inversés. Le *ready-made* procède d'une démarche artistique qui consiste à désigner un objet manufacturé comme objet d'art en changeant son contexte de présentation (placement dans un lieu dédié à l'art), en changeant son nom (attribution d'un titre), en lui associant un nom d'auteur. Le recours à ce vocable duchampien permet de mettre en avant l'inscription des œuvres d'Ernest Pignon-Ernest dans les perspectives conjointes de ce à quoi l'esthétique et la critique d'art se réfèrent sous les notions d'*in situ* – qui concerne le rapport de l'œuvre au lieu –, et d'*outdoors* – qui concerne le rapport de l'œuvre au « monde de l'art » (Becker, 1988), à l'institution muséale en particulier. L'objet d'art est ici un *ready-made* parce que le principal matériau de l'œuvre pour l'artiste est le lieu « déjà-là » et non pas les sérigraphies qu'il fabrique, celles-ci fonctionnant comme des opérateurs de recharge sémantique et de mise en vue du lieu. Comme l'affirme Ernest Pignon-Ernest, « *ce n'est pas de l'art qu'[il] met dans la rue* » ; au contraire, « *[il] travaille toujours beaucoup sur les lieux. [Son] matériau plastique, symbolique, c'est le lieu. Y compris dans sa matérialité. Et [il] essaie de révéler sa force suggestive en glissant l'image dedans.* » (AV).

Pour bien saisir cette dimension intrinsèquement spatiale de l'objet d'art, il faut abandonner une conception exclusivement « positionnelle » du rapport entre les choses et les lieux qu'elles occupent, soit une conception centrée sur les objets fabriqués par l'artiste (Tiberghien, 1995), pour promouvoir une conception relationnelle des lieux aux choses qui les occupent (Volvey, 2003 et 2005). La géographie offre, à travers les deux acceptions du

concept de lieu – *topos* et *chôra* – telles que les théorise A. Berque (2003), un outil conceptuel adapté à cette redéfinition de l'objet d'art. En effet, si le lieu d'exposition (ou, à une autre échelle, la somme des endroits encollés) constitue bien un *topos* multi-site pour les sérigraphies – au sens où il en constitue le réceptacle –, il est surtout une cible de la pratique artistique (un terrain à « œuvrer d'art* »), une ressource matérielle et idéelle pour la conception de l'image, un contexte pour la conduite de l'action artistique (conception, élaboration, installation), une ressource plastique pour l'objet artéfactuel (sérigraphies), etc. L'objet d'art relève alors précisément de cette autre conception de lieu, celle de *chôra*, fondée sur une logique dynamique de con-crétisation (*cum-crescere*) ou de com-pénétration de l'objet et du lieu. La *chôra* est une matrice-empreinte d'un processus de genèse où « le lieu y dépend des choses et les choses en dépendent, et [où] ce rapport est en devenir » (Berque, 2003). Ce faisant, il ne s'agit pas tant d'art *dans* un lieu, soit un objet d'art quelque part qui entretient avec le lieu où il se tient un rapport d'extériorité, celui-ci lui servant de réceptacle ou de condition de mise en vue. Il s'agit d'art *du* lieu et *avec* le lieu, où l'objet d'art est objet-lieu. On entend ici par objet d'art : l'ensemble localisé de sérigraphies qui se réfère au lieu par le truchement d'une image de corps qui y trouve le principe de sa genèse. Ainsi, cette compréhension « chôraïque » de l'objet d'art porte en elle une critique radicale des termes d'installation et d'*in situ* employés par la critique et l'esthétique à leur endroit. Leur inaptitude à rendre compte pertinemment d'un tel objet-lieu, c'est-à-dire d'un objet relationnel, peut être soulignée par leur mise en rapport avec le binôme conceptuel heideggerien (Heidegger, 1951) dont s'inspire celui proposé par A. Berque, soit l'opposition entre *Stelle* (endroit) et *Ort* (lieu). Installation (quelque chose de fabriqué, placé à un endroit) partage avec *Stelle* une étymologie commune (l'idée de réceptacle pour quelque chose qui y est placé) et sa définition suppose la reconnaissance d'un rapport d'extériorité essentielle entre lieux et choses, marqué par le préfixe « in ». Comme l'affirme l'artiste : « *Mon travail c'est exactement le contraire de l'affiche. (...) je ne dis jamais le mot affiche, alors que ça a les caractéristiques d'une affiche ce que je fais – c'est du papier avec une image dessus –, mais c'est tout le contraire, c'est exactement le contraire. Quand on fait une affiche, on a pour objectif d'éliminer ce qu'il y a autour et d'être vu contre ce qu'il y a autour. Et tout mon travail, c'est exactement le contraire, mon travail est réussi dans la mesure où il crée des liens les plus complexes, les plus riches avec ce qu'il y a autour. Ça n'existe que par sa relation avec ce qu'il y a autour* » (AVN).

La question qui se pose est par conséquent la suivante : qu'est-ce qui, par l'action artistique, est concrétisé du lieu « matrice » dans l'objet d'art-lieu « porte-empreinte », pour reprendre les termes d'A. Berque ? Sa matérialité n'est pas la seule dimension du lieu dont l'artiste se saisisse. Son action artistique fait lever la dimension proprement idéelle du lieu pour la manifester et la construire dans l'objet d'art-lieu, par le truchement des images. « *L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui se sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition. Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux* » (SL). Les images, en tant que système de signes, ont pour principal référent le lieu. Elles ont pour fonction d'en actualiser le contenu latent, de lui donner une forme pour le rendre visible – par conséquent de le représenter –, tandis que le dispositif s'appuie sur et révèle les qualités physiques du lieu (de chacune des localités, comme de l'ensemble du quartier). Parfois, organisé en un parcours par une structure narrative, le dispositif soutient la tentative de mise en vue de l'inconscient du lieu. C'est le cas de *Maurice Audin* (Alger, 2003) qui s'étendait de l'université où le militant indépendantiste était enseignant au lieu de sa mort sous la torture, en passant par le lieu de son arrestation par l'armée française. Ce jeu de création d'un régime de visibilité et de signification autour de l'idéalité absente du lieu est complexe quand il fonctionne sur des

déplacements géographiques, mais il est aussi significatif de la distinction *topos* et *chôra* dont les dimensions spatiales respectives ne sauraient totalement se recouvrir. Ainsi, le double déplacement géographique et chronologique qui préside à l'installation de *La Semaine sanglante* en deux endroits (escaliers du Sacré Cœur et du métro Charonne), dont un seul a un rapport direct avec la Commune, instaure Paris dans son ensemble en lieu de l'exercice de la violence politique de l'Etat français, et révèle en ces localités particulières cet inconscient du lieu sur le mode de la synecdoque (Debarbieux, 1995). Pour ce faire, l'artiste utilise les qualités physiques des localités sélectionnées : les marches pour casser les corps, la bouche de métro pour exhumer les victimes de la répression, la butte Montmartre pour leur triomphe. Autrement dit, entre les images et les lieux, il y a un double rapport de construction : les images signifient *du lieu avec le lieu*. L'entreprise artistique qui consiste à « faire remonter à la surface » l'esprit du lieu s'appuie sur une logique de l'espace. Dans ces conditions, l'image référée au lieu et encollée dans le lieu devient un outil de médiatisation de la relation des habitants à leur monde : « *Moi je colle des images dans des lieux. Les gens passent tous les jours, le lieu se banalise, ils n'y font plus gaffe. D'un coup la présence de ces images leur redonne une étrangeté. Et même après quand il n'y est plus, le lieu peut être différent* » (ACC). L'expérience esthétique dans l'objet d'art-lieu devient une condition de la relation d'intelligence et d'intelligibilité du sujet de l'expérience à son monde, inscrite selon Ernest Pignon-Ernest dans une pédagogie de l'histoire : « *je disais que 'du passé faisons table rase' est un mot d'ordre réactionnaire. (...) Je pense ça profondément, en effet. On a besoin aujourd'hui vraiment (...) de comprendre ce qui s'est passé pour éviter que certaines choses se renouvellent* » (AVN). Et si l'histoire du lieu est le substrat de l'image qu'Ernest Pignon-Ernest évoque le plus souvent, elle n'est pas la seule dimension idéale du lieu : « *Le lieu comprend des choses qui ne sont pas visibles (histoire, force symbolique, mémoire). (...) Les couches chronologiques sont plus faciles à évoquer, à expliquer, mais il y a d'autres couches. La référence au lieu n'est pas que sur l'histoire.* » (AV).

Par ailleurs, la démarche artistique d'Ernest Pignon-Ernest est *outdoors*. Le plus souvent, l'action dont procède l'objet d'art est initiée par une proposition de l'artiste et non par une commande muséale (ou émanant d'une autre institution de l'art) ; elle se déploie en dehors de l'institution muséale, sans devoir s'adapter à un cahier des charges pré-établi, dans un contexte qu'elle instaure elle-même en le travaillant ; elle génère l'actualité spatiale et temporelle de l'apparition des sérigraphies sans l'inscrire dans une manifestation programmée. Cette position d'*outdoors* transforme le lieu en contexte global de l'action artistique. La « levée » des dimensions matérielles et idéelles du lieu construites dans l'objet d'art s'opère dans un travail *du/avec le lieu* : « *je choisis un lieu, je l'étudie complètement, et à partir de cette compréhension que j'en ai –de tout ce qui le compose, plastiquement, historiquement –, j'élabore une image que je viens glisser dans cette réalité* » (AVN). Par le truchement d'un ensemble de procédures qui s'apparente au travail de terrain des sciences sociales, l'artiste « œuvre d'art » le lieu pour retrouver et construire ses dimensions idéelles et matérielles. Cet *outdoors* nous invite ainsi à réfléchir sur l'art en adoptant un point de vue « chorésique » (génétique et spatial) centré sur les fabriques spatiales de l'objet, soit l'ensemble des opérations à dimension spatiale associées dans un projet artistique qui se donne comme fin l'émergence d'un objet d'art-lieu. Nous nous y emploierons dans un second temps de la réflexion, à propos de la *Pietà*. Dans la perspective de l'exposition de l'objet enfin, l'*outdoors* fait de l'objet d'art un *ready made* inversé, inversé dans la mesure où la mise en place des images sur les murs du lieu qui leur sert de référent et de matrice opère comme une « mise en musée » du lieu et, par conséquent, de son esprit. À partir du moment où les images sont placées dans leur lieu-référent, le lieu exposé fait signe. « *L'incorporation de mon image, c'est l'équivalence du passage au musée pour un ready-made. Je produis une*

chose qui est symétrique au ready-made, donc ce sont les lieux (...) qui devien[nen]t l'œuvre elle-même, parce qu'il y a ce signe qui vient l'exacerber, le tendre, rendre le lieu (...) plus fort » (AVN), ou encore « mon travail est un ready-made, ce que j'expose, c'est la rue elle-même » (ODM).

