



La mémoire autrement ? Ernest Pignon-Ernest et les fantômes de l'histoire

Charlotte Guichard

► To cite this version:

Charlotte Guichard. La mémoire autrement ? Ernest Pignon-Ernest et les fantômes de l'histoire. *Revue Esprit*, 2021, 5, pp.149-157. 10.3917/espri.2105.0149 . hal-03860841

HAL Id: hal-03860841

<https://hal.science/hal-03860841v1>

Submitted on 25 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Charlotte Guichard

« La mémoire autrement ? Ernest Pignon-Ernest et les fantômes de l'histoire »

(Dans *Esprit*, mai 2021/5, p. 149-157 -version auteur)

« Je travaille sur des villes, elles sont mon vrai matériau. Je m'en saisis pour leurs formes, leurs couleurs, mais aussi pour ce qui ne se voit pas, leur passé, les souvenirs qui les hantent »,

Cité par Paul Veyne dans Elisabeth Couturier, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Herscher, 1991, p.8.

Attaques et destructions de statues, dé-commémorations : la mémoire célébrée dans l'espace urbain par la statuaire publique suscite toujours plus de controverses et de polémiques depuis le printemps 2020 marqué par les déboulonnages. Devenues les symboles détestables de l'esclavage, certaines statues ne trouvent plus leur place dans l'espace public urbain. Plus généralement, ces monuments à la postérité, faits de marbres et de bronze, juchés sur de hauts piédestaux, interrogent. À bien des égards, ils semblent venus d'un autre âge. La politique de la mémoire dans l'espace public a traditionnellement fait le choix des matériaux nobles et pérennes, pour inscrire dans le temps la postérité d'un récit ou d'une figure historique. Ne serait-il possible pour la mémoire collective de faire le pari de l'éphémère ? Au lieu du marbre et du bronze, le papier et le fusain ? Au lieu d'une volonté patrimoniale, un geste artistique tourné vers sa fin et sa disparition ? Récemment, historiennes et historiens se sont largement exprimés sur le sujet. Mais les artistes aussi ont leur mot à dire.

Depuis plus de cinquante ans, Ernest Pignon-Ernest fait de ces questions la matière même de son œuvre¹ : celle-ci interroge sans relâche les mémoires refoulées, voire censurées de nos villes, en France, en Italie mais aussi en Afrique du Sud ou en Haïti. Celle-ci s'expose in situ, sur les murs des villes. Mais ses monuments sont périssables, les interventions sont éphémères, les grandes sérigraphies sur papier laissées dans la ville donnent à voir le temps qui passe, elles s'usent et disparaissent. Seules demeurent des photographies qui racontent le mode opératoire de l'artiste et l'histoire de ses interventions, et qui commencent à leur tour à être

¹ Une exposition rétrospective autour de l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, *Papiers de murs*, était prévue à Rueil Malmaison du 15 décembre 2020 au 14 mars 2021. Étant donné le contexte sanitaire, son ouverture a été reportée, et une visite virtuelle est proposée en ligne : <https://culturueil.fr/evenements/ernest-pignon-ernest/>

exposées dans des musées et des centres d'art (à Nice en 2016, à Avignon en 2020). Ernest Pignon-Ernest n'a jamais fait le jeu du marché de l'art ni celui du musée, son travail se déploie sur les murs des métropoles urbaines. Toujours situé, il s'inscrit dans une temporalité vive et fugace. La cohérence plastique et poétique de sa réflexion, qui traverse tout le vingtième siècle, interroge bien au-delà la relation des sociétés modernes avec leurs mémoires passées et présentes dans l'espace public.

Revitaliser les lieux

Ernest Pignon-Ernest travaille à partir de la matière urbaine et la réalisation des fameuses affiches sérigraphiées est indissociable d'une réflexion sur l'histoire du lieu auquel elles sont destinées : « La rue est un des éléments de ma palette. Sachant que toujours mes interventions viennent à réinscrire l'histoire humaine sur place². » Il y a parfois concordance évidente entre le motif du dessin et l'élection du lieu : en 2015, Ernest Pignon-Ernest colle des images de Pier Paolo Pasolini à Ostie, Naples, Rome, Matera, revitalisant les lieux où Pasolini a travaillé et où il est mort assassiné quarante ans plus tôt sur la plage d'Ostie. Mais il introduit aussi des anachronismes volontaires dans sa réflexion sur les lieux.

