



La mémoire autrement ?

Ernest Pignon-Ernest et les fantômes de l'histoire

Charlotte Guichard

« 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 hantent¹. »

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 marbre 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.

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





Charlotte Guichard

Depuis plus de cinquante ans, Ernest Pignon-Ernest fait de ces questions la matière même de son œuvre² : 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 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 xx^e siècle, interroge 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 place*³. » 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 l'artiste 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

2 - Une exposition rétrospective autour de l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest, *Papiers de murs*, était prévue à Rueil-Malmaison du 15 décembre 2020 au 16 mai 2021. Étant donné le contexte sanitaire, son ouverture a été reportée, et une visite virtuelle est proposée en ligne.

3 - *L'Humanité*, 29 mai 2019, propos recueillis par Géraud Rossi.





La mémoire autrement ?

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 lutte pour la liberté, mais le geste poétique et plastique d'Ernest Pignon-Ernest les réunissait pour 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 symbolique*⁴. » 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, 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*⁵. » Le geste clandestin et nocturne d'Ernest Pignon-Ernest, qui colle la nuit à la frontière du licite, se distingue des démonstrations officielles accompagnant l'inauguration des statues et des 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 Nadine Descendre, « *que rapportés à l'emplacement où ils ont été collés*⁶ ». 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 *Veie* à Scampia, près

4 - Ernest Pignon-Ernest, *Faire œuvre des situations*, Avignon, Éditions universitaires d'Avignon, 2009.

5 - Marcelin Pleynet et Ernest Pignon-Ernest, *L'homme habite poétiquement. Entretiens*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 35.

6 - Nadine Descendre, « Ernest Pignon-Ernest », *Esprit*, mai 1979, p. 129.





Charlotte Guichard

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'État, mais que l'intervention de l'artiste 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 site 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 [...] commence au ras du sol, avec des pas⁷ ». Il en connaît la lumière aux différentes heures de la journée, il a éprouvé la texture et la couleur des 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 Sant'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'œuvre est impressionnante, elle renvoie aux images de peste, à la peinture du Caravage, explicitement cité ailleurs. Toutes ces sérigraphies furent collées exclusivement dans des rues aujourd'hui pavées de dalles de lave volcanique, 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 ville⁸ ». 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 d'Ernest Pignon-Ernest, qui s'est prolongé sur plusieurs années, résonne avec les analyses de Michel

7 - Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 147.

8 - André Velter, *Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Gallimard, 2014.





La mémoire autrement ?

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 rébus*⁹. » 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 l'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 révolution*¹⁰ ».

À la différence de la statuaire historique classique, ces 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,

9 - 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.

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





Charlotte Guichard

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 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, 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 longue histoire 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 agonisant dans les bras d'une femme. Elle se tient droite et son regard plonge dans celui de l'observateur. La composition convoque immédiatement les images canoniques de la Déposition du Christ et de la Pietà. 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. C'est le regard de la femme qui nous arrête et nous interroge.

À 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 Pieteron, âgé de 12 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 mémoire autrement ?

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 fantômes*¹¹. » Cet effet de citation parcourt toutes les œuvres d'Ernest Pignon-Ernest : il limite toute identification ou toute immédiateté chez le spectateur – même lorsque les scènes 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 mathématiques, 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 à d'autres images d'Ernest Pignon-Ernest, comme la précédente qui fut collée à Soweto en 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 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

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





Charlotte Guichard

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 d'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, ses dessins ne sont pas des portraits traditionnels, qui individualiseraient la physionomie tout en portant 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 anfractuosités des murailles, et même elles les révèlent : « *Mes images ne restent pas en surface, elles peuvent ouvrir, creuser les murs*¹². »

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 pouvoir ensuite les conserver et les honorer sur des autels dédiés aux anciens. L'*imago* renvoie à la mort : elle est une empreinte, une présence-absence par laquelle un contact est maintenu avec l'image d'origine. Comme la photographie, elle est une image produite 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 regard*¹³ ». Si les œuvres plastiques d'Ernest Pignon-Ernest ne sont pas techni-

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

13 - Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 126-127.





La mémoire autrement ?

quement 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 sur la façade 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 : il colle ses sérigraphies sur les lieux où habitaient le mathématicien 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 efficacité 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 habitués 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 musées, sur les murs de nos villes et qui sont rendues à leur visibilité par la grâce de son geste artistique.

**L'imgo renvoie à la mort :
elle est une empreinte, une
présence-absence par laquelle
un contact est maintenu
avec l'image d'origine.**