Cette dimension proprement spatiale de l'objet d'art, dimension qu'on retrouve aux différents niveaux de sa conception, de son élaboration et de son émergence comme objet-lieu, charge de sens les propos d'Ernest Pignon-Ernest : « *Des fois on dit que je fais de l' 'art en situation', on dit 'art in situ' ou 'en situation'. Moi, j'essaie de faire de la situation une œuvre d'art. Où ce n'est pas l'art que je mets dans la rue.* » (AVN). Conserver, en effet, les termes d'installation et surtout d'*in situ* pour rendre compte de cet art, n'est pas en accord avec la tentative d'Ernest Pignon-Ernest, et au-delà de nombreux artistes de sa génération, de rompre non seulement avec la politique de la représentation dans l'art mais aussi avec la focalisation du système de l'art sur l'objet d'art marchandise (Volvey, 2003 : 402-412). Une rupture qui fait tendre l'art vers le lieu : « L'objet était vraiment la cible. L'objet était ce à quoi l'on tentait de trouver une alternative. (...) Dans mes *Site markers* de l'année 1967, la notion de voyage était couplée avec la signification du lieu. Le lieu prit en quelque sorte la place de l'objet » disait D. Oppenheim (in Kastner et Wallis, 1998 : 30), auquel répond en écho Ernest Pignon-Ernest « *je trouve la 'figuration narrative' et toute cette peinture figurative complètement anecdotique. Alors peu à peu une espèce d'évidence s'est imposée : c'était les lieux eux-mêmes qui étaient intéressants* », mais aussi à propos de *La Semaine sanglante* : « *Je voulais dire tout ça et je me rendais compte que c'était dérisoire sur un tableau (...). Et peu à peu s'est imposée encore cette idée, que c'était les lieux eux-mêmes qui portaient ce potentiel* » (AVN). Ainsi, comprendre cette dimension suppose qu'on fasse correctement la distinction entre l'objet artéfactuel (les images sérigraphiées), l'objet d'art (l'objet-lieu d'une expérience esthétique) et l'œuvre d'art (l'ensemble des fabriques artistiques de l'objet) pour mieux comprendre la manière dont ils s'articulent, et, par là même, qu'on reconnaisse que leurs dimensions spatiales ne sont pas réductibles les unes aux autres, bien qu'elles s'informent les unes les autres.

L'image du corps de la Passion humaine : un contenant pour un travail sur le refoulé du lieu

« Si vous voulez, la force suggestive de ma proposition elle est plus dans les lieux. L'image vient là comme faire remonter à la surface les souvenirs enfouis, les trames qui se sont passées dans ces lieux. Mais l'image n'est vraiment qu'un petit tiers de la proposition. Mon matériau plastique essentiel ce sont les lieux. Au fond, j'incorpore, c'est le mot, dans les lieux, l'image d'un homme grandeur nature. Une image, donc une représentation, et comme elle est grandeur nature, cette image crée, intervient, travaille le lieu et fait du lieu lui-même un lieu représenté en quelque sorte. (...) C'est mon image qui vient stigmatiser un lieu et essayer d'exacerber tout son potentiel poétique, dramatique, symbolique » (AVN).

Si le référent géographique de l'image conçue par Ernest Pignon-Ernest demande pour être saisi une fréquentation de l'œuvre et une connaissance des entretiens et textes de l'artiste, en revanche son arrière-plan religieux et ses référents picturaux ou photographiques ne font pas mystère, au point qu'ils inspirent *a posteriori* les titres d'œuvres exposées sans titre. Ernest Pignon-Ernest se revendique athée et pourtant son iconographie est religieuse : évocation de scènes ou de figures religieuses principalement issues de la Bible ; traitement religieux de biographies. Cet écart se réduit néanmoins dans sa recherche d'une langue commune et d'un référent culturel largement partagé pour traiter d'un thème unique : la passion telle que vécue, non par le Christ, mais par des êtres humains anonymes, parfois aussi

connus, et que la représentation sanctifie. Cette prégnance et cette lisibilité permettent de comprendre le fait que, malgré les explications répétées de l'artiste, les analystes de l'œuvre se soient faits exégèses de l'image – plus précisément de son contenu de représentation –, négligeant les différentes manières qu'a le lieu de la régler. L'image, en effet, n'est pas en soi mais entièrement régie par le construit du lieu que réalise l'artiste, aussi bien dans ses dimensions symboliques et graphiques, que dans son aspect matériel, etc.

L'œuvre graphique d'Ernest Pignon-Ernest est en effet centrée sur l'image du corps humain, masculin comme féminin. Michel Onfray (2003 : 13) rappelle ainsi : « Toutes périodes confondues, tous sujets mélangés, indépendamment des thématiques traitées depuis 35 années, Ernest Pignon-Ernest travaille une seule question : le corps. (...) [L]e corps tient toute la place. (...) [L]e corps réel, concret, incarné, le corps dont les traits, les volumes, les formes racontent une odyssée existentielle personnelle. » Le traitement de cette image du corps recourt à la grammaire du religieux sur plusieurs plans : de l'iconographie, de la signification et de la médiation à des fins de communication.

Sur le plan iconographique, le religieux est parfois traité sous la forme d'une citation d'une œuvre peinte, citation qui instaure le texte biblique et un genre pictural en sources iconographiques pour les œuvres : *La Mort de la Vierge* (Spacca Napoli, 1990) d'Ernest Pignon-Ernest reprend celle que Caravage a conçue pour une chapelle romaine, pour la coller dans les rues de Naples. Cette reprise de pièces maîtresses de l'art européen permet de compléter la définition de l'objet d'art comme *ready-made*, que formule Ernest Pignon-Ernest, pour en faire, selon la nomenclature envisagée par Duchamp, un « *ready-made inversé* » – soit un objet d'art proposé à l'usage quotidien. Si Caravage incarnait les images bibliques dans des corps et visages de la rue, Ernest Pignon-Ernest, lui, les « reverse (...) dans la rue » (Barre et Leplatre, 2006). Ce premier usage du religieux, qui sélectionne des images chrétiennes dans l'histoire de l'art occidental et en fait des référents de l'œuvre graphique, n'est pas le seul, l'artiste le complique et le surdétermine en y appliquant d'autres procédés de transposition. Dans *David et Goliath* (Vico Seminario de Nobili, 1988), il ajoute la tête tranchée de Pasolini comme compagne à celle du Philistin que David brandit comme trophée. Il y a là intégration d'un élément contemporain dans un motif religieux classique par le biais de la citation de l'œuvre de Caravage, son référent pictural. Enfin, la référence iconographique peut être indirecte comme dans le cas de la *Pietà sud-africaine* : c'est le motif religieux de la femme portant un cadavre ou un agonisant qui est mobilisé, et le titre d'usage de cette œuvre a reconnu cette transposition. Cette imagerie religieuse peut ainsi agir comme élément de communication, de médiation culturelle entre l'artiste, son propos et le spectateur. Ernest Pignon-Ernest est surtout intervenu en Europe méditerranéenne, au sein de laquelle le religieux chrétien et l'iconographie qui le représente sont des références communes. Mais en Amérique Latine et en Afrique du Sud, pays très majoritairement et anciennement christianisés dans lesquels l'artiste est intervenu plus récemment, le religieux est un langage commun au-delà des différences culturelles.

M. Onfray (2003 : 15sq) identifie, dans le discours de l'artiste, trois « icônes » artistiques majeures. Elles éclairent selon nous la façon dont le religieux porte la signification dans les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest : les empreintes de mains des grottes de Gargas (témoins de l'art pariétal préhistorique) ; le Linge de Sainte Véronique ; les images projetées d'Hiroshima. Paradoxalement ces « icônes » – au sens où elles ont bien à voir avec le corps et sa figuration –, ont moins à voir avec l'ordre graphique de la représentation qu'avec celui de l'impression et deux d'entre elles n'ont même pas à voir avec l'iconographie chrétienne. Les mains obtenues par projection d'un liquide colorant sur les parois, comme les ombres corporelles projetées sur les murs d'Hiroshima par le flash atomique, sont des empreintes (matérielles ou photographiques) négatives qui donnent à voir une absence ou, plus encore

dans le second cas, une disparition. Il s'agit bien de marques en creux laissées par des corps ou parties de corps pressés sur une surface ou interposés et qui, sur le principe inverse du pochoir, se manifestent en « pleins » – blancs dans la matière tinctoriale ou noirs dans le flash nucléaire. Comme le rappelle Onfray à propos de *Maurice Audin*, les corps sérigraphiés d'Ernest Pignon-Ernest sont également des empreintes dont la présence sur les murs évoque l'absence. Le Linge de Sainte Véronique porte, selon la tradition chrétienne, le visage du Christ sur le chemin de croix. Empreinte positive, ce linge manifeste « l'invisible divinité d'un homme » (Onfray, 2003 : 18). La technique pignoniennne du trait sur papier, qui rappelle celle du frottage, fait apparaître une image en positif, mais l'usage du noir et blanc, et la disparition du fond n'indiquent plus eux aussi que les reliefs de l'absence. Ces trois « icônes » fonctionnent sur le principe de l'indice pour signaler, à travers l'image concrétisée d'un corps dont la durée est aléatoire et la fin programmée, ce qui a eu lieu et qui a disparu, ce qui doit être dorénavant élaboré sur un mode autre que présentiel par le récepteur de l'œuvre : la maîtrise de la perte passe, dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, par un travail de remémoration – comparable à celui de la foi dans la religion (Mauron, 2001 : 14). Cet indice supplée donc l'absence du référent tout en établissant une liaison avec le récepteur dont dépend alors le rétablissement de ce référent. Nous verrons plus loin ce qui facilite ce travail pour le récepteur, mais, pour l'artiste, le fait d'imprimer un acte dans la matière constitue une in-formation, une primo transformation de la matière par le truchement d'une forme (de Mèredieu, 1994 : 275) pour faire signe en conjoignant, sous le même acte de recouvrir, le corps et le mur. La référence à l'empreinte explicite l'acception quasi conceptuelle du dessin qui est celle de l'artiste. Il s'agit pour lui de retrouver le geste originel de création d'image : dessiner comme on met « *un mot sur une chose, [pour] la faire exister, (...) la faire comprendre* » (AVN), c'est-à-dire faire surgir, en lui donnant forme et visibilité, la scène qui a eu lieu (et qui depuis s'est absentée du lieu) à travers une image du corps qui l'a vécue. Le motif est religieux quant à lui pour associer une signification à l'entité mise en forme et permettre de manifester ce qui est de l'ordre de l'indicible ou du transcendant. C'est là une fonction traditionnelle, reconnue par l'anthropologie, du sacré. La tradition occidentale et monothéiste a exprimé le sacré sous la forme de la religion, et Ernest Pignon-Ernest en utilise le langage. Pour évoquer l'absence, la souffrance, la maladie et la mort, « à l'évidence, athée, agnostique ou catholique pratiquant, personne n'évite la mythologie chrétienne » (Onfray, 2003 : 24). Le recours au motif religieux permet donc à la fois de rendre compte de l'ineffable et d'inscrire ce surgissement d'image dans des problématiques d'inspiration biblique, telles que la Résurrection, l'Incarnation et surtout la Passion.

Mais quel est le rapport entre ce qu'Ernest Pignon-Ernest dit à propos de son travail avec les lieux et ce que mettent en avant les critiques de l'œuvre, son travail avec le corps humain. C'est ici que prend tout son sens la tension dans les images entre les deux modalités opposées de la manifestation graphique des choses – l'ordre de la représentation et celui de l'impression –, en trouvant sa résolution dans un jeu entre image et lieu.