En 1971, il commémorait le Centenaire de la Commune ; son hommage à la mémoire des Communards s'entrelaçait avec les événements de la guerre d'Algérie : de là, ses dessins qui étaient collés sur les marches de la station de métro Charonne où huit personnes avaient été assassinées en 1961 lors de la manifestation contre la guerre d'Algérie, au Sacré Cœur et au Père Lachaise où les dernières barricades avaient été dressées pendant la Commune. Tous ces lieux étaient marqués par des épisodes divers de luttes pour la liberté, mais le geste poétique et plastique de Ernest Pignon-Ernest les réunissait le temps de son intervention. En choisissant le « trou » de la bouche de métro, en forçant les passants à marcher sur les affiches et à se confronter à la perception physique de ces corps abandonnés au sol, Ernest Pignon-Ernest réactivait la force des lieux : « tout mon travail est bâti sur une prise en compte des lieux d'un double point de vue, plastique et symbolique³ ». En rappelant aussi combien la bouche de métro avait pu fonctionner comme un piège pour les manifestants, son monument de papier dialoguait intimement avec l'espace urbain. "C'est en collant la nuit, sur les marches du métro,

² L'humanite.fr, 29 mai 2019, propos recueillis par Gérald Rossi.

³ Ernest Pignon-Ernest, *Faire œuvre des situations*, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2009.

avec l'émotion, le souvenir réactivé par la nuit, le côté clandestin du collage, que j'ai ressenti que si mon travail restait un travail plastique, j'organisais mes images, j'utilisais les ruptures des marches, l'enfoncement du volume de l'escalier... mais je prenais surtout en compte la charge symbolique que portait ce lieu dont mes images se chargeaient tout en la réactivant »⁴. Le geste clandestin et nocturne d'Ernest Pignon-Ernest, qui colle la nuit à la frontière du licite, se distingue des démonstrations officielles qui entourent l'inauguration des statues et monuments publics. Il charge ainsi les affiches d'une dimension symbolique et politique dont les effets doivent se révéler en plein jour et qui ne prennent leur sens, comme l'écrivait Nanine Descendre « que rapportés à l'emplacement où ils ont été collés⁵. » Avec cette intervention, en 1971, Ernest Pignon-Ernest déterminait ce qui allait être la matière même de son travail : la mémoire des lieux, plus particulièrement celle des révoltés, des travailleurs, des réfugiés, des oubliés, des poètes et des proscrits. Les lieux choisis ne sont pas monumentaux, ni emblématiques. Au contraire, ils parlent plutôt des marges ou des friches urbaines et des espaces populaires, quotidiennement fréquentés mais devenus invisibles au regard des passants et des habitants. Ernest Pignon-Ernest réactive et revitalise ces lieux : modestes et marginaux, parfois abîmés par la Mafia, comme le quartier des Vele à Scampia près de Naples où l'artiste colle ses images de Pier Paolo Pasolini en 2015, ils révèlent leur poésie et racontent une autre histoire, celle que la mémoire publique ne célèbre pas. Par le geste d'Ernest Pignon-Ernest, la poésie de Pasolini, chantre révolté du peuple et des misérables est revivifiée dans un quartier abandonné par l'Etat, mais que l'intervention de Pignon-Ernest donne à voir à un plus large public.

Les lieux ne sont jamais choisis au hasard. Ernest Pignon-Ernest développe une familiarité intime avec le lieu auquel il destine son intervention : avant de coller, il explore et il enquête, il travaille avec des intermédiaires familiers des lieux, parfois poètes comme lui. Ainsi à Haïti où il colle en 2019 des portraits de Jacques Stephen Alexis, écrivain haïtien assassiné en 1961, en suivant les pas de Lyonel Trouillot. Ernest Pignon-Ernest arpente les villes à la recherche de ses lieux d'intervention : il est un « marcheur » au sens où, comme l'entend Michel de Certeau, il pratique l'espace urbain où « l'histoire en commence au ras du sol, avec des pas⁶ » : il en connaît la lumière aux différentes heures de la journée, il a éprouvé la texture et la couleur des

⁴ Marcelin Pleyenet et Ernest Pignon-Ernest, *L'homme habite poétiquement. Entretiens*, Arles, 1993, p. 35.

⁵ Nadine Descendre, *Esprit*, mai 1979, p. 129.