Le premier rapport, on l'a vu, c'est un thème commun, la Passion. Plus encore, son traitement via une problématique figurative commune : la (fonction de) contenance comme condition de possibilité du travail psychique sur des objets ou des contenus inconscients du lieu. Une problématique spatiale donc, à l'intelligibilité de laquelle il est possible d'accéder en mobilisant les outils théoriques de la psychanalyse transitionnelle, en particulier ses concepts d'enveloppe psychique (Anzieu, 1995) et de transitionnalité (Kaës et al., 1997 ; Roussillon, 1995). Le corps, le quartier urbain sont les deux contenantants pour une même passion, la figuration de l'un – à travers la mobilisation de formes symboliques reconnues –, devenant l'opérateur de la mise au jour de l'autre. Le corps est l'enveloppe représentable de l'irreprésentable passion refoulée du lieu, de l'esprit perdu du lieu. De fait, il y a pour l'artiste

une assimilation de l'enveloppe corporelle sur laquelle s'inscrivent les traits de la passion et de l'enveloppe bâtie des quartiers où la passion vécue fonctionne comme un contenu refoulé ou dénié : un contenu qu'il révèle à travers ce traitement tégumentaire des murs de la ville. Cet affichage du contenu latent des lieux sous la forme d'une « peau des murs » (Briot et Humblot, 1980) utilise non seulement l'image chrétienne de l'enveloppe corporelle (une représentation), mais l'objet artéfact (l'ensemble des sérigraphies) et l'objet-lieu (l'environnement, au sens que donne l'esthétique au terme) comme des instruments de la levée du refoulé du lieu, pour constituer une sorte de cadre clinique (Roussillon, 1995) et inviter le spectateur en celui-ci à un véritable travail psychique : une sorte de cure par l'image qui vise, à travers la série d'affiches collées sur les murs des quartiers urbains, à redonner un contenant au contenu problématique du lieu afin de rendre possible sa conscientisation et son élaboration. L'objet d'art-lieu fonctionne alors sur le principe du *holding** (Winnicott, 1975) pour venir soutenir un travail psychique sur le contenu des lieux. Il faut, en effet, entendre au sens plein l'expression dont Ernest Pignon-Ernest use pour qualifier son travail avec les lieux : « faire remonter à la surface » désigne bien la levée du refoulé du lieu mais à travers ses deux conditions, iconographique/représentationnelle d'une part – la mise en image d'un contenu de sens –, et spatiale d'autre part – la mise en place d'une surface contenant pour la projection et l'élaboration en situation de celui-ci. Ainsi, l'image du corps est réglée d'une part sur son référent, le lieu – soit le sujet historique de la passion –, sur le mode de l'impression, et d'autre part sur son signe, l'imagerie chrétienne – soit le référent culturel de la Passion –, sur le mode de la représentation. Par l'empreinte, qui suppose un rapport de co-présence entre le sujet et sa manifestation graphique obtenue par frottage ou pression, l'artiste signale la manière dont le lieu règle l'image du corps pour faire remonter à travers elle son refoulé. Mais par la représentation de motifs religieux, il donne un contenu de sens au refoulé du lieu que le spectateur dans l'environnement esthétique – le cadre – créé par l'objet d'art-lieu pourra élaborer. Enfin, par la citation directe ou indirecte d'œuvres picturales, l'artiste laisse en quelque sorte le soin de la conception de la représentation (au sens du travail sur le référent) à ses modèles artistiques et impose le travail mnésique comme mode de rapport esthétique à l'objet d'art : il prépare le surgissement mnésique par lequel opère la levée du refoulé du lieu en cet environnement esthétique. Si la représentation est bien du côté du corps et de la signification, l'empreinte est, elle, du côté du lieu et du dégagement du refoulé, le papier à la fois toile support de la représentation du corps et toile recueil de l'empreinte fonctionnant comme une interface : « *on m'a dit ça (...) 'tes images on dirait vraiment qu'elles suintent des murs', vraiment c'est le mot juste* » (AVN).

On comprendra de ce fait les différentes manières qu'a le lieu de déterminer l'image. « Mes dessins sont faits complètement par rapport au lieu », un lieu qui règle jusqu'au choix des modèles pour les citations et qui, contrairement à ce qu'écrit M. Onfray (2003 : 46), n'est pas qu'une question d'adaptation de l'image du corps « à la scénographie urbaine ». La question de la spatialité du dessin d'Ernest Pignon-Ernest est immense, multidimensionnelle, et ne peut être traitée rapidement ici. Nous l'aborderons essentiellement du point de vue de la problématique de la contenance. Pour l'artiste, le dessin est un choix technique, commandé par le fait que l'image est mise au service du lieu : le dessin est la condition artistique d'un travail esthétique de réélaboration par le récepteur de ce qui a été perdu du lieu. Ce moyen artistique, l'artiste le fait jouer dans trois directions principales : le réalisme de la représentation, la distorsion formelle et/ou scalaire du corps représenté – que l'artiste compare un travail d'« anamorphose » –, et l'absence de cadre et de fond. Le réalisme du dessin associé à la taille (apparemment) réelle du corps représenté sont des outils conçus pour établir une relation de co-présence de l'image et de l'environnement quotidien – son appartenance à l'espace urbain est alors posée d'évidence dans et par l'expérience esthétique nécessairement

située –, et partant une participation du spectateur au dispositif artistique via l'image du corps dans laquelle il se projette. Cependant, « *C'est cette confrontation avec la rue, avec la réalité qui nécessite que les dessins soient très travaillés. Et ça n'a pas du tout le réalisme qu'on imagine, (...) il y a des distorsions, il y a beaucoup de distorsions...* ». Les distorsions peuvent être internes à l'image qui ne fonctionne pas totalement selon un principe d'homothétie : des mains trop grandes par rapport au corps, une pietà trop grande par rapport à l'agonisant ; mais elles concernent aussi le rapport de l'image à son référent pictural ou photographique : par exemple, la composition géométrique d'une image commandée par une réception frontale va être déformée dans sa citation pignonnienne pour permettre une appréhension de biais. « *S'il y a une originalité de mon travail (...) c'est que pour un travail plastique, [il] exclue la notion de cadre. Rien n'est pensé cadré. Tout est pensé dans le mouvement urbain, dans l'espace de la ville* » (AVN). Le fait que l'image ne s'inscrive pas dans un cadre graphique qui la délimiterait pour la donner à voir pour elle-même, comme objet d'art en soi, favorise son association avec la série des images sérigraphiées avec lesquelles elle constitue l'objet artéfactuel. Renforcé par l'absence de fond, ce défaut de cadre constitue surtout une condition de possibilité du fonctionnement de l'objet-lieu comme contenant. D'une part, l'absence de cadre associée aux représentations de bouches (sopiriaux, embrasures) multiplie les débordements et les passages pour des circulations entre sérigraphies et murs, et, à une autre échelle, entre artéfact et quartier, comme autant de conditions de possibilité d'une co-pénétration de l'image et du lieu. Le dessin sur substrat papier encollé est un moyen de l'incorporation de chaque sérigraphie au mur et du déploiement de l'objet d'art-lieu en une surface enveloppante. La surface papier adhère aux murs jusqu'à incarner anfractuosités et micro-reliefs dans l'image du corps, tandis que plis et cicatrices apparues sous l'effet d'un marouflage rapide l'accidentent, et les desquamations sous celui du temps l'abîment. La représentation des plis de vêtement ou de peau, ainsi que celle de l'ombre projetée des corps, font des traits à la pointe sèche ou au fusain l'instrument du creusement volumétrique de la surface papier pour une incorporation de l'image du corps dans l'épaisseur du mur. D'autre part, dans le prolongement du premier procédé graphique utilisé par l'artiste, le pochoir, cette absence de cadre signale que la forme (le plein de couleur sur fond blanc) dépend de sa contre-forme (la feuille à l'intérieur de laquelle le motif a été évidé) pour apparaître. Mais si l'image fabriquée au pochoir est dotée d'une dynamique endogène qui tend à nier l'encaissant, ici image sans fond et lieu sont relationnels, pris dans la dynamique spiralaire de l'impression où de part et d'autre de la limite qu'ils ont en partage l'image s'étaye sur le lieu-enveloppe qui lui sert de matrice et dont, en retour, elle forme l'empreinte-enveloppe qui en étaye le sens. Entre empreinte et représentation, autour de l'image du corps, l'artiste joue de l'absence de cadre et de fond, des plis, des trous, des « anamorphoses », etc. pour organiser l'objet d'art en seconde peau formant contenant pour un travail psychique sur le contenu du refoulé du lieu, un travail qui s'effectue dans une expérience esthétique.

Parce que le Linge fonctionne comme l'instrument d'un dépôt ou d'un recueil, cette troisième icône met en relief l'importante question du médium dans l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest : le papier, comme le tissu, constitue le support mobile d'une image portative, multipliable et applicable en différents lieux pour devenir interface d'une relation à trois polarités, l'image du corps porte-empreinte, le lieu matrice de sa manifestation, le récepteur incarné et situé auquel il est présenté – relation organisée dans le registre biblique autour des questions de la perte, de la remémoration et de la transcendance. Dans la perspective psychanalytique présentée plus haut, le médium joue non seulement son rôle d'enveloppe contenante pour un travail psychique sur les contenus inconscients du lieu, mais aussi d'interface de communication et d'inscription des traces, comme en témoigne le devenir de l'objet artéfactuel – déchiré ou recouvert d'inscriptions. Le médium papier – visuellement très

présent une fois la sérigraphie encollée sur le mur –, assure bien la fonction de *holding* que lui reconnaît, dans la perspective transitionnelle ouverte par Winnicott, le psychanalyste S. Tisseron (1996) : une surface réceptrice, investissable par le récepteur comme un lieu possible d'accueil et de transformation ; une surface malléable pour cette transformation psychique.

Le terrain d'action artistique : « il ne s'agit pas de faire des images politiques, il y a une manière politique de faire des images » (Pignon-Ernest in Briot et Humblot, 1980 : 32)

« Je n'ai pas du tout l'illusion d'une action effective, d'une espèce d'efficacité de mes images. Il ne s'agit pas d'affiches, je ne porte pas de mot d'ordre (...). Je n'ai pas cet objectif de réaliser des images engagées qui interviendraient sur la vie des gens. (...) C'est pas le thème qui fait, c'est plutôt la façon d'appréhender les réalités, de s'inscrire dedans plutôt que les thèmes » (AVN).

L'insistance de l'artiste sur le corps a pour conséquence des référents religieux plus néo- que vétérotestamentaires : la référence à la Passion christique est permanente et Ernest Pignon-Ernest reprend la tradition chrétienne dans ce qu'elle a de plus radical, celle de la Passion d'un corps réel et incarné. Le corps exposé dans l'image, nécessairement singulier dans son incarnation, est susceptible de parler de l'humanité, il s'universalise dans la référence biblique. Tout en refusant avec constance l'existence d'une transcendance religieuse, il affirme dans son œuvre la dignité christique de l'homme comme la réalité et la matérialité de sa souffrance. Son œuvre s'inscrit donc dans une mystique, mais elle vise moins le religieux que le politique, car elle repose sur l'homme et pose la question de l'action et du choix. Ainsi, dans *La Semaine sanglante* et *Sur l'avortement*, les figures anonymes représentées sont dans le pâtre : signe de la répression indifférenciée, ou des femmes subissant leur sort. Au contraire de ces damnés de la terre, les « saints laïques » sont dans la passion choisie et assumée, résultat d'un choix conscient des risques (Audin dans le domaine du politique, Rimbaud dans celui du poétique) : c'est bien pour cela qu'ils accèdent à la « sainteté ». *La Pietà* fait transition entre les deux : elle est archétype plus qu'anonyme, elle intègre le rappel du saint laïque mais innocent, l'enfant Hector Pieteron, elle confronte le passant avec la réalité des corps souffrant ici et maintenant pour le pousser à choisir de se lancer dans la lutte.

Le réalisme du dessin associé aux thématiques choisies par Ernest Pignon-Ernest, mais aussi au projet d'écriture de l'histoire qui est le sien, a souvent appelé sur ses œuvres la comparaison avec un art engagé de type réalisme socialiste. Il importe pourtant de se dégager d'une vision de l'artiste qui dirait son engagement à travers l'image instaurée en vecteur d'un message politique, pour comprendre que c'est plutôt dans la manière proprement chorésique de faire œuvre d'art que réside l'enjeu politique de cet art. Si une dimension politique est présente dans l'objet d'art c'est en effet parce qu'elle est construite dans l'œuvre, c'est-à-dire dans la manière d'œuvrer d'art le lieu et avec le lieu. *Les agressions*, une œuvre de commande de la Maison de la culture de Grenoble réalisée en 1976, est exemplaire de cette « manière politique de faire des images » qui utilise l'observation, l'entretien ou l'interlocution, mais aussi la recherche bibliographique, comme des instruments de la levée du sens auquel l'image donne forme pour le donner à travailler. « À cette époque je souhaitais retrouver, renouveler la notion de commande sociale. J'entends par commande sociale une œuvre qui exprime ce qui est implicite dans une société et que seuls l'art ou la poésie peuvent mettre au jour ». C'est par une action artistique qui s'apparente à un travail de terrain – un ensemble de procédures que l'artiste décrit sur la page consacrée à cette œuvre sur son site Internet – et par

lequel les employés de l'usine deviennent co-auteurs de l'œuvre, qu'Ernest Pignon-Ernest fait travailler le lieu pour en « lever » l'esprit, en retrouver le refoulé, le perdu, l'enfoui. Ainsi, le dessin et le dispositif sérigraphique des *Immigrés* (Avignon, Calais, 1975) sont le résultat d'une mise en forme littérale du rapprochement qu'effectue Ernest Pignon-Ernest entre les mots d'un ouvrier immigré du BTP qu'il a interviewé : « *nous ne vivons pas sur le même plan* », et l'analyse des photographies qu'il a prises sur le terrain : la localisation préférentielle des travailleurs algériens dans les tranchées des travaux publics (in AV). Le dessin est traité comme un soupirail s'ouvrant sur une pièce louée par un marchand de sommeil et les sérigraphies sont placées au bas des murs, au niveau du sol.

« *Moi je travaille d'habitude sur des lieux, sur des villes ou sur des groupes sociaux, (...) sur des réalités comme ça. J'essaye d'en faire une approche, on pourrait dire double. C'est-à-dire j'essaye d'approcher la ville à la fois d'un point de vue plastique comme un sculpteur, comme un peintre ou comme un sculpteur, d'un point de vue de ce qui se voit. (...) Et puis ce qui ne se voit pas aussi, c'est-à-dire que j'étudie l'histoire des lieux, les souvenirs qui hantent les lieux, la force symbolique que prennent les lieux par leur histoire. Donc j'essaye de chopper tout ça, de l'assimiler, de le comprendre, et ça c'est un peu comme un peintre, c'est-à-dire comme un peintre essaye de bien comprendre tout ce qu'il peut faire de chaque couleur et puis après les organiser ensemble pour que ça fonctionne bien. Donc moi j'essaye de comprendre toutes cette réalité. De ce travail naissent des images... » (ACC).*

Kliptown et Warwick en *Pietà*

Il s'agit pour nous, à ce stade, de mobiliser ce cadre théorique inscrit dans l'approche géographique pour donner à comprendre *La Pietà sud-africaine* dans toutes ses dimensions. Nous insisterons tout particulièrement sur les deux fabriques géographiques et graphiques de l'objet d'art, c'est-à-dire les procédures et procédés qui participent à la concrétisation de l'objet d'art-lieu. Nous mettrons alors en évidence la part des lieux et du travail avec les lieux dans l'œuvre d'art pignonienne.

La fabrique géographique de la *Pietà* : « œuvrer d'art » par le terrain

La *Pietà* a son origine dans les développements militants de l'intervention d'Ernest Pignon-Ernest à Nice en 1974 contre le jumelage de sa ville avec Le Cap. À la demande du Comité spécial des Nations-Unies contre l'apartheid, il a été l'un des promoteurs avec Jacques Derrida et Antonio Saura du projet collectif « Artistes du Monde contre l'apartheid » conduit entre 1981 et 1996 (« Artistes du Monde contre l'apartheid », 1983). Ces derniers projetaient la constitution d'un musée contre l'apartheid. Celui-ci fonctionna d'abord comme une exposition itinérante d'une centaine d'œuvres d'art données par des artistes du monde entier, ayant vocation à « servir de support à des campagnes de dénonciation du racisme institutionnalisé ». Après la chute du régime et l'élection démocratique de Nelson Mandela à la présidence du pays, ils remplissent leur engagement d'offrir les œuvres « au premier gouvernement sud-africain libre et démocratique, issu du suffrage universel », afin de constituer le premier fonds d'un musée contre l'apartheid situé en Afrique du Sud. Ainsi, début 1996, Ernest Pignon-Ernest vient offrir au gouvernement sud-africain quelques 90 toiles qui seront accrochées dans le parlement à l'emplacement des tableaux glorifiant les Afrikaners, laissés vacants. Quant il revient à Soweto en 2000, il projette une œuvre qui travaillerait l'idée de « nation arc-en-ciel » ainsi que les conditions historiques de cette révolution conduite par l'ANC.

« J'étais [...] parti à Soweto pour travailler sur le côté multiculturel d'un pays où il y a dix-huit langues. Et puis lorsque j'ai rencontré les gens – car j'ai besoin d'avoir des contacts forts avec la population – j'ai glissé sur un autre sujet. Tous les gens m'ont demandé de travailler avec eux sur le Sida » (AV).

Cette généalogie de l'œuvre met en exergue l'*outdoors* de la pratique artistique d'Ernest Pignon-Ernest et, au-delà, la dimension proprement chôraïque de l'œuvre qui en découle. L'action artistique d'Ernest Pignon-Ernest en Afrique du Sud évolue de la participation à la création d'un musée extraterritorial profondément inscrit dans le « monde de l'art » occidental (artistes faisant don de leurs œuvres, institutions muséales dans lesquelles tourne l'exposition itinérante, etc.) vers la conception/réalisation d'un objet d'art particulier fabriqué dans/par/avec la rue via une pratique de terrain, en passant par l'inauguration d'un des premiers *indoors* muséaux sud-africains post-apartheid. Sa pratique de terrain l'amène non seulement à changer la thématique de son projet sud-africain, mais commande la transformation des enjeux de l'action artistique – qui évolue d'une problématique de commémoration (celle de la lutte passée) à une participation à l'histoire en train de se faire (la lutte à venir).

La *Pietà* a d'abord été conçue à partir de rencontres et de débats qui ont eu lieu dans plusieurs musées sud-africains où Catherine Blondeau, directrice de l'Institut Français d'Afrique du Sud, avait organisé des projections de diapositives documentant les œuvres antérieures de l'artiste. Les débats avec le public font alors systématiquement ressortir la nécessité d'articuler un tel *modus operandi* artistique avec une réalité non reconnue voire refoulée en Afrique du Sud, la contamination de la population par le VIH/SIDA : « Et à chaque rencontre, tout de suite les gens venaient et me disaient 'avec ce que vous faites, il faut travailler sur le Sida. C'est vraiment le drame du pays. Vous avez travaillé avec nous sur le drame de l'apartheid, il faut travailler sur le SIDA. Ça c'est imposé. (...) Je fais un résumé, parce que je suis resté plusieurs mois » (AVN). Ce premier terrain lui permet donc de (faire) « lever » le refoulé sud-africain qui sera par la suite construit, concrétisé, dans l'objet-lieu d'art afin de créer autour de ce contenu latent un régime de visibilité et de significations⁵. Il se prolonge d'une part, d'autres séjours de l'artiste dans les milieux sud-africains de l'action contre le VIH/SIDA – soit, les associations, les hôpitaux, les dispensaires, les médecins, etc. – , et auprès des associations ou de « personnalités » de quartier, et d'autre part de campagnes d'observation. Ces séjours correspondent à un véritable travail de levé d'informations sur le terrain que l'artiste résume de la manière suivante : « J'ai fait du terrain, comme un peintre qui va sur le motif » (AV). Il concerne la conception de l'objet artéfactuel comme celle de l'objet d'art-lieu, puisque aussi bien l'image de la *Pietà* que le choix des lieux où les sérigraphies seront collées sont issus de ce travail d'enquête, d'entretien et d'observation. C'est à Durban, par exemple, la rencontre avec des associations de marchands et de résidents du quartier Warwick (in AV). À Soweto, c'est avec un « rasta du coin » (AV) qu'il mènera l'expertise des lieux du point de vue de leur dimension plastique. Et si sa faible maîtrise de l'Anglais constitue une limite à son travail, c'est sur le terrain du football, dans un pays où les Blancs pratiquent le rugby, que se noueront les liens avec les acteurs locaux.

L'objet d'art apparaît bien ici comme la mise en forme d'un énoncé de terrain : mise en image d'une part – trouver une image pour médiatiser le sujet de l'objet d'art levé dans le lieu – et mise en espace d'autre part – trouver un lieu pour « faire apparaître et travailler » le contenu latent du lieu mis en image. La superposition des deux icônes, l'icône chrétienne de la *Pietà* (portant un mort), et l'icône anti-apartheid d'Hector Pieterse (mourant porté), est la

⁵ Rappelons qu'en juillet 2000 Durban est le siège de la XIII^e Conférence internationale sur le Sida, dont l'intitulé « Brisez le silence » trouve une caisse de résonance particulière dans le contexte du déni sud-africain de la pandémie et des propos du président Thabo Mbeki mettant en question les liens de causalité entre VIH et SIDA.

mise en image d'un premier énoncé de terrain « *les gens qui sont sensibilisés, mobilisés là dessus, disaient 'il faudrait qu'on arrive à superposer... qu'on réussisse contre le SIDA ce qu'on a réussi contre l'apartheid'. [...] Et donc en effet, j'ai essayé de voir comment graphiquement, avec une image, je pouvais exprimer ça* » (AVN). Le recours à cette première icône correspond à l'inscription dans le dessin de la conviction des acteurs anti- SIDA sud-africains enquêtés par l'artiste : « *la lutte passera par les femmes* », les hommes se montrant d'une « *inconscience et d'une désinvolture extrêmes, portées par un machisme effrayant* » (AV) (cf. *infra*). Tandis que l'étude des lieux le conduira à un travail précis sur les entrées de ville et les lieux de vie (cf. *infra*). Le terrain fonctionne bien comme une fabrique géographique de l'objet d'art. En conséquence, les dimensions spatiales de l'objet artéfactuel (les *topoi* des images sérigraphiées de la *Pietà*), de l'objet d'art (l'objet-lieu d'une expérience esthétique la *Pietà* de Warwick et Kliptown) et de l'œuvre d'art (l'ensemble des lieux œuvrés d'art dans la pratique artistique de terrain), ne sont pas réductibles les unes aux autres, mais elles ne peuvent pas être pensées les unes sans les autres. Le terrain est un des principaux instruments de la dimension proprement chôrésique de l'art pignonien.