⁶ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, 1990, p. 147.

murs. La conquête de la dimension plastique des lieux est le fruit d'un long travail ; c'est sans doute dans ses parcours napolitains qu'elle apparaît le mieux. Entre 1988 et 1995, Ernest Pignon-Ernest travaille à Naples. Une sérigraphie collée en plusieurs endroits de la ville, à San Domenico Maggiore, à San Agostino alla Zecca représente un homme portant sur son dos en le tenant par les pieds un autre homme mort, le corps déployé, la main traînant au sol. De grandeur nature, l'image est impressionnante, elle renvoie aux images de peste, à la peinture de Caravage explicitement cité ailleurs. Toutes ces sérigraphies furent collées exclusivement dans des rues aujourd'hui pavées de dalles de lave de volcan, elles racontent l'histoire particulière de Naples avec la mort et avec son sous-sol ; « elles traitent de nos origines, de la femme, des rites de mort que secrète cette ville⁷ ». Aujourd'hui largement disparues, mais conservées par les photographies qui en furent faites, ces images dialoguent avec l'architecture des rues : soupiraux, portes, fenêtres, elles semblent surgir d'un passé lointain ou, au contraire, s'engouffrer dans le ventre de la ville. Le parcours napolitain de Ernest Pignon Ernest, qui s'est prolongé sur plusieurs années, résonne avec les analyses de Michel de Certeau : « On n'habite que des lieux hantés (...) Les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité par autrui, des temps empilés qui peuvent se déplier mais qui sont là plutôt comme des récits en attente et restent à l'état de rébus⁸ ». Depuis la surface rasante des murs et de leurs interstices, parfois au ras du sol, Ernest Pignon-Ernest fait advenir ces récits enfouis.

Le geste plastique d'Ernest Pignon-Ernest revendique une mémoire à hauteur humaine ; images et passants sont de même taille, les premières n'ouvrent pas vers un horizon glorieux ni triomphal, elles invitent à la rêverie et à la possibilité d'autres récits communs et d'autres mémoires. Parce qu'il prend place dans l'espace public, partagé, il reconnaît son existence éphémère et accueille les inévitables gestes de destruction et d'appropriation. Les morceaux de papier de grand format qui sont collés sont issus des chutes des rotatives du journal *Le Monde*, dont l'imprimerie est située près de son atelier. Découpés par l'artiste à la manière de haillons, ils évoquent la figure du colleur d'affiches ou encore celle du chiffonnier de papier célébré par la plume de Charles Baudelaire et que Walter Benjamin n'a pas hésité à situer « au petit matin — dans l'aube du jour de la révolution⁹ ».

⁷ André Velter, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, 2014.

⁸ M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *op. cit.*, p. 162-163. Sur le régime spectral de l'histoire, voir Caroline Callard, *Le Temps des fantômes. Spectralités de l'âge moderne (xvi^e-xvii^e siècle)*, Paris, Fayard, 2019.

⁹ Walter Benjamin, « Un marginal sort de l'ombre », *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 179-188.

À la différence de la statuaire historique classique, ses monuments de papier ne mettent pas en scène le pouvoir lui-même. Ils restent pourtant l'expression d'un canon en mobilisant souvent des figures littéraires et artistiques reconnues qui permettent à toutes et tous de s'identifier ou de se reconnaître. Seulement, c'est un canon artistique de la révolte depuis Rimbaud et Caravage jusqu'à Pier Paolo Pasolini et Mahmoud Darwich. Ernest Pignon-Ernest utilise la force de ces références partagées, et même iconiques dans le cas de Rimbaud, pour réveiller le regard de ses contemporains.

La puissance des images

Né à Nice en 1942, Ernest Pignon-Ernest a traversé la seconde moitié du siècle et partagé ses grands combats politiques et féministes. Dans ses interventions plastiques, il dénonce l'apartheid en Afrique du Sud, rappelle la situation du peuple palestinien dans les territoires occupés, ravive la mémoire de la guerre d'Algérie et dénonce le sort réservé aux migrants en Europe. Lorsqu'il commence à exposer à la fin des années 1960, ses réalisations sont immédiatement marquées par le rapport à la mémoire : il raconte ainsi volontiers que sa première création en 1966 fut réalisée en réaction à l'installation militaire des missiles de la dissuasion nucléaire française dans le Vaucluse sur le plateau d'Albion où il avait son premier atelier (avant de s'installer à Ivry sur Seine). Il réalise alors un pochoir à partir d'une célèbre photographie prise après Hiroshima et représentant l'ombre d'un homme mort calciné par l'explosion de la bombe. Les contours de cette silhouette furent ensuite appliqués sur les murs des maisons, les routes et les roches menant au plateau afin de rappeler la terrible réalité du nucléaire.