La fabrique graphique de la Pietà : faire jouer les icônes

La conception graphique est la seconde fabrique de l'art pignonien, celle de la mise en forme et, par conséquent, de la mise en visibilité et de la recharge sémantique du déni de l'esprit du lieu – esprit du lieu dont la prise en charge via l'objet d'art à travers l'expérience esthétique constitue la visée de cette action artistique. Elle fonctionne par un travail sur un double référent, iconographique d'une part, et géographique d'autre part. On assiste d'ailleurs avec la *Pietà* à un double travail de construction de l'esprit du lieu dans/avec l'image, puisque celui-ci est porté aussi bien par l'image placée en encart, qu'inscrit dans l'image de la *Pietà* elle-même, et aussi parce que l'image est conçue et travaillée *in situ*. À travers cette dernière, des informations et observations de terrain sont progressivement intégrées dans le référent iconographique pour être mises en image et travaillées. Ce travail de construction graphique de l'esprit du lieu n'est pas seulement iconographique – au sens d'un travail sur les référents iconographiques –, il est aussi spatial : il concerne l'agencement des éléments dans l'espace graphique.

Le sujet de la représentation de l'œuvre intitulée aujourd'hui la *Pietà* est une figure féminine, tenant dans ses bras un homme très gravement malade. En tant qu'image, elle s'ancre dans deux arrières plans référentiels distincts : biblique et pictural d'une part, politique et photographique d'autre part. Elle s'inscrit pleinement dans le référent religieux dont use Ernest Pignon-Ernest, puisqu'elle reprend la figure chrétienne de la *Mater Dolorosa*, la Mère de douleurs pleurant la souffrance et la mort de Jésus, son fils. Dans cette figure de femme debout portant un homme, l'artiste combine les deux modalités classiques de représentation de la *Mater Dolorosa* : la Vierge debout au pied de la Croix, et la *Pietà* proprement dite, dans laquelle elle tient sur ses genoux le cadavre du Christ. Mais ce premier référent pictural, qui appartient à l'histoire de l'art dans ce qu'elle a de plus classique et de plus occidental, est retravaillé pour intégrer par le jeu d'une série de procédés graphiques et de transpositions narratives [Tabl. 1] le second référent, politico-historique et proprement sud-africain, celui-ci. Cette icône locale est reproduite dans un coin de la sérigraphie : la photographie d'Hector Pieterse et des émeutes lycéennes de Soweto de juin 1976 [Photo. 2]. Une image si emblématique en Afrique du Sud qu'elle a été immédiatement reconnue, comme le montre le graffiti « 16 June » crayonné sur l'une des sérigraphies dans une photographie prise *in situ* par l'artiste [Photo. 1] et qu'elle est aujourd'hui jugée superflue par l'artiste lui-même (in AV). Mais cet encart témoigne à sa façon des multiples déplacements qui ont été

ceux d'Ernest Pignon-Ernest dans cette œuvre sud-africaine, tout en mettant en évidence l'importance de la pratique de terrain dans sa conception et sa réalisation.

Caractéristiques	<i>Mater Dolorosa</i> (œuvres picturales)	H. Pieterse, Soweto 1976 (photographie)	<i>Pietà sud-africaine</i> (série d'images sérigraphiées)
Générales			
Angle	Face	Angle/Face*	Face
Éclairage	Frontal	Latéral (en haut à gauche)	Latéral (en haut à gauche)
Fond	Variable	Foule et township	Blanc/vidé
« Race » ⁶ des personnes montrées	Blanche	Noire	Noire
Figure principale			
Attitude	Assise, statique	Debout, dynamique	Debout, statique
Sexe	Féminin	Masculin	Féminin
Âge / statut	Mère	Jeune	Indifférencié
Regard (direction du)	Au ciel ou sur le corps	Au loin, vers les secours	Face-à-face avec le spectateur**
Accompagnée	Variable	Sœur de la victime	Non
Victime			
Attitude (portée)	Mort	Mourant, inconscient	Malade, s'accroche à la femme**
Sexe	Masculin	Masculin	Masculin
Âge	Adulte	Enfant	Adulte
Regard (direction du)	Yeux clos	Yeux clos	Yeux clos

* Caractéristique changée par le choix de la photographie non canonique.

** Élément ayant évolué au cours du travail de l'artiste (des dessins préparatoires à la sérigraphie finale).

Tableau 1 : Des référents à la *Pietà*, un système de transpositions et de combinaisons.

La combinaison des deux icônes de références et les transpositions que l'artiste leur fait subir font sens pour inscrire l'image sérigraphiée dans un lieu et lui donner des significations locales extrêmement puissantes. Il s'agit avant tout d'établir un parallèle entre la lutte – couronnée de succès – contre l'apartheid, et celle contre l'épidémie actuelle de VIH/SIDA. L'Afrique du Sud est l'un des pays les plus touchés au monde avec un taux de prévalence de 18,8 % en 2005 (19,9 en 1999) selon l'ONU (Amat-Roze, 2003 ; Fassin, 2004). Le propos de l'artiste est à la fois de souligner l'urgence de la lutte, mais aussi ses possibilités de succès, et de redonner à ce combat une dimension politique. Il assimile en effet dans la *Pietà* un meurtre politique et une épidémie dont l'ampleur et les causes sont niées par les dirigeants sud-africains d'alors, qui en portent à ce titre une part de responsabilité. Ainsi, la citation graphique de la photographie de 1976 fonctionne comme la *veduta* de la peinture italienne classique, dont Ernest Pignon-Ernest s'inspire : elle ouvre sur un arrière monde qui lui donne sens, mais ce faisant elle joue un rôle proprement transitionnel entre le passé, le présent et l'à venir. Placée de manière à être là d'où la scène est éclairée, elle évoque à la fois l'ombre portée du système d'apartheid – dont l'existence et les héritages expliquent en grande partie l'ampleur et les formes de l'épidémie (Amat-Roze, 2003) – sur la situation actuelle, et la lumière de la résistance victorieuse.

Pour cela, le premier déplacement signifiant est la question du genre du personnage principal : le lycéen de 1976 est remplacé par une femme sans âge et sans statut visible, suivant ici le modèle de la *Mater Dolorosa*. L'introduction de cette figure féminine renvoie,

⁶ La classification raciale en vigueur sous l'apartheid comprenait les « Blancs », Sud-Africains d'origine européenne ; les « Indiens », Sud-Africains d'origine indienne ; les « Africains », Sud-Africains d'origine africaine ; les *Coloureds*, groupe hétérogène incluant les personnes ne rentrant pas dans les catégories précédentes. Cette classification a joué un rôle important dans la construction identitaire contemporaine. Même si nous sommes conscientes des implications politiques de chaque terme, nous suivrons ici les conventions usuelles et emploieront les catégories ci-dessus telles qu'elles sont comprises dans le contexte sud-africain.

on l'a dit, à la conviction partagée par Ernest Pignon-Ernest et les activistes sud-africains combattant l'épidémie, du rôle central des femmes dans la lutte contre le VIH/SIDA. Or, l'Afrique du Sud est un pays où la question du genre est complexe et brûlante. D'un côté, les inégalités sexuelles y sont très fortes, les rôles et rapports de pouvoir traditionnels encore très prégnants. Les violences faites aux femmes y atteignent des records mondiaux (Houssay-Holzschuch, 2002). La sérigraphie inverse précisément ces rôles et rapports de pouvoir, pour mettre en scène une femme non plus violentée, mais forte. Elle évoque en cela le rôle des femmes dans la lutte contre l'apartheid : Winnie Mandela, Albertine Sisulu, Adelaïde Tambo, Ellen Kuzwayo ou Helen Suzman, pour ne citer que les plus célèbres, ont porté la parole des hommes emprisonnés ou bannis et le combat, comme la Pietà porte ici le malade. Cette présence et cette force des figures féminines sud-africaines sont manifestées dans la sérigraphie par un subtil jeu d'échelle : si les personnages représentés semblent être à taille réelle, « *la femme n'est pas à la même échelle que l'homme, pour symboliser un pilier. Elle n'est pas non plus à taille réelle [mais plus grande] et ses mains ne sont pas à échelle du reste* » (AV). L'artiste interroge ainsi la place du genre dans le combat contemporain. Ernest Pignon-Ernest n'a néanmoins pas choisi ni reproduit en encart la photographie canonique, mais une autre de la séquence prise par Nzima, un cliché qui, en rapport avec son travail d'intégration de l'image dans le lieu, lui permet de cadrer ses personnages de face [Photos. 1 et 2]. Il a également fait évoluer la position de ses personnages pour que la femme regarde le spectateur. De même, il a habillé ses personnages de vêtements courants, ceux que portent quotidiennement les employés et ouvriers de Soweto et de Durban, ou ceux que portait Mbuyisa en 1976, tout en leur ôtant progressivement leurs attributs les plus anecdotiques (la coiffe de la femme par exemple). Ainsi, il s'agit pour lui de créer par le dessin sérigraphié et encollé les conditions d'une rencontre quotidienne et d'un face-à-face profondément perturbant : la femme présente l'homme porté aux passants, et cet homme n'est plus mourant, mais malade. Le pire n'est pas encore certain, l'irréversible accompli : elle les met ainsi en demeure d'agir et de prendre part à cette nouvelle lutte. L'image, construite pour instaurer ce face-à-face culpabilisateur et mobilisateur fonctionne formellement comme celle conçue par l'artiste pour dénoncer le jumelage de Nice et du Cap en 1974, mais si la première représentait la ségrégation spatiale imposée aux Noirs par l'apartheid en donnant à voir le « vivre à part » d'une famille noire sud-africaine derrière des grillages pour confronter les Niçois à leur responsabilité politique, la seconde représente la destruction de la société noire sud-africaine par le virus pour confronter les sud-africains à leur propre responsabilité et à leur devenir.

Cette image a été progressivement conçue par Ernest Pignon-Ernest pendant ses trois mois de travail dans un ancien magasin désaffecté situé entre Johannesburg et Soweto, transformé pour l'occasion en atelier. A l'instar de la majorité de ses projets graphiques, il a travaillé à partir de tableaux vivants, composés, en l'occurrence, par des acteurs recrutés dans une troupe de théâtre amateur de Johannesburg (Bonan, 2006). Sur la base du cliché photographique de Nzima, les modèles jouent des scènes et transforment le porté sous les indications de l'artiste, qui observe, croque et photographie. La nuit, seul dans l'atelier, il conduit une recherche graphique fondée sur une discrétisation et une intégration des attitudes et des traits empruntés aux différents dessins/clichés, sur l'ajout ou le retranchement d'attributs vestimentaires, et définit de nouvelles pistes de travail pour ses modèles vivants. Les œuvres préparatoires présentées dans la rétrospective qui lui a été consacrée à Evian en 2007 témoignent de ce long processus d'élaboration par lequel les proportions et positions respectives des corps, le port de tête de la femme (tête tournée vers le mourant, tête faisant face au récepteur), l'inclinaison du bras de l'homme (traînant vers le sol, arqué autour du cou féminin), la présence ou l'absence de coiffe sur la tête de la femme rapprochent ou éloignent l'image de ses référents iconographiques (peintures de Pietà/Mater Dolorosa et photographie

d'Hector Pieterse) ou de l'anecdote particularisante. Cette manière de travailler *in situ* avec des Sud-Africains, constitue elle aussi sans aucun doute une manière d'intégrer des données locales dans l'image. Ces apports locaux à l'image construite sont plus subtils et plus délicats à analyser et à décrire que ceux issus du travail d'observations et d'enquêtes. Cependant, on voit bien comment la connaissance intime que ces acteurs ont de la corporalité sud-africaine (compris comme mouvement du corps dans son rapport à l'environnement et à l'autre, comme gestuelle contextualisée et transactionnelle) et de l'image du corps sud-africain est porteuse d'autant d'informations implicites ou explicitées qui se retrouvent construites dans l'image. Ainsi, dans l'atelier, se rejoue un peu de ce rapport entre l'artiste et son terrain, à travers un dispositif scénique qui implique aussi une posture d'observation, relayée par la prise de vue photographique et le croquis. Le travail en atelier devient ainsi une condition pratique de la chorésie à travers laquelle lieu et objet se con-crétisent dans l'objet d'art-lieu.