La fabrique de ses images repose sur une large documentation visuelle: archives photographiques, archives de presse, entretiens avec des témoins ou des acteurs directs, qu'Ernest Pignon-Ernest a rencontrés ou avec lesquels il a déjà bâti une histoire longue d'amitié. Dans ce matériau historique, se mélangent la grande histoire et l'attachement politique d'Ernest Pignon-Ernest qui fut longtemps membre du Parti Communiste français. Une image est emblématique de ce travail conjugué de l'histoire et de la mémoire : en 2002, Ernest Pignon-Ernest colle une sérigraphie en noir et blanc sur les murs de Soweto et de Durban pour dénoncer les ravages du Sida en Afrique du Sud. On y voit un homme noir se mourant dans les bras d'une femme. Elle se tient droite et son regard plonge dans celui du regardeur. La

composition convoque immédiatement les images canoniques de la Déposition du Christ et de la Pièta. Mais les jeux virtuoses sur les draperies qui caractérisent les tableaux de la Renaissance, et auxquels Ernest Pignon-Ernest s'est attelé dans d'autres œuvres, sont remplacés par des vêtements plus contemporains d'une grande simplicité qui évoquent seulement la modestie du milieu d'origine de ce couple de noirs. C'est le regard de la femme qui nous arrête et nous interroge.

A l'origine de cette Pietà africaine pourtant, il y a une photographie iconique, prise au moment de la répression des émeutes anti-apartheid de Soweto le 16 juin 1976, représentant le jeune Hector Pieterse âgé de douze ans abattu par la police sud-africaine. Il est porté dans les bras d'un homme, sa jeune sœur courant à ses côtés. L'image produite en 2002 revitalise cette photographie : la mémoire de l'apartheid vient nourrir la noire rêverie de l'artiste sur les ravages du sida. C'est une femme désormais, forte mais le regard fermé et sombre, qui devient le visage de cette épidémie. Ernest Pignon-Ernest ne verse pas dans le pathos, son dessin virtuose reste toujours à distance, de manière quasi-brechtienne. L'usage du noir et blanc y est pour beaucoup : « la citation est en noir et blanc, plus en noir qu'en blanc. Le noir qui fait peur aux enfants et aux adultes, le noir du crime. (...) L'image refuse les couleurs du réel, elle est incolore comme les fantômes¹⁰ ». Cet effet de citation parcourt toutes les images de Ernest Pignon-Ernest : il limite toute identification ou toute immédiateté chez le regardeur — même lorsque les images révoltent, comme celles de ces corps de femmes mortes dans la France pompidolienne qui refusait le droit à l'avortement. La distance qu'instaurent ces images en noir et blanc surgies du passé invite plutôt à la rêverie et à la réflexion sur ce passé parfois enfoui. Ernest Pignon-Ernest ravive des traces visuelles et documentaires, conservées dans les archives, mais oubliées ou interdites. L'image grandeur nature de Maurice Audin, en jeune homme, son livre sous le bras, que Pignon-Ernest colle sur les murs d'Alger en 2003 est réalisée à partir d'une photographie familiale qui lui a été confiée. Assistant de mathématique, jeune militant communiste pour l'indépendance algérienne torturé à mort par l'armée française en 1957, Maurice Audin n'est pas figuré comme un héros. Ce sont les traits graves d'un jeune homme presque encore étudiant, dans une allure quotidienne, celle qui devait être la sienne lorsqu'il se rendait à l'université d'Alger. Si les ressorts formels et plastiques sont similaires avec d'autres images d'Ernest Pignon-Ernest, comme la précédente qui fut collée à Soweto en

¹⁰ P. Veyne, dans É. Couturier, *Ernest Pignon-Ernest, op. cit.*, p. 8.

2002, celle-ci se fonde sur des traces plus ténues, un souvenir intime et familial qui nourrit la mémoire collective.