L'objet d'art-lieu : pour un travail esthétique

Au total, l'objet artéfactuel était formé d'environ 400 images sur papier recyclé, sérigraphiées avec l'aide de professeurs de l'Ecole des Beaux Arts dans une imprimerie de Durban, et collées sur les murs de deux quartiers de Soweto et de Durban. L'objet d'art que construit Ernest Pignon-Ernest s'élabore autour des quartiers et, en ceux-ci, des lieux dans lesquels il colle ses sérigraphies. Lieux sélectionnés parmi d'autres à la faveur de campagnes de terrain d'un tout autre empan, ils ne fonctionnent pas comme simples *topos* entretenant des rapports d'extériorité avec l'objet artéfactuel ou uniquement comme ressources plastiques pour l'installation d'un objet artéfactuel. Ces spécimens remarquables de lieux participent de la chorésie dont l'objet d'art-lieu procède. Quelles substances (matérielles, immatérielles) de ces lieux sont-elles construites dans l'objet d'art pour faire « apparaître et travailler » le contenu latent du lieu mis en image dans l'objet artéfactuel et le donner à travailler dans une expérience esthétique ? Ou pour le dire autrement quels sont les éléments du *ready-made* local de cet objet d'art-lieu ? Comment participent-ils au fonctionnement de l'objet d'art-lieu pour l'expérience esthétique ?

« *Je marche beaucoup pour comprendre les lieux, les cerner, mais également pour appréhender la ville, physiquement (...)* » (ODM).

D'un point de vue spatial, la *Pietà* présentent une qualité qu'elle partage avec la *Semaine sanglante*, celle d'articuler une dyade de lieux pour faire un diptyque. *La Pietà* a été collée quasi simultanément dans deux lieux distants de 600 km, le quartier de Kliptown à Soweto, Johannesburg, et celui de Warwick, à Durban. Ces deux quartiers partagent des caractéristiques communes et signifiantes pour comprendre l'œuvre de l'artiste dans sa double dimension locale et politique. Ils sont tous deux des espaces de vie des populations africaines au sein de grandes métropoles sud-africaines – quartier résidentiel et haut-lieu politique pour Kliptown, marché informel et plate-forme de transport pour Warwick –, des espaces dont l'existence même avait été remise en cause sous l'apartheid. En effet, il s'agissait alors de limiter la présence des Noirs en ville à la stricte exploitation de leur force de travail (Guillaume, 2001). Les quartiers résidentiels qui leur étaient imposés depuis le début du XX^e siècle étaient situés à plusieurs kilomètres du centre ville, rendus invisibles par la distance. Les activités commerciales restaient aux mains des Blancs et ne pouvaient se tenir légalement que dans l'espace réservé au groupe dominant. Le travail d'Ernest Pignon-Ernest consiste donc ici à choisir des lieux invisibilisés ou interdits par le pouvoir d'apartheid. Dans cette dyade Kliptown/Warwick, le premier pôle est résidentiel. Ernest Pignon-Ernest a choisi un lieu où l'histoire urbaine des Africains de Johannesburg est présente dans toute sa richesse (Guillaume, 2001 : 42). Kliptown est l'un des plus anciens quartiers de Johannesburg, puisque

des résidents actuels s'y sont installés dès les années 1930. Il semble qu'à l'origine, le site était une zone rurale occupée par des Blancs mais aussi des populations d'autres groupes raciaux. Zone d'ancienne urbanité africaine, Kliptown est aussi un haut-lieu de la lutte politique contre l'apartheid, puisque c'est là que le Congrès national africain (ANC) et des organisations alliées ont adopté la *Freedom Charter* – manifeste pour une Afrique du Sud démocratique et multiraciale –, et formulé les objectifs qui guideront la résistance dans les décennies suivantes. Le bâti combine maisons en dur construites il y a une soixantaine d'années – parfois très dégradées – [Photo. 3] et habitat informel installé dans les interstices urbains depuis les années 1980. Urbanité, pauvreté et résistance sont donc les éléments matériels et idéels que le choix de Kliptown permet d'incorporer à l'objet d'art. Warwick Junction apporte à la dyade une dimension complémentaire, celle de l'échange et de la circulation (Vermeulin, 2006). Ce quartier, situé à la périphérie du centre ville, abrite le principal marché informel de Durban, une gare routière (pour bus et taxis collectifs) [Photo. 4] et ferroviaire. Son contexte architectural et urbanistique diffère d'un point de vue scénographique de celui de Kliptown – un rapport d'urbanisme en décrit ainsi le paysage : « a patchwork of unrelated adjoining structures: the Berea Road Station, disparate markets, unfinished flyovers, ad hoc bridges, and bus shelters; (...) a series of raised walkways and open concourses which provide shelter and a variety of approaches to informal trading areas »⁷. Warwick polarise et redistribue les flux de migrants pendulaires venant des zones périurbaines, des townships africains et des camps de squatters – une circulation qui est un héritage de la ségrégation d'apartheid. C'était là qu'arrivait la force de travail noire, indispensable à la prospérité économique de la métropole d'apartheid. Plus encore, les transports et les nœuds étaient des conditions nécessaires au fonctionnement d'une ville très ségréguée : le zoning strict séparant zones d'emplois et zones de résidence, et la distance à laquelle étaient repoussés les quartiers résidentiels noirs imposaient des déplacements importants. Lieu de circulation et de visibilité de la force de travail africaine, Warwick Junction est aussi un lieu d'échanges commerciaux informels : des échoppes vendent de quoi se restaurer sur le pouce, sandwichs, épis de maïs rôtis, têtes de veau, etc. Des marchands informels, les *tooth fairies*, proposent de poser des dents en or à côté de vendeurs de cigarettes au micro-détail, de vendeurs de simples, chaux et encens pour les tradipraticiens. Ces milliers de commerçants, dont la majorité sont des femmes et qui fournissent une population très largement africaine, dorment souvent dans leurs échoppes [Photo. 5]. Toutes ces activités se sont installées à Warwick, car le commerce informel africain et les bus transportant des Indiens et des Africains n'avaient pas droit de cité dans le centre ville sous l'apartheid. Ernest Pignon-Ernest choisit donc un lieu périphérique pour l'apartheid, mais un pôle central dans la vie de la majorité des Durbanites et le fonctionnement de l'agglomération. Une centralité qui a des conséquences en termes épidémiologiques : Warwick est aussi un lieu de forte prévalence du virus. Le centre de soin qui y est installé accueille en effet depuis 1999 de plus en plus de patients atteints de maladies sexuellement transmissibles – le VIH/SIDA au premier rang d'entre elles – et de la tuberculose, une des maladies opportunistes liées à l'épidémie. Enfin, comme pour toute dyade, les deux ensembles de lieux doivent s'envisager en regard l'un de l'autre et dans une perspective relationnelle. Ici, la relation Kliptown/Warwick renvoie au système de la migration circulaire : depuis des décennies, les migrants zoulous de la région de Durban vont travailler dans les mines du Witwatersrand. Ils laissent sur place leur famille, qu'ils ne verront qu'une fois par an. La dyade met donc en regard lieu de circulation/migration et lieu de résidence, un couple de relations inhérent au système d'exploitation économique de la main-d'œuvre africaine ayant eu cours sous

⁷ <http://www.sarpn.org.za/documents/d0000875/docs/CBD%20DurbanWithSpecialEmphasisOnWarwickJunction.pdf>

l'apartheid, un facteur de déstructuration du tissu familial et social africain. Cette association de lieux prend une résonance particulière dans la mesure où ce système de séparation des familles et de migration a largement contribué à la diffusion de l'épidémie de VIH/SIDA : à leur retour, les hommes transmettent le virus qu'ils ont contracté pendant leur contrat de travail dans les mines, auprès des prostituées.

La logique spatiale qui préside à ce choix de quartiers apparaît alors clairement, dans la mesure où elle renvoie aux agencements et processus spatiaux (modes d'agrégation et modes de circulation) de la transmission des maladies d'une personne à une autre mis au jour par Peter Gould (1993) : un contexte de mise en relation des corps entre eux, des normes socio-culturelles et les conditions économiques réglant ces relations, des facteurs de la mise en relation et les technologies qui les sous-tendent. A travers ce premier niveau de l'échantillonnage spatial qu'il opère, l'artiste articule systématiquement VIH/SIDA et héritage spatial de l'apartheid. En choisissant des quartiers distants l'un de l'autre qui mettent en exergue, en eux-mêmes et par leurs relations, le rapport entre la ségrégation spatiale/les modes et niveaux d'agrégation des personnes/la circulation des personnes imposées par l'apartheid, et la diffusion du VIH, Ernest Pignon-Ernest retrouve en ces lieux comment les agencements spatiaux entretiennent le SIDA en portant les flux d'une part, de proche en proche (« par contagion » à l'intérieur d'un ensemble régional) et d'autre part, le long des axes de communication à grande distance (par « diffusion hiérarchique ») – pour reprendre la terminologie de Gould. Ces quartiers mis en relation dans l'objet d'art-lieu deviennent alors mieux qu'un contexte de pertinence de l'installation de l'objet artéfactuel (les images sérigraphiées) : des archétypes spatiaux de la problématique reconnue et travaillée par l'artiste, leur substance matérielle et idéale se trouvant construite dans l'objet par le simple acte de sélection via un travail de terrain. A une plus petite échelle, les *topoi* de l'objet artéfactuel choisis par Ernest Pignon-Ernest en ces quartiers participent de la même logique. Ils sont essentiellement de deux types : des lieux de vie et des lieux de circulation. « *J'avais besoin en Afrique du Sud simplement de lieux de vie* » (AV). Ainsi dans Kliptown, par exemple, l'artiste a effectué un gros travail de repérage sur l'entrée de quartier, soit une combinaison de la césure ségrégative et de l'interspatialité issue de l'apartheid, ce qui l'a conduit à sélectionner les piles du pont de la route principale, il a aussi sélectionné : des murs des perrons des maisons anciennes délabrées [Photo. 3], les toilettes chimiques collectives [Photo. 6], la façade d'une entreprise informelle de rechargement de batteries utilisées pour l'alimentation électrique [Photo. 7]. A Warwick : les piles de la gare routière [Photo. 4] ou, sur le grand marché, une aire d'attente pour de jeunes porteurs travaillant à la tâche [Photo. 8], les murs derrière les étales. A cette petite échelle interne au quartier, les choix des lieux d'encollage témoignent de l'analyse fine des lieux opérée par l'artiste à la faveur de ses observations de terrain, car leur substance est en accord avec le contenu socio-spatial des quartiers et le projet de l'artiste. Ce faisant, ils sont bien plus que des réceptacles neutres des sérigraphies (objet artéfactuel), socles de leur mise en vue, et, malgré leur échelle spatiale réduite (comparée à celle construite dans l'œuvre d'art), ils constituent des éléments *chôraïques* de l'objet d'art – où l'image ne dit rien sans le lieu et le lieu sans l'image.

Si ce sont bien des agencements spatiaux et des circulations de la vie quotidienne hérités de l'apartheid qui entretiennent la contagion et la mort, et s'il se lève des lieux encollés autant de sens qu'il en est construit dans l'image qui y colle, les lieux choisis par Ernest Pignon-Ernest doivent aussi se comprendre dans la perspective de l'expérience esthétique, c'est-à-dire comme principes de l'objet d'art-lieu d'une expérience esthétique, de cette enveloppe contenant pour un travail psychique sur le contenu refoulé des lieux effectué par le spectateur.

De par sa double spatialité, affiches multi-localisées et dessin frontal, l'objet d'art-lieu combine le fonctionnement en parcours de *Maurice Audin* ou de *Jumelage Nice-Le Cap* et celui en face-à-face des *Expulsés* (Paris, 1979), combinaison dans laquelle chaque concrétisation particulière de l'image et du lieu de l'objet d'art vaut pour elle-même en tant que condition d'une expérience frontale, et comme partie d'un environnement pour un parcours, les deux modes de réception conditionnant le travail psychique sur le refoulé du lieu. Reprenant la terminologie inscrite à la fois dans l'espace-temps de la quotidienneté et dans la métaphore textile de l'enveloppe proposée par la time-geography (Hägerstrand, 1970 ; Volvey (dir.), 2005 : 93), on pourrait dire que les sérigraphies sont encollées à la fois sur les voies des « trajectoires » (*lifepaths*) individuelles, aux « nœuds » (*bundles*) de leur rencontre, aux « stations » de leur convergence ou de la fréquentation routinière des populations sud-africaines. L'objet d'art-lieu forme alors un « *pocket of local order* » (Lenntorp, 2004) qui reprend en réduction celui agencé par la coordination des activités routinières des populations sud-africaines et de l'ensemble ressources/contraintes de l'espace-temps en partie hérité de l'apartheid, pour l'instaurer, via l'expérience de sa logique spatiale même, en condition de la relation d'intelligence et d'intelligibilité du sujet de l'expérience esthétique à son monde post-apartheid. Dans ces conditions, chaque sérigraphie constitue une situation d'interface pour une relation à trois polarités – les images de corps porte-empreintes, le lieu matrice, le récepteur incarné et situé –, et sert, à ce dernier, de cadre facilitateur pour « faire remonter à la surface » le refoulé du lieu et accéder, non seulement à la conscience de la place de l'épidémie dans la société sud-africaine (et des rapports de sexes et de races qui lui sont liés), mais plus encore à une compréhension des lieux de vie comme autant de sites et de situations localisées de contagion et de mort, et, partant, de lutte possible contre l'épidémie. Outre l'absence de cadre, de fond et le jeu tégumentaire du papier collé sur le mur (cf. *supra*), le réalisme d'un dessin qui trouve son origine dans une photographie présentée en médaillon, la composition en perspective frontale, le subtil jeu d'échelle entre les corps (pietà, agonisant / récepteur) et parties des corps (mains de la pietà / corps), contribuent fortement à l'instauration de chaque sérigraphie comme cadre pour l'effectuation par le récepteur de ce travail psychique. L'effet photographique renforce le processus d'identification du (corps) récepteur aux images de corps représentées, tandis que la composition frontale, le jeu d'échelle et le motif lui-même instaurent une situation de *holding*⁸ pour le récepteur à l'arrêt devant l'image et qui s'absorbe en elle. Situé de manière projective dans ce *holding* maternant, qui fonctionne comme un cadre facilitateur pour le travail psychique qu'il a à effectuer, le récepteur peut retrouver à travers cette forme contenant le contenu latent du lieu dont elle est imprégnée et qu'elle représente à sa manière. D'autre part, dans le parcours qu'il effectue dans l'environnement (ou poche) constitué par cet objet d'art-lieu, à l'intérieur de chacun des quartiers ou entre les deux quartiers – que cela soit physiquement ou mentalement réalisé –, le récepteur reconnaît l'ampleur de l'épidémie et la logique spatiale de sa diffusion entre des lieux éloignés mais mis en relation par l'apartheid.

L'œuvre politique de la Pietà

La dimension politique de la Pietà est une question compliquée, non immédiate, elle est dérivée d'un jeu de décalage entre image et lieux, et d'une pratique artistique, le terrain.

Notons, tout d'abord, que parmi toutes les qualités de ces quartiers et lieux, et de leurs relations, intégrées à l'objet d'art, seule la Résistance est une dimension élaborée dans une

⁸ Même si celle-ci a été atténuée par le choix qu'a fait l'artiste de faire évoluer son dessin d'une posture compatissante de la femme, tête baissée vers l'agonisant, vers une posture plus stigmatisante, tête faisant face au récepteur. De fait, le principe même de l'image dans sa construction et sa signification est un *holding* (au sens littéral de portage maternel).

représentation concrétisée : à la même époque, dans le quartier voisin d'Orlando West (également partie de Soweto), le musée du mémorial Hector Pieterse est en cours de construction. A travers la consécration de ce lieu de mémoire et le cliché emblématique de Sam Nzima qu'il s'est choisi [Photo. 2], il s'agit pour les autorités locales à la fois de donner une forme et une visibilité à cette idéalité de la Résistance, et un haut-lieu pour l'éprouver et la (re)construire (Debarbieux, 1995). L'encart photographique placé dans l'image pignonnienne fait alors directement référence à cette idéalité déjà-là, comme un élément du *ready-made* local, mais en la mettant en exergue, il la neutralise pour permettre, dans l'expérience esthétique, la construction des autres dimensions cachées ou refoulées des lieux. Cette neutralisation est renforcée par le fait que ce n'est précisément pas dans le district d'Orlando West, lieu des événements de 1976 et site du mémorial, que l'artiste a collé, mais à Kliptown, dans un quartier à la fois proche et autre : un décalage entre image et lieu susceptible de favoriser la mise au travail d'autres dimensions du lieu, mais à imposer inversement leur déplacement dans le registre du politique, en faisant de la question sanitaire un nouvel horizon politique pour l'Afrique du Sud, un horizon à construire en/avec ces lieux de vie.

La pratique de terrain d'Ernest Pignon-Ernest pour la *Pietà sud-africaine*, à travers ses traits communs à l'ensemble de ses œuvres et aussi ses traits spécifiques, est une illustration sans équivalent de « la manière politique de faire de l'art » dont parle l'artiste. Elle commande, au-delà de la mise en image d'un énoncé de terrain (cf. *supra*), la transformation même du statut de l'artiste – qui devient co-acteur politique en Afrique du Sud en faisant des Sud-Africains les co-acteurs de l'œuvre d'art. Cela se manifeste par toute une série d'actes dérivés du ou consécutifs au terrain. Tout d'abord, c'est la mise en place de l'objet artéfactuel qui déroge quelque peu aux manières de faire habituelles de l'artiste. Si c'est de jour qu'il a collé ses sérigraphies à Soweto, c'est de nuit mais accompagné qu'il a pu le faire à Durban. Il le doit au travail de terrain qu'il a accompli avec l'association de quartier de Warwick Junction – celle-ci ayant mené un travail d'explicitation de l'œuvre et de sensibilisation auprès des bandes d'enfants des rues et ayant l'artiste dans son travail d'encollage nocturne (in AV). Par ailleurs, Ernest Pignon-Ernest a laissé des sérigraphies aux associations de quartier pour qu'elles continuent à coller après son départ. « *D'habitude je colle moi-même les images car l'œuvre est une conjonction du lieu et de l'image, mais là je ne voulais pas être bloqué par une attitude théorique. (...) J'avais besoin en Afrique du Sud simplement de lieux de vie. J'ai donc laissé des images aux associations pour qu'elles continuent à les coller sur les lieux après mon départ, en fonction de leurs choix* » (AV). La passation de l'acte de sélectionner des lieux et de coller les images en ces lieux fonctionne alors comme un passage de témoin entre les co-acteurs de l'œuvre devenus dans l'action artistique co-acteurs de l'action politique. Cette co-action s'est étendue aux conditions de mise en vue des images dans les lieux, qui ont été localement prises en charge par les récepteurs eux-mêmes. Ainsi, à propos d'une photo documentant l'objet d'art [Photo. 5], l'artiste commente (in AV) le fait que les vendeuses aient d'elles-mêmes écarté les vêtements qu'elles suspendaient au mur pour mettre en vue la sérigraphie qui y était collée. Enfin, si Ernest Pignon-Ernest récuse, nous l'avons vu, l'assimilation de son travail *avec* les lieux à l'intervention *dans* la rue des Affichistes, il a néanmoins œuvré d'art les lieux en relation avec des acteurs anti-SIDA sud-africains dont le *modus operandi* est l'encollage d'affiches. Nous avons vu (cf. *supra*) que c'est bien la manière de faire de l'artiste qui rencontre l'intérêt des acteurs sud-africains : elle est entrée en résonance avec la leur, pour créer les conditions d'une co-action locale.

Mais la connivence avec les acteurs sud-africains va plus loin encore dans la mesure où la manière pignonnienne de fabriquer géographiquement l'objet d'art rejoint la problématique