Imago : les visages de la mémoire

Le travail d'Ernest Pignon-Ernest frappe par l'attention sublimée prêtée aux corps et plus encore aux visages, toujours grandeur nature. Son sujet, ce n'est pas la nature ni le paysage, ce sont les hommes et les femmes. L'artiste a la passion des visages. Il s'est fait connaître notamment par son portrait d'Arthur Rimbaud en jean en 1978, devenu iconique après avoir été collé sur les murs de Charleville-Mézières et de Paris. Même dans ses portraits en pied, ce sont des visages de face qui nous regardent, nous interrogent même et nous prennent à témoin : Ernest Pignon-Ernest se concentre sur le regard, les traits des expressions. Ceux-ci sont souvent creusés, parfois inquiets, toujours très directs. On pense au visage de Pier Paolo Pasolini, représenté de face, portant son propre corps, dans son intervention réalisée à Ostie, en 2015. On pense à d'autres poètes : Mahmoud Darwich, Antonin Artaud, Robert Desnos, Jean Genet, et plus récemment Jacques Stephen Alexis à Haïti. Poètes, figures historiques, anonymes : leurs visages interrogent et scrutent le regardeur. Le trait du fusain est apparemment classique. Les œuvres de Ernest Pignon-Ernest dialoguent très bien avec des artistes très académiques, comme Jean-Dominique Ingres avec lequel il fut exposé au musée de Montpellier en 2007. Pourtant, les dessins d'Ernest Pignon-Ernest ne sont pas des portraits traditionnels, qui individualiseraient la physionomie mais qui porteraient aussi les marques de l'appartenance sociale, dans les attributs vestimentaires par exemple. Ces derniers signes sont réduits à l'essentiel : vêtements ou costumes simplifiés, draperies presque abstraites. L'expressivité des visages montre combien le dessin est en réalité peu conventionnel, avec un tracé très architecturé, où les noirs s'opposent fortement aux blancs et créent un effet de relief. Dessinés de face, ces visages grandeur nature affrontent le regard du passant ; les sérigraphies épousent les infractuosités des murailles, et même elles les révèlent : « mes images ne restent pas en surface, elles peuvent ouvrir, creuser les murs¹¹ ».

Ces visages font signe vers l'empreinte. Ils s'apparentent à l'*imago*, cette image utilisée par les Romains de l'Antiquité, qui consistait à mouler à la cire le visage de leurs ancêtres afin de

¹¹ M. Pleynet et E. Pignon-Ernest, *L'homme habite poétiquement*, op. cit., p. 103.

pouvoir ensuite les conserver et les honorer sur des autels dédiés aux anciens. L'ïmago renvoie à la mort : elle est empreinte, une présence absence, par laquelle un contact est maintenu avec l'image d'origine. Comme la photographie, elle est une image par contact, une « émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici (...) Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard¹² ». Si les œuvres plastiques d'Ernest Pignon-Ernest ne sont pas techniquement des empreintes, elles jouent toutefois avec ce modèle et le réfléchissent à travers le double geste du dessin d'après photographie puis du collage mural. Dans ces images, la mémoire refoulée refait surface: « ça a été ». Résurgences fantomatiques, les visages des oubliés remontent à la surface des murs. La dimension poétique du geste est au cœur de la démarche artistique, elle participe aussi à son efficace politique. En 2003, Ernest Pignon-Ernest réalise le Parcours Maurice Audin à Alger en hommage au mathématicien français, militant communiste, torturé à mort par l'armée française : il colle ses sérigraphies sur les lieux où habitait Maurice Audin et sa famille, sur les lieux où il fut torturé, mais aussi à l'Université d'Alger où il enseignait avant d'être arrêté. Ernest Pignon-Ernest signe bien sûr un engagement politique sans faille, mais c'est la charge poétique et plastique de son intervention qui emporte l'adhésion : en travaillant à partir de photographies familiales conservées par Josette Audin qu'il rencontre, Ernest Pignon-Ernest fait advenir le visage et resurgir la mémoire de celui qui fut assassiné par l'armée française. Il donne une forme plastique au combat pour la mémoire mené par la famille Audin, entourée d'intellectuels et d'historiens de la guerre d'Algérie. L'art comme efficace collective : en 2018, la responsabilité de la France dans la mort de Maurice Audin était reconnue par le président de la République Emmanuel Macron, qui annonçait en même temps l'ouverture aux historiens des archives de la guerre d'Algérie.

Ainsi, le travail sur la mémoire collective chez Ernest Pignon-Ernest est posé comme vivant, offert au passant pour être partagé et questionné. L'artiste invente d'autres lieux de mémoire que ceux auxquels nous ont habitué les historiens et les historiennes, les hommes et les femmes politiques. Sa mémoire poétique et plastique explore de nouveaux territoires urbains, qui récusent la centralité et la verticalité des mémoires urbaines instituées. Elle s'aventure vers une autre psyché collective, dont les traces ténues se sont déposées dans les archives, les

¹² Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, p. 126-127.

musées, sur les murs de nos villes et qui sont rendues à leur visibilité par la grâce de son geste artistique.