post-apartheid du *land claiming* – soit les revendications territoriales qui, sous diverses formes (juridiques, politiques, artistiques...), animent la société sud-africaine actuelle. Pour mettre fin à un passé de dépossession foncière, d'expulsions massives, d'invisibilité officielle des lieux de vie africains – les townships sont souvent absents des plans de ville –, les Sud-Africains réclament une réforme agraire, le retour dans les lieux d'où ils ont été expulsés (*land claims*) – ou, à défaut, une compensation –, et l'intégration pleine et entière des espaces noirs à la société urbaine. La démarche artistique pignonienne, on l'a vu, est venue redessiner les géographies combinées de l'apartheid et du VIH/SIDA, en révélant par ses choix spatiaux les centralités périphériques – tant par leur localisation que par leur statut dans l'échelle des valeurs urbaines –, et les relations qu'elles entretiennent. En œuvrant d'art un lieu, en le faisant saillir et en créant les conditions artistiques de son appropriation par les co-acteurs de l'œuvre, Ernest Pignon-Ernest emprunte la posture de revendication spatiale qui anime les actions de nombreux artistes sud-africains, en particulier les muralistes ou encore ceux rassemblés dans le District Six Public Sculpture Project (Soudien et Meyer, sd) : il accompagne un processus de *land claiming* (Volvey, 2003). Il s'agit à proprement parler, pour Ernest Pignon-Ernest, d'un *land claiming* artistique qui, par le fait du travail de terrain, crée les conditions d'une ré-appropriation matérielle et idéale des lieux dans le dévoilement de toutes leurs dimensions. C'est bien ici de l'usage artistique du sol pendant une certaine durée, soit la période correspondant aux différentes phases du terrain, que découle le « droit » d'installer l'objet artéfactuel et l'appropriation des lieux. Ainsi, le support papier blanc des sérigraphies encollées sur les murs fonctionne visuellement comme autant de parcelles acquises dans ce travail artistique avec les lieux. La manière politique de faire de l'art qui caractérise l'action artistique d'Ernest Pignon-Ernest, c'est-à-dire en l'occurrence d'œuvrer d'art des townships au paysage monotone et banal, participe à leur instauration en territoires : les procédures du travail de terrain artistique ont contribué à faire de l'œuvre un projet collectif, et la réception de l'objet d'art prolonge la réappropriation du lieu bien au-delà de ses co-acteurs. Les lieux de collage deviennent des lieux singuliers dans une étendue sans points de repère matériels. Autant de « prises » associées à des interstices où la sociabilité et l'intersubjectivité des Noirs s'était construite malgré tout dans le régime de ségrégation et de contrôle extrême de la vie publique. Vérandas où l'on s'assied et discute, coins de rue, échoppes sont ainsi rendus à leur dignité. En cela, l'artiste s'inscrit dans la lignée locale des activistes anti-apartheid des années 1980, qui ont revendiqué les townships comme premières zones libérées et ont fait jouer un rôle à l'art aussi bien dans cette affirmation même que dans l'installation de structures et espaces alternatifs permettant de porter ce programme. L'objet d'art participe à/de cette construction nouvelle de l'espace public sud-africain : considéré autrement que comme un lieu de violence, il est redéfini, valorisé et finalement réintégré dans l'espace de la nation. C'est ce qui explique que, malgré les difficultés rencontrées par Ernest Pignon-Ernest pour le collage des images (cf. *supra*), les sérigraphies aient pu devenir après son départ des outils d'une action artistique menée par des associations locales – associations de quartier comme associations de lutte contre le VIH/SIDA. Tandis que l'aboutissement de son acte dans le registre politique de la construction territoriale s'est prolongé par une proposition faite par Ernest Pignon-Ernest à des artistes de Johannesburg, proposition qui articulait précisément la thématique du VIH/SIDA à celle de l'action politique menée via le mural *in situ* et *outdoors*. Conçue sur le principe d'un dispositif monté pour le Salon de la Jeune Peinture de Paris au début des années soixante-dix qui « installait dans une pièce le nombre de types qui allaient mourir d'accident du travail pendant la durée de l'exposition⁹ » (in AVN), il s'agissait de la réalisation d'un objet d'art commun destiné à rendre visible la donnée statistique nationale de 800 morts du SIDA par jour et à sortir ces morts de

⁹ Soit « 150 personnes alignées et 13 barrées chaque jour » correspondant à 13 morts par jour pendant 12 jours.

l'anonymat – soit la réalisation d'une fresque constituée de 800 portraits en pied composés à partir de photographies et dessinés à même le mur. Cette œuvre n'a pas vu le jour. La mort est en effet une limite concrète à la construction identitaire via l'appropriation du sol : elle transforme les parcelles revendiquées pour cette construction en autant de tombes.

Bibliographie

Sources primaires

-Ernest Pignon-Ernest, monographie de 370 pages, 800 reproductions. Préface de Marie-José Mondzain, textes de André Velter, récit de Jean Rouaud. Genève, Editions Bärtschi-Salomon, 2007.

-Catalogue de l'exposition Ernest Pignon-Ernest 22 janvier – 13 mars 2004, texte de Michel Onfray, Galerie Guy Bärtschi, Genève, 2004.

<http://www.pignon-ernest.com/>, site officiel d'Ernest Pignon-Ernest

-« Ernest Pignon-Ernest », rétrospective, Evian, Palais des lumières, 10 février-13 mai 2007.

Entretiens

-« Un artiste au coeur de la cité », entretien du 18 décembre 1998 présentée par Claude Carrez sur RCF. (Référence abrégée en ACC).

-Soweto-Warwick 2002, Interview France Info, « sortir écouter voir », 13 avril 2003. (Référence abrégée en SW).

-« *Stigmatiser les lieux* » entretien avec Marc Voinchet, pour l'émission "Tout arrive !", France Culture, 18 juin 2003. (Référence abrégée en SL)

-« Des œuvres dans les murs », entretien avec Jean-Jacques Gay, 1^{er} octobre 2003, SeniorPlanet, <http://www.seniorplanet.fr/mag/des-uvres-dans-les-murs.7805.html>. (Référence abrégée en ODM).

-« À voix nue », cinq entretiens avec Catherine Pont-Humbert, France Culture, du 12 au 16 février 2007. (Référence abrégée en AVN).

-Entretien avec Anne Volvey, 28 janvier 2007 – préparé par Anne Volvey et Myriam Houssay-Holzschuch. (Référence abrégée en AV).

Sources secondaires

-Amat-Roze J.-M., 2003, « L'infection à VIH/sida en Afrique subsaharienne, propos géographique », *Hérodote*, pp. 117-155.

-Anzieu D., 1995, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.

-Artistes du monde contre l'apartheid, 1983, *Art contre apartheid = Art against apartheid*, Paris, Les artistes du monde contre l'apartheid.

-Atkins R., 1992, *Petit Lexique de l'art contemporain*, Paris, Editions Abbeville.

-Barre A., Leplatre O., 2006, « Les vivants haillons d'Ernest Pignon-Ernest », *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n°2, « L'image abîmée », mars 2006, pp. 79-99. http://www.imagesre-vues.org/numero_2/Articles/Article_05.htm

-Becker H., 1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

-Berque A., 2000, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.

-Bonan J., 2006, *Une image de Jean Genet, Ernest Pignon-Ernest*, film 25', Image & compagnie, ARTE France (diffusé le 3 mars 2007).

-Briot M.-O., Humblot C. (éds.), 1980, *La Peau des murs*, Paris, Limage.

-Chilvers I., 1999, *A Dictionary of Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press.

- Debarbieux B., 1995, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique », *L'Espace Géographique*, pp. 97-112.
- Fassin D. (éd.), 2004, *Afflictions. L'Afrique du Sud, de l'apartheid au sida*, Paris / Johannesburg, Karthala / IFAS.
- Guillaume P., 2001, *Johannesburg. Géographies de l'exclusion*, Paris / Johannesburg, Karthala / IFAS.
- Gould P., 1993, *The slow Plague : a Geography of the AIDS Pandemic*, Oxford, Blackwell.
- Hägerstrand T., 1970, « What about people in regional science? », *Papers in Regional Science*, vol. 24, n°1, pp. 6-21.
- Heidegger M., 1951, *Bâtir Habiter Penser*, conférence du 5 août 1951, dans *Essais et Conférences*, Gallimard, Tel, 1958, pp. 170-193.
- Houssay-Holzschuch M., 2002, « La violence sud-africaine. Essai d'interprétation », *Études*, juillet-août 2002, pp. 43-52.
- Kaës René *et al.*, 1997, *Crise rupture et dépassement*, Paris, Dunod.
- Kaprow A., 1966, *Assemblage, Environments and happenings*, New York, N.H. Abrams.
- Kastner J., Wallis B., 1998, *Land and environmental art*, London, Phaidon Press.
- Lenntorp B., 2004, « Path, prism, project, pocket and population: an Introduction », *Geografiska Annaler* (Series B, Human Geography), Vol. 86, n° 4, pp. 223-226.
- Mauron V., 2001, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Hazan.
- de Mèredieu F., 1994, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas.
- Onfray M., 2003, *Les icônes païennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée.
- Roussillon R., 1995, *Logiques et archéologiques du cadre psychanalytique*, Paris, PUF.
- Soudien C., Meyer R. (éds), s.d. (ca. 1997), *The District Six Public Sculpture Project*, Cape Town, District Six Museum.
- Tiberghien G., 1995, *Land Art*, Paris, Edition Carré.
- Tisseron S. (1996), *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo Ed., coll. Les empêcheurs de penser en rond.
- Vermeulin Stéphane, 2006, *Centralités métropolitaines et disparités socio-spatiales. Le cas de Durban (Afrique du Sud)*, Université de Paris X - Nanterre, Thèse de géographie.
- Volvey A., 2003, *Art et spatialités d'après l'œuvre d'art in situ outdoors de Christo et Jeanne-Claude*, Université de Paris I – Sorbonne, Thèse de géographie.
- Volvey A., 2005, « Christo et le Land Art. Dans la carte du territoire la monumentalité christolienne », in *Ligéia. Dossiers sur l'art*, numéro spécial *Brancusi et la sculpture*, n°57-58-59-60, janvier-juin 2005, pp. 221-232.
- Volvey A. (dir), 2005, « Time-geography », in *Echelles et temporalités*, Paris, Atlante, Clefs-concours, pp.89-95.
- Winnicott D. W. (1975), *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris, Gallimard.

Glossaire

Edition documentaire : une part importante de l'art contemporain caractérisée par sa démarche projectuelle et co-actorielle, et ses réalisations concrétisées souvent éphémères, dépend afin tout à la fois d'édifier la figure de l'artiste, d'intégrer les phases du projet en œuvre d'art, de témoigner de l'œuvre et de l'objet d'art ayant eu lieu et de dégager les conditions de possibilité de nouveaux projets, de dispositifs iconographiques présidés par une

triple logique archivistique, commémorative et publicitaire. Quel que soit le support choisi (ouvrage, film, exposition, etc.) pour ce dispositif, souvent conçu et édité par ou en collaboration avec le maître d'œuvre de l'objet d'art (traditionnellement appelé artiste), il a donc vocation à documenter l'œuvre et l'objet d'art et constitue alors une des formes de sa mise en vue.

« **Holding** » : Terme inventé par D. W. Winnicott pour désigner l'un des trois dispositifs de soins que l'environnement maternant offre au bébé – à côté du *handling* et de l'*objet presenting* –, et dont celui-ci incorpore et élabore psychiquement les expériences qu'il lui procure. Le *holding* – soit l'acte de (être en train de) porter – renvoie à la manière dont l'environnement maternant soutient physiquement et maintient psychiquement le bébé de sorte qu'il intériorise et élabore le prototype du *continuum* spatio-temporel. Il a une fonction psycho-somatique de soutien et de maintien du moi. Dans une perspective clinique, la psychanalyse winnicottienne et post-winnicottienne, envisage le cadre analytique comme un espace transitionnel, appelé *holding* thérapeutique.

« **Œuvrer d'art** » : Terme utilisé par Ch. Ruby dans *Les Cahiers d'EspacesTemps*, n°78-79, 2002, et auquel il donne son titre (« À quoi œuvre l'art ? Esthétique et espace public »), pour caractériser l'art contemporain dans sa manière de dépendre d'une esthétique de l'interférence pour concevoir, élaborer et donner à voir des objets d'art, et par conséquent d'une disposition des récepteurs des projets artistiques à « se mettre en œuvre et à faire œuvre avec l'autre » pour faire advenir l'objet d'art. Ce terme permet de distinguer et de relier ce qui dans un projet artistique relève de l'objet d'art à proprement parler et ce qui relève de l'ensemble des opérations et des modes afférents, qui le font advenir. Il sert à remettre dans l'art – et au cœur de la préoccupation esthétique – les « faire » artistiques et l'ensemble des « matériaux » que ceux-ci travaillent.

Subjectile : Surface servant de support à un dessin ou une peinture.